

Le versant comique du rap français : entre transgression et humour?

Auteur : Horth, Mathieu

Promoteur(s) : Pirenne, Christophe

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en communication, à finalité spécialisée en médiation culturelle et relation aux publics

Année académique : 2020-2021

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/12413>

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.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département Médias, Culture et Communication

LE VERSANT COMIQUE DU RAP FRANÇAIS : ENTRE TRANSGRESSION ET HUMOUR ?

Mémoire présenté par Mathieu Horth, en vue de l'obtention du grade de Master en
communication à finalité médiation culturelle et relation aux publics

Année académique : 2020 /2021

Remerciements

Je tiens à témoigner toute ma reconnaissance aux personnes suivantes, pour leur aide dans la réalisation de ce mémoire :

À commencer par mon promoteur, M. Pirenne, pour m'avoir conseillé, encadré et donc grandement aidé.

Claude, pour avoir relu et corrigé mon mémoire.

Ma mère, pour ses nombreuses relectures efficaces.

Et surtout Lena pour avoir veillé au bon déroulement de ce travail depuis ses débuts, pour ses nombreuses lectures, ses conseils.

Introduction

En novembre 2017, le célèbre rappeur Orelsan confiait au magazine *Society* : « L’humour est ce à quoi je suis le plus sensible. C’est pour ça que j’aime les films de Tarantino et le rap. On oublie trop souvent de dire que le rap est un genre où l’humour est très présent »¹.

Cette phrase peut sembler incongrue au premier abord pour un public peu familier de ce genre musical. En effet, depuis la naissance du rap dans les quartiers populaires du Bronx, celui-ci est resté attaché au monde urbain à travers les époques et il a toujours été considéré que la majorité des rappeurs étaient issus de minorités ethniques, dans le monde anglo-saxon comme en France. Ces deux traits sont désormais intimement liés au rap dans l’inconscient collectif, le connotant socialement et culturellement. Mais qu’en est-il en réalité de cette connotation et de ses conséquences ?

Dès les débuts du rap aux États-Unis, ce genre présente deux facettes. La première, plus revendicatrice, aborde les thèmes sociaux et politiques liés aux problèmes de la vie en banlieue ou de la jeunesse, ce qui sera appelé le « rap conscient » en Francophonie. Ses chansons puisent leur inspiration dans les thématiques de l’ennui, la drogue, la pauvreté, l’absence d’avenir, etc. Cette facette du rap est la plus connue du grand public et paradoxalement la moins représentée dans ce mouvement esthétique au cours de son histoire². La chanson *The Message* de Grandmaster Flash and the Furious Five sortie en 1982³, un des premiers tubes du rap, incarne parfaitement cette volonté de faire du rap à message positif et conscient des problèmes sociétaux.

Ces quelques chansons de rap conscient ont servi de base à des analyses réductrices du genre, créant ainsi un cliché. Ce dernier représente le rap comme un mouvement sociologique revendicateur et contestataire, la voix de la révolte pour les populations laissées pour compte, minorités ethniques et banlieusards⁴. Bien que cette facette du rap existe, elle est en réalité peu fréquente et plutôt minoritaire⁵. Les artistes du genre présentent davantage une volonté de réaliser une musique légère, amusante et humoristique, autrement dit une activité artistique

¹ Céline FONTANA, « Orelsan : l’humour comme marque de fabrique », *Ouest-France*, 22 juin 2018, disponible sur <https://www.ouest-france.fr/medias/television/orelsan-l-humour-comme-marque-de-fabrique-5840548> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

² David DIALLO, « La musique rap comme forme de résistance ? », *Revue de recherche en civilisation américaine*, n°1, 2009, p. 5, disponible sur <http://journals.openedition.org/rca/80> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

³ Pour toutes les références aux chansons, albums, images, clips et interviews analysés dans le présent travail, merci de vous référer à la partie « Objet d’étude ».

⁴ *Ibidem*, pp. 1-13.

⁵ *Ibidem*, p. 5.

divertissante. Le cliché d'un rap uniquement contestataire a été surtout véhiculé par des intellectuels⁶ qui, en lui attribuant ces caractéristiques, pensaient le défendre mais en réalité le simplifiaient en le réduisant à une pauvre diversité de thèmes différents⁷. Ces chercheurs ont en effet commis l'erreur de l'analyser sous le seul angle sociologique, au lieu de le considérer comme un courant esthétique qui a, parmi d'autres, la possibilité d'exprimer des revendications sociales⁸.

Il est en outre nécessaire de mentionner que non seulement le rap français demeure peu revendicateur, mais il l'est probablement encore moins qu'avant. Le rap français se préoccupe moins des questions sociales et politiques qu'il ne le faisait dans les années 90⁹. Le genre a énormément évolué, il est ainsi passé d'une sous-culture de passionnés, une musique de niche en quête de légitimité pour devenir aujourd'hui un genre extrêmement populaire. Le rap assume un statut désormais nouveau en incarnant la nouvelle pop, n'hésitant pas à se mélanger davantage avec la chanson, affirmant son côté décomplexé.

Par conséquent, c'est bien cette autre facette du rap qui sera plus particulièrement mise en avant dans ce travail, à savoir son côté humoristique et second degré. Cette facette est représentée par la plupart des chansons du monde du rap, aux textes plus amusants, absurdes et qui relèvent plus souvent d'un exercice de style que d'une volonté de faire passer un message. Par exemple, les rappeurs dans leurs textes enchaînent souvent des phrases qui riment, mais qui n'ont aucun rapport entre elles dans le fond. Le premier tube qui illustre parfaitement ce style, et un des premiers tubes de rap en général, est *Rappers delight* de Sugar Hill Gang en 1979. Cette chanson est une compilation de *punchlines*, de phrases chocs et de rimes dans le style des premières battles de rap de l'époque. Cette deuxième facette trouve son héritage dans les traditions orales de la culture afro-américaine dont essentiellement les *battles*, ces joutes verbales poussaient à être créatif et à faire rire le public en attaquant son adversaire¹⁰. Nous verrons dès lors que ces caractéristiques issues d'un procédé ludique sont restées liées au rap dans sa dimension générale.

⁶ David DIALLO cite entre autres Michael Eric Dyson, James Bernard, Mary Ellison, Dick Hebdige ou encore Joseph D. Eure et James G. Spady.

⁷ *Ibidem*, pp. 2-7.

⁸ *Ibidem*, pp. 2-7.

⁹ Guillaume NARDUZZI, « Le rap doit-il être "conscient" ? On a demandé aux rappeurs ce qu'ils en pensent », *Konbini*, 26 avril 2019, disponible sur <https://www.konbini.com/fr/uncategorized/rap-conscient-arte-saveurs-bitume/> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

¹⁰ Cyril VETTORATO, « "Ça va être un viol" : Formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap », *Cahiers de littérature orale*, 2012/71, pages 115 à 140, mis en ligne le 27 avril 2014, disponible sur <https://journals.openedition.org/clo/1492?fbclid=IwAR1agx0C6d93dfezxw3LAVkind4Y2KRO3qw4RjIFrm675GmKA6pTH9BCtZE> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Bien entendu, le rap ne peut se résumer à sa dimension comique comme il ne peut se résumer à son côté revendicateur. Nombre de rappeurs présentent ces deux facettes et écrivent dans un même album des chansons tantôt plus sérieuses et revendicatrices, tantôt plus second degré, voire les deux en même temps, cherchant ainsi à la manière de la satire à dénoncer par le rire. Toutefois, ce travail se concentrera sur cet aspect comique, plus souvent oublié, afin de le mettre en avant.

Nous verrons ainsi que diverses particularités du rap ont pour résultat de faire de lui non seulement un genre musical valorisant la transgression mais également l'humour, puisque nous analyserons l'étroite relation qui lie ces deux caractéristiques. Pour ce faire, ce travail s'appuiera sur différents textes de théoriciens du rire et de l'humour tel que Henri Bergson, Patrick Charaudeau mais surtout Peter McGraw et Caleb Warren. Ces théories serviront de grilles de lecture sur l'humour qui permettront ensuite d'effectuer une analyse du genre musical rap à travers le prisme du comique.

Ce travail part également du constat que le rap est bien souvent connoté péjorativement et présenté dans les médias sous le prisme de ses défauts, c'est-à-dire comme véhicule d'une idéologie violente, machiste, misogyne, etc. Il s'agit d'un second cliché réducteur qui a été véhiculé cette fois par ses détracteurs¹¹.

Or, nous verrons également que les textes de nombreux rappeurs, à l'instar des textes écrits par les humoristes, ne représentent pas la pensée philosophique et politique de leur auteur mais sont écrits dans un style particulier pour provoquer des réactions de leur public dont le rire fait indéniablement partie. Ces textes souvent décalés voire délirants ne sont donc pas à prendre au sens littéral, mais ont leurs propres codes, tels que la valorisation de la transgression du langage¹², une rhétorique de l'excès¹³ ou encore une attitude cynique¹⁴. Par conséquent, ce travail aura l'ambition de briser, ou en tout cas de nuancer ces deux clichés du rap (en tant que

¹¹ Julien REBUCCI, « Les meilleures déclarations anti-rap », *Les Inrockuptibles*, 14 mars 2015, disponible sur <https://www.lesinrocks.com/2015/03/14/actualite/actualite/les-meilleures-declarations-anti-rap/> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

¹² Cyril VETTORATO, *op. cit.*, p. 3.

¹³ David DIALLO, « Musique rap et rhétorique de l'excès », *L'Atelier*, Vol. 6, n°2 « L'excès », Presses universitaires Paris Ouest, 2014, pp. 110-128.

¹⁴ Christian BETHUNE, « Rappeurs, les nouveaux cyniques ? », *Revue de la BNF*, 54, 2017, pp. 28-35, disponible sur <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2017-1-page-28.htm> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021 et Benoît DUFAU, « Le rap comme nouvelle forme de cynisme : quatre chiennes de plume, Booba, Casey, Fuzati, Virus. », *Les actes numériques*, 2017, colloque « *Conçues pour durer. Perspectives francophones sur les musiques hip-hop* », disponible sur <https://colloquehh.hypotheses.org/351> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

genre revendicateur et empreint de violence et de sexisme) en analysant la facette humoristique du rap français, celle-ci étant malheureusement trop souvent négligée et peu étudiée.

À cette fin, l'objet de la présente recherche se compose d'un corpus de documents comprenant des œuvres s'étalant sur une période de 40 ans, de 1981 à aujourd'hui. L'analyse portera sur des artistes et des styles très différents allant de MC Solaar à Alkpote en passant par Orelsan, Doc Gyneco, Vald, Iam, Damso, Supreme NTM, Disiz, Booba ou Fatal Bazooka. Ainsi, bien que nous analyserons des artistes comme ce dernier considérés par le public comme comiques voire parodiques, ce travail portera surtout sur les références comiques du genre afin de démontrer que l'humour dans le rap ne se développe pas dans une marge mais bien chez ses essentiels représentants. À titre de précision terminologique, l'appellation « rap français » sera utilisée ici pour désigner plutôt le rap francophone, comprenant des artistes belges, québécois, suisses...

Ensuite, de nombreuses vidéos, émissions, interviews, podcasts serviront à alimenter la recherche. Afin de parfaire notre analyse, nous examinerons non seulement les éléments textuels des chansons, mais aussi de nombreux éléments paratextuels tels que des pochettes d'albums, clips vidéo et interviews. C'est donc à travers tous ces éléments qu'il s'agira d'expliquer comment les rappeurs créent de la matière comique à travers leurs œuvres d'une part et le personnage qu'ils se créent par leur comportement dans les interviews d'autre part.

Au niveau de la structure de ce travail, nous poserons tout d'abord le cadre du rap français (**Partie I**) en abordant son histoire (**A**) ainsi que la façon dont il est perçu dans le monde médiatique et politique (**B**). Ensuite, nous examinerons différentes théories et analyses de l'humour qui pourront servir de grilles de lecture pour guider notre analyse (**Partie II**). Enfin, nous analyserons la façon dont le rap français et l'humour sont entremêlés (**Partie III**), en commençant par expliquer le caractère finalement peu revendicateur du rap (**A**), puis en présentant les origines de l'humour dans le rap (**B**). S'ensuivra une importante partie analysant les éléments textuels (**C**) de rap ainsi que divers éléments paratextuels qui seront classés dans une typologie de l'humour (**D**). Il y aura finalement une partie qui mettra en évidence les liens étroits entre le monde de l'humour et le monde du rap français (**E**).

I. Rap français

A. Le rap français : cadre historique

a) La naissance du rap

Les origines du rap, style musical appartenant au mouvement culturel “hip hop”, remontent à la deuxième moitié des années septante dans le Bronx. Le hip hop est en effet un mouvement culturel qui traverse une multitude d’arts différents : on le retrouve tant dans la danse (le breakdance) que dans les arts graphiques (le graph ou tag), et bien entendu dans la musique avec le rap, appellation venant de l’argot *to rap*, qui veut dire raconter n’importe quoi, bavarder, “jacter”¹⁵.

La culture hip hop s’installe dans des quartiers populaires particulièrement déshérités. Les propriétaires de bâtiments mettaient régulièrement le feu aux appartements pour récupérer la caution des assurances¹⁶, si bien qu’au regard du nombre d’incendies, Reagan décrivait le Bronx comme étant similaire au Vietnam. C’est dans ce contexte que le hip hop s’est donc développé, dans le règne de la débrouillardise et de la précarité. Les communautés afro-américaines organisaient notamment des *block party*, des fêtes qui se déroulaient dans la rue où des DJ animaient des soirées à l’aide des tables de mixages, de platines et de *sound systems*, c’est-à-dire des assemblages de haut-parleurs transportés sur des véhicules. Ces bricolages de *sound systems* ont été importés par les migrants jamaïcains arrivés sur la côte est des États-Unis dans les années 60 et 70.

Au départ, les DJ tenaient tant le rôle de mixeur que celui d’animateur de la soirée. Toutefois, au fur et à mesure des années, avec le développement des techniques de mixage qui devenaient de plus en plus compliquées à réaliser, les DJ ne purent plus tenir ce double rôle et durent donc faire appel à des *Masters of Ceremony*, ou MC, pour animer les soirées à leur place¹⁷ : les premiers rappeurs étaient nés.

b) Evolution stylistique

Initialement, les MC étaient donc de simples animateurs de soirées et le DJ tenait davantage le rang de star. Toutefois, les MC ont pris avec les années de plus en plus de pouvoir, jusqu’à devenir, dans le courant des années 80, plus importants que les DJ. Il s’agit du rap dénommé « new school » incarné par des groupes tels que Run DMC, les Beastie Boys où les

¹⁵ Christophe PIRENNE, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011, p. 396

¹⁶ *Ibidem*, p. 394

¹⁷ Cours de Questions d'histoire des musiques populaires, dispensé par Christophe LEVAUX, année académique 2019-2020.

rappeurs sont désormais sur le devant de la scène, par opposition à la *old school* qui mettait davantage en avant le DJ (tel que Grandmaster Flash ou DJ Kool Herc). À ce moment, vers le début des années 80, les rappeurs pratiquent une musique sous une forme plus proche de ce que l'on connaît actuellement dans le rap, puisqu'il s'agit de musiques où la place de l'interprétation rappée est première et non les techniques de *DJing*.

Au niveau stylistique, le rap a énormément évolué au cours de son demi-siècle d'existence. Il peut être néanmoins défini comme une musique où la rythmique est mise en avant et est accompagnée de paroles dans un débit particulier mi-parlé mi-chanté, en rythme avec la musique instrumentale¹⁸.

Le rap a en outre toujours été étroitement lié à d'autres styles, dont il a emprunté des éléments. Au départ, le rap était très proche de la musique funk comme l'illustre la chanson *Rappers delight*¹⁹. Plus tard vers le milieu des années 80, il a beaucoup emprunté au rock (du temps de Run DMC et les Beastie Boys) mais il a aussi puisé son inspiration dans la musique électronique ou le jazz²⁰. Plus tard, dans les années 2000 et 2010, il se mélange beaucoup avec la musique RnB²¹. Le genre musical s'est donc toujours mélangé avec d'autres styles notamment grâce à sa dimension post-moderne et les outils technologiques utilisés. Ces technologies, à travers la pratique du *sampling*, redonnent une dimension différente à de la musique existante et le mélange des genres s'opère par cette technique. Aujourd'hui, le rap se mêle toujours à d'autres styles musicaux, comme la variété, le RnB ou l'électro, et leur emprunte de nombreux éléments. Des rappeurs comme Nekfeu, Orelsan ou Alkpote et bien d'autres ont réalisé des collaborations avec des artistes de variétés, à savoir respectivement Vanessa Paradis, Stromae ou Philippe Katerine²². Aujourd'hui, une nouvelle vague de jeunes artistes pratique un rap se mêlant fortement avec des musiques électroniques comme Gambi ou Heuss L'enfoiré. Mais c'est probablement avec la musique RnB que le rap se confond le plus. Les collaborations entre chanteuses RnB et rappeurs sont indémodables. Des artistes de RnB

¹⁸ Christophe PIRENNE, *op. cit.*, p. 394.

¹⁹ Cours de Questions d'histoire des musiques populaires, dispensé par Christophe LEVAUX, année académique 2019-2020.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Karim HAMMOU, « Rap et RnB au cœur des transformations du paysage musical en France », *Une histoire du rap en France*, Paris, La découverte, 2014, composition numérique, Facompo Lisieux, avril 2014 (e-book),

²² Nekfeu ft. Vanessa Paradis, *Dans l'univers*, Album *Les Etoiles Vagabondes*, Seine Zoo, Polydor et Universal Music France, 2019. Orelsan ft. Stromae, *La pluie*, Album *La fête est finie*, 7th Magnitude, 3^e Bureau et Wagram Music, 2017. Alkpote ft. Philippe Katherine, *Amour*, Album *Monument*, Sony Music, 2019.

comme Aya Nakamura, Vitaa, Hamza, Wejdene, ont collaboré avec des rappeurs tels Niska, Diam's, Damso, Jul et bien d'autres²³.

c) L'arrivée du rap en France

En ce qui concerne la France, il a fallu attendre 1979 pour que le rap fasse parler de lui avec le succès planétaire *Rappers delight* du groupe Sugar Hill Gang²⁴. Selon l'universitaire Sébastien Barrio, le rap « s'est d'abord infiltré dans les médias pour ensuite se répandre dans les banlieues et les quartiers défavorisés, bref dans la rue »²⁵. Cette hypothèse est également soutenue par le sociologue Karim Hammou²⁶ pour qui, à l'inverse des États-Unis, le rap a d'abord touché le monde des professionnels de la musique avant d'atteindre le monde urbain.

Pendant les années 80, ce sont donc majoritairement des artistes français issus de la variété sans lien avec la culture urbaine qui ont sorti des chansons (à succès) contenant des parties rappées. On retrouve dans cette catégorie *Chacun fait (c'qui lui plaît)* de Chagrin d'amour (1981) qui sert de premier essai à la musique rap en France par des professionnels de la musique intégrés. Ce titre fut un grand succès commercial et fut le premier grand succès de chanson contenant des paroles rappées en français selon K. Hammou²⁷. S'ensuivront d'autres essais de l'industrie du disque essayant de reproduire la recette de *Chagrin d'amour*, comme *Vacances j'oublie tout* d'Elégance (1982) ou encore *Qu'est-ce qu'il a (d'plus que moi ce negro-là)* de Krootchey (1984). Par ces titres, des professionnels intégrés au monde de la variété s'essayaient, souvent le temps d'une seule chanson, au rap. Selon K. Hammou :

Les producteurs de 45 tours opèrent ainsi des coups ponctuels qui ne visent pas la pérennisation et l'exploitation commerciale d'un genre à part entière. De la même façon, la majorité des interprètes perçoivent la prosodie rap comme une forme originale, mais dont les possibilités sont limitées sur le plan professionnel ou esthétique²⁸.

Ainsi, au début des années 80, le métier de rappeur n'est pas encore né en France, dans la mesure où personne ne se définit encore comme tel. Il n'y a que, d'une part des chanteurs de variétés qui s'y sont provisoirement essayés, et d'autre part des passionnés de musique

²³ Aya Nakamura ft Niska, *Sucette*, Album NAKAMURA, Rec. 118, Parlophone et Warner Music France, 2018. Diam's ft. Vitaa, *Confessions Nocturnes*, Album *Dans ma bulle*, Hostile Records et EMI, 2006. Wejdene ft. Jul : *Loin de tout*, 2020. Wejdene ft JuL, *Single d'Or*, Album *16 ou pas*, Virgin Records, 2021.

²⁴ Vincent PIOLET, *Regarde ta jeunesse dans les yeux : Naissance du hip-hop français 1980-1990*, Paris, Le mot et le reste, 2017, p. 12.

²⁵ Sébastien BARRIO, *Sociologie du rap français, état des lieux (2000/2006) : Thèse dirigée par M. Rémy Ponton*, Université Paris 8, Ecole doctorale de sciences humaines, juin 2007, disponible sur <https://octaviana.fr/document/124492134#?c=0&m=0&s=0&cv=0> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

²⁶ Karim HAMMOU, *op. cit.*, « Les débuts du rap en France ».

²⁷ *Ibidem*, « Les industries musicales au tournant des années 1980 ».

²⁸ *Ibidem*.

commençant à rapper en tant qu'amateur. « Pour les uns comme pour les autres, le rap n'est pas la seule pratique privilégiée, ni même la principale. Il est une activité qui vient rejoindre un faisceau de tâches plus vaste, sans pour autant en devenir le cœur »²⁹. De ce fait, le premier album de rap français, *Paname city Rappin* de DJ Dee Nasty (1984), fut produit en amateur, pressé à 1000 exemplaires et vendu à quelques centaines d'exemplaires seulement³⁰.

Les premiers artistes à réellement faire carrière dans le hip hop arrivent plus tard et seront incarnés par des amateurs des musiques afro-américaines. Ces derniers sont des jeunes passionnés ayant trouvé les moyens de se procurer des albums de musiques rares et très peu écoutés en France à l'époque, telles que la soul, le funk, et les premiers albums de rap américain³¹. À la fin des années 80, les premières personnes à se définir en tant que rappers arrivent à Paris mais également à Lausanne, Lyon et Marseille (avec notamment Philippe Fragione, plus connu sous le nom d'Akhenaton).

Une scène hip hop plus importante se développe alors à Paris en parallèle de ces premiers essais de la variété. Cependant, les débuts de l'histoire du mouvement en France sont très peu documentés, alors que, selon l'auteur Vincent Piolet, ces pionniers du rap sont en majorité des artistes inconnus du grand public. Le mouvement hip hop français des années 80, à quelques exceptions près (les membres de NTM et de IAM), est une histoire des anonymes³². DJ Dee Nasty, dont il a été question plus tôt, organise des soirées dans lesquelles nombre d'artistes de la scène parisienne se retrouvent. Il co-animera également une émission radiophonique appelée la Deenastyle, avec le rappeur Lionel D. Cette émission sert d'espace de découverte de rappers et illustre la naissance de la scène parisienne.

À partir de 1982, on retrouve, parallèlement aux soirées organisées par Dee Nasty, les premières soirées (voire après-midis) rap au Bataclan. Ces soirées permettaient l'écoute des premières chansons rappées en français pour le public parisien. Aussi, certaines boîtes de nuits, étaient appelées à l'époque « boîtes de nuit des refusés »³³ car elles s'adressaient à la clientèle dite racisée. Les minorités ethniques n'accédaient en effet peu ou pas du tout à l'intérieur de la plupart des boîtes de nuit, puisqu'elles étaient catégoriquement refusées par les videurs. Ces boîtes des refusés ont aussi un rôle de diffusion importante de la musique rap à Paris. La discothèque des refusés à l'époque, c'était « La main bleue » située en banlieue parisienne et fondée en 1977. Plus tard en 1980, la boîte parisienne Le Palace ouvrait ses portes aux

²⁹ *Ibidem*, « Du rap dans la « variété » ».

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, « Des amateurs de musique atypique ».

³² Vincent PIOLET, *op. cit.*, pp. 9-10.

³³ Karim HAMMOU, *op. cit.*, « L'émergence d'une scène parisienne ».

personnes racisées tous les jeudis lors de soirées intitulées « Jungle Fever » où était joué du rap³⁴.

Il faut spécifier qu'à ses débuts, le rap en France ne s'interprète pas forcément en français. Beaucoup de morceaux sont rappés en anglais, voire dans les deux langues³⁵. Pour K. Hammou, « [l]a pratique de défis entre rappers, sur le modèle de ceux entre danseurs, renforce l'intérêt de l'interprétation en français »³⁶. Lors des premières battles de la scène parisienne, l'utilisation du français pour se moquer de l'adversaire présente un avantage certain face à un public francophone³⁷. C'est donc en partie l'esprit de moquerie et de compétition qui favorise l'interprétation en français, étant entendu qu'il est plus aisé de travailler ses techniques d'écriture et d'interprétation dans sa langue maternelle.

d) Les premières carrières dans le rap

À partir de 1990, le monde médiatique commence à associer le rap au monde des banlieues et les rappers aux jeunes de la classe ouvrière d'origine immigrée. Cet archétype ne représentait pourtant à cette époque qu'une minorité de la pratique du rap selon le sociologue K. Hammou³⁸. Le rap est alors désigné par les médias comme un mouvement des jeunes de banlieues à destination des jeunes de banlieues. Sa définition en tant que genre musical à vocation universelle n'est pas inexistante dans le traitement des médias, mais reste secondaire³⁹. Par conséquent, les rappers sont invités sur les plateaux télé pour témoigner de la situation du jeune de banlieue, associés à une figure exotique, plutôt qu'en tant qu'artistes. Dans une vidéo réalisée par le journal Le Monde, Karim Hammou explique que la mise en avant des rappers originaires des banlieues est liée aux incidents survenus en 1990 (notamment les émeutes de Vaulx-en-Velin). Suite à ces problèmes sociaux, les médias cherchent des représentants et des voix qui mettent en scène ces banlieues et qui seront incarnées par les rappers⁴⁰. C'est cette première mise en avant médiatique qui suscitera pour la première fois l'intérêt des majors pour les rappers. Cette nouvelle médiatisation est donc liée à une sorte de malentendu selon Hammou.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, « Le malentendu de la responsabilité minoritaire ».

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Le Monde, « La France est-elle vraiment la deuxième terre du rap? Et si oui, pourquoi? », *Rap Business*, épisode 2, 2 février 2020 disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=f5kJjAikHbs> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Du fait de cette association aux banlieues, le rap est considéré comme une musique revendicatrice, un symptôme des problèmes publics. Les rappeurs sont souvent présentés lors de reportages dans un décor urbain (plutôt qu'en studio ou sur scène) pour témoigner de la situation des quartiers, ce qui éloigne « l'opportunité d'une interprétation esthétique de leurs activités »⁴¹. Ce cliché réducteur, qui s'est instauré il y a 30 ans, est encore très puissant aujourd'hui en 2021. Les maisons de disques jouaient déjà avec ce cliché dès 1990 lorsqu'elles se sont mises à déguiser les rappeurs en jeunes de banlieues et présentaient, par conséquent, le rap comme une musique contestataire (c'est ce qui est arrivé au rappeur Lionel D, dont la maison de disque essayait de répliquer le succès de Public Enemy aux États-Unis)⁴².

C'est donc dans le courant des années 90 que le rap commence à se populariser et à se crédibiliser en France. Dans un premier temps, le titre *Mais vous êtes fous* de l'artiste belge Benny B devient un tube de l'été 1990. Ensuite, l'artiste MC Solaar devient rapidement le pionnier du processus de crédibilisation du rap en France grâce à son style poétique, sa technique et sa qualité d'écriture. Il obtient un succès critique et public dès son premier album *Qui sème le vent récolte le tempo* sorti en 1990. Dans les années qui suivent, d'autres artistes obtiennent un succès conséquent, comme les très célèbres groupes NTM et IAM. Ce dernier place les projecteurs sur un nouvel épicode du rap francophone, Marseille, où l'on retrouvera à travers les époques de nombreux artistes prospères.

e) Deuxième moitié des années 90 : une popularité croissante

La popularisation du rap français dans les années 90 découle également d'une loi ayant imposé aux radios un quota de productions françaises à diffuser aux heures de grande écoute. La loi du 1^{er} février 1994, appelée loi sur les quotas, « impose aux radios privées de diffuser, depuis le 1er janvier 1996, aux heures d'écoute significatives, 40 % de chansons d'expression française, dont la moitié au moins provenant de nouveaux talents ou de nouvelles productions, pour la part de leur programme composée de musique de variété »⁴³.

Cette loi marquera surtout la programmation des radios visant un public jeune (NRJ, Fun radio et Skyrock), qui marquaient pourtant un désintérêt pour le rap avant cette période.

⁴¹ Karim HAMMOU, *op. cit.*, « Une nouvelle tâche assignée aux rappeurs : porter l'altérité ».

⁴² *Ibidem*, « Le pari des majors sur la scène du Deenastyle ».

⁴³ X, Entrée en vigueur du quota de 40 pourcents de chansons francophones à la radio, CSA, disponible sur <https://www.csa.fr/Informer/Espace-presse/Communiqués-de-presse/Entree-en-vigueur-du-quota-de-40-de-chansons-francophones-a-la-radio#:~:text=La%20loi%20du%201er%20fév%201994,compos%C3%A9e%20de%20musique%20de%20vari%C3%A9t%C3%A9> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Elles ont donc été plus ou moins contraintes de se tourner vers le rap français pour assurer une programmation suffisante de productions françaises.

En particulier, c'est aussi à ce moment que Skyrock décide de se positionner sur le rap. La radio est obligée de trouver des solutions à son problème d'audience, qui est en baisse par rapport à celles de NRJ et Fun radio, de sorte qu'un renouvellement devient nécessaire. La radio décide alors de tourner progressivement sa programmation vers le rap. Cette transformation s'opère de 1995 à 1998 pour finalement parvenir à diffuser 80 pour cent de rap (majoritairement francophone) dans sa programmation⁴⁴. En 1996 (moment où la programmation est encore très éclectique), l'émission « Planète rap », animé par Fred Mussa, est créée sur Skyrock. Il s'agit à l'époque de la première émission qui diffuse uniquement de la musique rap. Fun radio et NRJ vont également suivre le mouvement et diffuser beaucoup plus de rap que précédemment.

Le genre rap a donc fait un bond dans la deuxième moitié des années 90 en France, par l'intermédiaire des radios, en passant de 8 pour cent de la programmation en 1996 à 15 pour cent en 1997⁴⁵. Par effet corrélatif, la relation entre les radios et le rap a radicalement changé par rapport au début des années 90. Skyrock devient « une pièce maîtresse du recrutement de nouveaux artistes comme de la réalisation de nouveaux disques de rap par les majors »⁴⁶. Suite à cette évolution, les titres de rap classés dans le Top 100 se multiplient en 1997, puis en 1998, année dans laquelle le rap français culmine à un niveau de succès jamais atteint auparavant (avec deux à trois fois plus de titres présents dans le top 100 que les années précédentes), si bien que certains désignent cette année 1998 comme l'âge d'or du rap français. Parmi les artistes à succès en 1997, on retrouve beaucoup d'artistes issus de la première génération du rap français (IAM, NTM, Mc Solaar, Passi et Stomy Bugsy, ayant sorti leur premier album entre 1990 et 1993)⁴⁷. En 1998, des artistes issus de la génération suivante de rappeurs (ayant sorti leur premier album entre 1994 et 1997) obtiennent un succès conséquent, comme les Sages Poètes de la rue ou Ménélik, ainsi que de nouveaux artistes qui émergent avec un premier album cette année-là, comme Busta Flex, Arsenik, Oxmo Puccino et la Fonky Family.

Au même moment, à partir de 1996, lors du tournant qui s'opère en faveur du rap en radio, une nouvelle forme médiatique s'intéresse de plus en plus au phénomène rap : la presse spécialisée. En effet, de nombreux magazines ayant vocation à traiter du rap, tant français

⁴⁴ Karim HAMMOU, *op. cit.*, « Une nouvelle façon de "développer" des artistes ».

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*

qu'américain, et plus généralement de la culture hip-hop (graffiti, danse, etc.) naissent dès 1996, tels que Radikal, R.E.R ou Groove par exemple. Ceux-ci s'ajoutent alors au magazine indépendant L'affiche (où travaillait Olivier Cachin), qui existait depuis 1990. Ces magazines étaient généralement accompagnés d'un CD et se vendaient entre 10.000 et 25.000 exemplaires chacun⁴⁸. Ces médias indépendants ont servi de lieu de diffusion de la critique des œuvres de rap et ont aussi favorisé la vente d'œuvres grâce à leurs décryptages de l'actualité du genre. Toutefois, ces magazines se sont aussi placés en situation de dépendance économique vis-à-vis de l'industrie du disque⁴⁹. Plus tard, les premiers sites internet spécialisés sur le sujet, descendants directs des magazines spécialisés, naîtront au début des années 2000 : L'abcd du son, 90 bpm, Rap2k, Booska-p, etc.

Au début des années 2000, la rhétorique de la rue apparue dix ans plus tôt se renforce, accentuant le lien entre rap et banlieues⁵⁰. Une opposition de classes marquée se cristallise alors aux yeux des fans de rap entre les artistes de la rue, issus du milieu *underground* dont l'existence dépend du succès du genre (radios locales, presse spécialisée, labels indépendants...) et les acteurs dominants des industries musicales qui utilisent le rap pour faire du business, « dont le soutien [au genre] est précaire et qui maintient le rap dans un statut de pratique minoritaire, lorsque ce n'est pas dans celui de pur effet de mode »⁵¹. Cependant, la réalité est plus nuancée, les représentants de l'*underground* préfèrent tout de même, s'ils en ont l'occasion, rejoindre les rangs d'une major (même au prix de leur crédibilité). L'expression *street credibility* se popularise, reposant sur une logique réputationnelle et désignant un lien avec le milieu *underground*⁵². La rue est présentée comme un symbole capable de faire ou défaire les réputations⁵³, symbole qui se démocratise alors sous l'impulsion des acteurs de l'industrie du disque, qui l'utilisent afin de mettre en place un marketing de la marge. Par conséquent, et assez paradoxalement, la référence à la rue devient un symbole marchand⁵⁴. K. Hammou conclut à ce propos que : « derrière l'invocation de la rue pointe le fondement de l'institution du monde social du rap français : l'archipel de lieux définissant le rap comme un genre qui leur est propre dans une société où ce genre demeure assigné au minoritaire »⁵⁵.

⁴⁸ *Ibidem*, « Les règles d'un commerce musical ».

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*, « Faire exister le rap, faire exister les rappers ».

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

f) Années 2000 : crise du disque

La destinée du rap dans les années 2000 est grandement impactée par la crise du disque. Les ventes de disques rap stagnent en effet au début des années 2000 puis diminuent fortement suite à la dématérialisation des supports musicaux à partir de 2003. « De 2000 à 2011, les ventes annuelles d'albums baissent de 65 pour cent et le format CD single est devenu quasi inexistant »⁵⁶. Ceci conduit les majors à rompre un nombre important de contrats (plus de 200) avec des artistes en 2002 et 2003. Cette crise impacte non seulement les artistes eux-mêmes, mais aussi l'ensemble des acteurs gravitant dans ce milieu : la majeure partie des magazines spécialisés disparaissent vers la fin des années 2000⁵⁷, deux tiers des labels indépendants créés dans les années 90 sont en liquidation judiciaire ou ont cessé toute activité à la fin des années 2000⁵⁸. Toutefois, malgré la crise, le rap français continue de vendre un nombre important d'albums. Les artistes vedettes de cette décennie sont issus de plusieurs générations différentes : aux artistes des trois premières générations⁵⁹ (ayant sorti un premier album avant 2000, tels que IAM, Kool Shen, Mc Solaar, Kery James, 113, Rohff, Sniper, Booba ou Diam's) s'ajoutent ceux de la quatrième génération (ayant sorti un album entre 2002 et 2004) (Sinik, Psy-4 de la rime), puis de la cinquième dans la deuxième moitié des années 2000, avec de nouveaux artistes comme Kenny Arkana, La Fouine, MAP, Sefyu, Médine, Youssoupha, Orelsan et Sexion d'Assault⁶⁰. Cependant, pour tous ces artistes populaires dans les années 2000, la grande réussite commerciale est devenue plus rare et difficile à atteindre.

De plus, le milieu des années 2000 se caractérise par une multitude de conflits personnels, ce qu'on appelle les « clash ». Ceux-ci sont souvent en partie liés à des conflits économiques directs entre artistes ou entre artistes et producteurs⁶¹, et sont désormais mentionnés dans les médias et sur internet. Cette exposition permet certes une certaine promotion des œuvres des artistes, mais elle assure également aux médias qui en font le relais une bonne diffusion auprès d'une audience friande de ce genre de faits divers, tout en servant

⁵⁶ *Ibidem*, « Rap et R&B au cœur des transformations du paysage musical en France ».

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Pour rappel, on peut distinguer trois générations de rappeurs avant 2000. La première correspond aux artistes ayant sorti un premier album entre 1990 et 1993, la seconde de 1994 et 1997 et la troisième à partir de 1998. Sur ce point voyez Karim HAMMOU, « Le jeu incertain des générations », *Temps des arts et des artistes*, numéro 14, 2011, disponible sur <https://journals.openedition.org/temporalites/1918> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

⁶⁰ Karim HAMMOU, « Rap et Rnb au cœur des transformations du paysage musical en France », *Une histoire du rap en France*, Paris, La découverte, 2014, composition numérique, Facompo Lisieux, avril 2014 (e-book).

⁶¹ *Ibidem*.

le discours médiatique qui tend à l'assignation du rap aux banlieues où règnent la violence et la délinquance⁶².

Ainsi, durant les années 2000, si l'exotisation médiatique du genre rap ne disparaît pas, celle-ci s'amenuise et permet un traitement journalistique plus neutre. Le rap dans cette décennie bénéficie d'un processus de légitimation médiatique marchand et culturel, qui entre toutefois en contraste avec un traitement politique défavorable⁶³ (voir partie I.B à ce sujet).

g) Décloisonnement du genre

Le rap contribue par ailleurs au développement d'un genre nouveau, le RnB. Ce genre, qu'il faut distinguer du RnB des années 50, est devenu de plus en plus populaire durant les années 2000 et effectue beaucoup de croisements avec le rap durant ces années. Il est alors fréquent de retrouver un ou plusieurs couplets rappés par un artiste qui collabore avec un chanteur ou une chanteuse RnB, qui souvent chante le refrain. Le rap et le RnB s'influencent l'un autre et l'on retrouve de ce fait une majorité de refrains chantés plutôt que rappés dans les titres rap⁶⁴. Selon K. Hammou, l'apparente disparition du rap au profit du RnB dans les sondages comme Yacast ou le SNEP est en réalité un trompe-l'œil⁶⁵, alors que le rap est toujours présent en filigrane via sa proximité musicale et ses nombreux couplets rappés présents dans les titres RnB. De ce fait, il s'est installé durablement dans le paysage musical français et se maintient pendant la décennie dans les ventes de disques (entre 2 et 5 pour cent des ventes)⁶⁶.

Ce mélange du rap avec le RnB témoigne également du renouvellement des sources d'inspiration du rap. Les rappeurs collaborent désormais de plus en plus avec les artistes issus de la variété, que ce soit sous la forme d'écriture de textes pour les artistes de variété (c'est le cas d'Akhenaton, Oxmo Puccino, Disiz) ou de *featuring* avec ces artistes (Calogero et Passi, Sinik et James Blunt...). D'un autre côté on assiste au passage d'artistes rap vers d'autres styles : à la chanson française (Ridan, HK, plus tard Lomepal et Damso), au slam (Abd Al Malik), au rock (Disiz) ou à l'électro (Stromae). Tout ceci illustre la sortie progressive du rap de son statut marginalisé, alors que s'opère un décloisonnement du rap vis-à-vis des autres musiques populaires. Ce processus, qui a commencé dans les années 2000, s'est d'autant plus renforcé au cours de la décennie suivante.

⁶² *Ibidem.*

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ibidem.*

h) Années 2010 : succès commercial et renouvellement esthétique.

Au cours de la décennie 2010, le rap s'implante solidement dans le paysage musical français. Le système des écoutes en streaming relance l'industrie musicale et facilite la possibilité de vivre du rap pour les artistes producteurs et même pour les journalistes spécialisés dans le domaine⁶⁷. Cette décennie marque également une globalisation plus importante du rap en francophonie : des artistes percent un peu partout non seulement en métropole française mais aussi au Québec, en Suisse et en Belgique. Le rap se démocratise : ses artistes et son public sont issus de toutes les classes sociales, bourgeoisie, classe moyenne, banlieue, classe ouvrière⁶⁸. L'assimilation du rap aux jeunes et aux banlieues, de même que son ancienne désignation de « musique minoritaire » devient moins évidente.

Le rap français est aussi influencé stylistiquement par les nouvelles techniques d'autotune utilisées d'abord par Lil Wayne et T-pain aux USA et popularisées par Booba en 2009 en France. Cette étape représente fortement le processus de décloisonnement du rap et du chant. Elle marque un nouveau pas dans la diversification esthétique du genre ainsi qu'un accroissement de sa popularité. Le rap devenant une sorte de nouvelle pop⁶⁹. Le genre continue de se ramifier durant cette décennie en nombreuses sous-catégories. Si certains artistes font par exemple du rap « à l'ancienne », dans le style des années 90 comme Hugo TSR ou Big Flo et Oli, la tendance majeure de la décennie est la Trap popularisée par Migos. Ce sous-genre est importé du sud des États-Unis, particulièrement d'Atlanta (qui devient désormais le nouvel épice du rap mondial)⁷⁰. Le succès du premier album de Kaaris, *Or Noir*, sorti en 2013, popularise ce nouveau genre identifié comme de la Trap (même s'il se situe plus proche de la Drill, autre sous-genre du sud des États-Unis)⁷¹. Cette nouvelle formule a eu un tel succès que nombre d'artistes ont tenté de se reconvertir avec plus ou moins de réussite dans ce style particulier. Des rappers issus des précédentes générations se sont mis aux sonorités Trap comme Mc Solaar, Booba, Orelsan... Notons également l'impact technologique de logiciels

⁶⁷ Le Monde, « Comment le rap a pris d'assaut le streaming musical », *Rap Business*, épisode 3, 9 février 2020, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=S9sUvKHYoPw> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

⁶⁸ François CHEVALIER, « De NTM à PNL : ce que la géographie nous apprend de l'histoire du rap français », *Télérama*, 22 novembre 2017, disponible sur <https://www.telerama.fr/sortir/de-ntm-a-pnl-ce-que-la-geographie-nous-apprend-de-lhistoire-du-rap-francais,n5339882.php> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

⁶⁹ Karim HAMMOU, « Quarante ans de rap français : identités en crescendo », *Hip-Hop en Français. An Exploration of Hip-Hop Culture in the Francophone World*, 2020, disponible sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02897051v2/document> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

de traitement du son et de logiciels d'écriture, permettant de réaliser facilement des productions musicales et d'écrire grâce à un dictionnaire de rimes performant⁷². Il suffit désormais d'un ordinateur portable pour faire des instrumentations, ce qui facilite et démocratise fortement la pratique du rap par rapport aux années 90.

Les succès commerciaux du rap ne s'essouffent pas à la fin de la décennie, de même pour la musique urbaine avec laquelle il est plus que jamais intimement lié. La frontière entre ces deux genres s'effrite encore à l'instar de celle qui sépare le rap et le chant⁷³. Le rap rencontre aujourd'hui un succès colossal, jusqu'à devenir le genre le plus écouté dans le monde d'après les statistiques des plates-formes de streaming (Apple, Spotify, Deezer)⁷⁴. Bien que cela ne signifie pas que le rap soit réellement le genre le plus écouté, puisque ces statistiques ne prennent pas en compte les écoutes de CD, vinyles et radiophoniques, il est certain que le rap ne s'est jamais mieux porté commercialement qu'aujourd'hui et il a un succès particulièrement important dans le monde francophone, malgré les polémiques et le désintérêt d'une majorité de médias « traditionnels » pour le genre. Les musiques hip hop ont fortement tiré parti du streaming et multiplié les succès dans les charts en France passant d'environ 3% du marché du disque en 2011 à près de 9% en 2017⁷⁵. De plus, selon les statistiques de Spotify, le rap représente 70 pour cent des écoutes totales des utilisateurs de la plate-forme en France de 2016 à 2020. La France serait devenue le second pays où l'on écoute le plus de rap derrière les États-Unis⁷⁶.

⁷² Comme le site internet dealer de rimes, <http://www.dealderderimes.fr/#dictionnaire> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

⁷³ Karim HAMMOU, « Quarante ans de rap français : identités en crescendo », *op. cit.*

⁷⁴ Théophile MAGORIA, « Streaming : les musiques que les français écoutent », *Libération*, 26 juillet 2020, disponible sur https://next.liberation.fr/musique/2020/07/26/streaming-les-musiques-que-les-francais-ecoutent_1795135 consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

⁷⁵ Karim HAMMOU, « Quarante ans de rap français : identités en crescendo », *op. cit.*

⁷⁶ Le Monde, « La France est-elle vraiment la deuxième terre du rap? Et si oui, pourquoi? », *Rap Business*, épisode 2, 2 février 2020 disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=f5kJjAikHbs> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

B. La perception négative du rap

a) Introduction : une sous-représentation dans les médias ?

Bien qu'il rencontre un important succès populaire en particulier sur les plateformes de streaming, le style serait actuellement sous-représenté sur les ondes radio ou à la télévision⁷⁷. La société Yacast a livré son bilan semestriel de programmation musicale pour l'année 2020. D'après ce bilan, le rap représenterait 65,4% (dont 52,8% pour le rap français) du total des écoutes en streaming pour seulement 9,4% du total des programmations en radio⁷⁸. On retrouve des pourcentages similaires au niveau des diffusions télévisuelles (59,9 pour cent des visionnages de clips à la demande sur la plateforme Youtube contre 15,3 pour cent des diffusions TV)⁷⁹.

Selon le sociologue K. Hammou, le rap a été longtemps méprisé par les radios, notamment par les radios visant un public jeune telles que NRJ ou Fun Radio, qui refusent dans un premier temps de promouvoir ce genre musical dans les années 80 et au début des années 90. Celles-ci préfèrent proposer des musiques « mélodieuses » à leur public. Elles étaient sceptiques vis-à-vis du rap qui était synonyme pour elles d'une pratique minoritaire écoutée uniquement par les jeunes de banlieues, de sorte qu'elles étaient réfractaires à sa diffusion⁸⁰.

Plus tard, lorsque Skyrock décide de se lancer dans le rap et de se définir comme la radio du rap, cela n'a pas été sans conséquence. En 2000, les stations locales affiliées à Skyrock lui demandent un changement de programmation, affirmant que les recettes publicitaires ont diminué de 20 %. Selon K. Hammou, « l'assignation du rap à des catégories racisées est au cœur de cette déviance »⁸¹. Par conséquent, la décision de Skyrock de diffuser une « musique de racisés » lui a coûté financièrement. Bruno Guillon, animateur sur NRJ, déclare à l'époque :

Une radio comme Skyrock, qui va communiquer sur le fait qu'elle est première sur le rap et tout ça, est une radio qui, commercialement parlant, se vend moins bien.
(...) Les gens se font une idée préconçue de ce que véhicule le rap, et font

⁷⁷ NICOB, « Le rap sous-représenté au Bilan Radio TV du 1er semestre 2020 », *Ventesrap*, 19 novembre 2020, disponible sur <https://ventesrap.fr/le-rap-sous-represente-au-bilan-radio-tv-du-1er-semestre-2020/> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Karim HAMMOU, *Une histoire du rap en France, op. cit.*, « Le rap français, une simple mode ? »

⁸¹ *Ibidem.*, « Un marketing de la marge ».

l'amalgame : Skyrock = Rap ; Rap = Racaille ; Racaille = Problèmes ; donc mauvaise image ; donc pas de pub⁸².

Selon Matheo Fabre, animateur de Skyrock à l'époque, « les régies publicitaires concurrentes de Skyrock allaient dire à des annonceurs : "Mais eux ils jouent de la musique pour les noirs et les arabes dans les cités". Choses dont on m'a dit que ça existait encore »⁸³. Les préjugés racistes présents dans la société française ont donc des conséquences financières car certains publicitaires refusent d'investir dans une radio liée à un public racisé.

À la suite de cette diminution des revenus publicitaires, Skyrock était dans une mauvaise situation financière en 1998. Selon Hervé Grondin, chargé de relations publiques de Skyrock, cette dernière était mal en point économiquement parce que l'on ne voulait pas investir dans la radio des personnes racisées. Cependant, selon lui, ils ont été sauvés par la coupe du monde 1998 et la popularité des joueurs d'origine africaine et nord-africaine (« Black-Blanc-Beur) de l'équipe de France, avec Zinedine Zidane comme figure de proue. À partir de ce moment-là, les publicités sont revenues vers la chaîne de radio⁸⁴. La radio a donc été sauvée grâce à un changement sociétal s'opérant cette année-là. La popularité du football a possiblement impacté les opinions du grand public vis à vis des minorités ethniques de France et par conséquent des musiques considérées comme liées aux minorités ethniques.

Toujours selon K. Hammou, bien qu'il y ait eu une augmentation de la programmation rap sur les radios de jeunes comme NRJ et Fun radio à la fin des années 90 (15 pour cent sur NRJ et 30 pour cent sur Fun Radio en 1998), cette tendance fut de courte durée puisque ce pourcentage tombe à 7 pour cent en 2006. Paradoxalement, le nombre d'auditeurs de rap n'a pas diminué, bien au contraire, durant les années 2000⁸⁵. Au cours de ces mêmes années, le rap se légitimise petit à petit dans le discours médiatique et culturel mais subit paradoxalement de nombreuses critiques issues du monde politique français.

Plusieurs hypothèses pourraient expliquer cette sous-représentation : perception négative liée à une incompréhension des codes du genre, une vulgarité des textes, une violence visuelle de certains clips, un effet générationnel (les propriétaires et animateurs de radios étant généralement plus âgés), mépris d'une musique associée aux quartiers populaires, racisme vis-à-vis d'une musique considérée comme racisée, etc. Le rap demeure encore à l'occasion source de polémiques et les rappeurs effraient encore une partie de la population.

⁸² *Ibidem.*

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ibidem.*, « Rap et R&B au cœur des transformations du paysage musical en France ».

b) Critiques issues du monde médiatique

Une grande partie du monde médiatique français a plus ou moins méprisé le rap selon les époques. Le rap a très souvent reçu un traitement médiatique défavorable, son processus de légitimation a été long et laborieux. Aujourd'hui on peut émettre l'hypothèse que le vent est en train de tourner pour le rap français. Certains médias font le choix de traiter avec beaucoup de passion l'actualité du rap, en particulier francophone. C'est le cas notamment du média Konbini ou de la chaîne Canal plus (avec notamment l'émission Clique présenté par Mouloud Achour).

Le rap n'a pas été pris au sérieux à ses débuts. Il a été rapidement tourné en dérision par le monde médiatique au début des années 90, comme le note K. Hammou :

D'autres programmes, sur Antenne 2, FR3 ou TF1, traitent le rap par la dérision de façon plus directe. Cette dimension de la médiatisation télévisuelle du rap apparaît particulièrement de mars à juin 1991, lorsque les performances parodiques d'humoristes ou d'animateurs sont plus nombreuses sur les plateaux de télévision que les performances sérieuses de rappeurs⁸⁶.

Selon celui-ci, les médias font des représentations caricaturales des rappeurs⁸⁷. Au début le genre est donc plutôt moqué, très peu de monde prend ce style musique sérieusement. D'autant plus qu'à la même époque, comme expliqué précédemment, l'entière des radios décide de ne pas programmer ce genre musical.

Dans le discours médiatique, le courant musical est souvent rejeté dans son ensemble par des personnalités médiatiques. Certains discours englobent les rappeurs dans la même catégorie, sans qu'un raisonnement critique détaillé ne soit généralement avancé⁸⁸. Comme le dit le rappeur Akhenaton, on refuse au rap le droit à la nuance⁸⁹. Ainsi, beaucoup de discours de journalistes se résument à « Je n'aime pas le rap ». Parmi ces discours, on retrouve diverses

⁸⁶ *Ibidem.*, « Une nouvelle tâche assignée aux rappeurs, porter l'altérité ».

⁸⁷ L'auteur relève d'ailleurs : « On peut notamment relever la récurrence de l'animalisation du rappeur en singe, le mime de mouvements grotesques évoquant une forme de danse primitive, l'importance des vêtements comme métonymie du jeune de banlieue, la diction, et plus largement la face que déforment impropriétés lexicales et grimaces vindicatives. L'étude de telles émissions qui ne mettent pas l'enquête sur le rap au cœur de leur dispositif indique la persistance, sous la définition du rap comme symptôme de problèmes publics, de son appréhension au travers de l'exotisme prêté aux musiques afro-américaines en France », *ibidem*.

⁸⁸ Comme on peut le voir notamment dans de nombreuses chroniques prononcées lors d'émissions télévisées comme « On n'est pas couché », « Salut les Terriens », etc. Voir notamment les chroniques d'Éric Zemmour citées ci-dessous, ainsi que Les Terriens, « L'invité OVNI : VALD, le Eminem français - Salut les Terriens », *Salut les Terriens*, émission du 23 septembre 2017, 29 septembre 2017, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=_uCYeC_o-OY&t=89s&ab_channel=LesTerriens consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021 et On n'est pas couché (RUQUIER Laurent, SALAME Léa et MOIX Yann), « Nekfeu – On n'est pas couché 19 septembre 2015 », 20 septembre 2015, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=ubEJ2yc01DY> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

⁸⁹ On n'est pas couché, « IAM – On n'est pas couché 15 juin 2013 », 18 juin 2014, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=V9LqP6WljZU> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

personnalités médiatiques, chroniqueur de talk-shows, journalistes... Au-delà d'une forme de discours méprisant et de rejet du rap dans son ensemble par certaines personnalités que nous examinerons ci-après, il existe également une forme de complète indifférence chez certains journalistes. Par exemple, nombreux chroniqueurs de l'émission *On n'est pas couché* (Charles Consigny, Christine Angot, Vanessa Burgrave ou Laurent Ruquier lui-même...) se sont particulièrement illustrés dans ce domaine et on peut résumer leur discours de critique d'album à « je n'écoute pas de rap donc je n'ai pas grand-chose à dire sur votre album »⁹⁰. Ces propos d'indifférence peuvent tout aussi être blessants pour les amateurs d'un genre que la critique virulente.

Les discours d'opposition prennent différentes formes, certains sont catégoriquement opposés au genre musical. Quelques personnalités médiatiques considèrent le rap comme un sous-genre de jeunes dégénérés. Il s'agit notamment de propos de grands réactionnaires à l'image d'Alain Finkielkraut ou d'Éric Zemmour. Ce dernier, en tant que chroniqueur à l'émission « *On n'est pas couché* », s'est illustré à maintes reprises en tenant un discours critique et assez réducteur envers le genre musical⁹¹. Il a déclaré maintes fois que le rap est un sous-genre ou un « sous-art »⁹². Il a aussi décrit le rap comme « une sous-culture d'analphabète »⁹³. Finkielkraut quant à lui, a déclaré en 2015 « le rap n'est pas seulement l'expression de la haine, mais l'apologie du fric facile »⁹⁴.

Divers exemples de discours et de polémiques permettent de montrer que le rap est parfois rejeté et critiqué dans son ensemble, en tant que genre, dans le discours médiatique passé et actuel. Les reproches typiquement formulés à son égard sont incarnés, comme l'a relevé Max Brodi dans une vidéo de sa chaîne Youtube d'analyse de rap « *Le Règlement* », par

⁹⁰ Voyez par exemples les passages de Disiz La Peste et d'Oxmo Puccino : *On n'est pas couché* (RUQUIER Laurent, ANGOT Christine et CONSIGNY Charles), « Disiz La Peste – On n'est pas couché 13 octobre 2018 », 14 octobre 2018, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=P2XQSxslY6k&ab_channel=Onn%27estpascouch%C3%A9 consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021 et *On n'est pas couché* (RUQUIER Laurent, ZEMMOUR Eric et NAULLEAU Eric), « Oxmo Puccino – On n'est pas couché 25 avril 2009 », 24 décembre 2014, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=IbB7uV3pPB&ab_channel=Onn%27estpascouch%C3%A9 consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

⁹¹ *On n'est pas couché* (RUQUIER Laurent, ZEMMOUR Eric et NAULLEAU Eric), « 50 Cent – On n'est pas couché 28 novembre 2009 », 28 novembre 2009, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=Vp0nubKUheA&ab_channel=Onn%27estpascouch%C3%A9 consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

⁹² Justin NOTO, « Eric Zemmour : « Je maintiens que le rap est un sous-art », 26 janvier 2018, *Intrld*, disponible sur <https://intrld.com/eric-zemmour/> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

⁹³ *Ibidem*

⁹⁴ Julien REBUCCI, « Les meilleures déclarations anti-rap », *Les Inrockuptibles*, 14 mars 2015, disponible sur <https://www.lesinrocks.com/2015/03/14/actualite/actualite/les-meilleures-declarations-anti-rap/> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

1) le fait que le rap soit un sous-genre ou un art destiné aux abrutis, 2) la violence, 3) la vulgarité et finalement 4) le sexisme (les “quatre pires clichés du rap”)⁹⁵.

Or, il est certainement possible de développer un discours critique sur un album comme le font très bien certains journaux plus spécialisés dans la critique musicale. Le rap ne peut donc être limité à un sous-art vide de sens, dans la mesure où le rap nécessite la maîtrise de techniques d'écriture et d'interprétations qui lui sont propres.

Le rejet du genre dans son ensemble transparait également par le reproche de violence qui lui est adressé. En effet, on peut remarquer que la violence est reprochée au rap, en particulier au moment de son émergence⁹⁶, de la même manière qu'elle était reprochée aux jeux vidéo et aux mangas à l'époque, d'autres formes d'arts jeunes, récemment arrivés sur nos terres et elles sont aussi considérées comme des phénomènes étrangers, réalistes, trop violents et consommés par les exclus de la société tels que les jeunes de banlieues⁹⁷.

Ce rejet du rap en général peut être lié à un mépris (conscient ou non) des classes sociales supérieures vis-à-vis d'une musique issue des minorités et des classes populaires. C'est une hypothèse soutenue par le célèbre journaliste Olivier Cachin, spécialisé dans le mouvement hip hop⁹⁸ mais aussi par la journaliste Léa Marie⁹⁹ dans un article pour le magazine Slate¹⁰⁰. D'après celle-ci, ce mépris est visible lors de nombreux passages télévisés de rappeurs, en ce compris dans des passages récents tel que celui de Nekfeu lors de son passage à On n'est pas couché en 2015. Lors de ce passage, la chroniqueuse Léa Salamé déclare au jeune artiste : « Vous dites que vous avez lu Tolstoï et Céline, c'est vrai ça ? »¹⁰¹. Plus tard, le chroniqueur Yann Moix enchaîne avec un air sceptique : « Quel passage vous avez préféré dans Voyage au bout de la nuit ? »¹⁰². Les chroniqueurs illustrent qu'ils doutent de la culture littéraire des rappeurs. L'exemple du passage de Vald chez Thierry Ardisson en 2017 est d'autant plus parlant. Lors de son passage le présentateur débute son interview par : « Vald, bonsoir. Vous n'êtes pas vraiment un rappeur comme les autres. Vous n'êtes pas noir. Vous ne passez pas vos

⁹⁵ Max BRODI, « Le rap est-il sexiste ? (4 pires clichés sur le rap) », *Le Règlement*, 26 avril 2018, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=35ReY3CfxCc> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

⁹⁶ À ce sujet, voir l'extrait du journal télévisé repris par Max Brodi dans sa vidéo « Le rap est-il sexiste ? » (*op. cit.*) dans lequel le présentateur décrit les mangas comme contenant des dessins très violents et réalistes. Un spécialiste interrogé sur le sujet explique « qu'ils s'adressent à une clientèle de jeunes en recherche d'identité, un peu en marge, très typés sur des jeunes de banlieue ou en difficulté ».

⁹⁷ Max BRODI, *ibidem*.

⁹⁸ Léa MARIE, « Les médias français et le rap : une longue histoire pleine de mépris », *Slate*, 27 octobre 2017, disponible sur <https://www.slate.fr/story/153011/medias-francais-rap-longue-histoire-mepris?amp> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*.

journées en salle de muscu et vous savez que le verbe “croiver” n’existe pas »¹⁰³. Ardisson incarne parfaitement cette part du monde médiatique résumant le rap à ses clichés.

Cette absence d’analyse détaillée du rap par ses détracteurs implique également que le sens des chansons, et notamment leur second degré souvent présent, n’est pas pris en compte.

c) Critiques issues du monde politique

Cependant, la plupart des critiques visent un artiste ou une chanson en particulier, et sont souvent mises en avant par des personnalités du monde politique français.

Plusieurs personnalités politiques se sont ainsi opposées publiquement au genre via des propos le condamnant à travers l’histoire¹⁰⁴. Dès 1991, le député UDF Charles Ehrmann déclare :

Si l'on considère en effet [...] qu'en règle générale les bandes pratiquant le tag, le rap et la culture hip-hop professent, par leurs paroles et leurs actes, un racisme anti-blanc et un antisémitisme virulent, cette subvention serait tellement immonde qu'il ne manquerait pas d'alerter tous ceux pour qui la culture judéo-chrétienne de la France, qui se situe aux antipodes du hip-hop, a encore une signification¹⁰⁵.

Par conséquent, le rap français était fortement critiqué dès ses débuts, puisqu’il était considéré notamment par ce politicien comme une source d’alimentation du racisme, ayant des valeurs opposées à celle de la France judéo-chrétienne.

En 1995, des policiers portent plainte vis-à-vis du comportement sur scène du groupe NTM. Ce ne sont pas les paroles de leurs textes qui sont visées, mais des insultes proférées lors du concert à l’égard des forces de l’ordre. En 1996, ce procès devient une affaire hautement médiatisée¹⁰⁶. Jean Louis Debré, à l’époque Ministre de l’Intérieur, soutient la plainte du syndicat des policiers. Finalement, les membres du groupe sont condamnés à trois mois de prison ferme, une amende ainsi qu’une interdiction de six mois d’exercer le métier. Les Ministres de la Culture et de la Justice de l’époque sont plus mesurés et considèrent le verdict comme une mise en cause de la liberté d’expression¹⁰⁷.

En avril 2002, La Rumeur publie un magazine promotionnel accompagnant la sortie de leur album *L’Ombre sur la mesure*. Hamé, un membre du groupe écrit un article satirique qui dénonce la rhétorique de l’insécurité, les violences policières et la paupérisation des quartiers

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Julien REBUCCI, *op. cit.*

¹⁰⁵ *Ibidem*

¹⁰⁶ Karim HAMMOU, *Une histoire du rap en France, op. cit.*, « La pénalisation politique du rap en France ».

¹⁰⁷ *Ibidem*.

populaires¹⁰⁸. Le Ministre de l'Intérieur de l'époque, Nicolas Sarkozy porte plainte pour diffamation envers la police. Il s'ensuivra plusieurs procès, au terme desquels Hamé sera finalement acquitté en 2010.

En automne 2002, le titre *La France* sorti en 2001 du groupe Sniper retient l'attention du député Jacques Myard. Il dénonce à son sujet : « La violence de certaines chansons de rap actuellement distribuées en France, qui sont explicitement dirigées contre l'Etat et les valeurs républicaines »¹⁰⁹. Un an plus tard, Nicolas Sarkozy condamne à son tour le groupe pour les paroles de cette même chanson mais également le titre *Jeteur de pierres* qu'il décrit comme racistes, antisémites et injurieuses¹¹⁰.

Plus tard, suite aux émeutes de novembre 2005, le député UMP François Grosdidier cible le mouvement hip hop comme responsable de ces violences. Il déclare à l'époque :

Ce n'est pas un type de musique à un public averti (...). Dans les facteurs qui ont conduit aux violences dans les banlieues, cela en fait partie. Ce phénomène musical n'est pas du tout étranger à ces violences. Cela conditionne et c'est ce qui fait passer à l'acte¹¹¹.

Il déclare aussi au journal *Le Monde* : « Le message de violence de ces rappeurs reçu par des jeunes déracinés, déculturés, peut légitimer chez eux l'incivilité, au pire le terrorisme »¹¹². D'après ces propos, le rap ferait l'apologie de la violence et serait un vecteur d'incitation à la haine, voire d'actes terroristes. François Grosdidier ne concentre pas sa critique sur le sexisme ou la vulgarité mais bien sur l'existence d'un racisme antiblanc dans les paroles de rap :

De nombreux autres chanteurs ou groupes de musique incitent au racisme, à la haine et à la violence dans leurs chansons. Ces incitations ne sont plus uniquement orientées contre les français (« céfrancs » ou « gouers ») définis par un critère juridique mais aussi contre les blancs « faces de craie », « gringos », « navets », « toubabs », « babtous »... répondant à un critère purement racial¹¹³.

En mai 2007, Nicolas Sarkozy est élu président de la République française. Pendant son mandat, le gouvernement va engager de nombreuses poursuites contre les rappeurs pour des accusations d'antisémitisme, de sexisme, d'homophobie et de menace contre l'Etat et le peuple français.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Jacques MYARD, « Question écrite numéro 2618 », *Journal officiel*, 16 septembre 2002.

¹¹⁰ Karim HAMMOU, *Une histoire du rap en France, op. cit.*, « La pénalisation politique du rap en France »

¹¹¹ X. « Plus de 200 élus demandent des poursuites contre sept groupes de rap », *dépêche AFP*, 12 novembre 2005.

¹¹² Karim HAMMOU, *Une histoire du rap en France, op. cit.*, « La pénalisation politique du rap en France »

¹¹³ *Ibidem*.

En 2006, Orelsan signe le controversé titre *Sale pute*. Mais la polémique éclate en 2009, quand la secrétaire d'Etat à la Solidarité Valérie Létard le décrit comme un « appel à la haine et à l'incitation au meurtre »¹¹⁴. Dans ce cas-ci, un titre rap est attaqué sous l'angle du sexisme par des personnalités issues de la gauche comme de la droite.

La décennie des années 2000 est marquée par de multiples attaques provenant de personnalités politiques souvent attachées à l'UMP, utilisant principalement une argumentation identitaire. La majorité des questions écrites posées par un député au ministre à l'égard du rap n'invoquent pas des valeurs consensuelles de sexisme ou de racisme (au sens général) mais une rhétorique nationaliste reprochant au rap son racisme anti-blanc et son idéologie anti-France¹¹⁵. Le rap y est vu comme une pratique racisée menaçant les valeurs de la république et l'identité française. Ces chansons écrites par des personnes issues des minorités sont ainsi accusées de véhiculer des propos racistes anti-blanc. Selon K. Hammou :

Les questions écrites et propositions de loi rejoignent ainsi les arguments initialement avancés par l'extrême droite et illustrent l'audience croissante d'une croisade nationaliste dont le rap devient une cible privilégiée¹¹⁶.

Ces conflits entre politiciens et rappeurs restent d'actualité. Une nouvelle polémique autour du rap montre qu'il demeure encore une musique controversée et attaquée sur le sujet du racisme. En septembre 2020, un nouveau conflit concerne le rappeur Freeze Corleone, attaqué par la LICRA (la Ligue internationale contre le racisme et l'antisémitisme) et le ministre de l'intérieur français Gérard Darmanin. Le rappeur est accusé d'antisémitisme et d'apologie du nazisme, en raison de punchlines provocantes faisant référence au nazisme¹¹⁷.

Le rap a donc été victime d'un traitement médiatique souvent simpliste, réducteur et plaçant tout le mouvement dans le même panier. Comme le résume Akhenaton, le rap ne bénéficie pas du droit à la nuance¹¹⁸. Mais ceci est bien bénin comparé à son traitement politique essentiellement véhiculé par l'ancien parti UMP, s'insurgeant contre le rap parce qu'il serait un ennemi idéologique raciste et anti-républicain.

¹¹⁴ Julien REBUCCI, *op. cit.*

¹¹⁵ Karim HAMMOU, *Une histoire du rap en France, op. cit.*, « La pénalisation politique du rap en France »

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ Geoffroy CLAVEL, « Darmanin attaque Freeze Corleone pour « apologie du nazisme et antisémitisme », *The Huffington Post*, 17 septembre 2020, disponible sur https://www.huffingtonpost.fr/entry/darmanin-attaque-freeze-corleone-pour-apologie-du-nazisme-et-antisemitisme_fr_5f631833e5b618455866efb3 consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

¹¹⁸ On n'est pas couché, « IAM – On n'est pas couché 15 juin 2013 », *op. cit.*

II. Grilles de lecture de l'humour et du rire

Avant de parler des différentes formes d'humour dans le rap, il faut tenter de définir ce qu'est l'humour. Selon le dictionnaire Larousse, il est une « forme d'esprit qui s'attache à souligner le caractère comique, ridicule, absurde ou insolite de certains aspects de la réalité ; marque de cet esprit dans un discours, un texte, un dessin, etc »¹¹⁹. D'après B. Bouquet et J. Riffault, il est difficile de le définir tant il est complexe¹²⁰. Sa définition peut fortement changer à travers les époques et les différentes cultures et ses approches sont multiples (philosophiques, littéraires, psychologiques...) ¹²¹. Il est considéré par certains comme une stratégie de gestion des émotions¹²² et a une influence positive sur nos souvenirs sur le long terme¹²³, mais il peut être aussi un mécanisme de défense, utilisé pour évacuer l'anxiété¹²⁴. Le sujet a beaucoup été débattu chez les philosophes de tous temps.

Dans le cadre du présent travail, nous ne présenterons pas une théorie exhaustive de l'humour, mais nous concentrerons sur certaines théories de l'humour et du rire offrant des éléments permettant d'analyser la façon dont l'humour se retrouve dans le rap français.

A. Théorie de Henri Bergson

L'un des premiers essais rédigés à propos de l'humour est *Le rire* d'Henri Bergson, paru pour la première fois en 1900¹²⁵. Dans cet ouvrage, Bergson définit le rire par du mécanique plaqué sur du vivant¹²⁶, ce qui veut dire que nous rions lorsque que quelque chose d'une logique dite « mécanique » survient sur un phénomène « vivant ». Selon Bergson, la vie est dans un

¹¹⁹ Larousse (s. d.), « Humour », *Dictionnaire en ligne*, disponible sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/humour/40668> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

¹²⁰ Brigitte BOUQUET et Jacques RIFFAULT, « L'humour dans les diverses formes du rire », *Vie sociale*, 2010/2, p. 21, disponible sur <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-2010-2-page-13.htm> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021. À ce propos, André BRETON cite cette remarque de Valéry, dans la préface de *L'anthologie de l'humour noir* (Livre de Poche, 2002) : « Le discours sur l'humour est problématique parce qu'il est contradictoire, mal délimité et propice aux paradoxes. Le mot humour est intraduisible. S'il ne l'était pas, les Français ne l'emploieraient pas. Mais ils l'emploient précisément à cause de l'indéterminé qu'ils y mettent, et qui en fait un mot très convenable à la dispute des goûts et des couleurs. Chaque proposition qui le contient en modifie le sens. »

¹²¹ Brigitte BOUQUET et Jacques RIFFAULT, *op. cit.*, p. 22.

¹²² Marion POLICE, « Interview d'Andrea Samson: L'humour ne modifie pas seulement nos émotions sur le moment », *Le Temps*, 31 mars 2020, disponible sur <https://www.letemps.ch/societe/lhumour-ne-modifie-nos-emotions-moment> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021 : « L'humour a différentes fonctions, dont celle de changer notre perspective sur un certain événement. Il peut complètement transformer quelque chose d'angoissant en un fait de moindre importance. L'humour est donc une stratégie de gestion des émotions (comme l'anxiété, etc.). »

¹²³ *Ibidem.*

¹²⁴ Florian DELAFOI, « L'humour un art viral en temps de crise », *Le Temps*, 31 mars 2020, disponible sur <https://www.letemps.ch/societe/lhumour-un-art-viral-temps-crise> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

¹²⁵ Henri BERGSON, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1938, édition électronique La Bibliothèque électronique du Québec, coll. Philosophie, vol. 16, disponible sur <https://beq.ebooksgratuits.com/Philosophie/Bergson-rire.pdf> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

¹²⁶ *Ibidem.*, p. 50.

mouvement fluide continu, et il va survenir une raideur dite mécanique qui casse ce mouvement. Il prend l'exemple de quelqu'un qui marche puis trébuche brusquement pour expliquer cela. La personne qui marche est dans son mouvement « vivant », fluide mais sa chute constitue la raideur mécanique qui survient et provoque le rire¹²⁷. Lorsque l'on imite quelqu'un, cela provoque le rire car l'on montre ce qui est mécanique chez cette personne¹²⁸. En d'autres mots, ce qui fait rire selon Bergson c'est une idée de rupture qui survient sur quelque chose de naturel (vivant), c'est-à-dire quand un affrontement survient entre deux logiques différentes (mécanique et vivant), provoquant la création d'un décalage comique.

Ensuite, Bergson base son analyse du rire sur trois caractéristiques principales. Premièrement, selon Bergson, « [i]l n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain »¹²⁹. Ainsi, le rire ne peut être provoqué par les objets en eux-mêmes, et l'animal n'est drôle que lorsqu'il est humanisé¹³⁰. Par exemple, le rire peut provenir d'un chien revêtu d'une paire de lunettes de soleil, ou d'un nuage s'il prend la forme d'un visage humain...

Deuxièmement, le rire est cérébral, il s'adresse à l'intelligence et non à l'émotion. Bergson explique que pour être capable de rire de l'autre, il est nécessaire d'oublier sa sensibilité émotionnelle vis-à-vis de l'objet qui déclenche le rire et de s'en détacher un instant.¹³¹ Ceci veut dire que pour rire de quelque chose, il faut considérer la personne dont on rit comme un personnage, un archétype plutôt qu'une personne. C'est pour cela que les pièces humoristiques, selon Bergson, portent le nom des traits de caractère ou de types de personnalité plutôt que le nom d'une personne. Les noms de comédies de Molière sont intitulés de cette manière : le Misanthrope, le Bourgeois gentilhomme, le Malade imaginaire ou l'Avare¹³². À l'inverse les pièces dramatiques sont plus susceptibles de porter un nom propre : "Dom Juan", "Hamlet", "Macbeth", etc¹³³.

Troisièmement, le rire est une fonction sociale dans nos sociétés. Bergson mentionne :

Pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société ; il faut surtout en déterminer son utilité, qui est une fonction sociale. Telle sera [...] l'idée directrice de toutes nos recherches. Le rire doit répondre à

¹²⁷ François-Julien GEORGES, Cyrus NORTH et Tom AGUILAR, « L'ironie, Français, 3^e », *L'antisèche*, 27 septembre 2017, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=6YC8hhCbfqE&ab_channel=L%27Antiseche consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Henri BERGSON, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁰ François-Julien GEORGES, Cyrus NORTH et Tom AGUILAR, *op. cit.*

¹³¹ Henri BERGSON, *op. cit.*, p. 16.

¹³² *Ibidem*, pp. 179-180.

¹³³ *Ibidem*, pp. 27-28.

certaines exigences de la vie en commun. Le rire doit avoir une signification sociale¹³⁴.

Par conséquent, le rire porte sur les personnes qui sortent de la norme, et celles-ci sont finalement poussées, par un processus d'humiliation, à changer leur comportement pour devenir comme les autres. Bergson ira même jusqu'à dire du rire que : "il a pour fonction d'intimider en humiliant"¹³⁵. Le philosophe a donc une vision très pessimiste du rire, qui sert pour lui de correctif social condamnant certains comportements chez les individus.

Sa vision du rire peut correspondre avec l'humour existant dans le rap français et servir de grille de lecture pour l'expliquer. La moquerie et l'humour présents dans le rap peuvent en effet être vus comme des formes de violence. Ainsi, lorsque des rappeurs entrent en conflit verbal (que ce soit entre les rappeurs ou entre un rappeur et un individu extérieur au style musical), la vanne constitue un procédé violent, ayant pour but l'humiliation de la personne visée, ce qui, selon Bergson, pousserait implicitement à ce que la victime change son comportement. C'est à cause de cette violence qu'il est nécessaire d'entrer dans une distanciation vis-à-vis de l'objet de notre rire. Bergson, qui parle du rire et non de l'humour, réalise l'amalgame de la moquerie et de l'humour, ce qui explique en partie cette vision pessimiste.

La caractéristique purement sociale du rire relevée par Bergson est importante. Le rire intervient souvent lorsque l'on est en groupe, l'humour a toujours un public. Or, chaque chanson de rap est destinée à un public, elle a été faite pour être écoutée par d'autres personnes, que ce soit en direct (le public dans la salle) ou via un enregistrement. Bergson explique que l'on rit avec quelqu'un d'autre dans le but d'appartenir à son groupe. Cette célèbre citation de Bergson illustre ce point de vue :

Notre rire est toujours le rire d'un groupe. Il vous est peut-être arrivé, en wagon ou à une table d'hôte, d'entendre des voyageurs se raconter des histoires qui devaient être comiques pour eux puisqu'ils riaient de bon cœur. Vous auriez ri comme eux si vous eussiez été de leur société. Mais n'en étant pas, vous n'aviez aucune envie de rire¹³⁶.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 20.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 214.

¹³⁶ *Ibidem*, pp. 18 et 19.

B. Théorie de Peter McGraw et Caleb Warren

Peter McGraw et Caleb Warren sont professeurs de marketing et de psychologie à l'université de Colorado. Il est le fondateur du HURL, le *Humor Research Laboratory* et de la théorie de la *benign violation*. Selon eux, le rire survient lorsque quelque chose relevant d'une *benign violation* apparaît. Ce concept se traduit littéralement « violation bénigne », mais il peut également être traduit par une « violation innocente ». Selon McGraw et Warren, le rire apparaît à trois conditions : lorsqu'il y a une violation de quelque chose, qu'une situation innocente (*benign*) apparaît et quand les deux se déroulent en même temps¹³⁷. Une violation peut être une violation de norme sociale ou morale par exemple, mais pas seulement. La violation d'une norme peut apparaître dans de nombreux champs, comme l'expliquent McGraw et Warren :

As humans evolved to develop a sense of self, culture, language, and a system of logic, violations likely expanded to include threats to identity (e.g., insults), social norms (e.g., flatulence), cultural norms (e.g., awkward greetings), linguistic norms (e.g., puns, malapropisms), logic norms (e.g., absurdities), and moral norms (e.g., disrespectful behavior). In sum, violations include anything that seems threatening or departs from a norm in a potentially negative way.¹³⁸

Cependant, cette violation doit être relativement acceptable, sûre, autrement dit innocente (*benign*) pour provoquer le rire. La théorie rejoint celle de Bergson sur certains points, en ce sens que pour qu'une violence soit innocente, il faut que l'on ait une distanciation vis-à-vis du phénomène violent. Cette distanciation permet de le rendre moins grave et permet d'en rire. Pour McGraw et Warren, l'humour est une forme de violence autorisée, ce qui peut aussi se rapprocher de ce que nous disait Bergson lorsqu'il décrit l'humour comme un processus violent. Il prend l'exemple des singes qui se chatouillent ou se battent en rigolant. Lorsque que les singes ou les humains se chambrent, il s'agit d'une violence autorisée. Cela provoque le rire parce que la violence y est innocente, la menace n'y est pas trop grave¹³⁹. Si un singe meurt assassiné par un autre, c'est une pure violence, une violation morale, c'est de la tragédie et ce n'est pas risible. À l'inverse, si une situation n'est que bienveillance, ce n'est pas drôle non plus¹⁴⁰. Autre exemple, pour McGraw et Warren, un jeu de mot est une violation innocente d'une norme linguistique. Des violations de normes linguistiques arrivent souvent

¹³⁷ Peter MCGRAW et Caleb WARREN, « Benign violation theory », Mays Business School Texas A&M University, Research Paper No. 2015-11, 2 février 2015, p. 75.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ Peter MCGRAW, « What makes thing funny- TEDxBoulder », *TEDx Talks*, 12 octobre 2010 disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=ysSgG5V-R3U> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

dans le rap afin de provoquer le rire. Par exemple l'utilisation de jeu de mot ou de l'argot dans le cadre du rap constitue une autre forme de violation innocente de la langue¹⁴¹.

McGraw et Warren considèrent également que la frontière entre la comédie et la tragédie est très fine. Une même situation ne sera pas reçue de la même façon par les récepteurs. Là où certains voient une violation innocente, d'autres n'y voient que de la pure violence et d'autres peuvent y être complètement indifférents. C'est en cela que l'humour est toujours lié à son public. Il doit faire en sorte de correspondre à de la violation innocente pour provoquer le rire du public. L'utilisation de l'argot dans le rap peut être intolérable pour certains amoureux de la langue française, donc perçue comme de la pure violation non comique. Pour d'autres, cela constitue une amusante violation innocente de la langue. Finalement cela pourrait être considéré comme totalement banal pour les personnes qui utilisent ces mots dans la vie de tous les jours.

L'avantage de la théorie de McGraw et Warren est qu'elle permet d'expliquer la subjectivité complète de l'humour, le fait qu'il soit différent pour chaque culture et chaque époque, là où Bergson présentait une définition centrée sur la mentalité de son époque et de sa culture. L'humour est donc une forme de violence selon le chercheur américain, mais une violence tolérée parce qu'elle est relativement inoffensive. Elle explique aussi le fait que l'humour dans son essence navigue sur les limites des conventions sociales, culturelles et morales.

Finally, the benign violation theory can help explain individual differences in what people find funny. Both what seems wrong and what seems OK depend on people's physiological vulnerabilities, desired identity traits, values, cultural background, language, and understanding of logic. This is why a baby farting at a fancy dinner might seem normal to the baby, hilarious to the rambunctious older brother, and embarrassing to the mother who wants to make a good impression on others.¹⁴²

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² Caleb WARREN, Peter MCGRAW, *op. cit.*, p. 76.

C. Typologie de Patrick Charaudeau

Enfin, un dernier auteur nous offrant une véritable grille de lecture de l'humour est Patrick Charaudeau, un linguiste français ayant conséquemment travaillé sur le sujet. Au contraire des auteurs précités, Patrick Charaudeau n'a pas développé de théorie générale de l'humour, mais plutôt une typologie « opératoire et non essentialiste » de l'humour¹⁴³, en définissant notamment plusieurs types d'humours tels que l'ironie, le sarcasme, les jeux de mots, l'humour noir, etc. dans son texte *Des Catégories pour l'humour*. Toutefois, l'auteur insiste également sur le fait que chaque fait humoristique est en réalité lié à plusieurs catégories.

Cette typologie sera utilisée lors des analyses qui suivront cette partie, et nous présenterons donc certaines de ces catégories en détail ci-après. Cependant, nous ne présenterons pas l'ensemble de cette typologie ici puisque, selon cet auteur, les typologies sont par définition réductrices¹⁴⁴. L'auteur lui-même précise ainsi que les catégories proposées doivent consister davantage en des grilles de lectures permettant l'analyse de faits humoristiques au cas par cas¹⁴⁵ et c'est dans ce sens que nous avons établi une typologie propre, adaptée à notre objet d'étude qui sera présentée dans la partie suivante.

¹⁴³ Patrick CHARAUDEAU, « Des Catégories pour l'Humour ? », *Questions de communication*, 1 décembre 2006, Presses universitaires de Lorraine, p. 27, disponible sur <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7688> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

III. Le rap et l'humour

A. Introduction : un courant esthétique peu revendicateur

« Globally, humor has introduced an easy way to approach rap – if it is difficult to grasp an unfamiliar cultural context, it is at least easy to laugh at it »¹⁴⁶. Cette phrase des chercheurs finlandais Mervi Tervo et Juha Ridanpää décrit l'humour comme une porte d'entrée facile dans le rap pour les spectateurs.

Dès les premières années du genre et tout au long de son histoire, les chansons de rap ont souvent présenté un caractère humoristique ou des notes plus légères. Parmi ces chansons, le comique, ou le second degré, se retrouve tantôt dans l'écriture, tantôt dans l'imagerie du clip ou le jeu d'acteur du rappeur. Ainsi, selon les auteurs finlandais cités ci-avant :

Rappers seldom if ever use their own names as their stage names, and rap lyrics are rarely intended to be read as literal statements: rappers play with words, phrases, identities and stereotypes, and storytelling and playfulness are central to hip hop, which has resulted in much misunderstanding and public disapproval [...]. There have been also purely fictive stage personas¹⁴⁷.

Le contexte du *rap game* hérité des *battles* (cf. partie III.B.b) pousse en effet l'écriture rap vers la dérision et l'absurde en essayant d'aller toujours le plus loin possible dans la glorification de soi et l'écrasement figuré de la concurrence. Cette rhétorique spécifique et cette facette humoristique se sont donc finalement retrouvées parmi de très nombreux textes d'un courant musical malheureusement parfois réduit à une musique contestataire¹⁴⁸. C'est l'hypothèse soutenue par le sociologue David Diallo. Selon l'auteur spécialisé dans la civilisation américaine, comme le blues était souvent résumé à un produit de l'esclavage, le rap a souvent lui aussi été réduit à une forme de résistance face à l'oppression subie par les communautés afro-américaines¹⁴⁹. Cette étiquette résume une musique utilisant une grande variété de thèmes différents en un mouvement culturel contestataire¹⁵⁰, ce qu'il est finalement très peu.

¹⁴⁶ Mervi TERVO, Juha RIDANPÄÄ, « Humor and parody in Finnish rap music videos », *European Journal of Cultural Studies*, 2016, n°19(6), p. 16, disponible sur https://www.researchgate.net/publication/309893308_Humor_and_parody_in_Finnish_rap_music_videos, consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ David DIALLO, « La musique rap comme forme de résistance ? », *Revue de recherche en civilisation américaine*, n°1, 2009, p. 1, disponible sur <http://journals.openedition.org/rca/80> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 2.

Cette interprétation revient en effet à ignorer la facette divertissante, ludique et comique de ce genre qui nous intéresse ici. L'insistance sur la dimension réactive du rap, le considérant comme une forme de résistance, a pour effet de nier les différentes formes de créativité des rappeurs¹⁵¹. Or, le rap doit avant tout être interprété comme un courant esthétique et musical. Cette définition lui offre un cadre cohérent permettant de lui autoriser une multitude de thématiques différentes et de ne pas le réduire à une forme de résistance¹⁵². Diallo ajoute :

Rapper consiste en premier lieu à accomplir un travail important sur la forme de manière à mettre en évidence une certaine virtuosité verbale et être « dans le vent » (hip). Dans la mesure où la recherche de l'admiration d'un auditoire constitue la base élémentaire de ce mode d'expression, les rappeurs se doivent de soigner leur élocution, d'exhiber des qualités rhétoriques à travers des prouesses verbales imaginatives, et de styliser remarquablement le contenu de leurs compositions, quel que soit leur propos¹⁵³.

Ce choix de privilégier la dimension protestataire du rap vient d'une volonté de ces intellectuels (comme Michael Eric Dyson, James Bernard, Mary Ellison, Dick Hebdige ou encore Joseph D. Eure et James G. Spady)¹⁵⁴ de lui donner une image positive, moins controversée qu'elle a pu l'être parmi certains discours médiatiques¹⁵⁵. Ces analyses sont donc biaisées par le positionnement idéologique de ceux qui les utilisent et attribuent par conséquent au rap une idée reçue en le définissant comme tel. En revanche, considérer le rap comme un mode d'expression permet un traitement méthodologique plus neutre, donc plus pertinent¹⁵⁶.

Afin de mettre en avant cet aspect esthétique et humoristique du rap, nous allons examiner comment l'humour ou le second degré sont utilisés dans le rap français. D'abord, une partie introductive expliquera l'importance de l'humour dans les origines et cadres du rap, à partir d'influences américaines comme françaises (**B**). Nous nous pencherons ensuite sur les types d'humour les plus présents dans le rap français, accompagnés d'analyses textuelles de différents extraits de chansons (**C**), ainsi que d'analyses des éléments para-textuels du rap (à savoir son aspect visuel (clips, pochettes d'albums) et de la mise en scène effectuée par certains rappeurs lors de leurs interviews) (**D**). Enfin, nous nous pencherons sur les liens existants entre le milieu humoristique et le milieu du rap français (**E**).

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 3.

¹⁵² *Ibidem*, p. 2.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 5.

¹⁵⁴ *Ibidem*, pp. 1 à 7.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 7.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 9.

B. Les origines et cadres du développement de l'humour dans le rap

La dimension comique du rap français provient en grande partie de pratiques plus anciennes. Celles-ci trouvent leur source dans la culture américaine, mais aussi dans la culture française. Avant de nous pencher sur des analyses directes, il est utile de retracer certaines origines du genre, qui formeront le socle du développement de l'humour dans le rap. Ces origines sont liées à la culture orale afro-américaine et ses traditions. Elles prennent place parmi les *dirty dozens* (c), les *battles* (a) ou le *trash-talking* (d), qui désignent des pratiques parentes ou cousines de la musique rap et populaire dans les communautés noires-américaines. Ces pratiques, expriment les caractéristiques du *rap game* (b) et par leur cadre ludique permettent le développement d'humour dans un contexte compétitif où le but est de prendre le dessus sur son adversaire par la parole notamment. Les codes rhétoriques de celles-ci nés aux États-Unis se sont ensuite importés dans le monde francophone avec réussite. Il est toutefois probable que ceux-ci soient davantage incompris par une partie du monde médiatique, politique et grand public francophone. Nous allons aussi aborder la pratique comique typiquement américaine du *roast* (e), bien que celle-ci ne soit pas spécialement liée à la culture noire-américaine.

Enfin, dans la mesure où le rap français tire également une inspiration de la culture française, nous examinerons comment la chanson française a pu influencer le rap (f).

a) Les battles

Dès les origines du genre, l'humour peut être retrouvé dans l'univers du rap. En particulier, les rappeurs ont très tôt participé à des *battles*, pratiques pouvant être définies comme des joutes verbales entre deux rappeurs, dans lesquelles chacun doit, au travers d'une improvisation, réussir à trouver les meilleures rimes et railler l'adversaire. Les *battles* ont lieu dans un esprit de second degré, sur un ton humoristique. Le public ou un jury sert de votant de la *battle*. Ces dernières existaient déjà dans les années '70 lors des premières soirées rap dans le Bronx et cet esprit de "clash" des autres rappeurs, de personnes connues ou autres existent toujours aujourd'hui. En conséquence, le fait de se moquer, d'attaquer ou de provoquer des amis ou des adversaires aux travers de *punchlines* est aujourd'hui l'un des codes les plus présents dans le genre.

Les *battles* peuvent se dérouler avec une musique en fond ou a capella. L'exercice est toutefois plus aisé sans musique. La présence d'une musique instrumentale ajoute la contrainte

de devoir rapper en rythme et de déclamer des rimes à chaque fin de mesure de la musique¹⁵⁷. Les *battles* peuvent être entièrement ou partiellement improvisées. Les rappers peuvent préparer des vers à l'avance mais cela est aussi plus compliqué si la *battle* se déroule en présence de musique.

Les premières *battles* françaises, appelées *rap contenders*, ont été créées à Paris en 2010 et ont révélé des rappers aujourd'hui très connus comme Alpha Wann ou Nekfeu. Ces premières éditions ont été observées par le chercheur académicien Cyril Vettorato¹⁵⁸. Celui-ci remarque que les rappers essaient de provoquer l'hilarité générale, le plus souvent en ayant recours à un vocabulaire outrancier faisant souvent référence à un imaginaire pornographique et scatologique¹⁵⁹. Les moqueries et les insultes se limitent à quelques thèmes comme le sexe, l'échec en carrière de l'adversaire, son homosexualité supposée, etc.¹⁶⁰ Les *battles* sont de ce fait différentes du rap plus classique qui aborde un panel plus large de thèmes et utilise un vocabulaire moins grossier. La grossièreté dans le cadre des *battles* aurait donc un but humoristique. Les thèmes des insultes se concentrent sur une valorisation de sa propre virilité et une dégradation de celle de l'adversaire en recourant à un univers machiste de façon ludique et non sans autodérision.

Cela fait partie du jeu de la *battle* d'être violent envers son adversaire. Selon Vettorato, dans la *battle*, la transgression verbale est constante, elle n'est plus un but en soi mais un moyen pour détruire l'autre symboliquement¹⁶¹. Il ajoute :

Ce qui fait la force du battle en tant que rite poétique collectif procède de ce paradoxe : c'est au travers de ce par quoi les joueurs sont réunis, de ce par quoi ils se reconnaissent comme pairs, qu'ils s'entredéchirent. Dans ce cadre, l'outrance langagière perd en grande partie sa portée transgressive directe pour devenir un protocole ludique et identitaire. La transgression en tant que telle a été revendiquée au sein du hip-hop¹⁶².

Il s'agit donc d'un rite poétique, dans lequel la règle devient la transgression du langage.

Si l'on recontextualise les *battles* de rap selon la théorie de McGraw et Warren, on pourrait considérer qu'elles sont drôles parce que les insultes les plus violentes sont autorisées dans le cadre du contexte ludique. Cette autorisation octroyée par le cadre enlève donc aux

¹⁵⁷ Cyril VETTORATO, « "Ça va être un viol" : Formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap », *Cahiers de littérature orale*, 2012/71, p. 11, mis en ligne le 27 avril 2014, disponible sur <https://journals.openedition.org/clo/1492?fbclid=IwAR1agx0C6d93dfezxw3LAVkind4Y2KRO3qw4RjfFrm675GmKA6pTH9BCtZE> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

¹⁵⁸ *Ibidem*, pp. 1 à 19.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 2.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 9.

¹⁶² *Ibidem*, p. 8.

insultes leur caractère violent : elles deviennent innocentes et peuvent être qualifiées de *benign violation*, ce qui les rend drôles et non choquante. D'après Badsam et Stunner, qui sont parmi les fondateurs des *rap contenders* en France, les *battles* sont très encadrées, les participants se mettent d'accord sur ce qu'ils peuvent se dire avant l'affrontement¹⁶³, de sorte que par exemple, lorsqu'un participant insulte la mère de son opposant, c'est que ce dernier l'y a autorisé. Selon le sociologue David Diallo, l'affrontement entre deux candidats dans le cadre d'une *battle* est proche de l'affrontement dans un *ring* de boxe¹⁶⁴. Le sport relève également d'un jeu avec des formes de violences autorisées dans le cadre ludique de ses règles. On peut se plaquer au rugby, se tacler au football, se frapper dans la boxe et s'insulter dans le rap. La métaphore de la boxe justifie ce que l'auteur appelle la rhétorique de l'excès dans le rap, un répertoire métaphorique riche en hyperboles afin de gagner un combat symbolique face à un opposant en remportant l'adhésion d'un auditoire, réel pour les *battles* ou fictif dans le rap en général¹⁶⁵.

Ces transgressions langagières lors de ces affrontements verbaux se font par ailleurs sur des thèmes tabous comme le sexe ou les références scatologiques. Selon la Pr. Claudine Moïse :

La langue peut servir une volonté de transgression, et le sentiment de vulgarité, d'agressivité ou de grossièreté repose souvent sur des formes choquantes et décalées par rapport aux codes sociaux attendus. Cet usage tabou du langage s'actualise dans trois domaines sémantiques, le sacré (la religion), les excréments (la scatologie) et la sexualité. Ils sont condamnés parce qu'à travers leur usage se manifestent les interdits d'une société¹⁶⁶.

Dans la société française, la religion a perdu de son importance, ce qui marque la fin du tabou religieux et la mort des insultes appartenant à ce champ sémantique. Des jurons comme sacrebleu, nom de dieu ou hérétique perdent de leur sens dans la société actuelle, et ces insultes ne choquent plus puisqu'elles reposent sur un thème qui ne demeure plus tabou. De ce fait, elles ne sont plus vraiment insultantes et donc plus vraiment des insultes. Les *battles* de rap ne plaisaient d'ailleurs pas sur ce sujet et recourent aux deux autres thèmes tabou (scatologique et sexuel) pour garder un côté percutant et choquant.

¹⁶³ Antoine DE CAUNES, « Antoine participe à un Rap Contenders avec Wojtek ! », *La Gaule d'Antoine*, Canal plus, 30 septembre 2019, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=o_Bf4ivOVEg&t=5s&ab_channel=LaGauled%27Antoine consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

¹⁶⁴ David DIALLO, « Musique rap et rhétorique de l'excès », *L'Atelier*, Vol. 6, n°2 « L'excès », Presses universitaires Paris Ouest, 2014, p. 114.

Notons à ce sujet l'existence du célèbre titre du groupe Ärsenik, *Boxe avec les mots*, sorti en 1998 qui illustre assez bien le propos.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Claudine MOÏSE, « Gros mots et insultes des adolescents », *Revue de l'enfance et de l'adolescence*, Erès, 2011, Sales et méchants, pp. 29 à 37, disponible sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02468816/document> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Ces insultes sont par ailleurs utilisées pour leur portée symbolique, comme le souligne Vettorato à propos des *battles*, qui sont selon lui :

un rituel poétique ludique qui mobilise un certain nombre de symboles et de valeurs pour permettre à ses participants de jouer ensemble à un même jeu. Le degré d'adhésion de chacun à ces symboles et à ces valeurs demeure très variable, et impossible à vérifier de manière certaine. Pour reprendre l'exemple que nous prenions plus haut, rien ne permet d'affirmer qu'un poète d'inspiration romantique – jurant dans ses poèmes qu'il aime une femme à en mourir – ressent réellement ces sentiments ou qu'il agisse en conséquence dans le cadre de sa vie privée. L'invention poétique mobilise des valeurs, mais sans nécessairement abolir toute distance subjective avec elles¹⁶⁷.

Les insultes et grossièretés lancées par les rappeurs sont tellement énormes qu'elles ne reflètent certainement pas dans la majorité des cas leurs opinions sur les thèmes des insultes utilisées. Les codes poétiques des *battles* recourent à des valeurs que l'on pourrait qualifier de vulgaires et machistes. Vettorato déclare que les rapports de domination et d'agression mis en avant par les *battles* illustrent le fait que l'univers hip hop présente une vision nihiliste et brutale des rapports sociaux¹⁶⁸.

Vettorato précise ensuite dans son texte :

Cependant, il n'est jamais directement question de l'homosexualité ni des homosexuels. Les rappeurs utilisent un imaginaire homophobe pour s'en prendre à leur adversaire, mais n'évoquent guère l'homosexualité comme un thème. Dans le rap au sens plus général, les chansons parlant de l'homosexualité sont très rares¹⁶⁹.

Finalement, ce qui est reproché au rap, comme nous l'avons examiné plus haut, ce sont ses caractéristiques héritées des *battles*, telles que la violence, la vulgarité, le sexisme, voire l'homophobie. Il faut souligner que le rap en général est moins violent et caricatural que les *battles* plus ou moins improvisées dans lesquelles les protagonistes s'amuse en ayant recours à un univers machiste et s'apparentant au monde des gangsters dont s'inspire la mythologie du hip hop. Les *battles* ne touchent bien souvent qu'un public averti, là où le rap atteint plus facilement les oreilles du grand public. Les *battles* sont donc en quelque sorte l'ancêtre transgressif du rap, héritage des cultures afro-américaine et jamaïcaine. Ces cultures proposent une vision de la masculinité très virile faisant référence à l'univers des gangsters ou des maquereaux¹⁷⁰. Les insultes à caractère homophobe et sexiste des *battles* sont nombreuses et

¹⁶⁷ Cyril VETTORATO, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 8.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 11.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 12.

illustrent une vision assez conservatrice de la société au niveau des identités de genre si elles sont prises dans leur sens littéral, ce qui n'est pas le but dans ce contexte ludique.

b) Le rap game

L'esprit de *clash* propre au rap peut être désigné par l'appellation de *rap game*. Le *rap game* reprend les codes et l'esprit des *battles* sans que les rappers soient présents dans la même pièce. Ainsi, dans l'imaginaire du rap, il existe toujours cet esprit de compétition, une idée de performance, mais cette fois tournée par rapport à un rival imaginaire. Cette performance compétitive peut se retrouver dans une écriture de type *ego-trip*, ou via des *punchlines* visant ses adversaires. Le but est d'exprimer sa supériorité artistique grâce à la qualité technique de son *flow*, le sens de l'humour ou de la formule ainsi que la qualité d'articulation¹⁷¹, pour finalement être le meilleur, ce qui donne des comportements, des phrases et des clips tendant vers une surenchère qui pourrait se définir comme surréaliste.

Bien qu'au départ, le *rap game*, comme son nom l'indique, consiste en une forme de jeu, il peut parfois également tomber dans la violence. Certaines chansons dans l'histoire ont peut-être été trop loin dans la provocation et ont pu être vues comme une déclaration de guerre entre un rappeur et un autre. Par exemple, dans la chanson *Hit em up* de Tupac en 1996, le rappeur issu de la scène californienne s'adresse à l'équipe du label *Bad Boy Records* tenu par Puff Daddy et Notorious B.I.G et situé à New York. La chanson est tellement violente qu'elle a mis le feu aux poudres de la rivalité, déjà forte, entre les rappers de la côte est et ceux de la côte ouest. Il est généralement considéré que c'est cette rivalité qui a conduit à une série d'assassinats qui ont coûté la vie à Tupac dans un premier temps, puis à Notorious B.I.G.¹⁷². Le format du *clash* a donc parfois été utilisé par certains pour procéder à de véritables règlements de comptes.

Au-delà des attaques explicites envers les autres, de nombreuses moqueries ou attaques sont bien souvent implicites et nécessitent de la part de l'auditeur une vraie connaissance du milieu rap pour les comprendre. La plupart des gens visés par une attaque ne sont pas nommés, ce qui laisse la place à plusieurs interprétations possibles de la part du spectateur. C'est le cas par exemple du couplet d'Orelsan dans la chanson *Qui dit mieux* du rappeur Gringe. Dans celui-ci, Orelsan déclame :

¹⁷¹ David Diallo, « La musique rap comme forme de résistance ? », *op. cit.*, p. 118.

¹⁷² Mathilde CARTON, « Biggie/Tupac: comment le rap-game a dérapé », *Les Inrockuptibles*, 13 septembre 2014, disponible sur <https://www.lesinrocks.com/musique/biggietupac-comment-rap-game-derape-83229-13-09-2014/> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

J'les aide à percer, en fait, j'les aide à prendre la grosse tête (bâtard)
J'préfère c'lui qui flex à c'lui qui fait semblant d'être modeste

Bien qu'il ne soit pas expressément indiqué de qui il s'agit, il est probable qu'Orelsan fasse référence ici au duo de rappeurs Big Flo et Oli, qui n'avaient pas apprécié le fait qu'Orelsan refuse une collaboration avec eux. Cependant, il est également envisageable qu'il s'agisse d'une blague entre Orelsan et Gringe puisque l'on entend Gringe à la fin de la première ligne dire « bâtard ». Il répondrait cela à Orelsan parce qu'il sait qu'il est devenu connu en partie grâce à lui. Cela étant, ce « bâtard » de Gringe pourrait également viser la « méchanceté » d'Orelsan vis-à-vis de Big Flo et Oli.

Dans le cadre du *rap game*, rappelons que celui-ci reprend cet esprit de joute verbale des *battles*, il peut être considéré qu'il intègre ce que le sociologue David Diallo appelle la rhétorique de l'excès. Selon cet auteur, le rap est marqué par le registre métaphorique de l'hyperbole afin d'emporter l'adhésion d'un auditoire¹⁷³. L'excès est défini par Diallo comme un « débordement lexical, une outrance rhétorique, une amplification hyperbolique »¹⁷⁴. L'esprit du hip hop est marqué par la compétition, les DJ's doivent aussi démontrer leur virtuosité par leur technique ainsi que les danseurs. Les MC's quant à eux, cherchent à maintenir autrement que par la forme de la virtuosité verbale, une autorité symbolique sur la concurrence en affirmant leur supériorité par rapport à une série de thèmes comme le statut social, les conquêtes sexuelles, les ventes de disques, etc.¹⁷⁵ Diallo ajoute :

Les fanfaronnades élaborées des MC's établissent ainsi les critères de légitimité de la pratique rap en attribuant un fort rendement symbolique à une présentation de soi excessive. En maintenant l'esprit de rivalité de la culture des gangs, elles instituent le battle rhyming, qu'il soit concret avec un rival identifié ou abstrait s'adressant à une concurrence tacite, comme une des figures imposées de cette musique. Pour bénéficier d'une légitimité incontestable dans la pratique rap, leurs successeurs et concurrents à travers tout le pays doivent désormais se conformer à ces nouvelles normes et à la logique de surenchère et de mesurage désormais implicite à toute production rap¹⁷⁶.

La rhétorique de l'excès lie le rap au rire grâce à des associations lexicales humoristiques. Ainsi, la phrase de JeanJass dans le titre *Sur mon nom* « Dans la street, personne

¹⁷³ *Ibidem*, p. 111.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 112.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 118.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 117.

te respecte comme le feu orange » est une punchline hyperbolique typique du rap qui peut prêter au rire en sous-entendant notamment que tout le monde brûle le feu orange.

Ces exagérations rhétoriques des rappeurs, parfois désignées sur le nom de *boast* (synonyme de *brag*, se vanter), ne sont pas destinées à être prises au premier degré, dans la mesure où il n'y a pas de corrélation entre la parole et les actes¹⁷⁷. « Les *Boasters* exercent les ressources de leur inventivité comique dans une logique performative du "faire croire" »¹⁷⁸. Sortir une de ces phrases du contexte de la musique rap, en interpréter le sens littéral peut prêter à un malentendu et créer facilement une polémique. Selon son intensité, un *boast* peut faire rire certains qui comprennent la nature ludique de la pratique, mais aussi choquer les personnes qui y sont étrangères, ce qui constitue d'ailleurs une application de la théorie de la *benign violation*. Par exemple le titre *Bruxelles Vie* de Damso, incarne parfaitement le *boast* essayant d'être le plus salace possible et en mettant en avant la « virilité » du rappeur ainsi que sa richesse :

*Dans sa tte-cha, j'ai nagé le crawl
Pourtant son mec vient me check de l'épaule
Si j'suis au sol, c'est que j'tape des pompes
J consulte mon solde, je règle mes comptes
Eh, ferme ta gueule, journal télévisé
Le monde entier se fait Daeshiser
J'ai un gros ness-bui : j'suis immunisé*

Lors de la polémique concernant Damso en 2018, des extraits de ce titre sont passés au journal télévisé de la RTBF afin d'en démontrer le caractère choquant¹⁷⁹. Naturellement, sorti de son contexte artistique et de cet esprit d'excès, le spectateur du journal restera probablement outré face à cet extrait. Cependant un auditeur de rap, habitué du milieu, en a entendu d'autres et cette surenchère dans la violence peut l'étonner, l'impressionner ou le faire rire. Si l'auditeur écoute des rappeurs très sulfureux et entend très régulièrement ce genre de propos outranciers, il peut être complètement habitué et ces propos ne le feraient même pas rire car ils s'inscrivent pour lui complètement dans une norme. En revanche pour un auditeur plus occasionnel de rap, ces propos sont transgressifs mais comme il conçoit que cela ne doit pas être pris au sens littéral et que c'est de la vantardise propre au genre, ces transgressions demeurent innocentes et ces propos relèvent finalement plus du ludique et donc, le cas échéant, du comique.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 118.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ RTBF Info, « Hymne des Diables Rouges par Damso : la polémique enfle », *JT 19h30 du 7 mars 2018*, disponible sur https://www.rtbf.be/auvio/detail_hymne-des-diables-rouges-par-damso-la-polemique-enfle?id=2319781 consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

c) Les dozens

Les représentations de soi hyperboliques s'inscrivant dans une logique d'affrontement rhétorique entre plusieurs rivaux trouvent en réalité leurs origines dans des pratiques plus anciennes qui sont propres à l'oralité de la culture afro-américaine¹⁸⁰. Parmi celles-ci, on retrouve les *dozens* ou *dirty dozens*, qui sont un jeu verbal populaire dans les communautés afro-américaines. Ce jeu est une forme de joute verbale entre deux opposants devant un public. Il prend souvent une tournure *dirty*, sale, en invoquant des insultes à caractère sexuel. Ces dernières prennent souvent la forme d'insultes surréalistes sur la mère de l'opposant. Cet ancêtre des *battles* est aussi un jeu poétique invoquant ses propres codes, qui peuvent être incompréhensibles aux yeux des personnes étrangères à cette culture.

Les *dozens* sont une tradition expliquant le caractère concurrentiel du rap, « ils consistent à composer un discours stylisé en rimes à l'intention d'un adversaire et à l'humilier par des formules obscènes, violentes, ou comiques tout en marquant les esprits du public »¹⁸¹. Selon Claudia Claridge, les *dozens* rejoignent l'exagération compétitive, à savoir une surenchère de propos outranciers où chaque aberration surenchérit la précédente¹⁸². Roger D. Abrahams, dans son livre *Deep Down in the Jungle*, établit l'hypothèse, grâce à des enregistrements de joutes verbales, de l'importance des beaux-parleurs dans la communauté afro-américaine. Ces joutes verbales entre jeunes hommes de 16 à 26 ans consistaient à prendre la parole de manière brève et à utiliser un langage imagé, comique et cruel qui s'intègre dans une joute entre pairs. L'exportation d'une telle pratique hors de ce cercle de complices déclencherait aisément un pugilat¹⁸³. En résumé, les *dozens*, ce sont des amis qui se retrouvent et en profitent pour s'injurier, s'amuser, rigoler. C'est cet esprit de provocation, de compétition et la structure en histoires courtes à la première personne qui s'est retrouvé plus tard dans les premières *battles* puis dans le rap.

Le caractère exclusivement masculin de ces joutes célèbre un mode de vie héroïque viriliste. Il en découle, selon Diallo, que :

La misogynie omniprésente dans les récits hyperboliques de l'oralité des ghettos noirs et de la musique rap résulte d'une logique d'exclusion des valeurs féminines qui coïncide avec une affirmation surdimensionnée de valeurs masculines. Cette tendance phallocrate trouve principalement son expression dans les

¹⁸⁰ David Diallo, « La musique rap comme forme de résistance ? », *op. cit.*, p. 121.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 122.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ Roger D. ABRAHAMS, *Deep Down in the Jungle*, Routledge, 2006, p. 73, cité dans David DIALLO, *op. cit.*, pp. 122-123.

représentations excessives des exploits sexuels des rappeurs, caractérisées aussi bien par leur violence que par leur sexualité explicite¹⁸⁴.

Cette vision mythifiée de la masculinité est à la source de certaines traditions orales de la culture noire-américaine célébrant une sexualité excessive mais non sans autodérision.

La rhétorique de l'excès du rap prolonge donc une tradition orale ancienne noire-américaine, un art de la persuasion cherchant l'adhésion d'un public, ainsi que la volonté d'exprimer sa pensée à travers un filtre grossissant. La pratique s'exerce en tant qu'activité ludique entre pairs et trouve possiblement son origine socio-culturelle dans les conditions de vie des populations noires américaines marginalisées¹⁸⁵.

d) Le trash-talking

Une autre influence du rap ayant indirectement conduit à ces surenchères égotiques est le *trash-talking*, une autre pratique très populaire aux États-Unis, qui peut être traduite par « chambrage » et est souvent associée au monde du sport en Amérique. Il s'agit de tenir des propos insultants ou provocants envers l'adversaire lors d'un match de sport afin de l'énerver ou de le déstabiliser. Cette pratique est très associée notamment au basket-ball, sport très populaire parmi les Afro-Américains, ainsi qu'à la boxe, mais elle existe aussi dans beaucoup d'autres sports tels que le football américain ou le catch (où elle se retrouve d'ailleurs de manière scriptée). Le *trash-talk* n'est pas exclusivement associé au sport mais à tous types de loisirs présentant un esprit de compétition comme le rap, le poker ou les jeux vidéo. Il constitue en quelque sorte un cousin sportif des *dozens* et de nombreux sportifs Afro-Américains, en particulier les basketteurs Michael Jordan, Gary Payton ou Kevin Garnett, ainsi que les boxeurs Muhammad Ali, Mike Tyson ou Floyd Mayweather Junior, sont réputés pour ce penchant de provocation verbale. Bien entendu, la pratique n'est pas l'apanage exclusif des Afro-Américains : elle est utilisée par des sportifs de toutes les origines et dans de nombreux sports, mais elle plus institutionnalisée aux États-Unis, en particulier en basket-ball où il est considéré implicitement qu'elle fait partie du jeu.

Ainsi, certaines déclarations de Muhammad Ali, comme par exemple « *I'm so fast that last night I turned off the light switch in my hotel room and was in bed before the room was dark* », se rapprochent de la pratique des *dozens* et du rap par ce côté hyperbolique, *ego trip*.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 123.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 125.

Le boxeur a même réalisé un album musical reprenant des phrases de ce genre surnommé *I am the greatest* sorti en 1963 et co-écrit par l’auteur de comédie Gary Belkin¹⁸⁶.

La pratique de *trash-talking* peut être plus ou moins humoristique en fonction du but recherché par l’émetteur. Si celui-ci souhaite énerver son adversaire, il tiendra des propos violents à son encontre, mais il peut aussi chercher à être simplement taquin et comique en utilisant ses qualités de répartie afin de faire rire les participants sur le terrain.

Le *trash-talking* se pratique également entre pairs, c’est-à-dire entre les participants d’un sport. Dans un autre contexte, ces provocations verbales à l’instar des *dozens* pourraient également créer un conflit. Cette caractéristique s’applique tout aussi bien aux provocations verbales des chansons de rap qui sorties de leur contexte ludique, peuvent aisément créer la polémique. La différence amenée par le rap vis-à-vis de ses ancêtres se traduit dans le fait que le public est figuré, la joute verbale quitte le monde du spectacle vivant, la rue ou le terrain de sport pour le studio d’enregistrement et le public se transforme en auditeur.

e) Le roast

Dans le même ordre d’idée, on retrouve dans la culture de l’humour aux États-Unis la pratique du *roast*, qui désigne surtout le fait qu’un humoriste est appelé lors d’une réunion ou d’une cérémonie pour insulter ou railler une ou plusieurs personnes présentes sur place¹⁸⁷. Le comique, appelé *Roastmaster*, prononce son discours et en profite pour insulter dans un but comique et sans concession la personne visée, appelée *Roastee*, qui est tenue de prendre cette intervention avec bonne humeur, témoignant de sa capacité d’autodérision. Il est aussi considéré comme un honneur de se faire *roasted*¹⁸⁸. On retrouve par exemple cette pratique lors des cérémonies des Oscars et des Golden Globes, dans lesquelles un présentateur, souvent humoriste, se permet d’insulter et de rire des personnes importantes présentes dans la salle¹⁸⁹. Cette tradition a débuté dans les années ’40 à New York dans un club privé appelé *New York*

¹⁸⁶ Justin TINSLEY, “The Grammy-nominated Cassius Clay”, *The Undefeated*, 8 juin 2016, disponible sur <https://theundefeated.com/features/muhammad-ali-i-am-the-greatest-album/> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

¹⁸⁷ Patrick BROMLEY, “The Comedy Roast”, *Liveabout*, 3 mars 2019, disponible sur <https://www.liveabout.com/roast-in-comedy-definition-801515> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Les prestations de l’humoriste britannique Ricky Gervais aux Golden Globes et aux Oscars illustrent parfaitement cette forme de comédie. Celui-ci s’est attaqué à de très nombreux acteurs, personnalités, studio hollywoodiens... Par exemple, sa présentation des Golden Globes 2020 était particulièrement virulente : Ricky GERVAIS, *Discours aux 77^e Golden Globe Awards*, 5 janvier 2020, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=sR6UeVptzRg&ab_channel=FireFilms consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

*Friars Club*¹⁹⁰. La pratique est ensuite passée du privé au public en s'invitant sur les écrans de télévision pour la première fois dans les années '60 dans l'émission le *Dean Martin Show*¹⁹¹ et elle est désormais devenue très populaire pour le grand public américain.

Cette culture typiquement américaine du *roast* s'inscrit dans des démarches similaires dans le rap sous des noms différents (*diss rap*, *clash rap*...). Il existe désormais des *battles* de *roast* très similaires aux *battles* de rap dans les milieux des humoristes ou pratiquées en amateur aux États-Unis. Les *battles* de *roast* ne sont pas à confondre avec les matchs d'improvisation (également liés à la culture américaine), les blagues dans le *roast* étant souvent préparées et écrites à l'avance. Elles se distinguent aussi du *roast* traditionnel dans lequel un comédien raillait un invité d'honneur dans des soirées privées.

Par exemple, il existe des *battles* de ce type sur la chaîne américaine *Comedy Central*, transposant le concept à l'échelle des plus grandes stars mondiales. Dans cette émission très populaire, de nombreuses personnalités de tous les horizons (acteurs, rappeurs, chanteurs humoristes, sportifs...) passent un à un sur une petite scène et insultent tour à tour tous les autres participants présents pour l'occasion. Tout comme dans les *battles* de rap, la violence des propos est non seulement autorisée mais conseillée, le but étant de rire entre complices en essayant d'être extrême avec des moqueries injurieuses. Cette émission applique la règle : « *We only roast the ones we love* »¹⁹² (également appliquée par le *New York Friars Club*) afin de témoigner qu'il n'y a pas de fond de méchanceté dans ces déclarations. Le *roast* présente selon nous un esprit très similaire à la culture *hip hop*. Dans les *battles* de rap (notamment dans le cadre de l'émission française *Rap contenders*), lorsque deux participants s'affrontent, le but est de préparer des railleries sur les supposés défauts de l'adversaire, et de faire réagir le public en appuyant là où cela fait mal. C'est exactement la même chose dans les *battles* de *roasts* dans le format de l'émission de *Comedy Central*, dans lesquelles des thématiques similaires sont utilisées (l'échec en carrière de l'adversaire, spécifier que la gloire de son adversaire est derrière lui, railler le physique, railler la vie privée...). On peut dès lors considérer que certains formats de *battles* de rap sont très proches de certaines formes de *battles* de *roast*, la différence se marquant dans la scansion rappée plutôt que parlée.

¹⁹⁰ Hallie CANTOR, "The roast : A History", *Vulture*, 17 juin 2011, disponible sur <https://www.vulture.com/2011/06/the-roast-a-history.html> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² *Ibidem*. Il faut toutefois préciser que ce critère n'est pas une règle obligatoire, certains humoristes comme Thomas Wiesel ou Navo pensent que ce critère n'a aucune importance. Khyan KOJANDI, Bruno MUSCHIO et Thomas WIESEL, « Un Bon Moment avec Thomas Wiesel », *Un Bon Moment*, épisode 20, 15 novembre 2020, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=yWwq4QkSLCk&ab_channel=KyanKhojandi consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Le *roast* est perçu comme une forme de comédie aux États-Unis mais peut être très mal perçu par les gens qui n'en comprennent pas les codes. Cette pratique n'est pas très connue dans le monde francophone et les interventions comiques de ce genre sont souvent sujettes à scandale, selon l'humoriste Suisse Thomas Wiesel, qui en est friand¹⁹³. Les humoristes Navo et Kyan Kojandi partagent cette position et mentionnent la difficulté d'importer cette pratique en France car elle demeure incomprise et est jugée trop violente¹⁹⁴. La pratique existe cependant en français au Québec, ce qui s'explique par la proximité évidente avec la culture américaine. De manière générale, les humoristes américains sont plus subversifs et la culture du *stand up* ne s'est importée en France que dans ses formes les moins virulentes.

L'humour *roast* est dans le principe très violent mais, comme les autres pratiques développées ci-dessus, il se situe dans un contexte de complicité entre pairs et peut choquer s'il en est sorti. L'écrivain américain Hallie Cantor conclut sur cette pratique :

So there are a couple ways in which a comedy roast is valuable: as a celebration of community, a rebellion against political correctness, an exercise in comic creativity. But at its worst, the roast is none of these things ¹⁹⁵.

Le *roast* demeure un style d'humour purement politiquement incorrect, un exercice permettant une créativité comique et un bon moment passé en communauté, mais c'est un exercice à ne pas mettre dans toutes les mains. Ces caractéristiques s'appliquent parfaitement aux *battles* de rap, qui sont avant tout un spectacle vivant permettant de s'amuser, de rire mais qui nécessite une maîtrise technique de ses pratiquants pour garantir le bon déroulement de la soirée.

Enfin, l'humoriste américain et spécialiste du genre Jeff Ross explique

*You don't want to be a bully. You don't want to pick on people that aren't up for it. You want everyone to leave the show going, 'That was so much fun. I wish I'd been roasted.' To me, that's the key, is to have everybody think of it as a party and not as competitive or mean. You want everyone to feel like they're Frank Sinatra surrounded by the Rat Pack. You don't want them to feel like a deer about to get shot.*¹⁹⁶

¹⁹³ Khyan KOJANDI, Bruno MUSCHIO et Thomas WIESEL, « Un Bon Moment avec Thomas Wiesel », *Un Bon Moment*, épisode 20, 15 novembre 2020, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=yWwq4QkSLCk&ab_channel=KyanKhojandi consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Hallie CANTOR, *op. cit.*

¹⁹⁶ Jeff ROSS cité dans Hallie CANTOR, *op. cit.*

Cette citation illustre la frontière fine entre l'humour et la violence et le fait que la pratique doit rester dans un bon esprit pour être drôle et ne pas blesser les personnes ciblées par le *roast*.

Lors de pratiques verbales insolentes et violentes comme le *roast*, les *battles* de rap, le *trash-talking* ou les *dozens*, il est donc primordial de trouver un cadre afin de rendre la violence acceptable, autrement dit qu'elle demeure une *benign violation*. Dans ces pratiques, c'est le contexte de complicité entre pairs, de camaraderie qui permet (la plupart du temps) de ne pas dépasser les limites, la frontière de l'acceptable et de rester dans le comique.

f) Une filiation avec la chanson française

Outre l'influence musicale et culturelle importante du rap américain et de ses premiers *singles* qui présentaient un ton *funky* et léger, le style souvent humoristique du rap français tire également des influences culturelles propres de la chanson française. Bien qu'il y emprunte nombre d'éléments, le rap français n'est naturellement pas un copié-collé du rap américain. Parmi les premiers rappeurs francophones, il subsiste de nombreuses inspirations puisées parmi les plus grands noms de la chanson française comme Georges Brassens, Renaud ou Jean Ferrat.

Selon Bettina Ghio, il existe une forte filiation entre le rap français et la chanson française, particulièrement dans la thématique burlesque du « gendarmicide », c'est-à-dire l'appel au meurtre du gendarme¹⁹⁷. Il s'agit d'un néologisme qui apparaît dans la chanson *Hécatombe* de Brassens :

En voyant ces braves pandores
Être à deux doigts de succomber
Moi, j'bichais car je les adore
Sous la forme de macchabées
De la mansarde où je réside
J'excitais les farouches bras
Des mégères gendarmicides
En criant : "Hip, hip, hip, hurra!"

Frénétique l'une d'elles attache
Le vieux maréchal des logis
Et lui fait crier: "Mort aux vaches
Mort aux lois, vive l'anarchie!"
Une autre fourre avec rudesse
Le crâne d'un de ses lourdauds

¹⁹⁷ Bettina GHIO, « "Mort aux vaches!", "Mort aux keufs!" Continuités du rap français avec la chanson », *Revue critique de fixation française contemporaine*, 2012, p. 97, disponible sur <http://www.revue-critique-de-fixation-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx05.09> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Entre ses gigantesques fesses
Qu'elle serre comme un étau

Cet acte violent n'est pas à prendre au sens littéral mais au sens symbolique de la mort de ce que le policier représente, à savoir l'autorité étatique¹⁹⁸.

Cette relation hostile et symbolique envers la police retrouvée dans de nombreux textes de ces chanteurs est elle-même inspirée de la tradition populaire française, descendant directement du théâtre de Guignol ainsi que du rite carnavalesque, tels que décrits par l'auteur russe Mikhaïl Bakhtine, consistant à détrôner de façon comique les symboles du pouvoir¹⁹⁹. Selon Bettina Ghio, les textes présentant une hostilité envers la police relèvent ainsi d'une critique utilisant l'humour pour s'attaquer aux institutions du pouvoir²⁰⁰.

Cette critique virulente du corps policier et des institutions étatiques se retrouve dans de nombreux textes de rap français, comme par exemple *Police* ou *La Fièvre* du groupe NTM ou encore *Sacrifions le poulet*, *Brigitte femme de flic* ou encore *Garde à vue* de Ministère A.M.E.R. Bien qu'il n'y soit pas fait directement référence, ces textes entrent en relation intertextuelle avec *La file indienne*, *Hécatombe* ou *Le gorille* de Brassens ou encore *Société tu m'auras pas* de Renaud. Selon B. Ghio ces textes racontent souvent une histoire amenant à du comique de situation qui se base sur le modèle du théâtre de Guignol.

Par exemple, dans *Police* de NTM : on retrouve cet extrait de dialogue :

-Euh patron...
-Oui mon petit Pujol?
-On est au poste... qu'est-ce qu'on fait là?
-Bon, cette fois-ci vous ne me perdez pas! J'en ai marre qu'on passe pour des cons!
-Bah la dernière fois ce n'était pas d'not'faute (...)

Cet extrait satirique ridiculise les policiers décrits comme inefficaces, retardés et donc risibles. Cette description correspond à celle des policiers décrits par Brassens dans *Hécatombe*, dans laquelle les gendarmes sont des personnages naïfs et ridicules. Brassens les décrit comme « mal inspirés », « guignols », « lourdauds ». NTM quant à eux, utilisent les termes « souvent mentalement retardés, » « en état d'ébriété », ou encore « tronche de con ». Ils sont donc réduits dans les textes de ces artistes à l'archétype du pauvre type²⁰¹.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 100.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 98.

²⁰¹ Bettina GHIO, *Ibidem*, p. 99.

Ces exemples de chansons démontrent donc que le rap n'est pas, soit revendicateur, soit comique, mais qu'il a la possibilité de combiner ces deux facettes, de dénoncer par le rire, autrement dit d'être satirique.

g) L'humour dès les débuts du rap français

Fort de toutes ces influences, l'humour a fait partie intégrante du succès du rap français dès les prémices de celui-ci. Ainsi, le groupe Interview, qui se lance au début des années 80, a connu un petit succès avec l'une des premières chansons de rap français, *Salut les salauds*, sortie en 1981. D'après le sociologue K. Hammou :

Philippe Petrus décrit le répertoire du groupe Interview comme « trop pointu » pour les maisons de disques – à une exception près. « Sur tous les titres, le seul qui s'est dégagé, qui était marrant, c'était *Salut les salauds*.²⁰²

Par conséquent, c'est le ton humoristique de ce titre qui lui a permis de se distinguer, qualité que partageront dans les années qui suivent plusieurs autres titres remarquables.

Le ton humoristique du genre transparaît également dans diverses manifestations de celui-ci au début des années 80. Par exemple, le journal *Le Matin* écrit en 1982 :

C'est la fête du rap à Paris. Ce nouveau genre musical importé des États-Unis par le groupe français Chagrin D'amour pulvérise les records d'audience. Un rythme funk et des paroles rigolotes plus scandées que chantées et le tour est joué.

À partir de 1984, l'animateur Sydney va présenter l'émission télévisée Hip Hop sur TF1, la première émission dédiée à ce mouvement culturel en France. Or, le programme contient beaucoup d'autodérision et de séquences humoristiques²⁰³. Plus tard, même Annie Cordy s'essaie au hip hop avec le titre humoristique *Je smurf* en 1985.

Par conséquent, en digne descendant du titre *Rapper's delight*, le rap français est d'abord vu à ses débuts comme un style musical léger et comique, avant d'être associé dans un second temps aux problèmes des banlieues, « un symptôme des problèmes publics »²⁰⁴ et une musique revendicative aux yeux des médias.

²⁰² K. Hammou, *Une histoire du rap en France*, op. cit., « Les industries musicales au tournant des années 1980 ».

²⁰³ K. Hammou, *Une histoire du rap en France*, *ibidem*.

²⁰⁴ *Ibidem*, « Le malentendu de la responsabilité minoritaire ».

C. Les différentes formes d'humour dans le rap français : éléments textuels

Afin de démontrer le côté humoristique du genre à travers les années, nous allons maintenant nous pencher sur plusieurs textes de rap. Bien entendu, il est nécessaire de garder à l'esprit que ces textes sont écrits dans le but de faire de la musique et non de créer des sketches comiques. Le ton d'un texte peut être sarcastique et léger, mais on peut difficilement rire aux éclats en les écoutant. C'est pourquoi nous allons ici démontrer, non que le rap est drôle ou hilarant au sens premier du terme, mais qu'il comporte souvent un côté léger ainsi qu'une part de second degré.

Au sein même des textes de rap, plusieurs formes d'humour, qui seront détaillées ci-après, peuvent être remarquées :

- a) Humour français et humour « franchouillard »
- b) L'ironie
- c) Cynisme et humour noir
- d) Les jeux de mots
- e) La moquerie
- f) La vulgarité
- g) L'autodérision
- h) La parodie
- i) Le comique de situation

À titre préliminaire, il faut rappeler que ces types d'humour ne sont pas exclusifs. Une situation, une blague relève dans la majorité des cas de plusieurs de ces catégories²⁰⁵, qui sont par définition réductrices mais constituent des grilles de lecture utiles afin d'analyser des phénomènes d'humour au cas par cas²⁰⁶. Par exemple, nous verrons plus tard qu'il y a presque toujours de l'autodérision, de l'ironie et de la moquerie dans une parodie. La moquerie peut utiliser de l'humour vulgaire mais pas seulement. L'humour noir et l'humour absurde sont souvent liés puisqu'ils soulignent l'absurdité du monde en se détachant des valeurs morales. Enfin, un trait d'humour considéré comme de l'ironie est rarement uniquement ironique²⁰⁷.

²⁰⁵ Patrick CHARAUDEAU, « Des Catégories pour l'Humour ? », *Questions de communication*, 1 décembre 2006, Presses universitaires de Lorraine, p. 39, disponible sur <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7688> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 27.

²⁰⁷ *Ibidem*.

a) Humour français et humour « franchouillard »

Nous avons évoqué dans la deuxième partie le fait qu'il est difficile de définir l'humour car celui-ci est intrinsèquement lié au domaine du culturel. Par conséquent, chaque pays, chaque culture possède des tendances humoristiques qui lui sont propres et qui sont plus ou moins difficilement transposables aux autres. La composante culturelle de l'humour découle en particulier du langage. Il est en effet bien connu que la traduction de blagues est une tâche ardue et que la plupart des jeux de mots sont intraduisibles d'une langue à l'autre. Par conséquent, le langage influence nécessairement l'humour de la population qui le pratique via l'utilisation de mots qui lui sont propres, dès lors que l'utilisation d'une langue détermine la pensée²⁰⁸. À titre d'exemple, il est intéressant de noter que la langue allemande n'a pas de mot pour désigner l'expression « second degré »²⁰⁹, de sorte que l'humour pratiqué dans cette langue en est probablement moins empreint que l'humour français, qui se caractérise notamment par la présence récurrente de l'ironie et du sarcasme²¹⁰, des plaisanteries aigres-acides qui ont pour but de critiquer le conformisme, l'hypocrisie et la lâcheté des citoyens, c'est-à-dire les normes sociales d'une époque²¹¹. Patrick Charaudeau ajoute que la satire pourrait relever d'une forme de sarcasme, (qui pour lui, nous le verrons plus tard, relève de l'exagération de la pensée), puisqu'elle décrit les défauts d'une société et de ses membres en exagérant, en grossissant le trait²¹².

Bien sûr, le rap français n'échappe pas à la culture de son pays et pratique cet humour qui lui est propre. Parmi les styles d'humour propres à la France, on en retrouve notamment un, parfois désigné sous le nom d'humour franchouillard. Cet adjectif se définit comme ce qui présente les défauts du Français moyen²¹³ et l'humour franchouillard consiste donc à se moquer de ceux-ci. Il peut se rapprocher de la comédie de mœurs pratiquée notamment par Molière et encore très populaire dans le cinéma français actuel, comme le montrent les succès au box-office français des *Bronzés*, de *Bienvenue chez les Ch'tis* ou plus récemment de *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon dieu* (respectivement plus de 20 millions d'entrées pour le premier et 12

²⁰⁸ Lera BORODITSKY, « La langue façonne la pensée », *Pour la science*, n°407, 26 août 2011.

²⁰⁹ Claire DOUTRIAUX et Clémence GANDILLOT, « Karambolage - la langue : le 2nd degré », *Arte*, 2019, disponible sur <https://www.arte.tv/fr/videos/093230-000-A/karambolage-la-langue-le-2nd-degre/> du 03/11/2019 au 03/11/2022 consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

²¹⁰ Médéric GASQUET-CYRUS, « Pour une étude sociologique de l'humour : l'humour marseillais », in dir. M. Madini, *2000 ans de rire*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2002, pp. 251-260, cité dans Patrick CHARAUDEAU, *op. cit.*, p. 31.

²¹¹ Patrick CHARAUDEAU, *op. cit.*, p. 31

²¹² *Ibidem.*

²¹³ Larousse (s. d.), « Franchouillard », *Dictionnaire en ligne*, disponible sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/franchouillard/35028> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

millions pour le second)²¹⁴. La comédie de mœurs dénonce les habitudes d'une époque ou d'un groupe d'individus, en utilisant les stéréotypes pour se moquer d'une ou de plusieurs communautés ou classes sociales.

Le rap français utilise cette forme d'humour typiquement national notamment lorsque les rappeurs se mettent en scène en tant que banlieusards se moquant du Français moyen, souvent considéré comme raciste, comme le montrent ces quelques exemples :

Tu me fais peur comme ces beufs qui se bourrent au pastis
Nous goument de la fenêtre en mastiquant du camembert
(Oxmo Puccino, *Peur Noire*)

Toi qui tize ton pastis, vote FN si tu veux, vient me test si tu peux
Mais laisse-moi faire ma musique pour noirs, blancs et arabes
(Éloquence, *c'est toujours la France*)

J'aime chasser le canard comme un vieux français raciste
Qui interdit sa fille de fréquenter des renois
(Roi Heenok, *Hybride Exo*)

À l'instar des comédies de mœurs au cinéma, on retrouve donc une utilisation des stéréotypes sur certaines catégories de population, en l'occurrence le « Français moyen » (buveur de pastis et mangeur de camembert, archétypes qui ne détoneraient pas dans les films *Camping* avec Franck Dubosc).

Les exemples parmi les plus significatifs de cette forme d'humour sont probablement les titres *C'est ça la France* (faisant référence au titre éponyme de Marc Lavoine sorti en 1996) et sa suite *C'est toujours ça la France* par Disiz et Éloquence. Ces chansons sont composées d'interludes parlés dans lesquels les rappeurs imitent le « Français moyen » et sont composées à partir d'un instrumental de type valse utilisant beaucoup l'accordéon. Disiz et Éloquence utilisent ici la musique française traditionnelle avec une certaine ironie, dans le but de se moquer des amateurs de ces musiques. La deuxième partie, *C'est toujours ça la France* est selon nous d'autant plus comique notamment parce que son refrain constitue une parodie de la chanson *L'agitateur* de Jean-Pascal Lacoste, un ancien participant de l'émission *Star Academy*. Cet aspect humoristique est d'autant plus présent du fait que le titre se termine par un interlude de l'humoriste Dieudonné (qui à l'époque de la sortie de cette chanson, en 2003, ne traînait pas la même réputation sulfureuse qu'aujourd'hui) imitant un archétype de Français raciste. Le titre se moque donc des Français « beufs » racistes qui votent Front National, mais il se moque

²¹⁴ X., « Les plus gros succès de tous les temps au box-office français », *Allociné*, disponible sur <https://www.allocine.fr/film/meilleurs/boxoffice/> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

également des puissants, ce qui constitue d'ailleurs un autre trait d'humour typiquement français. La chanson critique en effet à la fois Nicolas Sarkozy et Jacques Chirac, qui sont à l'époque Ministre de l'Intérieur et Président de la République, mais également le Front National et Jean-Marie Le Pen, bien que ceux-ci ne soient pas au pouvoir à ce moment.

Tolérance zéro, paraît que c'est l'crédo
Noirs, blancs, arabes fumant le bédou sous le même préau
Y'a trop d'escroc, Chirac premier délinquant de France
Convoqué, devant le juge, n'y va pas, arrogance, de sa part
Mon, rap un rempart, face à Le Pen et ses conneries
Éloquence et Disiz, instruction civique sur M.I.C

Comme souvent, le texte isolé en lui-même à l'écrit est bien moins drôle et dans ce cas-ci, il se situe dans une veine plus critique que comique, mais resitué dans le contexte comique par l'utilisation de la parodie et de l'ironie, le texte prête davantage à sourire. La musique est dansante, le ton est léger et les rappers débitent le texte sous une scansion théâtrale et drôle. C'est la combinaison de tous ces éléments qui font de cette chanson, comme tant d'autres, une chanson humoristique, ce qui démontre par ailleurs que parfois, même lorsque le texte d'un morceau rap n'est pas intrinsèquement drôle, le morceau en lui-même peut l'être. La chanson est ponctuée d'un dialogue entre les deux MC's que voici :

Ah l'accordéon, quelle belle musique, quel bel instrument
J'te l'ferai pas dire
Ça me rappelle la France
Oh mais quel talent
C'est ça la France
Quel panache
Dis leur Éloquence
Oh la la magnifique !

Dans cet extrait, les deux rappers prononcent un éloge ironique d'une France traditionnelle en imitant un accent français qui n'est pas le leur. Ils jouent un personnage stéréotypé pour ainsi critiquer le discours typique conservateur, à la façon des comédies de mœurs.

Notons que le rappeur Vald utilise le même processus brillamment dans *Urbanisme*, dont voici un extrait du premier couplet :

À mon époque, y'avait des profs, des gosses qui aimaient l'taf
Des forces de l'ordre au top et puis des punks dans l'underground
On était funs mais pas grossiers, on était jeunes et inconscients
Mais, eux, ils gueulent adossés sur les murs du bâtiment
C'est des chômeurs, des drogués, j'te promets qu'ça n'vaut rien

C'est des voleurs, des paumés, j'les connais, ces vauriens
Y'en a qui graffent, y'en a qui taguent, qui saccagent l'escalier
Qui pissent dans l'ascenseur, nan mais, bon sang, faut être damné
Moi, pour ces jeunes, j'ai pas d'censure, nan, ils ont rien dans l'cul
Sont bons qu'à s'plaindre du décor alors qu'c'est eux qui n'ont pas su
En prendre soin, moi, dans mon coin, je regarde la télé

Dans ce couplet, il incarne un vieillard aigri habitant d'une banlieue et met en avant son discours caricatural. Il existe probablement une influence du chanteur Renaud qui a abondamment utilisé cette technique dans sa carrière et qui demeure un bon représentant de cet humour franchouillard.

b) L'ironie

Une des techniques utilisées par l'humour français pour se moquer des stéréotypes est l'ironie. D'après Brigitte Bouquet et Jacques Riffault, l'ironie est : « l'action d'interroger en feignant l'ignorance, manière de se moquer de quelqu'un ou de quelque chose en disant le contraire de ce que l'on veut entendre »²¹⁵. Par ce procédé, l'émetteur révèle, au-delà du sens premier de ses paroles, un sens différent, souvent opposé ou simplement en décalage avec son expression, ce qui revêt souvent un aspect de moquerie. Par rapport à sa définition, le rôle de l'ironie serait donc de dénoncer par le rire.

L'auteur Patrick Charaudeau affirme que la catégorie d'humour qui a fait l'objet du plus grand nombre de définitions est l'ironie, ce qui fait d'elle quelque chose de difficile à cerner²¹⁶. Certains auteurs comme Henri Morier distinguent d'ailleurs l'humour de l'ironie, tandis que pour d'autres, ironie et humour sont entremêlés voire confondus²¹⁷, position que nous partageons ici. C'est le cas par exemple de Robert Escarpit qui place l'ironie au centre de tout processus humoristique, « par la mise en contact soudaine du monde quotidien avec un monde délibérément réduit à l'absurde »²¹⁸. En d'autres termes, une logique du monde quotidien, sérieuse, entre en contact avec une logique nouvelle réduisant la première à l'absurde. Cette définition du procédé humoristique et ironique se rapproche de celle de Bergson, pour qui l'humour relève du mécanique plaqué sur du vivant. On retrouve dans les deux cas deux logiques différentes qui s'affrontent (mécanique et vivant, quotidien et absurde) l'une sérieuse et l'autre humoristique, absurde. En d'autres termes, l'humour consiste en une

²¹⁵ Brigitte BOUQUET et Jacques RIFFAULT, *op. cit.*, p. 16.

²¹⁶ Patrick CHARAUDEAU, *op. cit.*, p. 27.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 21.

²¹⁸ Robert ESCARPIT, *L'humour*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 115.

forme de décalage entre deux logiques différentes, ce qui est aussi le cas de l'ironie qui existe par la présence d'un décalage entre ce qui est dit et ce qui est pensé, l'explicite et l'implicite²¹⁹.

Bien que certaines chansons populaires aient été écrites avec un ton ironique, il peut être difficile, en littérature comme en chanson, d'identifier l'ironie. Parmi les exemples majeurs de paroles ironiques incomprises par le public, on retrouve le très célèbre titre *Born in the USA* de Bruce Springsteen. La chanson de Springsteen est en réalité une critique envers l'Amérique, et le refrain « Born in the USA » crée une certaine ironie. Les paroles du refrain et l'insistance sur l'utilisation de symbole de l'Amérique dans le clip (drapeau américain, parc d'attractions, voitures américaines...) marquent un contraste, un décalage ironique qui illustre l'intention critique de la chanson. La chanson a tout de même été paradoxalement reprise par des branches nationalistes scandant le refrain à la gloire des États-Unis. Une chanson politiquement critique envers les États-Unis a donc été reprise comme un hymne patriotique.

Cet exemple montre que l'ironie peut être difficile à déceler. Il est parfois nécessaire de connaître l'interprète pour le comprendre et savoir qu'il veut faire entendre l'opposé de ce qui est écrit. L'ironie peut aussi être repérable à certains indices, comme les figures de style qui lui sont propres ou des adverbes que l'on appelle des modélisateurs. Toujours selon B. Bouquet et J. Riffault, l'ironie utilise beaucoup certaines figures de style comme l'hyperbole, la litote ou la métaphore²²⁰. On fait comprendre que l'on est ironique par l'exagération (hyperbole) ou l'atténuation (litote).

D'après le professeur de lettres modernes François-Julien Georges, dans une vidéo consacrée à l'ironie²²¹, l'ironie utilise aussi les figures de l'antithèse et de l'oxymore. Pour déceler l'ironie dans le langage parlé (et dans le cadre de la musique), il faut aussi être attentif à l'intonation. Un dernier indice de l'ironie est incarné par les modélisateurs, c'est-à-dire des marques de subjectivité qui servent à modéliser le discours. Ceux-ci servent à accentuer le propos et à le rendre d'autant plus absurde. F.-J. Georges ajoute que l'intérêt de l'ironie c'est de créer une complicité avec le lecteur, de lui faire effectuer un travail de déchiffrement²²². Sans ce travail, on ne se situerait plus dans l'ironie, mais dans l'insulte. Le rôle de l'ironie est donc de faire s'interroger le lecteur sur ce que l'auteur a pu vouloir dire. Cela ressort d'ailleurs de l'étymologie même du mot « ironie », puisque l'étymon grec « eironeia » vient du verbe

²¹⁹ Patrick CHARAUDEAU, *op. cit.* p. 28.

²²⁰ *Ibidem.*

²²¹ François-Julien GEORGES, Cyrus NORTH et Tom AGUILAR, « L'ironie, Français, 3^e », *L'antisèche*, 27 septembre 2017, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=6YC8hhCbfqE&ab_channel=L%27Antiseche consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

²²² *Ibidem.*

« interroger ». Comme le disait Voltaire à ce sujet, « les livres les plus utiles, c'est ceux dont les lecteurs ont fait la moitié »²²³. L'ironie demeure en fait dans son essence difficile à cerner, et c'est là que réside tout son intérêt.

À ce propos, l'écrivain Milan Kundera décrit la difficulté de faire comprendre une intention humoristique dans l'écriture :

Si quelqu'un me demandait quelle est la cause la plus fréquente des malentendus entre mes lecteurs et moi, je n'hésiterais pas : l'humour. [...] Je me défends [à propos de *La valse aux adieux*] : le roman est comique ! Mon docteur Skreta est un fantaisiste ! Il ne faut pas prendre tout tellement au sérieux ! Alors, vos romans, dit-il, méfiant, il ne faut pas les prendre au sérieux ? Je m'embrouille et, soudain, je comprends : rien n'est plus difficile que de faire comprendre l'humour.²²⁴

En ce qui concerne le rap, certains artistes se spécialisent dans un registre ironique. C'est le cas notamment d'un Vald ou d'un James Deano. Par exemple, dans *Les blancs ne savent pas danser*, James Deano déclare :

Usher est un monstre
Et il copie les pas, les chorés de Matt Pokora
Mec avoue que c'est la honte
Mais bon c'est comme ça
Matt Pas'd'choré c'est le roi
Il paraît que James Brown faisait du plagiat
Imitait John Travolta

Dans ces paroles, le rappeur belge veut dire l'opposé de ce qui est écrit. Ce sont Usher et James Brown les bons danseurs qui ont inspiré des danseurs comme Matt Pokora ou John Travolta. La première phrase « Usher est un monstre » est une hyperbole, une exagération. L'hyperbole est accentuée par la deuxième ligne. Non seulement Usher est extrêmement bon mais en plus il copie les pas de Matt Pokora. Cette deuxième phrase glorifie donc Matt Pokora et atténue (ironiquement) le talent d'Usher, puisqu'il copie quelqu'un d'autre (qui est bien connu pour être un excellent danseur). L'ironie est donc identifiable par l'hyperbole : Usher est très fort, mais Matt Pokora est plus fort encore parce qu'il est la source d'inspiration du premier.

Ensuite, James Deano insiste de façon plus explicite sur l'ironie des paroles en utilisant un jeu de mot, puisqu'il change Matt Pokora en « Matt pas d'choré », ce qui fait naître une antithèse ainsi qu'une hyperbole incarnée par « c'est le roi ». « Matt pas d'choré c'est le roi » est également une antithèse car deux éléments opposés s'enchaînent dans la même phrase. En

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ Milan KUNDERA, « Les Testaments trahis », Paris, Gallimard, 1993, pp. 817-818.

d'autres mots, la phrase veut dire : « Matt le mauvais danseur c'est le meilleur ». Finalement, les deux dernières lignes reprennent le schéma des deux premières avec d'autres références. Un dernier indice de l'ironie est l'utilisation du modélisateur « il paraît » en début de discours. Ce court extrait reprend donc de nombreux indices de l'ironie : l'hyperbole, l'antithèse ou encore les modélisateurs du discours.

Autre exemple, la chanson *Tout va bien* d'Orelsan, qui se veut ironique du début à la fin. Orelsan est un des rappeurs les plus populaires et son style tantôt dépressif, tantôt humoristique et satirique, participe à son succès auprès du grand public.

Si le monsieur dort dehors, c'est qu'il aime le bruit des voitures
S'il s'amuse à faire le mort, c'est qu'il joue avec les statues
Et si, un jour, il a disparu, c'est qu'il est devenu millionnaire
C'est qu'il est sûrement sur une île avec un palmier dans sa bière

Dans cette chanson, *Orelsan* explique à un enfant le fonctionnement de la vie. Cependant, il masque les lourds problèmes sociétaux en inventant systématiquement une explication positive. Ce procédé créé de l'ironie et la chanson s'interprète comme une critique de la société et de la violence qui l'entoure ainsi que du relativisme de la population vis-à-vis de tous ces problèmes, préférant se mentir à elle-même et se dire que tout va bien.

De nombreux artistes de rap francophones ont utilisé l'ironie. Elle peut être clairement humoristique comme chez *James Deano* ou plus dénonciatrice comme chez Orelsan. L'ironie interroge le spectateur et relève d'une forme d'humour. Cependant l'auditeur de musique peut bien souvent passer à côté du sens du texte (d'autant plus que le lecteur) ou du sens humoristique d'une chanson.

c) Cynisme et humour noir

L'ironie ainsi que son cousin proche, le sarcasme, peuvent en particulier être très utilisés dans certaines formes d'humour cynique. Le dictionnaire Larousse définit le cynisme comme une « attitude cynique, mépris effronté des convenances et de l'opinion qui pousse à exprimer sans ménagements des principes contraires à la morale, à la norme sociale. »²²⁵ Autrement dit, une attitude cynique ne se préoccupe pas des conventions morales ni sociales. Cette définition descend du courant cynique au sens antique et philosophique du terme, dont la figure de proue est Diogène de Sinope. Ce courant était une philosophie de vie visant à mépriser les conventions sociales et morales de la pensée de son époque tout en tenant à vivre en se

²²⁵ Larousse (s. d.), « Cynisme », *Dictionnaire en ligne*, disponible sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cynisme/21365#:~:text=Attitude%20cynique%2C%20m%C3%A9pris%20effront%C3%A9%20des,Doctrine%20des%20cyniques> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

rapprochant de la nature et de l'animal en s'émancipant de tout besoin matériel. Bien qu'à première vue, le rap ne se rapproche que très peu du mode de vie de Diogène et des penseurs cyniques antiques, il existe en réalité de nombreuses similitudes. Ainsi, la rhétorique du rap se rapproche tout de même de la définition d'une attitude cynique, en mettant par exemple son ego, le « soi », au centre²²⁶, qui s'oppose aux autres sans se préoccuper de la morale de son époque.

Selon Michel Foucault, le cynisme

n'est pas simplement, comme on l'imagine souvent, une figure un peu particulière, singulière et finalement oubliée dans la philosophie ancienne, mais une catégorie historique traversant, sous des formes diverses, avec des objectifs variés, toute l'histoire occidentale²²⁷.

Il est ainsi légitime de considérer que le rap dans son esprit représente un mouvement moderne de cynisme. Cette hypothèse est soutenue par de nombreux auteurs dont Benoît Dufau et Christian Bethune. Ces deux auteurs reconnaissent certaines différences et précisent que le genre rap ne se réclame pas de l'école cynique et ne descend pas de la tradition grecque, mais plutôt de traditions caribéennes et afro-américaines²²⁸. Cependant, les rappeurs peuvent constituer l'équivalent actuel du cynisme, autrement dit les nouveaux cyniques²²⁹. Il est par exemple difficile de rapprocher le rap du mode de vie cynique de Diogène qui cherchait à vivre comme un chien et avec le moins de confort matériel possible. En revanche, la dimension subversive du rap, son rapport aux jeux de mots, aux *punchlines*, son franc-parler, son côté volontairement provocateur se rapprochent volontiers de cette philosophie antique.

La plupart des rappeurs ont la volonté de dire ce qu'ils pensent, « la vérité au risque de la violence » selon K. Hammou²³⁰. Cette expression s'exprime en grec dans la « parrêsia », qui peut se traduire par le franc-parler²³¹, théorisée par Foucault et appliquée au rap par Hammou²³². Selon Michel Foucault, il existe un cynisme transhistorique dont l'art fut le moteur principal au XIX^e siècle. Ce cynisme trouve aujourd'hui dans le rap une nouvelle

²²⁶ Christian BETHUNE, « Rappeurs les nouveaux cyniques ? », *Revue de la BNF*, 54, 2017, p. 28, disponible sur <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2017-1-page-28.htm> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

²²⁷ Michel FOUCAULT, *Le Courage de la vérité*, Paris, Gallimard / Seuil, 2009, p. 161.

²²⁸ Christian BETHUNE, *op. cit.*, p. 30.

²²⁹ Benoît DUFAU, « Le rap comme nouvelle forme de cynisme : quatre chiennes de plume, Booba, Casey, Fuzati, Virus. », *Les actes numériques*, 2017, colloque « *Conçues pour durer. Perspectives francophones sur les musiques hip-hop* », disponible sur <https://colloquehh.hypotheses.org/351> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ *Ibidem*.

²³² Christian Bethune, *op. cit.*, p. 31.

manifestation²³³ avec qui il partage des thématiques et caractéristiques similaires comme « la liberté de parole, la marginalité, l'authenticité, l'argent, l'agressivité, l'obscénité »²³⁴.

Benoit Dufau explique la ressemblance entre nos connaissances du cynisme et le rap. Ce que nous connaissons de cette philosophie provient majoritairement de répliques de Diogène, des *punchlines* et non des écrits. Ces répliques souvent comiques de Diogène et volontiers vulgaires sont très proches de l'esprit des *punchlines* que l'on retrouve dans le rap en général. Diogène et les cyniques aimaient tacler verbalement leurs concurrents, principalement Platon²³⁵. Le cynisme et le rap aiment faire passer leur message par des phrases chocs plutôt que par de longues théories, par l'interpellation plus que l'argumentation²³⁶, « Je boxe avec les mots »²³⁷ comme le dit le groupe Arsenik, phrase qui deviendra célèbre dans le milieu rap et qui sera reprise par l'émission *Clique* pour désigner la chronique de rhétorique de l'émission.

Dufau ajoute que le rap est à la musique ce que le cynisme est à la philosophie : un mouvement transgressif et méprisé. Pour certains philosophes, le cynisme n'est pas de la philosophie, de même que, comme nous l'avons vu précédemment, le rap n'est pas de la musique mais un sous-genre pour nombre de personnalités. Dufau ajoute que :

On accordera une attention toute particulière à la façon dont ces rappers jouent avec les mots, car le jeu de mots, notamment la paronomase et la syllepse, était le procédé stylistique majeur du cynisme ancien, preuve qu'il ne s'agissait pas d'un simple jeu. Jouer avec les mots peut être sérieux et dangereux. Comme les rappers, les cyniques « ont su faire un usage original des mots, en pratiquant l'humour et en maniant la saillie percutante ou le jeu de mots aux multiples résonances.²³⁸

Dufau utilise les rappers, Booba, Casey, Fuzati et Virus pour alimenter son analyse. Dans la même veine, on peut en évoquer d'autres, comme Damso, Kaaris, qui ont tous deux débuté en travaillant avec Booba. On peut aussi noter le rappeur qui s'est fait appeler Sinik, très populaire dans les années 2000, mais qui n'est paradoxalement peut-être pas le plus cynique. Par exemple, les récurrentes descriptions cyniques de rapports sexuels dénués de tout embellissement romantique chez Damso ont créé la polémique, l'artiste se faisant notamment traiter de misogyne.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ *Ibidem* p. 30.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ Arsenik, *Boxe avec les mots*, Album *Quelques gouttes suffisent...*, Hostile Records et Sârcélite Miziks, 1998.

²³⁸ Benoît DUFU, *op. cit.*

En outre, Dufau explique aussi beaucoup l'importance de la figure du chien, symbole de misanthropie et d'amour de l'animalité propre au cynisme²³⁹, qui est très présente dans le rap français comme américain. Côté américain, DMX aboie avant chaque chanson, Tyler the Creator se fait appeler Wolf, et des rappeurs comme Snoop Dogg ou Pitbull vont jusqu'à s'associer à la figure canine dans leur nom. Côté français, Booba se compare au chien dans la chanson Pitbull, et la rhétorique canine est récurrente, notamment avec les expressions « mener une vie de chien » ou « rester en chien ». Le groupe humoristique Fatal Bazooka a même parodié ce trait avec le titre *Chienne de vie*, ce qui démontre son importance dans le genre.

Le cynisme aime choquer et ce versant du rap a produit des polémiques à répétition. Le rap aborde des problématiques similaires au cynisme historique tel que la marginalité, la liberté de parole, l'authenticité, l'argent, l'obscénité et l'agressivité²⁴⁰. Cependant, il subsiste des différences entre le rap et le cynisme antique. Par exemple, les rappeurs en général aiment afficher leurs richesses là où les cyniques assumaient le fait d'être sans le sou.

Là où les cyniques, en exhibant leur propre dénuement, pouvaient encore espérer voir les citoyens les plus puissants ou les plus fortunés sinon adopter le genre de vie des plus modestes, du moins abandonner leur morgue de nantis, les rappeurs, des deux côtés de l'Atlantique, s'ingénient à montrer que les exclus de l'ascenseur social, les parias de la communauté nationale peuvent s'enrichir²⁴¹.

Mais Christian Bethune affirme qu'il s'agit d'une posture ironique et que l'affichage de richesses se fait souvent dans le rap avec une part d'autodérision²⁴². Il conclut ensuite qu'en dépit des différences des deux mouvements, ceux-ci interrogent leur société par la transgression et la provocation²⁴³.

Il faut également mentionner le caractère comique des réparties des cyniques, qu'on peut notamment retrouver dans certaines anecdotes de la vie de Diogène. Il peut dès lors être justifié de parler d'humour cynique, que l'on peut considérer comme très proche de l'humour noir. Nous considérons que l'humour noir relève d'une forme de cynisme et que le cynisme recourt volontiers à l'utilisation de l'humour noir.

Les plaisanteries de Diogène ne relèvent cependant pas toutes de l'humour noir et, selon Patrick Charaudeau, l'humour de Diogène est principalement constitué de sarcasme²⁴⁴. Selon

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ Christian BETHUNE, *op. cit.*, p. 34.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ *Ibidem*, p 35.

²⁴⁴ Patrick CHARAUDEAU, *op. cit.*, p 31.

cet auteur, le sarcasme est un synonyme de la raillerie et consiste à exagérer son propos²⁴⁵, ce qui est à distinguer de l'ironie « pure » qui laisse entendre l'inverse de ce que l'on veut dire. Le sarcasme est donc une sorte d'hyperbole humoristique. Selon nous, le sarcasme peut cependant être considéré comme une forme d'ironie puisque, comme dans celle-ci, ce qui est dit diffère de ce qui est pensé, bien que cela se fasse ici par une exagération. Ainsi, Diogène a pu lancer

À un avare qui lui promettait tous les jours de lui donner quelque chose le lendemain : « Hé, mon ami, c'est pour ma nourriture que je veux ton argent, pas pour ma sépulture ! » ; à un autre, chauve, qui l'injurie : « Je félicite tes cheveux d'avoir abandonné ta sale tête ! » ; au fils d'une prostituée qui lui lance une pierre : « Attention, mon gars, tu pourrais toucher ton père ! »²⁴⁶

Nous avons vu que l'hyperbole est une, sinon la, figure majeure du rap, pratiquant ce que le sociologue David Diallo appelle la « rhétorique de l'excès », ce qui confirme le fait que la rhétorique du rap est assez proche des plaisanteries et autres bravades de Diogène le cynique.

Ainsi, le texte *Pitbull* de Booba se situe complètement dans une veine cynique, par sa valorisation de l'animalité, l'utilisation de la figure du chien mais aussi comme dans cet extrait de la figure simiesque.

J'en suis où j'en suis, malgré tellement d'erreurs
J'suis trop en avance pour leur demander l'heure
Pas à pas, de pied ferme, sans savoir où j'vais
J'ai souvent cherché la merde, je l'ai toujours trouvée
Devant les profs j'faisais des grimaces en tirant sur mon oin
Car on m'a dit en classe que l'Homme venait du singe

Là où Diogène hurlait, aboyait dans la rue se moquant des conventions, Booba fume de la drogue en grimaçant en cours, marquant dans une dimension provocante une volonté de se comparer au singe. Cela s'ajoute à la phrase du même texte « Comment ne pas être un Pitbull quand la vie est une chienne », marquant le même procédé mais cette fois-ci avec la figure canine tout en veillant à exprimer sa philosophie par des phrases chocs, des *punchlines*.

Selon Patrick Charaudeau, l'humour cynique est difficile à accepter parce qu'il met en cause et s'attaque à des valeurs jugées sérieuses, telles que la justice, l'enfance, la mort²⁴⁷. Il est un synonyme de l'humour noir, dont « la thématique touche à des valeurs qui sont jugées négatives par une certaine culture, comme la mort, la vieillesse, la maladie, la déchéance

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 24.

physique, le handicap, la pauvreté, etc »²⁴⁸, autrement dit les domaines jugés sérieux. Il ajoute que l'humour noir permet de prendre une distance vis-à-vis de ces sujets, ces valeurs traditionnelles et de « les transcender en les plaçant dans un univers qui n'est pas pour de vrai, un univers de jeu qui suspend provisoirement le malheur »²⁴⁹. L'humour noir consiste donc en une forme de jeu, se moquer des sujets graves le temps d'un jeu, d'un instant. Cela rejoint la théorie de Bergson, expliquant que lorsque l'on rit d'un sujet, il faut faire preuve d'une insensibilité par rapport à ce sujet sur le moment.

L'humour noir consiste également en une *benign violation* de valeurs morales pour reprendre la théorie de McGraw, ce qui plus subversif qu'un jeu de mots par exemple (qui ne consiste qu'en une violation innocente de règles du langage). Il faut notamment préciser le caractère subjectif de ces valeurs moquées, une blague peut être perçue comme de l'humour noir par certains et une plaisanterie plus innocente par d'autres. Pour cela il faut que le sujet concerné soit perçu comme tabou, sérieux par l'un et pas du tout par un autre (l'exemple type de cela est probablement la religion).

Parmi les chansons les plus cyniques et pratiquant un humour particulièrement sombre dans le rap français, on retrouve *Une âme pour deux* de Damso, *Selfie et Pensionman* de Vald ou encore *50 Pourcents* d'Orelsan, même si la liste des chansons immorales dans le rap français ne s'arrête pas là. Dans *50 Pourcents*, Orelsan raconte l'histoire d'une relation qu'il aurait eue avec une demoiselle en couple avec un autre homme puis qui est ensuite tombée enceinte : il a ainsi, selon ses mots, 50 pour cent de chance d'être le père, et il raconte toute l'histoire avec un humour noir déconcertant.

Bref, avec le temps j't'ai mis d'côté
Jusqu'à c'que tu sonnes chez moi et tu m'annonces que tu veux discuter
T'as des problèmes et ça m'concerne
T'as lâché ton mec, mmh, tu veux qu'on s'remette ensemble et qu'on s'aime
T'as besoin d'mes conseils, tu veux arrêter les études
T'essayes de trouver du taff mais tu sais pas où récolter des thunes
T'es enceinte de trois mois et demi
Tu veux l'garder, mais tu sais pas si il est d'moi ou d'lui

Ici la dernière phrase surprend l'auditeur, lui apprend que le narrateur est peut-être le père, elle ponctue le premier couplet et forme une sorte de chute, littéralement une mauvaise blague.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 25.

²⁴⁹ *Ibidem*.

Patrick Charaudeau ajoute que l'humour cynique a un effet destructeur²⁵⁰. Il cherche à effectuer une dévalorisation, une désacralisation des valeurs jugées positives. Par cet effet destructeur, l'acte d'humour cynique place le plaisantin dans une position de démiurge s'affranchissant des règles du monde, s'élevant contre la fatalité de la vie²⁵¹. Cet acte immoral place, isole le cynique dans un combat solitaire. Il jouit d'une joie paradoxale, d'une liberté radicale mais, qui ne peut être partagée car elle l'enferme dans une solitude²⁵². En d'autres termes, faire preuve de cynisme est jouissif mais cela n'aide pas à se faire des amis. Cette attitude s'approche du jeu compétitif du rap, consistant à tacler ses pairs et à se mettre en valeur. Cependant les rappeurs sont conscients de la caractéristique ludique de cette pratique, de sorte que le rap demeure plutôt paradoxalement le genre de la collaboration malgré sa rhétorique individualiste et ses allures compétitives.

d) Les jeux de mots

Comme nous l'avons vu, les cyniques utilisent volontiers les jeux de mots pour exprimer leur affranchissement des règles, y compris des règles du langage. Selon le dictionnaire des expressions françaises Expressio, le jeu de mots peut être défini comme « un mot d'esprit ; calembour ; allusion par équivoque ; manipulation plaisante des mots fondée sur la ressemblance des mots »²⁵³. À partir de cette définition relativement large, un jeu de mots peut désigner de nombreuses figures de style différentes présentant des fins humoristiques, ou du moins plaisantes selon cette définition.

L'utilisation de jeux de mots dans le rap ou le slam permet de développer une écriture poétique et humoristique. Les jeux de mots jouent avec les règles de la langue et en enfreignent certaines volontairement. Comme expliqué précédemment, selon Peter McGraw, l'utilisation de jeux de mots ou de l'argot est une infraction aux règles du langage et relève d'une *benign violation*, ce qui correspond donc à sa définition de l'humour. Certains rappeurs comme Oxmo Puccino aiment jouer avec les mots, comme le démontrent ces deux vers tirés de son titre *Visions de vie*.

Même quand je souris, tu verras mes dents de loup
Tu pourras tout lire de ma douleur de la canine à la molaire

²⁵⁰ Patrick CHARAUDEAU, *op. cit.*, p37.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ Expressio (s. d.), « Jeu de mots, *Dictionnaire en ligne*, disponible sur <https://www.expressio.fr/expressions/jeu-de-mots> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Il y a ici un jeu de mot avec la polysémie de souris (la souris, le sourire) qui résonne avec le terme loup, mais il y a également une résonance entre les termes loup et canine.

Le rap permet par ailleurs l'utilisation de l'argot, qui relève d'une forme de néologisme, c'est-à-dire d'une forme de jeu de mots. Un néologisme, à savoir l'invention d'un nouveau mot, est une figure de style qui bien souvent peut provoquer le rire. Les néologismes permettent, selon Michel Riffaterre, d'ajouter de la valeur iconique et d'être « *une extension du domaine des signifiants possibles* »²⁵⁴. Avec les néologismes, le langage se surpasse et s'enrichit. Les rappeurs utilisent souvent de tels procédés dans leurs textes.

Ainsi, Disiz proclame dans son titre *Qu'ils ont de la chance* :

J'voudrais m'noyer dans les airs
J'veux qu'on m'enciele, pas qu'on m'enterre

Le terme « enciele », un néologisme, est utilisé dans cette chanson ayant comme thème la mort et le deuil. En l'espèce, il n'y a pas de volonté humoristique de la part de l'auteur même si le jeu de mots peut prêter à sourire (et reste plaisant, selon la définition vue plus haut). Cependant, il demeure un parfait exemple d'un néologisme qui n'est pas lié à un argot régional.

Les néologismes tout comme l'utilisation de l'argot peuvent être cependant également utilisés à des fins humoristiques, comme par exemple lorsque Sofiane utilise dans *Longue vie* le verbe *schtroumpfer*, expression de vocabulaire argotique des célèbres personnages de bande dessinée pouvant revêtir de multiples significations :

J'me venge de ce qu'on me fait, même des années après l'ancien
Laisse pas traîner ta fille on va la schtroumpfer

Dans ce contexte, le verbe désigne fort probablement un rapport sexuel et l'utilisation de ce terme permet de ne pas en utiliser un autre qui serait bien plus choquant, tout en introduisant un ton plus léger en contraste avec la phrase (et donc une note d'humour).

Autre exemple argotique, l'utilisation de *jdid*, terme importé de l'arabe et signifiant flambant neuf, classe, comme ici par *Jul* dans le titre *En douceur* : « Sacoche Louis Vuitton sur le bide, survet' DP tout jdid ».

Selon Camille Vorgier, les jeux de mots proposent un jeu entre l'auteur et ses lecteurs (ou auditeurs dans le cadre du rap). Ceux-ci doivent « reconstruire le sens des mots livrés à l'état brut, dans un pêle-mêle aussi sonore qu'insensé, et l'on retrouve ici notre pacte colludique

²⁵⁴ Michaël RIFFATERRE, « Poétique du néologisme ». *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* 25, 1973, p. 69, disponible sur https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1973_num_25_1_1023 consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

qui invite l'auditeur à entrer dans le jeu, la danse des mots »²⁵⁵. Les auditeurs doivent être attentifs lors de l'écoute afin de comprendre les jeux de mots ou même l'argot qui leur est souvent inconnu dans un premier temps. En outre, la polysémie de certains termes permet plusieurs interprétations possibles, ce qui est encore renforcé par le caractère oral du rap. De nombreux textes de rap n'ont en effet aucune version écrite officielle. Par conséquent, les seules versions écrites de ces textes proviennent du public, qui est alors impliqué dans le processus de création²⁵⁶.

Par exemple, le rappeur Dinos dans le titre « Namek » joue avec le double sens de mer et mère avec la phrase : « Vous prenez pas pour Moïse, on a dit pas les mèr(e)s ». Cette ambiguïté interprétative force donc l'auditeur à jouer le jeu et à identifier les différents sens utilisés par l'artiste. Dans le même ordre d'idée, comme nous l'avons vu, les *battles* de rap se prêtent particulièrement bien aux jeux de langage et permettent au public de participer au jeu, de réagir aux mots interprétés, d'indiquer sa compréhension des jeux de mots ou des références récurrentes à la pop culture. La phrase « on a dit pas les mamans », ou « pas les mères » comme ici, signifie en réalité « on avait dit que l'on n'insulterait pas les mamans », ce qui arrive souvent lors de *battles*. D'ailleurs, certaines règles de *battles* prévoient même une interdiction d'insulter les mères, d'où cette phrase aujourd'hui célèbre.

Camille Vorger conclut dans son texte sur le slam :

Il est un JEU, et ce, dans tous les sens de ce terme : au sens de marge ('avoir du jeu'), au sens d'interprétation (*play*) et au sens, premier, d'un espace ludique – ou en l'occurrence colludique qui combine le *play* et le *game*. Un jeu qui suppose la complicité du public et prend appui sur des ressources mimogestuelles pour souligner les enjeux lexicaux. Il s'agit là d'une forme originale de créativité multimodale, les mots prenant corps, littéralement, sur une scène qui les expose.²⁵⁷

Cette analyse s'applique tout aussi bien aux *battles* de rap qu'au genre hip hop lui-même. Les *battles* sont un jeu, tout comme on parle de *rap game*. Le rap est un genre musical mêlant une dimension de jeu (*play*), incarné par la compétition de joutes verbales mais aussi une dimension ludique au sens humoristique du terme.

²⁵⁵ Camille VORGER, « Méli-mélotit des mots dans le slam. Une étude multilingue », *Jeux de mots et créativité*, dir. Bettina Full et Michelle Lecolle, De Gruyters, 2018, p. 173.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 183.

e) La moquerie

Cette idée de jeu, de *rap game*, implique également qu'en tant que genre enraciné dans la culture des *battles* et des *punchlines*, le rap fasse la part belle à la moquerie. Elle est présente chez quasiment tous les rappeurs du monde sous forme de *punchlines*. La moquerie est aussi une partie du rap héritière de la culture des *battles* et de la joute verbale, de sorte qu'il pourrait être affirmé qu'elle est essentielle au genre. La moquerie peut être définie comme « tourner quelqu'un, quelque chose en ridicule, s'amuser d'eux » selon le dictionnaire Larousse²⁵⁸. Ce terme se rapproche par ailleurs du terme dérision.

La moquerie dans le rap peut être plus ou moins agressive en fonction du contexte. Parfois il ne s'agit que de plaisanterie entre amis ou connaissances. Elle peut être aussi écrite pour la rime et non par simple méchanceté. Le rappeur très sulfureux Alkpote, dans *Flash*, une collaboration avec Caballero et JeanJass, fait une blague sur l'humoriste Greg Guillotin simplement pour la beauté d'une rime multi-syllabique (rime sur plusieurs syllabes). Le clip de cette chanson confirme d'ailleurs cette interprétation, parce que l'on y retrouve l'humoriste cité en train de jouer son propre rôle : celui-ci interrompt la chanson pour y faire une blague volontairement mauvaise. Ensuite la musique reprend et Alkpote déclare : « Vous n'êtes bon qu'à faire des blagues comme Greg Guillotin ». Il ne s'agit donc pas d'un règlement de compte mais d'une plaisanterie faite pour la rime, comme le montrent les vers qui entourent la blague.

Toi et tes p'tits copains êtes bloqués au niveau 1
Vous n'êtes bons qu'à faire des blagues comme Greg Guillotin
Je supprime vos gains, pas b'soin d'en venir aux mains
Dès qu'je sors de la banque, t'entends mon rire hautain
Montrez-moi vos cuisses, vos seins, comme dans les sites coquins
J'irai pas le dire aux tains-p', je sais c'est qui l'prochain
Je tise trop d'vin comme à l'époque d'l'Empire romain
Je brise vos reins comme dans le film Ronin

Alkpote respecte les codes du rap par cette écriture de type « ego trip ». Il se met en avant et critique les autres. Dans cet exemple, on ne sait pas à qui le rappeur s'adresse sur ce ton moqueur. Il est toutefois hautement probable qu'il ne s'adresse à personne en particulier. Le rappeur effectue simplement un exercice de style visant à écrire des rimes multisyllabiques en enchaînant des successions d'assonances. Ceci donne un texte assez absurde à l'écoute mais néanmoins techniquement assez travaillé. Cet extrait illustre assez bien l'écriture du rap. Il s'agit d'une écriture moqueuse sans être profondément méchante ni agressive dans l'intention.

²⁵⁸ Larousse (s. d.), « Moquerie », *Dictionnaire en ligne*, disponible sur https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/se_moquer/52546 consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Certaines attaques peuvent en outre paraître très agressives et nuisibles dans l'intention. Cependant les attaques personnelles sont le propre de l'esprit de joute des *battles* et font donc partie intégrante du jeu. L'intention vraiment nuisible dans l'insulte ou la moquerie d'un rappeur est peut-être réelle dans certains cas mais elle fait partie du jeu, elle demeure une forme de violence autorisée dans le cadre d'un contexte ludique, comme les coups de poings dans un match de boxe. Avec sa célèbre chanson *J'temmerde* sortie en 2003, MC Jean Gab'1 se prête à fond au jeu du *clash* et se moque de la moitié des artistes du rap français de l'époque, ce qui laisse à penser qu'il avait un problème avec tous ces artistes incarnés par NTM, Booba, Kery James, La Fonky Family... (Certains grands noms sont épargnés par la critique, comme IAM ou Mc Solaar).

Booba, Booba, mon petit ourson
Et nique sa mère la réinsertion
Même pas renoi même pas rabza
Juste un jaune d'œuf mal ssé-ca

Dans cet extrait, Mc Jean Gab'1 n'épargne pas le rappeur Booba. Il commence par chanter le premier vers qui fait référence au dessin animé pour enfant « Bouba le petit ourson » afin de se moquer de lui. Ensuite, pour les vers suivants, le rappeur imite voire parodie le *flow* de Booba, ce qui est tout aussi moqueur. Le deuxième vers est une phrase de Booba issue de la chanson *La lettre*, qu'il reprend dans le but de ridiculiser son écriture. Ensuite, il l'insulte de manière raciste en disant, qu'il n'est ni renoi (noir), ni rabza (arabe) mais un jaune d'œuf mal ssé-ca (mal cassé). Un jaune d'œuf est une insulte antisémite dérivée de feuj (juif en verlan), donc MC Jean Gab'1 désigne Booba de manière péjorative comme un juif métissé, tout en imitant son style vocal (Booba étant à l'origine à moitié sénégalais et juif-marocain). À propos de cette chanson, le journaliste Mehdi Maïzi explique : « MC Jean Gab'1, c'est l'un des premiers *clashes* où tu sens que ça dépasse le cadre de l'humour, où ce n'est pas uniquement pour le sport »²⁵⁹. Beaucoup de fans de rap et de journalistes sont d'accord sur le fait que cette chanson est allée trop loin, que l'on dépasse les règles du jeu. Booba n'est pas le seul à s'être fait insulter de façon très violente et l'animosité de Mc Jean Gab'1 est réelle face à ceux qu'il attaque. Cependant, le cas *J'temmerde* est un cas rare extrême en matière de violence dans le rap, une chanson considérée comme étant « allée trop loin ».

²⁵⁹ Etienne CAILLEBOTTE, « Discussion avec Mehdi Maïzi, juge du Red Bull Dernier Mot, pour comprendre les obscures invectives de MC Jean Gab'1 dans "J'temmerde", missile non-identifié adressé au rap français en 2003 », *Dernier mot*, 4 octobre 2017, disponible sur <https://www.redbull.com/fr-fr/mc-jean-gab-1-j-t-emmerde-interview-mehdi-maizi> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

f) La vulgarité

Les moqueries comprennent souvent une part de vulgarité, qui n'est d'ailleurs qu'occasionnellement absente dans la bouche des rappeurs. Certains en abusent, d'autres y ont recours de temps en temps seulement, mais rares sont ceux qui la refusent catégoriquement. Comme présenté ci-avant, P. McGraw explique dans sa théorie de l'humour qu'un jeu de mots est une violation innocente des règles de la langue, et que tout ce qui relève de la violation innocente d'une règle peut être interprété comme étant humoristique. Dans le rap, les transgressions volontaires de la langue sont nombreuses et prennent la forme de différents procédés comme l'usage de l'argot ou de la vulgarité. Ces usages, bien que demeurant des transgressions du langage commun, sont devenus courants dans le rap.

Selon C. Vettorato :

Le rappeur Booba résume en quelques mots le rapport qu'entretient le hip-hop à la transgression langagière. Après un très raffiné "Baby, fais-moi la bise, puis suce-moi la bite", il reconnaît : "OK je suis vulgaire, les bourges en chopent des ulcères, quand ils écoutent ce qui sort de ma bouche c'est le son dangereux du ter-ter"²⁶⁰. [...] Le "ter-ter" est le mètre-étalon du rap, et les "bourges" que Booba avoue ici chercher à choquer représentent la société française dans son ensemble, conçue comme policée et respectable. Nulle critique sociale ou économique d'inspiration marxiste dans cette référence aux "bourgeois", mais une valorisation de la transgression en tant que telle²⁶¹.

Par conséquent, la transgression langagière par l'argot ou par la vulgarité est valorisée dans le rap, car elle présente une fonction identitaire, qui permet aux artistes de se revendiquer du milieu urbain (et non de la bourgeoisie française).

Toutefois, outre cette fonction identitaire, cette volonté de transgression et de choc de la société représente également une fonction humoristique, une violation innocente du langage, correspondant à la théorie de Peter McGraw. Si l'auditeur trouve la transgression par la vulgarité innocente et amusante, elle provoquera le rire. C'est parce qu'ils brisent le tabou d'une règle instaurée par leur éducation que les enfants sont si amusés par les injures, selon la théorie de la *benign violation*. De ce fait, on retrouve le même procédé dans le rap, la vulgarité amusant certains qui y voient une transgression relativement innocente, là où pour d'autres le tabou de la vulgarité est sacré et ne doit pas être transgressé. Comme nous le verrons dans un prochain chapitre concernant les *battles*, les insultes reposent d'ailleurs sur les tabous de la société, et c'est en cela qu'elles constituent une transgression.

²⁶⁰ Cyril VETTORATO, *op. cit.*, p. 3.

²⁶¹ *Ibidem*.

Le théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine soutient par ailleurs que les grossièretés dans l'écriture ne sont jamais des invectives personnelles, mais qu'elles sont toujours universelles²⁶². Tous les personnages sont tournés en dérision et injuriés pour ce qu'ils représentent. Ainsi, dans l'exemple d'une grossièreté envers la police ou des politiciens, ils sont pris pour cible d'injures parce qu'ils représentent le pouvoir, les valeurs qui lui sont propres, ses idées dominantes. En injuriant de tels personnages, le rap français perpétue ainsi par ses injures une tradition populaire liée à l'esprit français et son expression littéraire²⁶³. Le titre controversé de Ministère A.M.E.R *Sacrifice de poulet* illustre assez bien la théorie de Bakhtine.

Pas de paix sans que Babylone paie, est-ce que tu le sais ?
Sacrifions le poulet !
Pas de paix sans que le poulet repose en paix, est-ce que tu le sais ?
Sacrifions le poulet !

Ce titre prête au rire grâce à la présence du jeu de mot concernant la polysémie du terme poulet (l'animal, et le policier en argot) et demeure une insulte par l'utilisation de ce terme péjoratif. Il menace métaphoriquement de mort, de sacrifier le policier et l'insulte par l'utilisation du terme péjoratif poulet. L'attaque envers le policier, selon la théorie de Bakhtine, ne serait pas personnelle mais s'adresserait à ce qu'il représente symboliquement, c'est-à-dire le pouvoir en place. Le terme « sacrifice » est en outre choisi pour son caractère symbolique renvoyant au champ lexical religieux. Ce côté symbolique est renforcé par l'utilisation de Babylone qui est un autre terme symbolique issu du milieu reggae, celui-ci désignant négativement la société occidentale et ses travers (néolibéralisme, société de consommation...). Finalement, ce refrain se veut une critique satirique du corps policier pour ce qu'il représente mais aussi de la société occidentale. Les insultes et la vulgarité relèvent donc bien souvent moins du littéral que du symbolique, voire du jeu, hérité des *battles* et permettant de détourner les insultes de leur sens originel.

Ainsi, c'est souvent le cas avec le rappeur Alkpote qui utilise le mot « pute » à tort et à travers, désignant par cette appellation tout et n'importe quoi (ses détracteurs, les journalistes, les femmes ou mêmes des objets). Il a même réalisé le titre très absurde *Interlude math* sur l'album *Inferno*. Cet interlude explique les puissances en mathématiques en utilisant le mot « pute » pour remplacer l'unité de mesure.

²⁶² Bettina GHIO, *op. cit.*, p. 104.

²⁶³ *Ibidem*.

Donc on part du principe que 10 puissance 0 égal 1.
Donc ça fait une pute. Et après on va en haut ou en bas quoi.
Donc on va avoir 10 puissance 1, 10 puissance 2, 3 et cetera et on peut aller
jusqu'à 10 puissance 24.
Et pareil, on peut descendre jusqu'à 10 puissance -24 putes les enfants.
Alors dans l'ordre y'aura une pute et ensuite ce sera : décapute, hectopute,
kilopute, mégapute, gigapute, térapute.
Térapute on est sur un billion d'putes carrément hein, c'est quand même pas rien.

En utilisant ce terme à outrance, il en est devenu une sorte de signature personnelle du rappeur. De plus, le terme en devient détourné de son sens originel, ce qui arrive souvent dans la vie des insultes. Ici, ce terme ne désigne que rarement une prostituée, mais est plutôt utilisé comme terme fourre-tout, à l'instar du langage des schtroumpfs. D'ailleurs, Alkpote, dans une de ses interviews, s'est lui-même comparé à un pokémon, prononçant toujours ce mot comme le pokémon prononce toujours un seul mot, son nom.

On peut donc jouer avec les insultes, et les détourner de leur sens premier. C'est ce qui est arrivé avec l'utilisation du terme « nigga » dans le rap américain, le terme a été utilisé dans divers contextes pour finalement être détourné de son sens de « nègre, esclave ». Il désigne désormais dans ces textes de rap américain « un mec, un pote ». Ces retournements de sens ne sont pas nouveaux ni inventés par les rappeurs, d'ailleurs nombre de nos insultes actuelles ont été détournées de leur sens premier. Par exemple le con désigne à la base le sexe féminin avant de devenir aujourd'hui systématiquement utilisé pour désigner un imbécile et il peut aussi être dit dans un sens affectueux dans « petit con », « mon con ». Il faut donc tenir compte du sens parfois détourné d'insultes lorsqu'elles sont utilisées : elles ne sont pas à prendre au sens d'origine.

g) L'autodérision

L'autodérision est également un élément souvent observable dans le rap français. J. Riffault et B. Bouquet décrivent l'autodérision comme « une aptitude à reconnaître ses défauts en s'en moquant soi-même et en faisant rire autrui »²⁶⁴. Il s'agit de rire de soi et d'être la cible de son rire²⁶⁵. Un exemple célèbre de l'autodérision est représenté par l'humour juif, c'est-à-dire l'humour utilisé par plusieurs personnalités juives à propos du monde et d'eux-mêmes. Par exemple, le cinéaste Woody Allen, à travers nombre de ses films, s'est beaucoup moqué de sa personne et illustre parfaitement cet humour juif en incarnant à maintes reprises un personnage

²⁶⁴ Brigitte BOUQUET et Jacques RIFFAULT, *op. cit.*, p. 20.

²⁶⁵ *Ibidem*.

proche de lui-même. Par ses personnages, il caricature l'archétype qu'il représente, c'est-à-dire un cliché de l'intellectuel juif new yorkais à lunettes.

L'autodérision, mais aussi l'autocritique, sont également souvent visibles chez de nombreux artistes rap et peuvent être vues comme des caractéristiques du genre. Comme cela sera développé plus en détail précédemment, dans le milieu du rap, il existe un esprit de joutes verbales et de compétition qui vient au départ des *battles*. Les rappers, dans leurs textes, s'attaquent entre eux avec plus ou moins de sérieux et cela fait donc partie du jeu, du *rap game*. Mais ces joutes verbales comportent également très souvent des phrases autocritiques, des attaques envers soi-même. C'est une manière d'assumer ses défauts et de paraître plus authentique, ce qui peut se faire avec plus ou moins d'humour.

L'autodérision est beaucoup utilisée par de nombreux rappers belges. Par exemple, le rappeur bruxellois Roméo Elvis rappe dans le titre *Ma tête* : « J'espère arriver à percer avant mon tympan », se moquant ainsi de ses propres acouphènes. Plus récemment, dans le titre *Un cadeau* avec les belges Caballero et Jeanjass, il commence son couplet par : « J'suis rentré dans Elle, pas le t-shirt mais dans ta femme (désolé chérie, c'était pour la rime) ». Le rappeur commence son couplet par de l'égo-trip dégradant envers les femmes, mais se justifie ensuite immédiatement auprès de sa copine sur un ton désolé (et sous-entendant qu'il a des comptes à rendre à celle-ci), expliquant qu'il a écrit cette phrase plutôt choquante « juste pour la rime ». Par cette phrase, Roméo Elvis joue avec le cliché du rappeur sexiste et exprime assez bien le décalage entre sa musique et sa vie réelle.

De même, dans *Les blancs ne savent pas danser* cité plus haut, James Deano pratique aussi l'autodérision en se moquant des Occidentaux et en « assumant » un cliché raciste envers les blancs. Le titre parodie les dictons populaires racistes tels que « les noirs ne savent pas nager », « les blancs ne savent pas sauter », et comporte, comme souvent dans les titres de James Deano, un aspect d'autodérision. Autre exemple d'autodérision, le comique de répétition utilisé par les deux frères Big Flo et Oli concernant la collaboration qu'ils voulaient avoir avec leur idole Orelsan et que ce dernier aurait refusée. Ils ont manifesté leur déception vis-à-vis de cet épisode dans plusieurs textes et ont donc fini par en rire²⁶⁶.

Il existe très fréquemment une part plus ou moins grande d'autodérision dans le rap. Une grande majorité de rappers dans des styles très différents, ont à un moment donné dans

²⁶⁶ GENONO, « L'autodérision dans le rap français, *Mouv*, 4 novembre 2020, disponible sur <https://www.mouv.fr/musique/rap-fr/l-autoderision-dans-le-rap-francais-364635> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

leur carrière, écrit une *punchline* contre leur personne ou se sont moqués d'eux-mêmes dans un clip ou une interview.

h) La parodie

D'autres artistes vont encore plus loin dans l'autodérision en pratiquant une musique décrite comme amusante et divertissante parce qu'ils se moquent du rap ou d'un rappeur particulier. Dès lors que cet aspect de moquerie est mis en avant et prend de l'importance, on dépasse la simple autodérision pour se rapprocher de la parodie. Ainsi, des artistes comme Kamini, Fatal Bazooka, Lorenzo ou encore Vald à ses débuts peuvent être perçus davantage dans un style parodique.

Selon Gérard Genette, la parodie établit une relation d'hypertextualité entre un texte imitant (l'hypertexte) et un texte imité (l'hypotexte)²⁶⁷. D'après Joël July, la parodie présente toujours des éléments imités d'un modèle, ce qui permet la reconnaissance du modèle, et des éléments variants volontairement transformés par rapport aux modèles²⁶⁸. L'effet comique est alors provoqué de deux manières :

soit ce sont les éléments imités qui sont déformés, exagérés caricaturés ; soit, lorsque ceux-ci restreignent leur portée caricaturale, visent seulement à l'identification du patron et minimisent la valeur satirique dénonciatrice de l'imitation, c'est le décalage entre les éléments variants, les ajouts, les transformations et ceux qu'ils suppléent dans l'objet source qui crée l'effet parodique²⁶⁹.

Les artistes utilisant la parodie sont parfois critiqués par certains amateurs du rap, estimant que ce genre musical mérite d'être pris plus au sérieux et n'appréciant guère que celui-ci soit moqué de cette façon. La parodie relève en effet notamment d'une forme de moquerie vis-à-vis de l'élément parodié et peut de ce fait offenser le modèle visé et ses amateurs. Cela provient du fait que la parodie grossit les traits et les rend visibles, elle filtre, repère des stylèmes, les répète pour les mener à l'outrance, ce qui a pour effet de tourner ces derniers en tics, et finit par créer de nouveaux modèles²⁷⁰. La parodie, en s'inspirant d'un modèle, en établit un nouveau, qui résulte bien souvent de la caricature du premier modèle.

²⁶⁷ Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

²⁶⁸ Joël JULY, « Parodie de rap » Perle Abbrugiati, *Chanson & parodie*, PUP, coll. "Chants Sons", 2018, p. 205, disponible sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01973593/document> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 207.

Ainsi, la parodie utilise d'une part des éléments du modèle, mais aussi des éléments variants en rupture avec l'hypotexte copié²⁷¹. Par exemple, dans *Auteuil Neuilly Passy* des Inconnus, les personnages tiennent un discours de rébellion propre au rap revendicateur dans lequel ils expriment leurs frustrations par rapport à la société. Ceci représente l'invariant, cet élément est propre aux codes du rap. Cependant, le fait que ces personnages soient des caricatures de bourgeois de Neuilly-sur-Seine crée plusieurs éléments de rupture avec les discours de rap habituels. Parmi les éléments de rupture on retrouve l'accent si caractéristique des jeunes de Neuilly (l'utilisation d'un « e » prépausal à la fin des mots), mais également le fait qu'ils soient tous d'origine aisée. Ceux-ci se plaignent en effet d'avoir un avenir tout tracé dans les classes bourgeoises de la société, comme le montre cet extrait :

Y'en a marre mon frère, de subir le système
Mon avenir à moi, est déjà tout tracé
Boîtes privées, Sciences Po, l'ENA ou HEC
Et dans le pire des cas, si je n'travaille pas
Faudra que je reprenne la boîte de Papa

Ce petit extrait illustre parfaitement le mélange des éléments du modèle copié avec des éléments variants marquant la rupture. Un rythme spécifique, incarné par le *flow* propre au rap est utilisé, ainsi qu'un langage familier et un vocabulaire argotique avec « Y en a marre mon frère », tout comme la critique du déterminisme social « mon avenir à moi, est déjà tout tracé ». Cependant, les vers suivants marquent la rupture avec les codes du rap par l'origine aisée du locuteur, se plaignant d'être destiné à faire partie des élites.

Selon Joël July, il y a plusieurs sources possibles du rire dans la parodie. Dans ce cas, on peut rire des codes du rap gentiment moqué (l'inanité du rap), de la caricature d'un discours anticapitaliste ou encore de l'ambiance névrosée de ce milieu favorisé. Il appartient au récepteur « de se positionner devant l'ambiguïté interprétative et de rire de ceci plutôt que de cela »²⁷².

L'humour est toujours lié à la réception du public. La parodie n'échappe pas à cette règle, en présentant souvent plusieurs cibles sujettes au rire mais également plusieurs types d'humour. Tout d'abord, la parodie utilise fondamentalement l'ironie²⁷³ (qui permet de pousser le spectateur à la réflexion) mais aussi l'autodérision (le parodiste se place souvent dans des postures ridicules) et évidemment il demeure une forme de moquerie plus ou moins violente envers l'objet parodié. Celle-ci peut être mal perçue par la personne parodiée ou ses fans. Selon

²⁷¹ *Ibidem*, p. 208.

²⁷² *Ibidem*, p. 210.

²⁷³ *Ibidem*.

Joël July : « la parodie consiste souvent moins en une exagération donc une déformation de ce qui existe au départ »²⁷⁴. Il ajoute que l'exagération et l'effet de caricature sont des formes de mépris car elles se moquent, bêtifient l'élément parodié. La déformation quant à elle, « prend le risque de se ridiculiser sans faire comprendre que l'on produisait un objet artistique qui cherchait à rire »²⁷⁵. Dans ce cas, la parodie, à l'instar de l'ironie, peut ne pas être comprise comme telle par le récepteur.

Cependant à côté de cette moquerie, il peut exister une forme d'hommage dans la parodie. Ainsi, loin d'être un détracteur du genre, Michaël Youn, qui a abondamment parodié les rappeurs via son personnage Fatal Bazooka, se déclare grand amateur de rap²⁷⁶. Non seulement Youn ne voulait pas faire uniquement de la comédie, mais il cherchait même à avoir une certaine crédibilité dans le milieu²⁷⁷. Selon Joël July, les fans de Michaël Youn correspondent approximativement aux fans de rap de la même époque²⁷⁸. L'auditeur peut ainsi comprendre l'hommage institutionnel derrière la critique virulente, le récepteur peut rire des travers dénoncés, qu'il reconnaît tout en restant un amateur du modèle copié²⁷⁹.

Outre les exemples précités provenant d'artistes (au moins initialement) humoristes plutôt que rappeurs, des éléments parodiques existent également chez des artistes de rap plus « classiques », comme IAM. Le titre *Je danse le Mia* sorti en 1993 avait grandement participé au succès du groupe. Le comique de la chanson vient de son côté parodique des soirées marseillaises. La chanson évoque sur un ton ironique les soirées typiques dans les discothèques marseillaises des années '80. Aussi, on y retrouve des extraits de dialogues où les rappeurs parlent avec un accent marseillais volontairement exacerbé. Le titre reprend aussi une parodie des « discours de DJ », pendant le *bridge* avant le refrain final, qui est déclamée en reprenant de façon un peu moqueuse le ton typique de ces derniers.

Merci à toutes et à tous d'être encore avec nous ce soir
Au New Starflash Lazerline Hatchin Club
Nous sommes ensemble ce soir pour une soirée de bonheur musical
Avec un grand concours de danse
De nombreux super cadeaux pour les heureux gagnants

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 210.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ X, « Pourquoi Booba n'a pas apprécié Fatal Bazooka », *Voici*, 18 août 2020, disponible sur <https://www.voici.fr/news-people/actu-people/michael-youn-pourquoi-booba-na-pas-apprecie-fatal-bazooka-686258> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

²⁷⁷ Sébastien CATROUX, « En France, le rap est devenu un peu trop sérieux », *Le Parisien*, 29 mai 2007, disponible sur <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/en-france-le-rap-est-devenu-un-peu-trop-serieux-29-05-2007-2008073193.php> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

²⁷⁸ Joël JULY, *op. cit.*, p. 217.

²⁷⁹ *Ibidem*.

Il y aura les T-shirt Marlboro, les autocollants Pioneer
Les caleçons JB, les peluches
À la technique c'est Michel, le light jockey c'est Momo
On monte sur les tables, on lève les bras bien haut
Allez c'est parti.

Ainsi, le plus grand succès du groupe IAM peut être vu comme une parodie d'une soirée en boîte de nuit à Marseille dans les années '80. La parodie dans le rap n'est pas le propre d'artistes considérés comme exclusivement comiques, comme Fatal Bazooka ou Kamini. Beaucoup de rappeurs ont parodié leur propre genre soit en annulant des stéréotypes (Kamini, annulant le côté urbain du rap), soit en les ironisant et en les dénonçant (Fatal Bazooka se moquant des tenues, des postures ou des objets bling bling)²⁸⁰. Il est aussi possible d'effectuer une parodie de son milieu de vie, de parodier son quartier (IAM et les soirées marseillaises, Solaar dans le titre *Bouge de là*) ou un élément de la pop culture (Disiz dans le titre *J'pète les plombs*).

i) Le comique de situation

Ces titres que nous venons de mentionner à savoir *Bouge de là*, *Je danse le Mia* et *J'pète les plombs* présentent également un autre type d'humour. Dans le rap comme en chanson, on retrouve à l'occasion une chanson de type *storytelling*, dans laquelle les paroles racontent une histoire. Les chansons dites *storytelling*, présentent souvent une forme d'humour qui pourrait être qualifiée de comique de situation.

Ce type d'humour poursuit d'ailleurs la tradition de la chanson populaire française (dont Brassens, Brel ou Renaud étaient des représentants notables), qui utilisait souvent ces schémas d'écriture. Ainsi, l'exemple de *La fièvre* de NTM rappelle par son évolution comique le titre *Monsieur l'agent* de Bobby Lapointe. Selon B. Ghio, ces textes expriment un comique de situation qui « émerge d'un effet d'engrenage car le personnage se retrouve dans une situation ridicule avec une issue impossible, ce qui produit finalement le rire »²⁸¹.

En outre, les péripéties qui arrivent au personnage d'une chanson racontant une histoire peuvent ainsi prêter à rire par leur côté rocambolesque. Dans les deux titres précités, un personnage doit se rendre à un endroit en voiture mais trouve la police sur son chemin et la situation ne se passe pas comme prévu. Le ton est léger, les histoires sont malheureuses, mais néanmoins drôles.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 219.

²⁸¹ Bettina GHIO, *op. cit.*, p. 102.

La fièvre raconte deux histoires se déroulant simultanément. Chaque histoire est liée à un personnage, incarnée par Kool Shen et Joey Starr, les deux rappers du groupe. Alors qu'ils devaient se retrouver en ville, le premier se fait embarquer par la police et vit une histoire désastreuse. Quant au second il l'attend d'abord, puis rencontre une fille et passe plutôt une très belle journée par rapport à son ami.

D'ailleurs, je suis déjà au volant de ma caisse
Direction les Abesses
Où j'ai rendez-vous avec l'homme que l'on nomme Joey, Joey Starr
Mais j'ai pas fait 500 mètres que les keufs m'arrêtent
Et me prient de me mettre sur le côté afin de me soumettre
À un contrôle d'identité, simple formalité quand on a ses papiers
Mais voilà, là, je les avais pas sur moi
J'ai donc été invité au commissariat, où là,
Ils m'ont mis la fièvre pendant, pendant des heures

Dans ce registre de chanson racontant une histoire, on retrouve *Bouge de là* de MC Solaar. Ce dernier est l'un des premiers artistes rap à avoir connu un succès grand public en France. Il a grandement contribué à la popularité du genre dans ce pays grâce à son style de rap non violent, littéraire, poétique et donc en quelque sorte plus « sage ». Son premier single *Bouge de là*, sorti en 1990, s'inscrit clairement dans un style comique. *Bouge de là*, qui peut être considéré comme le premier tube du rap français, raconte l'histoire de MC Solaar marchant dans la banlieue parisienne et traversant moult péripéties. Le texte est structuré en plusieurs petits couplets racontant une histoire se terminant par un protagoniste disant l'expression « Bouge de là ». Voici le premier d'entre eux :

Tout a commencé là-bas, dans la ville qu'on appelle Maisons-Alfort
Quand je vois une fatma chelou qui fait vibrer son corps
Elle me dit: "M.C. Solaar, viens là qu'j'te donne du réconfort"
J'ai dit: "Non merci, c'est très gentil mais je n'mange pas d'porc"
Elle m'a fait: "Bouge de là"

Voici un deuxième extrait :

Plus tard, dans le métro y a un charclo qui traîne
Il me raconte toute sa vie, il me dit qu'il vient de Rennes
Ensuite, il me dit qu'il pue, qu'il faudrait qu'il se baigne
J'lui dis: "Jette-toi dans l'égout, t'arrives direct dans la Seine"
Il m'a fait: "Bouge de là"

Tous les couplets se situent dans cette veine de *storytelling* humoristique, se terminant par une *punchline*, qui sert de chute à l'histoire. L'un des premiers grands succès du rap français

ressemble donc à une succession de blagues courtes écrites en vers sur un même personnage, Solaar, et finissant par une formule commune « Bouge de là ». Cela ressemble un peu à une fable, une chanson populaire racontant la vie d'un personnage. La chanson décrit des situations absurdes qui présentent un décalage important par rapport à la réalité, ainsi que de l'autodérision de la part de Solaar. Cependant, ces scènes relèvent aussi d'un comique de situation lié à l'absurdité de l'histoire racontée.

Cette chanson permet également de retrouver de nombreux codes du rap. La vie de quartier populaire, de banlieue, y est décrite sans trop de réalisme et, comme mentionné précédemment, elle relève presque d'une parodie de la vie de quartier, d'une caricature. La misère y est évoquée avec humour et dans ces deux extraits, Solaar rencontre ce que l'on peut considérer comme le bas de l'échelle sociale, une prostituée et un sans-abri. Quant aux chutes des différents passages, il s'agit souvent de moquerie de la part de Solaar vis-à-vis de son interlocuteur du moment.

D'autres chansons suivent un schéma d'écriture racontant une histoire improbable comme *J'pète les plombs* de Disiz sorti en 2000, cité plus tôt et devenu comme les autres chansons mentionnées dans cette catégorie, un énorme succès grâce à cette recette. Le *storytelling* a cet avantage de parler à tout le monde, même aux auditeurs néophytes du genre. Il est plus aisé de comprendre un texte racontant une histoire logique plutôt qu'une succession de *punchlines* sans aucun lien les unes avec les autres, comme en témoigne aussi le succès populaire du titre de Manau *La vallée de Dana*. La chanson de type *storytelling* comporte en effet une portée universelle, et constitue ainsi un moyen efficace pour réaliser des *singles* permettant de se faire connaître du grand public.

D. Les différentes formes d'humour dans le rap : éléments paratextuels

Nous avons examiné précédemment la façon dont l'humour dans le rap peut ressortir des textes. Cependant, cet humour peut également transparaître parmi des éléments entourant le texte, en particulier dans les visuels des clips vidéo et dans les pochettes d'album (a).

Nous examinerons ensuite l'humour créé par le jeu de personnage chez certains rappers présentant un comportement loufoque lorsqu'ils sont en interview ou participent à une émission. Cette analyse de cet humour par l'incarnation d'un personnage décalé nous permettra d'aborder le thème de l'humour absurde (b).

a) L'humour visuel et l'humour parodique (clip, pochettes d'album)

Outre le texte, l'humour dans le rap peut tout d'abord être apporté par le biais de l'imagerie des clips vidéo ou des pochettes d'album, de sorte que l'on peut parler d'humour visuel. Sur ce sujet, il est intéressant de se pencher sur une recherche effectuée par les chercheurs finlandais Mervi Tervo et Juha Ridanpää, qui ont analysé l'humour dans les clips de rap finlandais²⁸², ce qui leur a permis de constater que l'autodérision et la parodie étaient très présentes chez les rappers issus de diverses générations différentes. Cette analyse, qui se concentre sur le rapport entre le rap américain et le rap finlandais, permet également d'illustrer la relation entre le rap outre-Atlantique et nombreux artistes issus du rap francophone.

Selon Tervo et Ridanpää, dans les clips de rap finlandais, l'humour est créé par trois méthodes : l'exagération, l'inversion et la contradiction entre les paroles et les éléments visuels.

Exaggeration takes hip hop themes to the extreme and creates a comical impression through overdoing rap elements such as consumerism or abuse. Inversion plays with conversion. It employs opposite affirmations by turning gender hierarchies upside down and by removing rappers from typical signs of wealth. Contradiction combines exaggeration and inversion: in a typical case, hypermasculine lyrics are illustrated with visualizations which show Finnish rappers as subordinate to women or weak in physical appearance. In one case (Fintelligens: Sori (Sorry) 2003), the dynamics worked the other way: apologetic lyrics were illustrated with self-assertive rappers²⁸³.

²⁸² TERVO Mervi et RIDANPÄÄ Juha, « Humor and parody in Finnish rap music videos », *European Journal of Cultural Studies*. 2016, n°19(6), pages 616 à 636, disponible sur https://www.researchgate.net/publication/309893308_Humor_and_parody_in_Finnish_rap_music_videos consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

²⁸³ *Ibidem.*, p. 16

Force est de constater que ces trois éléments se retrouvent aussi dans le rap français. L'humour visuel des clips ou des pochettes présente des éléments parodiques chez des artistes français (Fatal Bazooka, Kamini, Lorenzo) comme chez les Finlandais. Ainsi, il règne chez de nombreux artistes scandinaves un esprit parodique dans leurs clips, ceux-ci parodiant à la fois l'imagerie du rap américain, eux-mêmes, ou des scènes de films culte.

Tervo et Ridanpää soutiennent également l'idée selon laquelle les clips vidéo sont un outil qui ouvre les possibilités de faire de l'humour, dès lors que l'utilisation de trois éléments incarnés par le son, le texte et les images élargissent les interprétations possibles de l'œuvre et permettent de faire aisément des références à d'autres œuvres, de travailler sur l'intertextualité²⁸⁴. De ce fait, les clips ne représentent pas toujours légitimement l'univers d'un artiste, dans la mesure où le clip est un outil marketing servant à vendre le single au plus grand nombre²⁸⁵. Par conséquent, des artistes plutôt sérieux présentent parfois des clips plus humoristiques. C'est le cas par exemple du rappeur québécois Koriass, grand habitué des chansons très sombres (*Blacklights*, *Éléphant*), qui a lancé la promotion de son album *La nuit des longs couteaux* en 2018 avec le single léger *Cinq à sept*. Le clip, quant à lui, se situe dans une veine satirique et parodique dans le sillon de nombreux clips humoristiques du début de carrière d'Eminem (*The real slim Shady*, *Without me*). La vidéo de Koriass est l'exemple parfait du clip dans lequel l'image est plus humoristique et parodique que le texte en lui-même. La vidéo se situe dans un style cartoonnesque renforcé explicitement par le premier plan qui fait référence aux dessins animés des *Looney Tunes* (Figure 1 ci-dessous²⁸⁶).



Figure 1

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 8.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 8-9.

²⁸⁶ RC Vincent, « Koriass // Cinq à sept // Vidéoclip officiel », Album *La Nuit des Longs Couteaux*, Disques 7ième Ciel, 24 août 2018, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=YStfDrEbync&list=RDYStfDrEbync&start_radio=1 consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Durant la vidéo, on retrouve le rappeur déguisé de multiples façons et souvent grimaçant (Figure 2²⁸⁷). L'humour y est burlesque, et le montage accéléré comme dans les films muets de Charlie Chaplin ou Buster Keaton.



Figure 2

Cette tendance du clip plus léger que la chanson en elle-même illustre un certain marketing de l'humour de la part d'une série de maisons de disques. Grâce à l'utilisation du visuel, les clips ouvrent le champ des possibilités de faire rire et peuvent ainsi toucher un plus large public de cette manière.

En outre, Tervo et Ridanpää mentionnent que dans les clips de rap finlandais, les artistes se présentent souvent dans des postures proches des rappeurs américains contrebalancées par des éléments rappelant le cliché du Finlandais typique (présenté comme un blanc, plutôt maigrichon, alcoolique...). Un équivalent français de ces démarches pourrait être incarné par les chansons de Kamini, rappeur représentant la campagne reculée du nord de la France et le seul membre originaire d'une minorité ethnique de son village.

Dans la chanson *Un p'tit coup de motherfuck*, Kamini critique le rap américain et se moque de son côté parfois ridicule. Il profite du clip pour se moquer des nombreuses tenues de rappeurs américains à la manière de ce qui a été décrit dans le rap finlandais (Figure 3²⁸⁸).

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ KAMINI, « Kamini – Un P'tit Coup de Motherfuck », 2007, Psychostar Music, 20 mai 2015, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=h7AmOis7I4o> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.



Figure 3

Mais ces éléments du rap américain sont contrebalancés par les éléments de son véritable décor quotidien dans *Marly-Gomont*, où le rappeur tourne le clip dans le village éponyme au milieu des prairies de vaches (Figure 4²⁸⁹).



Figure 4

Ces éléments parodiques et d'autodérision sont liés à la question de l'authenticité. Se présenter comme un homme du ghetto est très compliqué pour un Finlandais ou pour Kamini en termes de crédibilité, alors que la réalité socio-culturelle des États-Unis est très différente de celle de la Finlande. Par conséquent, les rappeurs utilisent l'humour pour désamorcer la comparaison, alors qu'il est impensable pour certains artistes de se présenter d'une manière similaire à leurs homologues américains par souci de crédibilité²⁹⁰. C'est également par souci de crédibilité que le célèbre rappeur Eminem jouait avec ses propres stéréotypes, c'est-à-dire

²⁸⁹ KAMINI, « Kamini – Marly-Gomont », 2007, Psychostar Music, 12 mai 2015, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=GGPXjiwlWZc> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

²⁹⁰ Mervi TERVO et Juha RIDANPÄÄ, *op. cit.*, p. 5.

le cliché du blanc maigrichon de la classe ouvrière. Nombre d'artistes blancs dans le monde francophone ont fait de même en jouant avec l'image qu'ils renvoyaient, comme James Deano ou Orelsan, Big Flo et Oli... Cette manière de jouer avec son image se retrouve particulièrement dans les clips vidéo. Ces changements propres au rap européen marquent un processus d'appropriation culturelle de la musique, en changeant certains codes d'un nouveau genre musical en concept plus familier et en de nouvelles catégories esthétiques²⁹¹. C'est à partir de ce processus que l'appropriation culturelle commence à faire sens et prend de la valeur dans un nouveau contexte²⁹².

Enfin, il y a également eu en Finlande une vague d'artistes parodiques qui commença dans les années '90 et qui s'est aujourd'hui essoufflée, bien que ces tendances humoristiques se retrouvent encore chez un nombre important d'artistes²⁹³.

De même, la France a connu une mode du rap humoristique dans les années 2006-2007, durant lesquelles des artistes que l'on peut qualifier de parodiques, comme Fatal Bazooka ou Kamini, se sont illustrés. Ainsi, la pochette de l'album *T'as vu* de Fatal bazooka (Figure 6²⁹⁴) parodie directement l'album *The Massacre* de l'artiste 50 cent (Figure 5²⁹⁵). Cette pochette représente un photomontage de Mickael Youn ultra musclé, comme 50 cent à la même période.

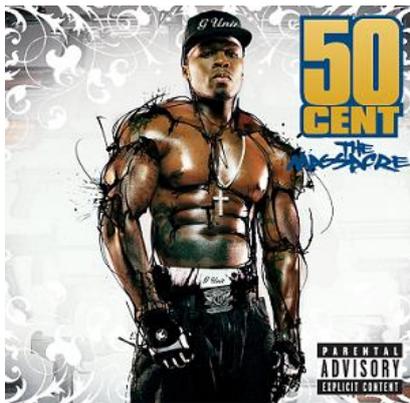


Figure 5



Figure 6

Le ton comique de cette pochette provient de l'improbabilité et du ridicule de l'image d'un Fatal Bazooka *body buildé*, à l'opposé d'un Michaël Youn naturellement petit et plutôt chétif. Alors que la pochette originale de 50 Cent est déjà à la limite de la caricature en

²⁹¹ Jason TOYNBEE et Byron DUECK, *Migrating Music*, Londres et New York, Routledge, 2011, p. 7.

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ Mervi TERVO, Juha RIDANPÄÄ, *op. cit*, p. 8.

²⁹⁴ Dimitri SIMON, *T'as vu*, Up Music, 2007, disponible sur <https://www.allmusic.com/album/tas-vu-mw0001117639/credits>, consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

²⁹⁵ Tyree "Slang" JONAS et Zach GOLD, *The Massacre*, Shady Records et Aftermath Entertainment, 2005, disponible sur <https://www.allmusic.com/album/the-massacre-mw0000342572/credits>, consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

présentant un rappeur noir viril et de plus en plus musclé au fil de la sortie de ses albums, celle de Fatal Bazooka franchit manifestement cette limite en ajoutant des éléments clichés tels que la chaîne en or ou des lunettes de skis dorées ainsi que des éléments ridicules comme un pistolet à eau. Par conséquent, Fatal Bazooka représente le côté « bling bling » de certains rappeurs américains et en souligne le ridicule.

Chez Kamini, Fatal Bazooka ou encore James Deano, les éléments de l'imagerie du rap américain sont aussi contrebalancés par une imagerie régionale qui provoque le décalage comique. Fatal Bazooka est un personnage savoyard (d'où la présence du masque de ski et du bonnet), Kamini se présente comme un bouseux de Picardie et James Deano, un Belge de classe moyenne, fils de commissaire. Ces éléments contrastent avec l'imaginaire afro-américain du rappeur et sont appuyés visuellement dans les clips et les pochettes d'album. L'hypothèse de Tervo et Ridanpää va dans ce sens à propos du rap finlandais : « *we argue that the humor in Finnish rap music videos rests upon the intersection of Finnish culture and African-American hip hop convention* »²⁹⁶.

Cependant, le recours à la parodie visuelle n'est pas uniquement le fait d'artistes de la trempe de Mickael Youn. Ainsi, de nombreux artistes moins explicitement parodiques s'essayent à cet exercice en ayant notamment recours à la parodie de film. C'est le cas du clip de Disiz *J'pète les plombs*, qui fait référence humoristiquement au film *Falling Down*, ou de IAM faisant référence avec plus ou moins de dérision à Star Wars dans *l'Empire du côté obscur*.

Dans le cas du premier single de Disiz, ce sont à la fois les paroles et le clip qui s'inspirent directement du film *Falling Down* de Joel Schumacher sorti en 1993, décrivant la succession de péripéties dans Los Angeles d'un homme en plein *burn out* qui a impulsivement laissé sa voiture dans les embouteillages. La chanson de Disiz raconte exactement la même histoire, reprenant dans un esprit parodique directement certaines scènes. Cette chanson est un storytelling dans un schéma très similaire à *Bouge de là* de Mc Solaar, à laquelle il est d'ailleurs fait référence. Il est intéressant de noter que c'est ce titre qui a lancé la carrière du rappeur Disiz la peste et l'a catalogué comme un rappeur « drôle » pour le public²⁹⁷.

À propos des clips parodiques et satiriques dans la veine de ce qu'a pu réaliser Eminem, ceux-ci peuvent être légitimement considérés comme sexistes et dégradants envers certaines

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ No Fun Show (MAÏZI Mehdi, BOSSAVIE Brice, CHAPUIS Aurélien, SHKYD, DISIZ), « Rencontre avec Disiz », *No Fun*, 6 décembre 2018, disponible sur [Rencontre avec Disiz - YouTube](#) consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

communautés. Il ne faut cependant pas négliger la volonté parodique et humoristique, dans la mesure où l'utilisation de l'exagération visuelle propre à ses vidéos est tellement forte que le public devrait plutôt rire qu'être choqué²⁹⁸. Tervo et Ridanpää ajoutent qu'il est possible de construire une certaine authenticité rap de différentes manières. Parmi celles-ci, l'humour est une bonne méthode, celui-ci fait partie du rap depuis les débuts du genre et en a intégré les codes. Les clips vidéo humoristiques sont un format proposant des méthodes simples de rire des clichés traditionnels du rap²⁹⁹. Cependant, à partir du moment où certaines conventions du rap sont rejetées, l'humour tombe dans la parodie.

b) L'humour lié au jeu de personnage et l'humour absurde

Une autre façon dont l'humour transparaît au-delà des textes de rap est la matière comique créée par le personnage d'un rappeur joué devant les caméras. Ainsi, à travers leurs personnages, des rappeurs comme Le Roi Heenok, Lorenzo ou Alkpote pratiquent un humour qui peut être qualifié d'absurde. L'humour absurde, comme toute catégorie d'humour n'est pas facile à définir. Pour Peter McGraw, l'humour absurde relève d'une violation innocente des règles de la logique. Malgré cette définition assez claire, il est difficile de diviser des faits humoristiques qui le sont de ceux qui ne le sont pas.

Il faut cependant signaler que l'humour demeure toujours absurde si l'on se réfère à la définition de Robert Escarpit, voire de Henri Bergson, à savoir le fait que l'humour naisse de la rencontre de deux logiques différentes (sérieuse et absurde, mécanique et vivante). Comme nous l'avons expliqué précédemment dans la partie sur l'ironie, l'humour défini comme la rencontre d'une première logique sérieuse avec une seconde qui la réduit à l'absurde fait de tout type d'humour, un humour absurde. Il s'agit d'un procédé absurde de mêler deux logiques différentes. Mais il s'agit d'une absurdité très relative, de violation de règles de logique très innocente au sens de McGraw. Ce que nous qualifions donc d'humour absurde, ce sont des comportements, des dires qui le sont à l'extrême. L'humour absurde va tellement loin dans la transgression de logique que nous ne savons pas comment le définir autrement, l'expression « c'est absurde » se dit par élimination, nous n'avons pas d'autres mots, tout sketch comique comporte des côtés absurdes mais il n'en portera pas l'étiquette pour autant, il ne la portera que s'il l'incarne absolument.

²⁹⁸ Mervi TERVO, Juha RIDANPÄÄ, *op. cit.*, p. 13.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 15.

Patrick Charaudeau désigne l'absurde par les appellations qu'il nomme loufoque, insolite et paradoxale³⁰⁰. Ces trois adjectifs distinguent trois styles d'humour différents aux yeux de cet auteur. Dans la loufoquerie, à l'instar du surréalisme, deux univers différents sont mis en relation mais ceux-ci demeurent complètement étrangers, ils n'ont rien à voir l'un avec l'autre³⁰¹. Ce type d'humour ne produit pas de jugement de valeurs, il n'y a pas de logique entre les événements présents³⁰², comme nous pouvons le constater dans nos rêves. Les dires du Roi Heenok se rapprochent donc de la loufoquerie puisqu'ils n'ont la plupart du temps aucun sens, aucune logique. De ce fait on ne sait jamais où il va, surprenant toujours ses interlocuteurs et demeurant imprévisible.

L'insolite quant à lui, existe aussi de la rencontre de deux univers différents, mais ceux-ci sont tout de même liés par une sorte de trans-sens³⁰³, un petit quelque chose permet d'établir un lien entre ces deux univers. « Même si cette rencontre est le fait du hasard, comme coïncidence de deux logiques, au départ, indépendantes l'une de l'autre, mais dont on comprend et accepte les effets de la rencontre »³⁰⁴. Dans ce cas, le spectateur comprend une certaine logique, on ne se situe pas dans une absence de logique mais dans une logique nouvelle, différente. La frontière entre insolite et loufoque est ténue et grandement dépendante de la subjectivité des individus, certains peuvent trouver du sens à une situation et d'autres pas du tout.

Finalement, le paradoxe survient lorsqu'il y a des rapports de contradiction entre deux logiques différentes dans un même univers³⁰⁵. L'incohérence paradoxale va à l'encontre d'une logique non pas universelle mais liée à une norme sociale qu'elle prend à contresens par rapport à nos attentes et crée de ce fait une anti-norme sociale³⁰⁶. Il s'agit du type d'humour utilisé par de nombreux humoristes anglo-saxons, critiquant les valeurs morales et sociétales d'une catégorie de personnes, en démontrant de manière comique l'absurdité de la pensée de cette population, son côté paradoxal. Par exemple, le célèbre sketch sur les armes à feu de l'humoriste Australien Jim Jefferies, démontrant le côté paradoxal des arguments des conservateurs américains sur ce sujet particulièrement sensible aux États Unis, il casse un à un les arguments opposés par un raisonnement par l'absurde et prend à contresens leurs valeurs

³⁰⁰ Patrick CHARAUDEAU, *op. cit.*, p. 32-35.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 32.

³⁰² *Ibidem*, p. 33.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 34.

³⁰⁶ *Ibidem*.

morales³⁰⁷. À la différence des deux autres, le paradoxe permet de raisonner, de démontrer le caractère illogique d'un argument, ses contresens³⁰⁸. Le paradoxe questionne les normes sociales, propose une autre vision du monde.

Enfin, l'humour dans le rap peut également transparaître grâce au personnage que certains rappeurs se sont créés et qu'ils présentent au public grâce à des interviews ou des jeux télévisés. Dans cette catégorie, on peut particulièrement noter les rappeurs Lorenzo, Alkpoté, Vald ou Doc Gyneco, qui ne cessent de faire le buzz sur internet grâce à leurs interviews délirantes, qui comptabilisent des millions de vues et deviennent parfois même plus populaires que leurs chansons³⁰⁹. Rappelons que les interventions provocantes de bons clients des médias ne sont pas nouvelles chez les musiciens, Serge Gainsbourg en était l'incarnation. Cela étant, l'ère actuelle peut accentuer cette forme de représentation humoristique grâce à internet et aux réseaux sociaux, qui permettent toujours de retrouver les interviews aux côtés des clips vidéo de l'artiste lorsque l'utilisateur recherche celui-ci.

Les interviews délirantes dans le rap français ont commencé dans le milieu des années 90 avec Doc Gyneco tentant de faire la promotion de son premier album *Première consultation*. Au regard de ces interviews, il n'est probablement pas incongru d'imaginer que celui-ci avait consommé de la marijuana avant son passage à la télévision, de sorte qu'il apparaît comme étant dans un autre monde. Par exemple, pour son premier passage à la télévision en 1996 sur Canal plus, Doc Gynéco prend énormément de temps pour répondre, a du mal à expliquer son projet et semble regarder des notes qu'il aurait écrites grossièrement sur ses mains³¹⁰. Ces interviews provoquent le rire car le rappeur brise les codes de l'interview, en arrivant dans un état second et en répondant à côté de la question presque systématiquement. Par ce comportement, le rappeur se situe dans la transgression vis-à-vis de certaines règles de l'interview télévisuelle, et donc de *benign violation* au sens de Peter McGraw, tant que les transgressions restent inoffensives.

³⁰⁷ Jim JEFFERIES, « Gun control », *Bare*, Netflix, 2014, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=0rR9IaXH1M0&ab_channel=JimJefferies consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 35.

³⁰⁹ La personnification de ce phénomène est le rappeur Québécois Le Roi Heenok, dont les vidéos ont rendu hilares des générations d'internautes et dont les chansons ne sont connues que par de rares personnes.

³¹⁰ Team Doc Gyneco, « Doc Gyneco - tout premier passage TV 1996 sur Canal + - Interview », *La Grande Famille*, 15 novembre 2015, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=s0Yh3BTTKYI&ab_channel=TeamDocGyneco consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Cette influence probable (ou en tout cas suggérée) de la drogue douce se retrouve également chez Alkpote et Vald, qui sont toujours munis lors de leurs interviews d'une paire de lunettes de soleil, probablement pour ne pas se trahir à cause de leur regard rougeâtre.

De même, le rappeur Alkpote a probablement relancé sa carrière grâce au succès de ses interviews, auxquelles il a finalement partiellement renoncé tant celles-ci étaient mises en avant au détriment de sa musique. Lorsqu'il est devant une caméra, Alkpote joue le rôle d'un personnage particulièrement outrancier et vulgaire, qui exprime volontairement des opinions complètement inacceptables sur certains sujets. Tout ce qu'il ne faut absolument pas dire sur les sujets les plus tabous est susceptible d'être abordé par son personnage. Par exemple, en 2015, le média indépendant spécialisé dans le rap *l'Abcdr du son* l'accueille dans leur émission diffusée uniquement sur internet (étant entendu que le personnage présenté par Alkpote serait probablement trop polémique pour la télévision)³¹¹. Lorsque le journaliste Mehdi Maïzi lui demande ses influences musicales et ce qu'il écoute en ce moment, le rappeur originaire de Tunisie déclare :

Alkpote : « Là en ce moment Young thug, Cash Out ... »

Mehdi Maïzi : « Donc vraiment les rappeurs les plus actuels ».

A : « Oui les morceaux actuels ».

M : « Tu vas chanter comme Young Thug après ou pas »

A : « Non je ne pourrais pas, je n'ai pas son talent, je n'ai pas son homosexualité »

M (en rigolant) : « Tu penses que c'est lié ? »

A : Et Rich Omie Quan aussi (...), j'écoute ce genre d'homosexualité en ce moment, pourtant je suis homophobe et antisémite.

M (en rigolant) : « On avait pas dit qu'on parlerait pas de ça ? »

A : « Comme ça c'est réglé ».

M : « On peut passer à autre chose maintenant ».

A : « Voilà ».

M : « Tu penses que c'est lié le fait d'être homosexuel ... D'ailleurs ils sont pas homosexuels Young Thug et Rich Homie Quan ».

Dans cet extrait, Alkpote dévie sans y être provoqué vers les sujets fâcheux, et avance des propos qui relèvent davantage de l'humour absurde que de la véritable homophobie, en qualifiant d'homosexuels des rappeurs qui ne le sont pas et en affirmant qu'il ne sait pas chanter parce qu'il n'a pas cette « homosexualité ». Avec ces réponses improbables, le présentateur ne peut s'empêcher d'éclater de rire à maintes reprises tout comme les chroniqueurs et le public.

³¹¹ Abcdr du Son, « Alkpote, l'interview impériale », 13 mai 2015, disponible sur <https://www.abcdrduson.com/emissions/videos/alkpote-interview-orgasmixtape-2/> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Ce passage d'Alkpote dans cette émission conduira à une heure de surréalisme, qui dépassera le million de vues sur Youtube et contribuera naturellement à la carrière du rappeur.

Comme Doc Gyneco dont les interviews restent bon enfant, il n'y a pas d'agressivité de sa part ni de volonté de tout casser, ce qui fait aisément rire les journalistes du plateau, de sorte que ces transgressions des règles de la bienséance dans un cadre « télévisé » font paradoxalement de ces rappeurs ce qu'on appelle des « bons clients » des médias. Pour preuve, Doc Gyneco deviendra d'ailleurs chroniqueur de l'émission *Touche pas à mon poste* en 2018 et Alkpote animera une saison de l'émission belge *Checkfood* sur internet en 2019.

Autre exemple encore, le rappeur Vald, dont les interviews sont souvent assez savoureuses dès lors qu'il ne s'exprime jamais au premier degré et ne vas jamais où on l'attend dans ses réponses. L'artiste a aussi manifestement subi l'influence d'Alkpote dans son personnage et dans sa musique, et prend aussi un malin plaisir à donner des opinions que ne sont pas du tout les siennes, ce qui déstabilise parfois les journalistes qui l'interrogent. Par exemple, lors du tournage d'un de ses clips à l'île de la Réunion, Vald en a profité pour donner une interview au journal télévisé de la télé locale³¹². La présentatrice, qui ne connaît visiblement pas du tout le personnage, lui demande pourquoi il porte des lunettes de soleil :

Présentatrice : « Pour ceux qui ne vous connaissent pas, est-ce que vous pourriez peut-être expliquer les lunettes ? ».

Vald (avec un sourire en coin) : « C'est parce que je veux exactement ressembler à Maître Gims (Ndlr : un rappeur très connu du grand public mais assez critiqué par certains amateurs du genre). C'est vraiment un exemple pour moi et je pense que ça commence par-là ».

La présentatrice enchaîne directement avec sa question suivante (« Votre histoire avec le rap commence à 15 ans, comment ? Est-ce que c'est une passion d'adolescent ? ») en restant de marbre. Les deux intervenants ne sont pas du tout sur la même longueur d'onde : Vald demeure beaucoup moins sérieux qu'un invité habituel de journal télévisé et la journaliste ne s'adapte pas vraiment à la situation. Vald plaisante à maintes reprises en répondant avec des explications tendant vers l'humour absurde tandis que la journaliste reste sérieuse, professionnelle, n'improvise pas et enchaîne naturellement ses questions préparées à l'avance. D'autres présentateurs comme Mouloud Achour, au contraire, ne peuvent s'empêcher d'éclater de rire lors de ses interventions. Face à son côté pince-sans-rire, il est en effet difficile de savoir quand Vald est sérieux et quand il plaisante. Selon Patrick Charaudeau, l'humour pince-sans-

³¹² L'info.re, « Vald, rappeur » (Interview), 19 juin 2018, disponible sur <https://www.linfo.re/videos?ps=68883828> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

rire consiste en un énoncé exprimé de façon sérieuse sur un ton impassible mais qui masque une énormité à laquelle le sujet ne croit pas³¹³.

Vald, Alkpote et Doc Gyneco sont considérés dans le milieu comme des artistes importants et leur musique a eu beaucoup d'influence sur le rap français. Cependant, certains artistes, tels que Le Roi Heenok, bénéficient d'une étiquette de comique en raison de leur personnage uniquement, sans que leur musique ne soit réellement connue par le public. L'aspect comique du personnage en France vient de son côté québécois à l'accent si particulier, mêlé à un personnage de gangster du ghetto à l'américaine. Ce mélange est tellement particulier pour le public français qu'il donne l'impression que ce personnage est le seul représentant de ce monde (le gangster afro-américain francophone). Même si certains rappeurs français pratiquent une musique que l'on pourrait qualifier de *gangsta rap*, très peu se prennent vraiment pour des gangsters en dehors du cadre fictionnel de leur musique, contrairement au Roi Heenok.

Avec un personnage si étonnant pour les internautes, Heenok a pu enflammer la toile grâce à différentes vidéos devenues virales durant lesquelles il présente des discours absurdes à la caméra ainsi que grâce à quelques interviews rocambolesques, notamment dans l'émission *Clique*³¹⁴ sur Canal+. Le Québécois manie en particulier l'art d'aligner des phrases sans aucun sens, à la manière de Jean Claude Van Damme. Sa façon de s'exprimer est donc assez particulière, dès lors qu'il prononce des américanimes traduits littéralement en français (tout comme l'acteur belge, Le Roi Heenok a aussi vécu aux États-Unis, plus précisément à New York dans le quartier du Queensbridge). Par exemple, il ponctue souvent ses phrases par des « t'entends » ou des « tu vois ce que je veux dire ? » (traduction des « *you hear me* » et « *you know what i'm saying* », utilisés à outrance par certaines communautés afro-américaines), et est aussi décomplexé vis-à-vis du *n-word*, de sorte qu'il utilise souvent le mot « nègre » à la manière de certains Afro-Américains.

C'est un euphémisme de déclarer que le rappeur canadien est toujours surprenant. Son talent principal est plus d'être capable de provoquer l'hilarité générale, comme dans l'émission *High et fines herbes* animées par les rappeurs Belges Caballero et JeanJass³¹⁵, que de réaliser des chansons de rap. Les producteurs de cette émission (dont le concept est la consommation

³¹³ Patrick ChARAUDEAU, *op. cit.*, p. 29.

³¹⁴ Clique TV, « Interview : Roi Heenok le précurseur », *Clique*, 17 mars 2014, disponible sur [Interview : Roi Heenok le précurseur - YouTube](#) consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

³¹⁵ CABALLERO et JEANJASS, « High & Fines Herbes : Épisode 5 - Saison 3 », *High & Fines Herbes*, 27 mars 2020, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=gA_64XGIIdZE&ab_channel=Caballero%26JeanJass consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

de marijuana) ont bien compris le pouvoir comique de certains rappers et ont décidé de réunir les plus comiques d'entre eux comme Alkpote, Le Roi Heenok, Caballero, JeanJass...

Étant donné que la plupart du temps, les interventions filmées du Roi Heenok n'ont aucun sens, celles-ci peuvent être aisément qualifiées d'absurdes ou loufoques selon Patrick Charaudeau. Selon Peter McGraw, l'humour relève toujours d'une transgression d'une règle et dans le cadre de l'humour absurde, celui-ci relève de la transgression des règles de la logique. Cela ne veut pas dire que l'humour absurde n'a aucun sens (bien que ce soit souvent le cas chez Le Roi Heenok), mais qu'il révèle une logique différente, une autre façon de penser. Les interviews de Vald, Doc Gyneco, Alkpote ou du Roi Heekok dévoilent aussi un côté comique par la transgression de ce que serait une réponse logique à une question typique de journaliste. Ceux-ci sortent des sentiers battus et proposent des réponses inédites et surprenantes à ses questions. Parfois leurs réponses n'ont aucun sens comme avec Le Roi Heenok, parfois elles relèvent d'une logique différente, d'un avis considéré comme marginal.

Les interviews sont d'abord un outil de promotion et sortir du lot en utilisant l'humour et en se montrant dans une posture plus originale permet de se démarquer en donnant un ton plus léger aux émissions. Ces artistes ne cherchent pas forcément à raconter leurs œuvres et à parler d'eux durant leurs passages télévisés mais s'assurent avant tout de faire leur promotion et de se faire connaître par le rire. Comme cela a été présenté précédemment, selon Bergson, l'humour est un objet purement social. De ce fait, il peut également être un comportement social utilisé à des fins commerciales, dès lors qu'il permet à ceux qui l'utilisent d'augmenter leur popularité via des relations humaines. Si les artistes drôles ne sont peut-être pas calculateurs dans l'utilisation de l'humour, le résultat n'en demeure pas moins tout aussi efficace, alors que ces vidéos rencontrent un franc succès et permettent à ces artistes de se faire connaître.

E. Le milieu humoristique et le rap français : une étroite relation

À travers les époques, le rap et le milieu humoristique ou de l'événement ont toujours tissé des liens, ce qui a conduit à de nombreux échanges. Ainsi, certains rappeurs sont devenus humoristes, animateurs ou influenceurs, comme par exemple James Deano, qui a travaillé dix ans en tant que rappeur et est désormais humoriste à temps plein **(a)**. De même, des émissions télévisées ou sur le web ont vu le jour avec des rappeurs en tant qu'animateurs, comme *High et fines herbes*, *Check food*³¹⁶ ou *Rap jeu*. Dans le cadre de ces émissions, les animateurs et participants sont surtout connus en tant que rappeurs, et leur notoriété en cette qualité est utilisée pour promouvoir un autre format, en l'occurrence des émissions de divertissement.

Il existe également le cas inverse, à savoir des humoristes, vidéastes/ youtubeurs ou influenceurs devenus rappeurs, situation qui est d'ailleurs peut-être d'autant plus courante aujourd'hui. Dans ces cas précis, une personnalité profite de sa notoriété et de sa communauté déjà importante pour se lancer dans une carrière musicale **(c)** ou pour proposer du contenu de rap à son public de manière occasionnelle **(b)**, voire unique **(d)**. À cet égard, dans les exemples récents, on peut citer Mister V, Seb la Frite, John Rachid, Le Palmashow, Cyprien, Norman, Squeezie, et la liste est encore longue. Si la pratique de s'essayer à un morceau de rap de manière plus ou moins sérieuse n'est pas nouvelle (nous avons déjà mentionné plus haut les Inconnus), l'explosion parallèle du rap et de Youtube ces dernières années ont conduit à la création d'une véritable tendance en ce sens. Les personnalités citées ci-dessous sont réputées pour leur humour que l'on retrouve généralement dans leurs morceaux de rap marqués par l'autodérision, proposant une inventivité nouvelle pour le genre.

a) Rappeur comique devenant humoriste : exemple de James Deano

Comme indiqué ci-avant, la carrière de certains rappeurs a parfois évolué vers une carrière d'humoriste. Un exemple marquant de cette situation est celui de James Deano, né Olivier Nardin, un rappeur belge principalement connu pour son single humoristique *Les blancs ne savent pas danser* sorti en 2007 ainsi que son single et album *Le fils du commissaire* sorti en 2008. James Deano, issu de la classe moyenne et fils d'un commissaire de police, pratique énormément l'autodérision dans son rap comme il le fait dans la chanson *Le fils du*

³¹⁶ Voyez par exemple Check, « Alkpote & Jok'air #CheckFood – Le Salon de l'Agriculture », 28 mars 2019, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=uXKO48o9DAI> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

commissaire, se moquant du fait d'être à la fois rappeur et fils du commissaire, dont voici un extrait.

J'ai vu l'échographie du fils du commissaire et sache
Que déjà tout comme son père, il portait la moustache
Bébé, son père mettait de la bière dans son biberon
Devant les polars bidons qui passent à la télévision
Dis donc c'est clair qu'il était fier
Sa mère était câline
Elle était sa secrétaire à la brigade canine
Le père a dit mon fils aura le sens de la justice
Il sera commissaire, oui monsieur, de police
Donc imagine la déception qu'a eu l'pater
Quand son fils lui a dit « Je veux rapper comme les "Nique Ta Mère" »

Sur la pochette de l'album (Figure 7³¹⁷), on retrouve ces deux personnages antagonistes du rappeur et du commissaire et ceux-ci sont véritablement interprétés par James Deano et son père.

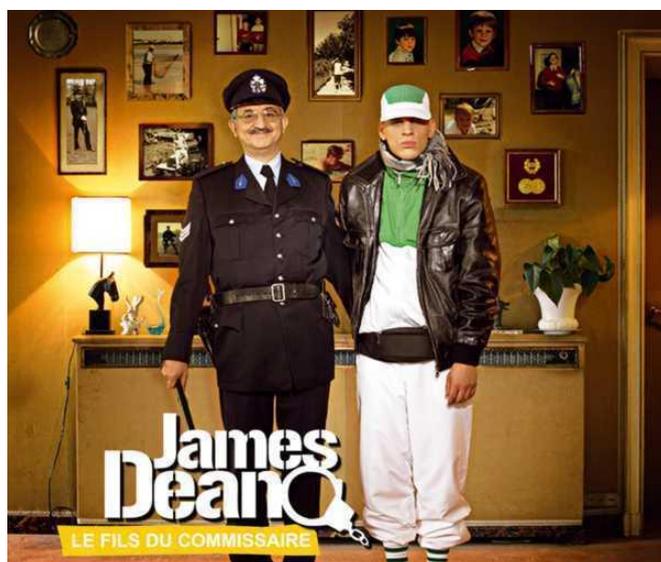


Figure 7

Comme précédemment mentionné, James Deano pratique aussi l'autodérision dans *Les blancs ne savent pas danser* et dans la chanson *Battle et fontaine*, dans laquelle il collabore avec le rappeur Akro. Dans cette chanson, les deux rappeurs s'attaquent l'un l'autre pendant quatre minutes, réalisant ainsi un véritable clash, une battle de rappeurs exercée entre amis avec beaucoup d'humour et d'autodérision.

³¹⁷Olivier NARDIN, *Le fils du commissaire*, Because Music, 2008, disponible sur <https://www.discogs.com/fr/James-Deano-Le-Fils-Du-Commissaire/release/4144568>, consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Cet accent sur l'humour et l'autodérision va finalement amener James Deano à se lancer dans une carrière d'humoriste en 2009, en se produisant notamment au *King's comedy show* situé à Bruxelles. Depuis, il s'est aussi essayé à l'émission de Laurent Ruquier *On n'demande qu'à en rire* et figure actuellement au générique de l'émission satirique *Le grand cactus* sur la RTBF.

Aujourd'hui, si James Deano rappe encore occasionnellement à l'occasion de concerts ou de freestyles en collaboration, sa carrière est résolument centrée sur l'humour. Par conséquent, il pourrait être argumenté que celui-ci a utilisé la façon dont il travaillait l'humour à travers ses textes de rap pour construire une méthode qui lui a servi en tant qu'humoriste.

D'autres artistes que nous avons déjà mentionnés comme Caballero et JeanJass ont profité de leur renommée de rappeurs pour se lancer en tant qu'animateurs d'une émission sur le web *High et fines herbes*³¹⁸. Cette émission a vocation humoristique mais est plutôt un moyen supplémentaire de faire la promotion de leurs albums et de ceux de leurs invités. Ils ont, à chaque reprise, diffusé une saison dans un laps de temps précédant la sortie de leur album. Caballero et JeanJass profitent de ce format pour aborder une autre de leurs passions, en l'occurrence la cuisine, mais ils font surtout la publicité de leurs projets en créant leur propre canal de promotion et en utilisant l'humour pour séduire leur public.

Il faut cependant souligner que la conversion ou semi-conversion du rappeur vers l'humour et le monde du spectacle est bien plus rare que l'opposé.

b) Humoriste s'essayant dans le rap : exemple de Mickaël Youn

A contrario, plusieurs humoristes ont également choisi de s'essayer au rap et de privilégier l'aspect humoristique de celui-ci, ce qui peut parfois les discréditer aux yeux de certains qui les considèrent alors plus comme des humoristes parodieurs que de véritables rappeurs.

L'exemple type de cette situation est Mickaël Youn, véritable artiste tout terrain, à la fois acteur, humoriste, chanteur, rappeur, animateur radio, scénariste, producteur et réalisateur. Il se fait connaître d'abord à la télévision avec l'émission *le Morning Live* sur M6 de 2000 à 2002. C'est dans cette émission qu'il débute avec Vincent Desagnat et Benjamin Morgaine, où il propose des sketches et des musiques humoristiques. C'est d'ailleurs par ce biais que les trois humoristes ont lancé le groupe parodique Bratisla Boys mettant en scène un groupe venant

³¹⁸ CABALLERO et JEANJASS, « High & Fines Herbes : Épisode 5 - Saison 3 », *High & Fines Herbes*, 27 mars 2020, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=gA_64XGIIdZE&ab_channel=Caballero%26JeanJass consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

d'un pays imaginaire d'Europe de l'Est. Ils ont même réalisé un album, et le titre *Stach Stach* sorti en 2002 a rencontré un certain succès.

Avant de percer dans le rap avec son personnage de Fatal Bazooka, Youn s'était déjà fait remarquer avec *Le Frunkp*, titre tiré de la bande originale du film *La beuze* sorti en 2003, lançant une première tentative de personnage rappeur appelé *Alphonse Brown*. En 2006, le personnage de Fatal Bazooka débarque avec le single *Fous ta cagoule* qui est un véritable phénomène, et s'ensuivront toute une série de tubes qui auront autant de succès durant les années 2006 et 2007. Son album *T'as vu* sort en 2007 et est un succès important. Plus tard, en 2010, l'artiste sortira un film mettant en scène son personnage appelé *Fatal*, dans lequel il propose de nouvelles chansons. Youn se fait plus discret sur le plan musical au cours de la décennie suivante, mais sortira une chanson en 2014 et une autre en 2015 (*Ce soir sans mon sexe* et *K-Gol*) et il a récemment annoncé le retour du groupe en 2021. À l'instar de James Deano, l'artiste s'est davantage consacré à d'autres activités que la musique ces dernières années, mais revient le temps d'une chanson environ tous les 5 ans depuis l'année 2010 et n'a donc sorti qu'un album en 2007.

Mickaël Youn n'est pas devenu rappeur à temps plein mais il a sorti quelques dizaines de titres rap utilisant toujours une bonne dose d'humour et parodiant souvent des codes ou des tendances du genre. Selon lui, il ne fait pas que de la parodie et il n'y a qu'un seul titre véritablement parodique dans son album, incarné par *Mauvaise foi nocturne*³¹⁹. Cette caractéristique d'artiste multitâche, ayant passé beaucoup de temps à faire du rap, fait de lui un véritable précurseur de ce qui deviendra une véritable tendance une dizaine d'années plus tard avec la vague de youtubeurs se lançant dans le rap. Comme la plupart des personnalités qui se sont lancées dans le genre, il a profité de sa célébrité pour pratiquer une musique qui le passionne.

Malgré le caractère humoristique de son rap, la démarche de Michaël Youn est sincère, ses morceaux sont travaillés et leur but premier n'est pas de mépriser le rap mais de rire de ses travers en tant qu'amateur³²⁰. Globalement, le rap de Michaël Youn est populaire parmi les fans de rap, mais certains y voient un certain mépris du genre derrière la démarche. Sur ce point, Ridanpää et Tervo affirment à propos de la vague du rap humoristique finlandais, qui partage les caractéristiques du rap de Michaël Youn :

It is claimed by many that humor rap was never about making 'real' or 'authentic' hip hop, and some see it as an offshoot of the wider humor music scene.

³¹⁹ Sébastien CATROUX, *op. cit.*

³²⁰ Joël JULY, *op. cit.*, p. 217.

Nevertheless, for many Finns, it offered the first encounter with American rap music and hip hop culture, and humor served as a localization tool that transformed an alien music into an understandable and approachable form, It is also said to have created a trauma which delayed the development of the current Finnish-language rap scene for years. No serious rapper wanted to be associated with humor rappers.³²¹

Le style comique de Fatal bazooka se retrouve dans quasiment tous ses textes. Voici le refrain de *Chienne de vie* déjà mentionné dans le chapitre sur le cynisme :

Pourquoi la vie est une chienne et moi son réverbère ?
Pourquoi avant de sortir elle a bu 100 litres de bière ?
Pourquoi j' renverse toujours de la confiture sur mes affaires ?
Pourquoi j' ai jamais d' surprise dans mes Kinder ?
Pourquoi la vie est une chienne qui a chopé la rage ?
Pourquoi j' suis toujours tout seul tout nu sur la plage ?
Pourquoi dans mes livres à moi y' a pas d' images ?
Pourquoi j' suis allergique à tous les laitages ?

Cette chanson est une sorte de parodie des chansons pessimistes et ultra dépressives. L' instrumental est composé d' un *sample* de Sarabande de Georg Friedrich Händel, musique extrêmement dramatique et notamment célèbre pour son utilisation dans *Barry Lindon* de Stanley Kubrick. Un décalage comique se crée par la déclamation d' un texte comique sur cette musique dramatique. Une fois n' est pas coutume, Youn rappe avec l' accent marseillais se moquant des rappers de la cité phocéenne. Qu' il le veuille ou non, son style est presque toujours parodique, il copie toujours des codes, des facettes du rap et singe dans certaines chansons le parler typique du rap allant jusqu' à imiter les accents qui lui sont attribués.

c) Humoriste-vidéaste se lançant dans le rap : exemple de Mister V

D' un autre côté, ces dernières années, de nombreux vidéastes de renom se sont lancés relativement sérieusement dans le rap, comme Mister V, Seb la Frite, Jhon Rachid, Maskey ou encore Squeezie³²². La particularité de leur carrière musicale vient du fait qu' ils ont réussi à se faire connaître dans l' industrie musicale en contournant celle-ci, puisque leurs chansons ont été diffusées la plupart du temps directement sur leur chaîne Youtube, sans passer par les voies traditionnelles de la distribution classique de cette industrie³²³.

³²¹ Mervi TERVO, Juha RIDANPÄÄ, *op. cit*, p. 7.

³²² Marwane TOUATI, "Les youtubeurs sont-ils les rappers de demain", *Huffington Post*, 6 janvier 2020, disponible sur https://www.huffingtonpost.fr/entry/les-youtubeurs-sont-ils-les-rappers-de-demain_fr_5e0e0a97e4b0b2520d1e1514 consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

³²³ *Ibidem*.

Un exemple marquant est celui de Mister V. Yvick Letexier, de son vrai nom, est né en 1993 à Grenoble, et fait partie de la première génération d'humoristes du web en France aux côtés de Norman, Cyrien et Hugo Tout seul, génération qui a connu un très grand succès sur Internet alors que l'offre proposée était moindre qu'aujourd'hui. Mister V a commencé à se faire connaître très jeune en 2010 et a actuellement une communauté de plus de 5.730.000 abonnés sur sa chaîne principale, sur laquelle il publie principalement des sketches et parodies humoristiques.

Outre cette première chaîne consacrée à l'humour, Mister V a désormais une autre chaîne Youtube intitulée *Mister V Music* qui totalise 1 790 000 abonnés. Grand amateur de rap, il lance sa carrière dans ce domaine en 2017 avec un premier album *Double V* qui sera suivi d'un second en 2020 nommé *MVP*. Il fait brillamment sa promo directement sur sa chaîne et, grâce à l'immense taille de sa communauté, ses albums deviennent de grands succès.

La particularité de Mister V est, à la différence de Michaël Youn, qu'il s'est lancé dans le rap de manière sérieuse, avec une volonté d'être considéré comme un rappeur à part entière et non comme un « simple » parodieur.

Toutefois, Mister V parodie et rit volontiers des traits et des travers du rap dans ses vidéos humoristiques sur internet, notamment dans une série de vidéos célèbres intitulées *Rap versus Réalité*, comptabilisant respectivement 36 et 39 millions de vues³²⁴. Celles-ci mettent en scène humoristiquement les différences évidentes entre la vie outrancière des rappeurs telle que mise en avant dans leurs clips et leur véritable quotidien beaucoup plus banal. D'ailleurs, le rap est un thème de sketch très populaire sur la plateforme YouTube, utilisé par à peu près tous les artistes cités ci-dessus pour créer de la matière comique.

Si le Grenoblois a utilisé le rap comme thème d'inspiration de nombreux sketches, il s'est cependant abstenu d'utiliser l'humour comme trait principal de sa musique. Ceci montre une volonté de distinguer nettement ses deux « carrières » afin d'être pris au sérieux en tant que rappeur. Il ne voulait pas singer le style comme Mickaël Youn et n'a pas voulu de cette façon être discrédité par certains fans du genre et être vu comme un amuseur qui s'essaie au rap.

³²⁴ Mister V, « MISTER V - RAP VS RÉALITÉ », 22 décembre 2016, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=1BE9wVnEink> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021 et Mister V, « MISTER V - RAP VS RÉALITÉ 2 », 19 décembre 2019, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=OSmSNK7Rano&ab_channel=MisterVMisterVValid%C3%A9 consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

d) Humoriste-vidéaste effectuant des essais uniques ou très occasionnels dans le rap : exemple du Palmashow

Enfin, de très nombreux humoristes ou vidéastes ont pu réaliser de façon plus ponctuelle des titres rap dans le cadre de leur carrière humoristique. On peut notamment citer parmi les tentatives réussies en termes de succès populaire Norman, McFly et Carlito, le Palmashow, Cyprien, Cyrus North ou encore Pv Nova.

En particulier, on peut se pencher sur le cas du Palmashow, un duo comique composé de Grégoire Ludig et David Marsais. Les deux membres se sont d'abord fait connaître sur internet et sont aujourd'hui des stars du web et des comédiens accomplis grâce à leurs sketches touchant à tous les thèmes possibles et imaginables, à la manière des Inconnus. Il faut cependant mentionner que ces sketches ont été diffusés sur de nombreuses chaînes de télévision comme Direct 8, C8, TF1, TMC et Canal plus.

Au niveau musical, le duo a réalisé plusieurs sketches sous forme de chansons de rap, qui sont chaque fois liés à un thème précis : *Le rap des prénoms*, *Les monos de skis*, *Le rap des papas modernes*, *Quand c'est dimanche*³²⁵. Ils ont également réalisé de nombreuses parodies d'artistes connus, en ce compris des rappeurs, mais sans que ce format ne soit limité au rap. Comme souvent parmi les artistes effectuant des essais ponctuels dans le rap, l'humour est mis en avant grâce à l'originalité des thèmes et des personnages proposés (en l'occurrence les prénoms, les dimanches, les papas modernes), ceux-ci se situant à des lieues des thèmes classiques dans le rap et des figures typiques des rappeurs. Le comique découle ainsi de ce décalage, créant un humour parodique et proche de ce que les Inconnus avaient effectué à l'époque (cf partie III.C.h ci-dessus).

Il est également important de noter que Grégoire Ludig, avant d'être humoriste, faisait partie d'un groupe de rap, Palmarès, auquel le duo doit d'ailleurs son nom³²⁶. Ainsi, les membres du Palmashow, tout comme Mister V ou Mickaël Youn, n'auraient probablement pas rejeté une carrière de rappeur. Ils sont en quelque sorte des « rappeurs ratés » sans pour autant

³²⁵ Palmashow, *Le rap des prénoms*, 7 novembre 2013, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=M1MizPjr8AY>, consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021. Palmashow, *Quand c'est dimanche*, 7 novembre 2013, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=vLP5Y_bOXOQ, consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021. Palmashow, *Les monos de ski*, 14 février 2014, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=QmfdN_nj5wo, consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021. Palmashow, *Le rap des papas modernes*, 6 septembre 2019, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=d5gg7wkvglY>, consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

³²⁶ Konbini, « Le Palmashow, de leur rencontre jusqu'à leur prochain film : 8 choses à savoir » (Interview), *Konbini*, 15 mai 2021, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=ZEa1q2dUx_U&ab_channel=KonbiniKonbiniValid%C3%A9 consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

être des artistes ratés puisqu'ils sont tous des artistes professionnels talentueux et extrêmement populaires. Leur démarche de faire du rap humoristique (ou non pour MisterV) est sincère et ne cherche pas à mépriser le rap, en tout cas ce n'est pas le but premier. Il s'agit davantage d'hommage institutionnel derrière ces démarches parodiques plutôt que de moquerie.

Cette tendance montre que le rap s'est ouvert vers d'autres terrains. Il n'est plus une sous-culture enfermée sur elle-même comme il a pu l'être davantage dans les années 90, lorsqu'il rejetait certaines autres musiques comme le rock ou la pop. Aujourd'hui, il est devenu la nouvelle pop en se dirigeant vers un style hybride mêlant chanson et rap. Autrement dit, le rap est désormais beaucoup plus décomplexé et n'a pas peur de casser des anciennes barrières, de franchir les frontières. Ce côté décomplexé incite les rappeurs actuels à faire une musique plus légère, humoristique et moins revendicatrice, à faire des collaborations avec des humoristes (comme tous ceux qui ont collaborés avec Mister V) mais aussi des non rappeurs à se lancer dans l'aventure. Grâce au succès populaire du genre, il est devenu lucratif pour des personnalités de s'y essayer avec réussite en utilisant beaucoup l'humour, témoignant de l'essor très important du rap comique. Celui-ci arrive désormais par une autre voie que celle de l'industrie musicale traditionnelle et s'exprime maintenant par le format vidéo et la plateforme YouTube.

Peut-être qu'à l'avenir, ces croisements entre rap et humour vont encore se multiplier et la frontière entre les deux professions sera d'autant plus floue, actuellement les rappeurs deviennent de plus en plus influenceurs et les influenceurs deviennent rappeurs³²⁷. On assiste à un décloisonnement des genres, un syncrétisme post-moderne entre le rap et l'humour, entre influenceurs, humoristes et rappeurs.

³²⁷ Marwane TOUATI, *op. cit.*

Conclusion

À travers notre voyage dans l’histoire du rap français, nous avons pu nous apercevoir que l’humour en a toujours constitué une partie importante, et cela l’est encore de façon conséquente aujourd’hui – au point que nous n’avons pu aborder la portée comique de nombreux artistes comme Heuss L’enfoiré, Gambi ou Niska, têtes d’affiches peut-être trop récentes pour pouvoir être analysées de façon pertinente.

Grâce à la théorie de la *benign violation* de McGraw et Warren, nous percevons mieux la relation étroite entre la violence et l’humour, car ces deux concepts sont marqués par la transgression. Si le rap est considéré comme trop transgressif, il sera alors jugé comme choquant aux yeux du récepteur. S’il contient de la transgression perçue comme innocente, il sera dès lors perçu comme comique. Finalement, s’il n’est pas transgressif du tout, il ne sera ni drôle ni violent. Ainsi, pour porter cet aspect comique, le rap est nécessairement transgressif, comme en témoignent les nombreux extraits des textes étudiés dans ce travail, avec leurs transgressions morales, linguistiques, logiques, etc.

C’est donc ce rapport à la transgression qui fait de l’humour dans le rap une récurrence. Cet humour est probablement utilisé pour plaire au public et ainsi vendre, de sorte qu’il participe au succès du genre par son côté divertissant et amusant. Il peut aussi constituer à l’occasion, une porte d’entrée pour un certain public s’intéressant au rap par le biais de ses artistes les plus comiques. Comme le disent Tervo et Ridanpää :

In Finland, humor has been a localization tool for reducing gaps between the Finnish artists, their audiences, traditional hip hop identities and articulations. Humor – as a break from the everyday and expected – allows Finnish rap artists to employ elements and identities otherwise impossible. It offers a simple tool for translating and embedding originally unfamiliar cultural elements into local conceptual and aesthetic categories.³²⁸

À titre d’exemple, il est hautement probable que l’humour ait grandement contribué au succès d’artistes comme Orelsan et Alkpote. Ces deux personnages représentent des artistes très différents, mais ils suivent un parcours plutôt similaire puisqu’ils étaient dans un premier temps réputés comme sulfureux pour désormais jouir (chacun à son échelle) d’un grand succès commercial et être considérés comme drôles et géniaux³²⁹.

³²⁸ Mervi TERVO et Juha RIDANPÄÄ, *op. cit.*, p. 16.

³²⁹ Joël JULY, *op. cit.*, p. 220. Et Clio WEICKERT, « Clip de « Monarchie absolue » avec Bilal Hassani : Un pas vers la rédemption pour Alkpote ? », *20 minutes*, 11 octobre 2019, disponible sur <https://www.20minutes.fr/arts-stars/culture/2625683-20191011-clip-monarchie-absolue-bilal-hassani-vers-redemption-alkpote>

Dans la même idée, il est notable que le rap, en incarnant une forme moderne de cynisme par ses propos et ses attitudes, se moque des conventions sociales et morales de notre temps³³⁰. Cette démarche cynique est analogue à la démarche de l'humour en général, cherchant à transgresser des normes. Il est donc logique que l'aspect cynique du rap, à l'image des répliques de Diogène, provoque non seulement l'hilarité grâce à son côté rebelle, mais fasse aussi réfléchir par le rire.

Dans la même idée, par ce que Diallo appelle la rhétorique de l'excès, le rap permet le développement de phrases comiques par l'exagération lexicale³³¹. C'est donc son côté excessif, hérité de ses origines culturelles, qui fait de lui un genre ayant pour but de provoquer le rire chez son public³³². La définition du sarcasme par Patrick Charaudeau va également dans ce sens, en le définissant comme une exagération de sa pensée, une hyperbole rhétorique dans le but de provoquer le rire³³³. Ces différentes théories confirment que l'exagération est un processus comique en soi – d'ailleurs, qui n'a jamais exagéré légèrement une histoire pour faire rire son auditoire ? Cet auteur, en attribuant ces exagérations rhétoriques du sarcasme à Diogène³³⁴ boucle la boucle de notre analyse, faisant ainsi le lien entre le rap, la rhétorique de l'excès, le sarcasme et le cynisme de Diogène.

Outre ce côté cynique, nous avons également pu examiner l'importance de la dimension ludique dans le rap. La vision de l'autrice Camille Vorger, présentée plus haut, illustre assez bien la dimension ludique du slam, et par analogie du rap. Le rap (comme le slam) se développe sous la forme d'un jeu dans le sens de *play* et de *game*³³⁵. Par son héritage des *battles*, le rap est un exercice de joute verbale à grande échelle, un jeu au sens sportif prenant place sur un *ring* de boxe réel comme métaphorique. Il est également un jeu au sens ludique du terme, une forme de divertissement cherchant à amuser des complices de celui-ci incarnés par le public, qui lui aussi peut être réel ou métaphorique.

Ce concept de jeu ludique entre complices est, selon Patrick Charaudeau, analogue au processus humoristique en lui-même :

L'auteur d'un acte humoristique se montre intelligent et l'autre, en montrant qu'il apprécie, fait preuve à son tour d'intelligence. Il s'agit donc bien d'un jeu, d'une stratégie ludique de la part d'un « Je » vis-à-vis d'un « autre », de façon à produire

³³⁰ Christian BETHUNE, *op.cit*, p. 32. Et Benoît DUFAU, *op. cit*.

³³¹ David DIALLO, *op. cit*, pp. 118-123.

³³² *Ibidem*, pp. 121-125.

³³³ Patrick CHARAUDEAU, *op. cit*, p. 31

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ Camille VORGER, *op. cit*, p. 183.

un effet de connivence entre son auteur et celui à qui il s'adresse, afin de suspendre, l'instant du jeu, l'angoisse de la fatalité du monde.³³⁶

Ainsi, tout acte d'humour dispose d'un sujet parlant qui tente de séduire un interlocuteur ou un auditoire³³⁷. Ce processus discursif contient une fonction libératrice : l'émetteur d'un trait d'humour cherche à se libérer des contraintes du monde avec la complicité d'un récepteur et la libération s'opère chez les deux protagonistes³³⁸. De ce fait, l'acte humoristique place l'humoriste dans une sorte d'illusion d'omnipotence. Il signifie (à la manière du cynisme et de l'humour noir) le triomphe de l'esprit, de la lucidité sur les conventions sociales et morales³³⁹. Mais cet acte s'accomplit socialement, comme Bergson le remarquait, il a donc besoin de complices pour s'accomplir pleinement³⁴⁰. Ceci confirme l'essence transgressive de l'humour et cela nous apprend que la démarche humoristique est la même que celle du cynique s'affranchissant des contraintes de la pensée sociale et morale : à nouveau, le rap est drôle parce qu'il est transgressif et immoral, et parce qu'il cherche à plaire.

Selon Joël July, le côté comique du rap reflète d'ailleurs le propre des grands arts, l'autodérision³⁴¹ :

cette tendance du rap de mettre à distance ses points d'ancrage, à élargir son spectre et à ridiculiser son prototype, à se contredire, se déjuger, se falsifier ne prouve-t-elle pas qu'il a atteint une maturité qu'il infiltre désormais dans un genre plus vaste, celui de la chanson, vis-à-vis de laquelle il entretenait artificiellement des frontières qu'il voulait étanches ?³⁴².

À la manière d'Eminem et nombre d'autres artistes, le rap aime jouer avec ses propres clichés et rire de lui-même. Tervo et Ridanpää vont dans ce sens en s'appuyant sur l'auteur Mickey Hess : « *Hess argues that even previously serious and aggressive gangsta rappers can nowadays afford to laugh at themselves. It is thus possible to understand the threads of humor in Finnish rap also as reflections of wider rap trends* ». L'autodérision se remarque aussi chez les peintures du rap américain, l'humour constituant un trait du mouvement internationalement.

Enfin, au terme de ce travail, nous espérons avoir pu démontrer que le propre du rap n'est ni d'être une forme de résistance, ni une expression du malheur des laissés-pour-compte, et encore moins une sous-culture abrutissante et violente. À l'image de la musique en général,

³³⁶ Patrick CHARAUDEAU, *op. cit.*, p. 40.

³³⁷ *Ibidem*, p. 39.

³³⁸ *Ibidem*, p. 40.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ Joël JULY, *op. cit.*, p. 218.

³⁴² *Ibidem*, p. 220.

il demeure davantage un moyen d'évasion de son quotidien plutôt que de sa retranscription littérale et réaliste. La plupart des fans du genre le savent, le rap ce n'est pas la réalité. Il est un mouvement de la création, de la poésie, de l'excès, de la transgression amusante, du cynisme, de l'humour et du ludique.

Table des matières

Introduction.....	1
I. Rap français	5
A. Le rap français : cadre historique.....	5
a) La naissance du rap.....	5
b) Evolution stylistique	5
c) L'arrivée du rap en France	7
d) Les premières carrières dans le rap	9
e) Deuxième moitié des années 90 : une popularité croissante.....	10
f) Années 2000 : crise du disque.....	13
g) Décloisonnement du genre.....	14
h) Années 2010 : succès commercial et renouvellement esthétique.	15
B. La perception négative du rap	17
a) Introduction : une sous-représentation dans les médias ?	17
b) Critiques issues du monde médiatique.....	19
c) Critiques issues du monde politique	22
II. Grilles de lecture de l'humour et du rire	25
A. Théorie de Henri Bergson.....	25
B. Théorie de Peter McGraw et Caleb Warren.....	28
C. Typologie de Patrick Charaudeau	30
III. Le rap et l'humour	31
A. Introduction : un courant esthétique peu revendicateur	31
B. Les origines et cadres du développement de l'humour dans le rap.....	33
a) Les battles	33
b) Le rap game.....	37
c) Les dozens.....	40
d) Le trash-talking	41
e) Le « roast ».....	42
f) Une filiation avec la chanson française.....	45
g) L'humour dès les débuts du rap français.....	47
C. Les différentes formes d'humour dans le rap français : éléments textuels	48
a) Humour français et humour « franchouillard ».....	49
b) L'ironie	52
c) Cynisme et humour noir.....	55
d) Les jeux de mots	61
e) La moquerie	64

f) La vulgarité	66
g) L'autodérision	68
h) La parodie	70
i) Le comique de situation	73
D. Les différentes formes d'humour dans le rap : éléments paratextuels	76
a) L'humour visuel et l'humour parodique (clip, pochettes d'album)	76
b) L'humour lié au jeu de personnage et l'humour absurde.....	82
E. Le milieu humoristique et le rap français : une étroite relation	89
a) Rappeur comique devenant humoriste : exemple de James Deano	89
b) Humoriste s'essayant dans le rap : exemple de Mickaël Youn.....	91
c) Humoriste-vidéaste se lançant dans le rap : exemple de Mister V.....	93
d) Humoriste-vidéaste effectuant des essais uniques ou très occasionnels dans le rap : exemple du Palmashow	95
Conclusion	97
Bibliographie.....	103
A. Essais et Monographies.....	103
B. Articles scientifiques.....	104
C. Articles de presse	106
D. Vidéos	109
Objet d'étude.....	110
A. Albums.....	110
B. Titres	111
C. Vidéos et images	116

Bibliographie

A. Essais et Monographies

BERGSON Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1938, édition électronique La Bibliothèque électronique du Québec, coll. Philosophie, vol. 16, disponible sur <https://beq.ebooksgratuits.com/Philosophie/Bergson-rire.pdf>. consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*, Paris, La documentation française, 1998.

ESCARPIT Robert, *L'humour*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.

FOUCAULT Michel, *Le Courage de la vérité*, Paris, Gallimard / Seuil, 2009

FREUD Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, 1905, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et le Dr. M. Nathan en 1930, Paris, Gallimard, 1930, édition électronique par Gemma Paquet, Chicoutimi, Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi, 2007, disponible sur http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/le_mot_d_esprit/freud_le_mot_d_esprit.pdf, consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France*, Paris, La découverte, 2014, composition numérique, Facompo Lisieux, avril 2014 (e-book).

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1964.

KUNDERA Milan, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.

MINOIS George, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000

PATTI Marie-France, *L'humour, un défi aux certitudes*, Paris, In Press, coll. « Psy pour tous », 2017.

PIRENNE Christophe, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011.

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

QUEMENER Nelly, *Le pouvoir de l'humour, Politiques des représentations dans les médias en France*, Paris, Armand Colin, 2014.

TOYNBEE Jason et DUECK Byron, *Migrating Music*, Londres et New York, Routledge, 2011.

B. Articles scientifiques

BARRIO Sébastien, *Sociologie du rap français, état des lieux (2000/2006) : Thèse dirigée par M. Rémy Ponton*, Université Paris 8, Ecole doctorale de sciences humaines, juin 2007, disponible sur <https://octaviana.fr/document/124492134#?c=0&m=0&s=0&cv=0> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

BETHUNE Christian, « Rappeurs les nouveaux cyniques ? », *Revue de la BNF*, 54, 2017, pages 28 à 35, disponible sur <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2017-1-page-28.htm> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

BORODITSKY Lera, « La langue façonne la pensée », *Pour la science*, n°407, 26 août 2011.

BOUQUET Brigitte et RIFFAULT Jacques, « L'humour dans les diverses formes du rire », *Vie sociale*, 2010/2, pages 13 à 22, disponible sur <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-2010-2-page-13.htm> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

CHARAUDEAU Patrick, « Des Catégories pour l'Humour ? », *Questions de communication*, 1 décembre 2006, Presses universitaires de Lorraine, pages 19 à 41, disponible sur <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7688> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS), *Les pratiques culturelles des Français, Enquêtes 1973, 1981, 1997, 2008*, Ministère de la Culture et de la communication, disponible sur <http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

DIALLO David, « La musique rap comme forme de résistance ? », *Revue de recherche en civilisation américaine*, n°1, 2009, disponible sur <http://journals.openedition.org/rcca/80> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

DIALLO David, « Musique rap et rhétorique de l'excès », *L'Atelier*, Vol. 6, n°2 « L'excès », Presses universitaires Paris Ouest, 2014, pages 110 à 128.

DONNET Jean-Marc, « L'humour et la séance », *Revue française de psychanalyse*, 2012/5, vol. 76, pages 1649 à 1658, disponible sur <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2012-5-page-1649.htm> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

DUFAU Benoît, « Le rap comme nouvelle forme de cynisme : quatre chiennes de plume, Booba, Casey, Fuzati, Virus. », *Les actes numériques*, 2017, colloque « Conçues pour durer. Perspectives francophones sur les musiques hip-hop », disponible sur <https://colloquehh.hypotheses.org/351> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

FOURQUET Jérôme et PRATVI Esteban (dir.), « Les Français et la musique - Sondage Ifop pour TOUS POUR LA MUSIQUE », *Institut français d'opinion publique*, janvier 2017, disponible sur https://www.ifop.com/wp-content/uploads/2018/03/3646-1-study_file.pdf consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

GASQUET-CYRUS Médéric, « Pour une étude sociologique de l'humour : l'humour marseillais », in dir. M. Madini, *2000 ans de rire*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2002, pp. 251-260.

GHIO Bettina, « "Mort aux vaches!", "Mort aux keufs!" Continuités du rap français avec la chanson », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 2012, pages 97 à 105, disponible sur <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx05.09> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

HAMMOU Karim, « Le jeu incertain des générations », *Temps des arts et des artistes*, numéro 14, 2011, disponible sur <https://journals.openedition.org/temporalites/1918> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

HAMMOU Karim, « Rap et banlieue : crépuscule d'un mythe ? », *Informations sociales*, n°2015/4 (n°190), pages 74 à 82, disponible sur <https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2015-4-page-74.htm> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

HAMMOU Karim, « Quarante ans de rap français : identités en crescendo », *Hip-Hop en Français. An Exploration of Hip-Hop Culture in the Francophone World*, 2020, disponible sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02897051v2/document> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

JULY Joël, « Parodie de rap » Perle Abbrugiati, *Chanson & parodie*, PUP, coll. "Chants Sons", 2018, pages 203 à 222, disponible sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01973593/document> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Larousse (s. d.), « Cynisme », *Dictionnaire en ligne*, disponible sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cynisme/21365#:~:text=Attitude%20cynique%2C%20m%C3%A9pris%20effront%C3%A9%20des,Doctrine%20des%20cyniques> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Larousse (s. d.), « Humour », *Dictionnaire en ligne*, disponible sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/humour/40668> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

MCGRAW Peter et WARREN Caleb, « Benign violation theory », Mays Business School Texas A&M University, Research Paper No. 2015-11, 2 février 2015.

MOÏSE Claudine, « Gros mots et insultes des adolescents », *Revue de l'enfance et de l'adolescence*, Erès, 2011, Sales et méchants, pages 29 à 37, disponible sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02468816/document> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

TERVO Mervi et RIDANPÄÄ Juha, « Humor and parody in Finnish rap music videos », *European Journal of Cultural Studies*. 2016, n°19(6), disponible sur https://www.researchgate.net/publication/309893308_Humor_and_parody_in_Finnish_rap_music_videos consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

VETTORATO Cyril, « "Ça va être un viol" : Formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap », *Cahiers de littérature orale*, 2012/71, pages 115 à 140, mis

en ligne le 27 avril 2014, disponible sur <https://journals.openedition.org/clo/1492?fbclid=IwAR1agx0C6d93dfezxw3LAVkind4Y2KR03qw4Rjffrm675GmKA6pTH9BCtZE> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

VORGER Camille, « Méli-mélot des mots dans le slam. Une étude multilingue », *Jeux de mots et créativité*, dir. Bettina Full et Michelle Lecolle, De Gruyters, 2018, p 163-188.

C. Articles de presse

BROMLEY Patrick, “The Comedy Roast”, *Liveabout*, 3 mars 2019, disponible sur <https://www.liveabout.com/roast-in-comedy-definition-801515> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

CACHIN Olivier, « Le mépris de classe qui entoure le rap », *Humanité*, 6 novembre 2014, disponible sur <https://www.humanite.fr/olivier-cachin-le-mepri-de-classe-qui-entoure-le-rap-556833> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

CAILLEBOTTE Etienne, « Discussion avec Mehdi Maizi, juge du Red Bull Dernier Mot, pour comprendre les obscures invectives de MC Jean Gab'1 dans "J't'emmerde", missile non-identifié adressé au rap français en 2003 », *Dernier mot*, 4 octobre 2017, disponible sur <https://www.redbull.com/fr-fr/mc-jean-gab-1-j-t-emmerde-interview-mehdi-maizi> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

CANTOR Hallie, “The roast : A History”, *Vulture*, 17 juin 2011, disponible sur <https://www.vulture.com/2011/06/the-roast-a-history.html> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

CARTON Mathilde, « Biggie/Tupac: comment le rap-game a dérapé », *Les Inrockuptibles*, 13 septembre 2014, disponible sur <https://www.lesinrocks.com/musique/biggietupac-comment-rap-game-derape-83229-13-09-2014/> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

CATROUX Sébastien, « En France, le rap est devenu un peu trop sérieux », *Le Parisien*, 29 mai 2007, disponible sur <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/en-france-le-rap-est-devenu-un-peu-trop-serieux-29-05-2007-2008073193.php> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

CHEVALIER François, « De NTM à PNL : ce que la géographie nous apprend de l’histoire du rap français », *Télérama*, 22 novembre 2017, disponible sur <https://www.telerama.fr/sortir/de-ntm-a-pnl-ce-que-la-geographie-nous-apprend-de-lhistoire-du-rap-francais,n5339882.php> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

CHEVALLEREAU Sophie, « Féministe et fan de rap : pourquoi c’est possible », *Le Parisien*, 24 juillet 2019, disponible sur <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/musique/feministe-et-fan-de-rap-pourquoi-c-est-possible-24-07-2019-8123055.php> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

CLAVEL Geoffroy, « Darmanin attaque Freeze Corleone pour « apologie du nazisme et antisémitisme », *The Huffington Post*, 17 septembre 2020, disponible sur <https://www.huffingtonpost.fr/entry/darmanin-attaque-freeze-corleone-pour-apologie-du->

[nazisme-et-antisemitisme_fr_5f631833c5b618455866efb3](#) consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Conseil Supérieur de l'Audiovisuel, « Entrée en vigueur du quota de 40 pourcent de chansons francophones à la radio », Communiqué de presse, 19 janvier 1996, disponible sur <https://www.csa.fr/Informer/Espace-presse/Communiqués-de-presse/Entree-en-vigueur-du-quota-de-40-de-chansons-francophones-a-la-radio#:~:text=La%20loi%20du%201er%20f%C3%A9vrier,compos%C3%A9%20de%20musique%20de%20vari%C3%A9t%C3%A9> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

DA CRUZ Raphaël, « Quatre conseils aux jeunes auditeurs de rap », *Mouv*, 9 juin 2020 disponible sur <https://www.mouv.fr/musique/rap-fr/quatre-conseils-aux-jeunes-auditeurs-de-rap-361129> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

DAVET Stéphane, « L'humour, l'autre arme du rap », *Le Monde*, 13 février 2008, disponible sur https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/02/13/l-humour-l-autre-arme-du-rap_1010828_3246.html consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

DELAFOI Florian, « L'humour un art viral en temps de crise », *Le temps*, 2020, disponible sur <https://www.letemps.ch/societe/lhumour-un-art-viral-temps-crise> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

DELCOURT Maxime, « Le rap français peut-il faire rire ? », *Slate*, 25 novembre 2016, disponible sur <http://www.slate.fr/story/127736/rap-peut-il-faire-rire> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

FONTANA Céline, « Orelsan : l'humour comme marque de fabrique », *Ouest-France*, 22 juin 2018, disponible sur <https://www.ouest-france.fr/medias/television/orelsan-l-humour-comme-marque-de-fabrique-5840548> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

GENONO, « L'autodérision dans le rap français », *Mouv*, 4 novembre 2020, disponible sur <https://www.mouv.fr/musique/rap-fr/l-autoderision-dans-le-rap-francais-364635> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

KUYU Anthony, « Le politiquement correct a-t-il tué l'humour ? », *Le vent se lève*, 8 décembre 2019 disponible sur <https://lvsl.fr/le-politiquement-correct-a-t-il-tue-lhumour/> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

MAGORIA Théophile, « Streaming : les musiques que les français écoutent », *Libération*, 26 juillet 2020, disponible sur https://next.liberation.fr/musique/2020/07/26/streaming-les-musiques-que-les-francais-ecoutent_1795135 consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

MARIE Léa, « Les médias français et le rap : une longue histoire pleine de mépris », *Slate*, 27 octobre 2017, disponible sur <https://www.slate.fr/story/153011/medias-francais-rap-longue-histoire-mepri?amp> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

MEYZENC Pénélope, « Voilà ce qu'écoutent (vraiment) les français sur Spotify », *Konbini*, 27 juin 2020, disponible sur <https://www.konbini.com/fr/musique/voila-ce-quecoutent-vraiment-les-francais-sur-spotify/> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

NARDUZZI Guillaume, « Le rap doit-il être "conscient" ? On a demandé aux rappers ce qu'ils en pensent », *Konbini*, 26 avril 2019, disponible sur <https://www.konbini.com/fr/uncategorized/rap-conscient-arte-saveurs-bitume/> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

NICOB, « Le rap sous-représenté au Bilan Radio TV du 1er semestre 2020 », *Ventesrap*, 19 novembre 2020, disponible sur <https://ventesrap.fr/le-rap-sous-represente-au-bilan-radio-tv-du-1er-semester-2020/> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

NOTO Justin, « Eric Zemmour : « Je maintiens que le rap est un sous-art », *Intrld*, 26 janvier 2018, disponible sur <https://intrld.com/eric-zemmour/> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

POLICE Marion, « Interview : L'humour ne modifie pas seulement nos émotions sur le moment », *Le temps*, 2020, disponible sur <https://www.letemps.ch/societe/lhumour-ne-modifie-nos-emotions-moment> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

REBUCCI Julien, « Les meilleures déclarations anti-rap », *Les Inrockuptibles*, 14 mars 2015, disponible sur <https://www.lesinrocks.com/2015/03/14/actualite/actualite/les-meilleures-declarations-anti-rap/> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Team Mouv', « Rappers, trolls et comiques enfin réconciliés », *Mouv*, 8 février 2018, disponible sur <https://www.mouv.fr/rap-fr/rappers-trolls-et-comiques-enfin-reconcilies-326220> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

TOUATI Marwane, « Les youtubeurs sont-ils les rappers de demain », *Huffington Post*, 6 janvier 2020, disponible sur https://www.huffingtonpost.fr/entry/les-youtubeurs-sont-ils-les-rappers-de-demain_fr_5e0e0a97e4b0b2520d1e1514 consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

TRICHOT Ludivine, « Rap engagé ou rap second degré, IAM et OrelSan s'emparent de Lollapalooza », *Le Figaro*, 21 juillet 2019, disponible sur <https://www.lefigaro.fr/musique/rap-engage-ou-rap-second-degre-iam-et-orelsan-s-emparent-de-lollapalooza-20190721> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

WEICKERT Clio, « Hip-Hop : Les années 2010 ont-elles été un nouvel âge d'or pour le rap français ? », *20 minutes*, 12 décembre 2019, <https://www.20minutes.fr/arts-stars/culture/2671647-20191212-hip-hop-annees-2010-elles-nouvel-age-or-rap-francais> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

WERNAERS Camille, « Rap et féminisme : une possible réconciliation », *Revue politique*, 29 juin 2018, disponible sur <https://www.revuepolitique.be/rap-et-feminisme-une-possible-reconciliation/> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

X., « Damso : “Je ne suis pas misogyne : je me suis même trouvé féministe sur certains points” », *Le Figaro*, 4 décembre 2018, disponible sur <https://www.lefigaro.fr/musique/2018/12/04/03006-20181204ARTFIG00179-damso-je-ne->

[suis-pas-misogyne-je-me-suis-meme-trouve-feministe-sur-certains-points.php](https://www.voici.fr/news-people/actu-people/michael-youn-pourquoi-booba-na-pas-apprecie-fatal-bazooka-686258) consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

X, « Pourquoi Booba n'a pas apprécié Fatal Bazooka », *Voici*, 18 août 2020, disponible sur <https://www.voici.fr/news-people/actu-people/michael-youn-pourquoi-booba-na-pas-apprecie-fatal-bazooka-686258> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

X., « Les plus gros succès de tous les temps au box office français », *Allociné*, disponible sur <https://www.allocine.fr/film/meilleurs/boxoffice/> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

D. Vidéos

Alohanews, « Damso, rap et misogynie : Françoise Vergès, féministe, réagit ! », 11 mars 2018, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=ARbFlj6L-z4> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

BRODI Max, « Le rap est-il sexiste ? (4 pires clichés sur le rap) », *Le Règlement*, 26 avril 2018, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=35ReY3CfxCc> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Clique TV, « Mehdi Maïzi : Rap, musique que j'aime », *Clique Talk*, Canal plus, 28 novembre 2019, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=PJVNV6-1URc> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

DOUTRIAUX Claire et GANDILLOT Clémence, « Karambolage - la langue : le 2nd degré », *Arte*, 2019, disponible sur <https://www.arte.tv/fr/videos/093230-000-A/karambolage-la-langue-le-2nd-degre/> du 03/11/2019 au 03/11/2022 consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

FERRY Victor, « L'art du décalage », 29 novembre 2020, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=n_-JJTpm0Q&ab_channel=VictorFerry

GEORGES François-Julien, NORTH Cyrus et AGUILAR Tom, « L'ironie, Français, 3^e », *L'antisèche*, 27 septembre 2017, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=6YC8hhCbfgE&ab_channel=L%27Antiseche consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

JEFFERIES Jim, « Gun control », *Bare*, Netflix, 2014, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=0rR9IaXH1M0&ab_channel=JimJefferies consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

KOJANDI Khyan, MUSCHIO Bruno et WIESEL Thomas, « Un Bon Moment avec Thomas Wiesel », *Un Bon Moment*, épisode 20, 15 novembre 2020, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=yWwq4QkSLCk&ab_channel=KyanKhojandi consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Le Monde, « La France est-elle vraiment la deuxième terre du rap? Et si oui, pourquoi? », *Rap Business*, épisode 2, 2 février 2020 disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=f5kIjAikHbs> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Le Monde, « Comment le rap a pris d'assaut le streaming musical », *Rap Business*, épisode 3, 9 février 2020, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=S9sUvKHYoPw> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

MCGRAW Peter, « What makes thing funny- TEDxBoulder », *TEDx Talks*, 12 octobre 2010 disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=ysSgG5V-R3U> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

No Fun Show (MAÏZI Mehdi, VIEILLE Jean-Baptiste, PELLION et BERTOT Sylvain), « 50 ans et toujours rappeur, est-ce bien sérieux ? », *No Fun*, 16 octobre 2015, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=5Fb-oZCcaaA> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

No Fun Show (MAÏZI Mehdi, DA CRUZ Raphaël et CHAPUIS Aurélien), « Belgique : le nouvel épicode du rap en français ? », *No Fun*, 2 février 2016, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=6qCDbBkz_MY&ab_channel=NoFunShow consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

No Fun Show (MAÏZI Mehdi, BOSSAVIE Brice, CHAPUIS Aurélien, SHKYD, DISIZ), « Rencontre avec Disiz », *No Fun*, 6 décembre 2018, disponible sur [Rencontre avec Disiz - YouTube](#) consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

No Fun Show (MAÏZI Mehdi, DA CRUZ Raphaël, CHAPUIS Aurélien, PELLION Nicolas et BOSSAVIE Brice), « 10 ans de rap », *No Fun*, 20 décembre 2019, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=vf1ZmQR4r7M> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Tracks Arte, « Troll Rap, le troisième degré du rap (Vald, Lorenzo, Biffy&Julius, Columbine) », *Arte*, 12 mai 2017 disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=egkN1QrOH2I> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Tracks Arte, « Junk Rap : Seth Gueko, Orelsan, Roi Heenok », *Arte*, 11 avril 2016, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=GFfE4CN6hgg> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Objet d'étude

A. Albums

DJ Dee Nasty, *Paname City Rappin'*, Funkzilla Records, 1984.

MC Solaar, *Qui sème le vent récolte le tempo*, Metronome, Polydor et PolyGram, 1991.

Doc Gyneco, *Première consultation*, Virgin Records et Parlophone, 1996.

50 cent, *The Massacre*, Shady Records et Aftermath Entertainment, 2005.

Fatal Bazooka, *T'as vu*, Up Music, 2007.

Kamini, *Psychostar World*, RCA Records et Sony Music Entertainment, 2007.

James Deano, *Le fils du commissaire*, Because Music, 2008.

Orelsan, *Le chant des sirènes*, 3^e Bureau, 2011.

Kaaris, *Or Noir*, Universal Music France, Capitol Music France, AZ, Therapy Music, 2013.

Mister V, *Double V*, Hey Pelo Records et Musicast, 2017.

Orelsan, *La fête est finie*, 7th Magnitude, 3^e Bureau et Wagram Music, 2017.

Vald, *Agartha*, Mezoued Records, Suther Kane Films, Millenium, Capitol Music France et Universal Music France, 2017.

Koriass, *La nuit des longs couteaux*, 7^{ième} Ciel, 2018.

Lorenzo, *Rien à branler*, Initial Artist Services, Universal Music France, 2018.

Vald, *Xeu*, Mezoued Records, Suther Kane Films, BMG Rights Management et Universal Music France, 2018.

Alkpote, *Monument*, Sony Music, 2019.

Vald, *Ce monde est cruel*, Mezoued Records, Suther Kane Films, Millenium, Capitol Music France et Universal Music France, 2019.

Caballero et JeanJass, *High et fines herbes*, Island Def Jam, 2020.

Mister V, *MVP*, Hey Pelo Records, 2020.

B. Titres

George BRASSENS, *Hécatombe*, Album *La Mauvaise réputation*, Polydor, 1952.

Georges BRASSENS, *La file indienne*, Album *Les débuts de Brassens, en privé 1952-1955* « *Il n'y a d'honnête que le bonheur* », Universal Music, 2001 (chanson enregistrée en 1952).

Georges BRASSENS, *Le gorille*, Album *La Mauvaise réputation*, Polydor, 1952.

Boby LAPOINTE, *Monsieur l'agent*, Fontana, 1970.

Renaud, *Société tu ne m'auras pas*, Album *Amoureux de Paname*, Polydor, 1975.

Sugar Hill Gang, *Rapper's Delight* (single), Sugar Hill Records, 1979.

Interview, *Salut les salauds* (single), CBS, 1981.

Chagrin d'amour, *Chacun fait (c'qui lui plaît)*, Album *Chagrin d'amour*, Barclay, 1982.

Elégance, *Vacances j'oublie tout* (single), Barclay, 1982.

Grandmaster Flash and the Furious Five, *The Message* (single), Sugar Hill Records, 1982.

Krootchey, *Qu'est-ce qu'il a (d'plus que moi ce negro-là)* (single), Casablanca, 1984.

Annie Cordy, *Et je smurfe*, Album *Choubidou*, CBS, 1984.

Bruce Springsteen, *Born in the U.S.A.*, Album *Born in the U.S.A.*, Columbia Records, 1986.

Benny B, *Mais vous êtes fous*, Album *L'Album*, On The Beat, 1990.

Mc Solaar, *Bouge de là*, Album *Qui sème le vent récolte le tempo*, Metronome, Polydor et PolyGram, 1991.

Mc Solaar, *Caroline*, Album *Qui sème le vent récolte le tempo*, Metronome, Polydor et PolyGram, 1991

Les Inconnus, *Auteuil Neuilly Passy (Rap BCBG)*, Album *Boulevardier !*, Lederman, 1991.

Minister A.M.E.R., *Brigitte Femme de Flic*, Album *Pourquoi tant de haine*, Hostile Records, Delabel et Sârcélite Miziks, 1992.

Minister A.M.E.R., *Garde à vue*, Album *Pourquoi tant de haine*, Hostile Records, Delabel et Sârcélite Miziks, 1992.

IAM, *Je danse le MIA*, Album *Ombre est lumière*, Delabel, 1993.

Suprême NTM, *Police*, Album *1993... J'appuie sur la gâchette*, Epic Records, 1993.

Minister A.M.E.R., *Sacrifice de poulets*, Album *La Haine, musiques inspirées du film*, Delabel, 1995.

Suprême NTM, *La fièvre*, Album *Paris sous les bombes*, Epic Records, 1995.

Tupac, *Hit em up* (single), *Death Row*, 1996.

IAM, *Demain c'est loin*, Album *L'Ecole du micro d'argent*, EMI Group, Delabel et Virgin Records, 1997.

Arsenik, *Boxe avec les mots*, Album *Quelques gouttes suffisent...*, Hostile Records et Sârcélite Miziks, 1998.

Oxmo Puccino, *Peur Noire*, Album *Opéra Puccino*, Delabel et Time Bomb Reordings, 1998

Oxmo Puccino, *Visions de vie*, Album *Opéra Puccino*, Delabel et Time Bomb Reordings, 1998

Disiz La Peste ft. Eloquence, *C'est ça la France*, Album *Le Poisson rouge*, Barclay, 2000

Disiz la peste, *J'pète les plombs*, Album *Le Poisson rouge*, Barclay, 2000.

Eminem, *The Real Slim Shady*, Album *The Marshall Mathers LP*, Aftermath et Interscope, 2000.

Eminem, *Without me*, Album *The Eminem Show*, Shady, Aftermath et Interscope, 2002.

Alphonse Brown (Michaël Youn), *Le Frunkp* (single), Pathé Marcony et Warner Music, 2003.

Disiz La Peste ft. Eloquence, *C'est toujours ça la France*, Album *Jeu de société*, Barclay, 2003.

MC Jean Gab'1, *J'temmerde*, Album *Ma vie*, Doeen' Damage et Hostile Records, 2003.

Booba, *Pitbull*, Album *Ouest Side*, Tallac, Universal Music France, Barclay, 2006.

Diam's ft. Vitaa, *Confessions Nocturnes*, Album *Dans ma bulle*, Hostile Records et EMI, 2006.

Fatal Bazooka (Michaël Youn), *Fous ta cagoule* (single), Warner Music Group, 2006.

Orelsan, *Sale pute* (single), 2006.

James Deano, *Les blancs ne savent pas danser* (single), Because Music, 2007.

Fatal Bazooka (Michaël Youn), *Chienne de vie*, Album *T'as vu ?*, Up Music, 2007.

Fatal Bazooka (Michaël Youn) ft. Vitoo (Pascal Obispo), *Mauvaise foi nocturne*, Album *T'as vu ?*, Up Music, 2007.

Kamini, *Marly-Gomont*, Album *Psychostar World*, RCA Records et Sony Music Entertainment, 2007.

Kamini, *Un p'tit coup de Motherfuck*, Album *Psychostar World*, RCA Records et Sony Music Entertainment, 2007.

James Deano ft. Akro, *Battle et Fontaine*, Album *Le Fils du Commissaire*, Because Music, 2008.

James Deano, *Le Fils du Commissaire*, Album *Le Fils du Commissaire*, Because Music, 2008.

Orelsan, *50 pourcents*, Album *Perdu d'avance*, 7th Magnitude, 3^e Bureau et Wagram Music, 2009.

Palmashow, *Le rap des prénoms*, 7 novembre 2013, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=M1MizPjr8AY> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Palmashow, *Quand c'est dimanche*, 7 novembre 2013, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=vLP5Y_bOXOQ consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Dinos Punchlinovic, *Namek*, Album *Apparences*, Def Jam Recordings, 2014.

Fatal Bazooka, *Ce soir sans mon sex* (single), Warner Music France, 2014.

Palmashow, *Les monos de ski*, 14 février 2014, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=QmfdN_nj5wo consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Fatal Bazooka, *K-Gol* (single), Warner Music France, 2015.

Nekfeu, *Nique les clones*, Album *Feu*, Seine Zoo, Polydor et Universal Music France, 2015.

Vald, *Selfie*, Album *NQNT 2*, Capitol Music France, 2015.

Vald, *Urbanisme*, Album *NQNT 2*, Capitol Music France, 2015.

Damso, BruxellesVie, Album *Batterie faible*, 92i, Capitol Music France et Universal Music France, 2016.

Damso, *Mosaïque Solitaire*, Album *Ipséité*, 92i, Capitol Music France et Universal Music France, 2017.

Damso, *Une âme pour deux*, Album *Ipséité*, 92i, Capitol Music France et Universal Music France, 2017.

Disiz la peste, *Qu'ils ont de la chance*, Album *Pacifique*, Polydor, 2017.

JUL, *En douceur*, Album *En douceur*, D'or et de platine, 2017.

Orelsan ft. Stromae, *La pluie*, Album *La fête est finie*, 7th Magnitude, 3^e Bureau et Wagram Music, 2017.

Orelsan, *San*, Album *La fête est finie*, 7th Magnitude, 3^e Bureau et Wagram Music, 2017.

Orelsan, *Tout va bien*, Album *La fête est finie*, 7th Magnitude, 3^e Bureau et Wagram Music, 2017.

Roméo Elvis ft. Le Motel, *Ma tête*, Album *Morale 2*, Daring Music, 2017.

Alkpote, *Interlude Maths*, Album *Inferno*, Néochrome et Sony Music Entertainment, 2018.

Aya Nakamura ft Niska, *Sucette*, Album *NAKAMURA*, Rec. 118, Parlophone et Warner Music France, 2018.

Gringe ft. Orelsan, Vald et Suik'on Blaz AD, *Qui dit mieux*, Album *Enfant lune*, 7th Magnitude, 3e Bureau et Wagram Music, 2018.

Koriass, *Cinq à sept*, Album *La nuit des longs couteaux*, 7^{ième} Ciel, 2018.

Sofiane ft. Ninho et Hornet la Frappe, *Longue Vie*, Album *Affranchis*, Affranchis Music, Suther Kane, Millenium, Capitol Music France et Universal Music France, 2018.

Palmashow, *Le rap des papas modernes*, 6 septembre 2019, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=d5gg7wkvglY> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Alkpote ft. Philippe Katherine, *Amour*, Album *Monument*, Sony Music, 2019.

Nekfeu ft. Vanessa Paradis, *Dans l'univers*, Album *Les Etoiles Vagabondes*, Seine Zoo, Polydor et Universal Music France, 2019.

Roi Heenok ft. Alkpote, *Hybride Exo*, Album *Hybride Exo*, Gangster & Gentleman Records Inc., 2019.

Vald, *Pensionman*, Album *Ce monde est cruel*, Mezoued Records, Suther Kane Films, Millenium, Capitol Music France et Universal Music France, 2019.

Caballero et JeanJass ft. Alkpote, *Flash*, Album *High et Fines Herbes*, Island Def Jam, 2020.

Caballero et JeanJass ft. Roméo Elvis et Slimka, *Un Cadeau*, Album *High et Fines Herbes*, Island Def Jam, 2020.

Damso ft Hamza, *BXL ZOO*, Album *QALF*, Trente-quatre Centimes et Universal Music France, 2020.

Wejdene ft JuL, *Single d'Or*, Album *16 ou pas*, Virgin Records, 2021.

C. Vidéos et images

Team Doc Gyneco, « Doc Gyneco - tout premier passage TV 1996 sur Canal + - Interview », *La Grande Famille*, 15 novembre 2015, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=s0Yh3BTTKYI&ab_channel=TeamDocGyneco consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

JONAS Tyrue "Slang" et GOLD Zach, *The Massacre*, Shady Records et Aftermath Entertainment, 2005, disponible sur <https://www.allmusic.com/album/the-massacre-mw0000342572/credits> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

SIMON Dimitri, *T'as vu*, Up Music, 2007, disponible sur <https://www.allmusic.com/album/tas-vu-mw0001117639/credits>, consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

KAMINI, « Kamini – Marly-Gomont », 2007, Psychostar Music, 12 mai 2015, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=GGPXjiwIWZc> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

KAMINI, « Kamini – Un P'tit Coup de Motherfuck », 2007, Psychostar Music, 20 mai 2015, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=h7AmOiS7I4o> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

NARDIN Olivier, *Le fils du commissaire*, Because Music, 2008, disponible sur <https://www.discogs.com/fr/James-Deano-Le-Fils-Du-Commissaire/release/4144568>, consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

On n'est pas couché (RUQUIER Laurent, ZEMMOUR Eric et NAULLEAU Eric), « Oxmo Puccino – On n'est pas couché 25 avril 2009 », 24 décembre 2014, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=IbB7uV3pPBY&ab_channel=Onn%27estpascouch%C3%A9 consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

On n'est pas couché (RUQUIER Laurent, ZEMMOUR Eric et NAULLEAU Eric), « 50 Cent – On n'est pas couché 28 novembre 2009 », 28 novembre 2009, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=Vp0nubKUheA&ab_channel=Onn%27estpascouch%C3%A9 consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

On n'est pas couché, « IAM – On n'est pas couché 15 juin 2013 », 18 juin 2014, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=V9LqP6WljZU> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Clique TV, « Interview : Roi Heenok le précurseur », *Clique*, 17 mars 2014, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=a0BzFLVsaIQ&t=192s> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Abcdr du Son, « Alkpote, l'interview impériale », 13 mai 2015, disponible sur <https://www.abcdrduson.com/emissions/videos/alkpote-interview-orgasmixtape-2/> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

On n'est pas couché (RUQUIER Laurent, SALAME Léa et MOIX Yann), « Nekfeu – On n'est pas couché 19 septembre 2015 », 20 septembre 2015, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=ubEJ2yc01DY> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Mister V, « MISTER V - RAP VS RÉALITÉ », 22 décembre 2016, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=1BE9wVnEink> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Les Terriens, « L'invité OVNI : VALD, le Eminem français - Salut les Terriens », *Salut les Terriens*, émission du 23 septembre 2017, 29 septembre 2017, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=_uCYeC_o-OY&t=89s&ab_channel=LesTerriens consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

RTBF Info, « Hymne des Diables Rouges par Damso : la polémique enfle », *JT 19h30 du 7 mars 2018*, disponible sur https://www.rtbf.be/auvio/detail_hymne-des-diables-rouges-par-damso-la-polemique-enfle?id=2319781 consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

L'info.re, « Vald, rappeur » (Interview), 19 juin 2018, disponible sur <https://www.linfo.re/videos?ps=68883828> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

RC Vincent, « Koriass // Cinq à sept // Vidéoclip officiel », Album *La Nuit des Longs Couteaux*, Disques 7ième Ciel, 24 août 2018, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=YStfDrEbync&list=RDYStfDrEbync&start_radio=1 consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

On n'est pas couché (RUQUIER Laurent, ANGOT Christine et CONSIGNY Charles), « Disiz La Peste – On n'est pas couché 13 octobre 2018 », 14 octobre 2018, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=P2XQSxsly6k&ab_channel=Onn%27estpas couch%C3%A9 consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Check, « Alkpote & Jok'air #CheckFood – Le Salon de l'Agriculture », 28 mars 2019, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=uXKO48o9DAI> consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

Mister V, « MISTER V - RAP VS RÉALITÉ 2 », 19 décembre 2019, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=OSmSNK7Rano&ab_channel=MisterVMisterVValid%C3%A9 consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.

CABALLERO et JEANJASS, « High & Fines Herbes : Épisode 5 - Saison 3 », *High & Fines Herbes*, 27 mars 2020, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=gA_64XGIIdZE&ab_channel=Caballero%26JeanJass consulté pour la dernière fois le 24 mai 2021.