

Le rap, quelles perspectives académiques ? Une approche sociologique, pragmatique et littéraire à travers l'analyse du rappeur Orelsan

Auteur : Jouffroy, Jérémy

Promoteur(s) : Purnelle, Gérald

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

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

Année académique : 2022-2023

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/19109>

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.

Mémoire de master

Université de Liège

Département de Philosophie et Lettres

Faculté de Langues et Lettres Françaises et Romanes

Jérémy Jouffroy

Sous la direction de Gérald Purnelle

**Le rap, quelles perspectives académiques ? Une approche
sociologique, pragmatique et littéraire à travers l'analyse du
rappeur Orelsan.**

Année universitaire 2022-2023

Mémoire de Master 2

Résumé

Le rap, objet artistique populaire et interdisciplinaire, longtemps l'objet d'étude de la sociologie, fait désormais l'objet d'études de plus en plus nombreuses, notamment en littérature. La présente recherche nourrit pour objectif d'identifier au mieux l'objet « rap » selon un point de vue qui respecte celui-ci en tant qu'objet artistique et non uniquement sociologique sans pour autant chercher à lui imposer une étiquette de poésie ; cherche à dégager des caractéristiques et outils conceptuels permettant d'appréhender le rap en tant qu'objet particulier et unique ; tente de les appliquer à travers l'analyse d'un auteur particulier et à la limite de plusieurs frontières – Orelsan – afin d'en comprendre la portée sociologique, anthropologique et littéraire selon une perspective pragmatique. En identifiant une trajectoire particulière qui s'exprime par un jeu sur l'ethos et la paratopie du rappeur, ce travail remarque un paradigme pragmatique réaliste de représentation et des stratégies de positionnement variées au sein de l'œuvre dont il s'agit de rendre compte, d'expliquer et d'en comprendre les motifs ultérieurs. À cette fin, le présent ouvrage cherche à combiner, pour mieux appréhender un objet interdisciplinaire, un ensemble de disciplines diverses : sociologie, anthropologie, linguistique et littérature. Ce faisant, il cherche à redéfinir une approche plus large de la littérature qui consiste à l'insérer dans le domaine des sciences humaines pour mieux en comprendre la portée réelle en dehors d'une approche esthétique parfois trop stricte, incapable d'aborder des objets qui sortent de ses grilles de lecture préétablies.

Remerciements

Nos remerciements vont en premier lieu à Gérald Purnelle pour avoir repris la direction de ce mémoire, pour ses retours et encouragements toujours rapides qui ont permis de nourrir le mémoire et le maintenir sur la bonne voie.

En second lieu, nous souhaitons remercier Benoît Denis pour sa confiance initiale concernant le sujet proposé et ses précieux premiers conseils qui ont orienté la direction et la structure prises par ce travail.

Nos remerciements vont également à Justine Huppe dont le cours de Sociologie de la Littérature constitua une révélation toute particulière qui n'aura cessé de nourrir, en toile de fond, la réflexion ci-présente.

Plus largement, un merci particulier à toutes celles et ceux qui auront constitué, par leur présence, leurs échanges, et leur soutien, des épaules sur lesquelles s'appuyer.

Enfin, un grand merci aux lecteurs et lectrices – membre du jury ou non – qui ont exprimé, d'une manière ou d'une autre, un intérêt pour le sujet de recherche présenté.

Table des matières

1. L'histoire du rap en France.....	5
1.1. Des origines aux originaux.....	5
1.1.1. La naissance du rap aux États-Unis.....	6
1.1.2. L'arrivée et l'évolution du rap en France.....	8
1.2. Les composantes de la crédibilité.....	14
1.2.1. Le rap comme acte énonciatif et performatif.....	14
1.2.1.1. L'acte énonciatif ou quand le rap se fait dialogue.....	15
1.2.1.2. L'acte performatif ou quand le rap fait voix et corps.....	17
1.2.2. La « violence » codifiée.....	18
1.2.2.1. L'art de vexer.....	19
1.2.2.2. Les <i>battles</i>	21
1.2.2.3. Un art masculin, viril ou misogyne ?.....	24
1.2.3. Un art de l'altérité ou de la marge.....	25
1.2.4. Typologie des différents raps.....	28
1.2.4.1. Le rap festif.....	29
1.2.4.2. Le rap poétique.....	29
1.2.4.3. Le rap humoristique.....	29
1.2.4.4. Le rap ego trip.....	30
1.2.4.5. Le gangsta rap.....	30
1.2.4.6. Le rap à « thème ».....	31
1.2.4.7. Le rap conscient.....	31
2. Orelsan et la nécessité de se positionner.....	32
2.1. Prémisses théoriques.....	33
2.1.1. L'analyse du discours.....	33
2.1.1.1. Les théories de la réception et l'importance du contexte.....	33
2.1.1.2. L'inscription générique.....	35
2.1.1.3. L'interactivité des œuvres et la notion de face.....	36
2.1.1.4. L'analyse du discours dans la théorie du champ.....	38
2.1.2. L'ethos et la posture.....	41
2.1.3. La paratopie.....	44
2.1.3.1. La paratopie d'identité.....	45
2.1.3.2. La paratopie spatiale et temporelle.....	46
2.1.3.3. La paratopie linguistique.....	46
2.1.3.4. L'embrayage paratopique.....	47
2.2. Vers une nouvelle marge.....	50
2.2.1. Le « <i>blanc qui se prend pour un négro</i> ».....	51
2.2.1.1. Entre être viril et être un homme.....	51
2.2.2. « <i>Je connais la campagne et ses gros sabots</i> ».....	66
2.2.2.1. Dialoguer : « <i>discussions binaires, réflexions primaires</i> ».....	68
2.2.2.2. Sortir : « <i>Dans ma ville on traîne</i> ».....	72

2.2.2.3. L'attente : « <i>abattu par la fatigue d'avoir rien branlé</i> ».....	76
2.2.3. « <i>Je viens de la classe moyenne, moyennement classe</i> ».....	83
3. Conclusion.....	94
3.1. La pragmatique pour le populaire.....	94
3.2. De l'art à l'art de vivre.....	101
Annexes.....	108
A.1. Schéma du champ du rap français dans le courant des années 2005-2010.....	108
A.2. Schéma de l'ethos et de la posture au sein d'un champ.....	109
A.3. La « virilité noire » du <i>gangsta rap</i> , le cas de 50 Cents.....	110
A.4. Pochette de l'album <i>Perdu d'avance</i> de Orelsan.....	111
A.5. Pochette de l'album <i>Futur</i> de Booba.....	112
A.6. Monologue de Montgomery Brogan dans le film <i>La 25ème heure</i> de Spike Lee.	113
Bibliographie.....	116
Discographie.....	116
Ouvrages scientifiques.....	118

1. L'histoire du rap en France

L'un des problèmes majeurs liés à l'étude du rap relève de la catégorisation de celui-ci : forme d'expression textuelle insérée dans un mouvement culturel plus large, activité musicale ou littéraire ? Quels sont ses caractéristiques ? Quels sont ses acteurs ? Quels sont ses thèmes ? Il est une évidence qu'il faut souligner : le rap est pluriel. Il s'agit d'un sujet d'étude aux frontières floues, ni vraiment du côté de la littérature, ni entièrement du côté de la chanson, et avant tout le sujet d'étude des sociologues. De prime abord, le littéraire peut se trouver en difficulté face à ce phénomène artistique, musical et sociologique : comment aborder cet objet avec ses outils propres ? Comment être sûr de se situer correctement dans un horizon qui, à priori, n'est pas l'*habitat naturel* du littéraire ?

C'est pourquoi il semblait nécessaire d'avoir une solide introduction au rap français. Se pose cependant un autre problème : que dire ? En effet, l'histoire du rap en France a déjà fait l'objet d'ouvrages entiers et il serait redondant de prodiguer ici un simple résumé de ces études déjà très complètes. Il serait également impensable de simplement renvoyer à ces ouvrages et de les considérer comme acquis. Le présent travail prend alors un parti quelque peu différent : *définir* le rap. Bien qu'il soit impossible de donner une définition finie et fixe de ce phénomène en constante évolution, il est envisageable d'en donner les caractéristiques principales ; son noyau. Ainsi – bien que de manière brève car ce n'est pas là l'objet de ce travail – nous proposerons une découpe différente de l'histoire du rap, qui a pour objectif d'en dégager les mécanismes qui nous intéresseront par la suite.

1.1. Des origines aux originaux

L'histoire du rap est l'histoire d'une « sous-culture » devenue culture reconnue. Étant donné les circonstances de sa création, le rap ne bénéficie pas, à ses débuts, d'une histoire linéaire et clairement datée. Certes, nous avons quelques noms et les grandes

lignes, mais la nature même du rap (ou plutôt, au moment qui nous intéresse, du hip hop) fait que ses acteurs pratiquent dans la rue, laissent peu de traces d'eux-mêmes et donc que les pratiques sont éphémères. Peu institutionnalisée à ses origines, cette culture se fonde sur des principes plutôt que sur des règles fixes, et ses pratiques sont influencées par ce que les conditions de vie permettent. Nous sommes loin d'une pratique organisée autour d'un collectif ou d'un groupe précis, régie par de quelconques règles écrites : l'art est dicté par des éléments extérieurs tels que les contingences et l'échange au sein de la communauté. C'est d'ailleurs en partie cette absence d'histoire nette qui mènera certains pratiquants à croire en une véritable mythologie du rap : personnages, dogmes et thèmes fondateurs d'une pratique. Cette mythologie – du moins en ce qui concerne le rap français – est à nuancer fortement, bien qu'elle régit celui-ci.

1.1.1. La naissance du rap aux États-Unis.

Dans le courant des années 1970 naît un mouvement culturel nommé le hip hop¹. Originaire des quartiers populaires de New York, et précisément du Bronx, le hip hop mélange danse, graffitis, et musique (avant d'intégrer, plus tard, tout un style de vie et une mode vestimentaire²). Deux grandes figures en assument la paternité imprévue : Kool Herc (Clive Campbell) et Afrika Bambaataa (Lance Taylor). Le premier, originaire de Kingston en Jamaïque, importe avec lui un énorme *Sound System*³, et cimente la base d'une pratique nécessaire à la naissance du rap : le Djing⁴. Cette pratique se répand principalement dans des fêtes urbaines improvisées et souvent sous la forme d'un affrontement musical entre deux DJ. Le second, Afrika Bambaataa, est de ceux qui

1 *Hip* faisant référence à une manière de parler propre aux ghettos noirs et *hop* à la danse. Barrio S., *Sociologie du rap français : état des lieux, 2000-2006* (Thèse de doctorat), Paris 8, 2007, p. 25.

2 « On parle des quatre éléments du hip hop : l'art du DJ, la break-dance, le rap et le graffiti. À mon sens, il en existe bien d'avantage : la façon de marcher, la façon de parler, le look, la façon de communiquer. » DJ Kool Herc, dans Chang J., *Can't stop won't stop. Une histoire de la génération hip-hop.*, Allia, Paris IV, 2006, p. 8.

3 Baker S., *The history of rap and hip hop*, Lucent Book, Farmington Hills, 2012, p. 15.

4 Participe présent formé sur le diminutif DJ, venant de Disk Jockey, c'est-à-dire un animateur musical qui mixe des musiques déjà existantes pour en faire une version personnelle. Une telle pratique est due à la combinaison de deux disques identiques branchés en même temps, permettant de passer de l'un à l'autre sans coupure de son. Barrio S. *op. cit.*, 2007, p. 24.

participaient à ces fêtes. Pour comprendre son influence, il est capital de comprendre l'histoire du Bronx de la fin des années 1960 au début des années 1970. L'arrondissement est un ghetto où s'amassent les populations immigrées (principalement africaines) et où règne la pauvreté. Il est parsemé de différents gangs qui luttent violemment pour le contrôle de territoires et de la drogue (en particulier l'héroïne). L'un de ces gangs, que Bambaataa rejoint en premier, est P.O.W.E.R., influencé par le mouvement Black Panther en pleine croissance à l'époque. Rapidement éradiqué par la police, le gang laisse place à un autre plus important : Black Spades. Bambaataa s'y fait une place comme « seigneur de la guerre » et étend son influence jusqu'à Queens. Sa particularité était sa capacité à s'attirer la sympathie de membres de divers gangs ; nourri par des artistes tels que James Brown et Sly Stone, ou encore par le film *Zulu*⁵, Bambaataa cherche l'unité et la conciliation, prône l'ouverture à l'autre et devient une personne influente au sein des gangs de New York. C'est en 1975 que le décès de son cousin Soulski lors d'une fusillade avec la police pousse Bambaataa à quitter définitivement les Black Spades et renommer Organization – son groupe de musique fondé en 1973 – l'*Universal Zulu Nation*, en référence au film susmentionné, *Zulu*. Ce groupe embrasse un idéal de paix et d'unité passant par l'art, et plus précisément la danse, le graffiti, le Djing et le rap. En profitant de son influence, il organise – souvent avec la participation de DJ Kool Herc – des *Block Parties*⁶ et tente de substituer à la guerre de gangs une grande fête où ceux-ci peuvent s'opposer de manière plus pacifique⁷. Certes, la violence demeure, mais une grande partie de celle-ci se traduit dans la culture Hip Hop à travers, notamment, des *battles*⁸.

Sous l'influence de Bambaataa, la musique funk initialement mixée se mélange au soul, au rock, au folk et au jazz. Le micro prend progressivement une place de plus en plus importante, jusqu'à devenir une part intégrante de la culture Hip Hop et avec lui,

5 Film décrivant la guerre anglo-zouloue de 1879. Malgré le point de vue clairement pro-britannique du film, Bambaataa y admire avant tout l'unité de l'armée Zouloue et y voit là un objectif à atteindre pour le peuple noir d'Amérique.

6 Fêtes clandestines propageant la culture Hip Hop.

7 Chang, J. *op. cit.*, 2006, p. 119-142.

8 Confrontation d'improvisation entre deux artistes, souvent agrémentée d'une forme de violence (verbale ou symbolique).

l'arrivée d'une nouvelle figure, complémentaire à celle du DJ : le MC⁹. Se basant sur le modèle préexistant des *battles*, les MC s'opposent lors de joutes verbales où prime la capacité à écraser son adversaire et à s'affirmer supérieur : ce sera le début d'un code primordial au rap, la *punchline*, dont nous parlerons plus tard. C'est en 1979 que s'immortalise ce succès, avec la publication de la première disquette de rap, *Rapper's Delight*, par le groupe *The Sugarhill Gang*. Emblématique de la pratique de l'époque, cette chanson est truffée de pistes musicales qui se répètent et d'onomatopées qui renvoient aux premières utilités du micro : la parole sert principalement à donner un rythme supplémentaire. Le succès est énorme (plus de 2.000.000 exemplaires vendus) et tel qu'en 1981, le rap obtient sa propre radio : *The Zulu Beat*. C'est ici que la culture Hip Hop traverse l'atlantique pour atterrir en France. Il faut cependant noter que le rap subira une mutation importante dès les années 1982 : les années de la présidence Reagan seront synonymes de grandes difficultés pour la population afro-américaine et cela se traduira dans un rap plus engagé¹⁰. Cette distinction entre rap engagé et rap « de divertissement » est importante à garder en tête pour comprendre comment le rap en France évoluera. Notons également en 1985 une évolution technologique qui marquera le développement du rap comme musique indépendante : le sampler¹¹.

1.1.2. L'arrivée et l'évolution du rap en France

Le contexte d'émergence du rap en France diffère grandement de celui du Bronx et est intimement lié à l'émergence d'un loisir nouveau : les boîtes de nuit. L'arrivée de *Rapper's Delight*, puis de *Wording Rapping Hood* du groupe Tom Tom Club animera les discothèques parisiennes et donnera lieu à des adaptations françaises de manière presque immédiate. *Chacun fait (c'qui lui plait)*, premier succès du rap français, se distingue de la chanson française de l'époque à deux niveaux : ses paroles scandées et ses thèmes. D'un côté, il y a la nécessité de présenter un nombre important de paroles en

9 *Mic Controller* ou *Master of Ceremony* ; celui qui détient le micro, ou le maître de cérémonie.

10 Barrio, S. *op. cit.*, 2007, p. 18-28.

11 De l'anglais *sample*, « échantillon », le *sampler* permet de copier un échantillon sonore et de le passer en boucle, de *scratcher*, de remixer et surtout, permet aux amateurs de créer une base musicale, ou *instru*, sur laquelle rapper. Ibid. p. 27.

un temps donné, de l'autre, la volonté d'enquêter sur la soirée de la veille. Ce succès influencera une douzaine d'interprétations rappées jusqu'en 1981. Le rap est alors vu uniquement comme un outil artistique (c'est-à-dire une nouvelle manière d'interpréter un texte) qui s'ajoute à la chanson française, et sa thématique imposée est celui de la fête. En 1984, apparaîtra en parallèle l'émission de radio *H.I.P. H.O.P.* animée par Sydney, qui reprendra les codes de l'émission *Planet Rock* d'Afrika Bambaata. Cette émission se concentre sur le hip hop en tant que phénomène culturel et aborde le rap, le graffiti et la danse avec une influence américaine avouée. Elle se base également sur les évolutions du rap américain de l'époque et présente une sonorité différente : l'électro-funk. Se crée alors une distinction encore implicite entre deux raps, sur base d'une opposition sonore et thématique : d'un côté un rap dédié à la fête et influencé par du disco-funk, de l'autre un rap dédié à la culture hip hop et influencé par de l'électro-funk¹². L'analyse des disques publiés de 1979 à 1990 faite par Karim Hammou permet d'éclairer l'usage fait du rap à ses débuts en France : plus qu'un genre à part entière, le rap est une forme d'interprétation nouvelle assurant un succès commercial et se lie à la chanson française dite « de variété ». L'usage du rap est sporadique et s'insère dans des thèmes pré-existants : la fête, l'amour, la danse, la séduction. C'est ainsi, par exemple, qu'Annie Cordy rappera dans sa chanson *Et je smurfe*, bien qu'étant une chanteuse considérée comme « classique » de la chanson française¹³.

Cette remarque doit s'associer à une autre, qui nous vient d'Anthony Pecqueux lequel souhaite démontrer – sur base des travaux de Todorov – que le rap français s'inscrit dans la continuité de la chanson française et ne constitue pas un genre purement américain. En effet, outre l'usage de l'interprétation rappée par les auteurs de chanson française, Anthony Pecqueux remarque un continuum entre la chanson française et le rap français à travers une double intertextualité : au niveau des paroles et au niveau du genre investi. Font office d'influence des auteurs tels que Georges Brassens, Léo Ferré, Jacques Brel ou encore Boris Vian mais également des hymnes comme *La Marseillaise*. Le groupe belge Starflam reprend la formule *On n'oublie rien on s'habitue c'est tout de*

12 Hammou, K. *Une histoire du rap en France*, La Découverte, Paris, 2014, p. 17-26.

13 Ibid. p. 31-42.

Jacques Brel dans *On n'oublie rien* ; *Ballade d'un traître* du groupe Taxi 2 rappelle *Requiem pour un con* de Gainsbourg ; *Je connais tes cauchemars* du groupe La Rumeur reprend le thème du *Gorille* de Brassens... L'intertextualité la plus intéressante est aussi celle qui caractérise une grande partie du rap et s'intéresse au genre de *la Lettre au président*. Cette lettre est un genre musical en cela qu'elle ne s'adresse pas uniquement à un interlocuteur, mais à des auditeurs : ce format a pour but de s'adresser « à tous ceux qui l'entendent¹⁴ ». Elle se caractérise par un emploi des déictiques *je/tu/ils* qui peuvent se transformer en *nous/vous* et constituent un modèle d'opposition entre deux groupes. Cette distinction posée par l'énonciation est fondamentale dans l'évolution du rap français mais pour mieux la comprendre, il faut comprendre comment évolue le rap à partir des années 1990 et 2000.

Tandis que l'arrivée du rap en France est intimement liée aux discothèques, « l'arrivée » des rappeurs est liée à leur exclusion de ces milieux. En effet, les discothèques parisiennes passent des morceaux de rap, mais il s'agit surtout de disco-funk, d'un rap léger qui, pour certains, n'est pas du rap. De plus, ces boîtes de nuit constituent un lieu d'exclusion où la population noire est rarement la bienvenue. C'est sous l'influence de Dee Nasty – DJ amateur et animateur radio de l'émission *Deenastyle* dès 1988 – que s'organiseront des fêtes clandestines ouvertes à ce public refoulé. La culture hip hop y fait un retour triomphant dans l'organisation de *battles*, la présence de graffitis, de danseurs... et le public y est majoritairement composés de jeunes hommes racisés. Ces scènes clandestines sont principalement dans la région parisienne et caractérisées par une certaine violence : aller sur scène suppose le risque de recevoir divers projectiles et insultes en cas d'échec¹⁵.

L'émission *Deenastyle* signe une nouvelle ère pour le rap français : sa médiatisation croissante permet au rap de s'émanciper en tant que genre à part entière, mais cette émancipation s'accompagne d'un rôle important des médias dans sa définition. Le rap, associé culturellement au graffiti, sera confondu avec une autre pratique, le tag¹⁶. Dès la fin des années 1980, le tag est perçu comme une nuisance publique suite à un conflit

14 Pecqueux, A. *La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières*. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 2003, p. 71.

15 Hammou, K. *op. cit.* p. 60.

entre les tagueurs et la RATP. Pour couvrir le débat sont appelés des rappeurs, alors relégués malgré eux au statut de représentants des tagueurs. Ainsi, ce qui définit le tag définira le rap. Or, les tags sont expliqués médiatiquement par la « *galère*¹⁷ ». Le rap devient le porte-parole de la misère associée aux banlieues. Cette confusion s'accroît en août 1990 où une guerre de gang mène à deux meurtres : les membres de ces gangs sont appelés « zoulous » par les médias français de l'époque, en référence à une certaine image coloniale guerrière, ce qui crée une confusion avec les rappeurs se revendiquant ouvertement de la *Zulu Nation* d'Afrique Bambaataa. Enfin, les émeutes et les manifestations étudiantes d'automne 1990 mènent à plusieurs dégradations publiques orchestrées par des « casseurs d'origine étrangère venus de banlieue¹⁸ ». Ces confusions, mêlées à une médiatisation minorant le rap comme pratique de jeunes déscolarisés et en colère amènent un problème triple : l'altérité du rap, l'esthétique du rap, la violence du rap¹⁹. Ainsi se crée un *imaginaire social* du rap et du rappeur : la tradition du rap serait américaine et ne s'associerait pas à l'histoire de la chanson française ; le rappeur serait nécessairement issu de l'immigration et de la banlieue parisienne ; le rap serait moins une pratique artistique qu'un défouloir éphémère d'une jeunesse refoulée et serait violent car associé à la jeunesse violente des banlieues et à ses émeutes.

La médiatisation du rap du début des années 1990 marque également l'arrivée des premiers grands noms du rap français, notamment Benny B, MC Solaar, Suprême NTM, IAM, Assassin... Ces artistes sont les premiers à entamer une carrière professionnelle appuyée par des majors et des labels. Le succès attendu par les maisons de disque n'arrive cependant pas et celles-ci délaissent les rappeurs, en n'acceptant de les signer qu'au détriment de leur autonomie. Ces derniers devront s'adapter au format « transformat » qui se veut universel et joyeux, axé sur la fête et préférant au refrain rappé le refrain chanté, rejoignant ainsi le format « de variété ». Karim Hammou distingue deux générations de rappeurs : la génération de 1990 à 1993, privilégiée par

16 Là où le graffiti est une pratique artistique, le tag consiste avant tout en la dégradation d'un lieu public par la création d'une signature personnalisée, dessinée à la bombe.

17 Ibid. p. 74.

18 Ibid. p. 75.

19 Ibid. p. 84.

les majors et la génération après 1994 qui doit soit se plier aux conditions plus strictes des majors soit décider de se produire sous un label indépendant. Outre ce clivage générationnel créé par la différence des conditions de production se crée un second clivage, déjà annoncé dans les années 1980 entre un rap « cool » et un rap « hardcore ». Parmi les éléments distinguant les deux raps, il y a le *flow*²⁰, la musique et la thématique. Du côté du *flow*, la différence principale est celle qui distingue l'*old school* de la *new school* : la tendance à l'*ellipse syllabique*²¹. Pour l'aspect musical, la *house* est bannie pour le rap « hardcore ». Plus importante est la différence thématique qui s'accompagne d'un clivage moral : le rap « hardcore » - lequel souhaite obtenir l'hégémonie en tant que « vrai rap » - revendique une éthique de la parole reposant sur la volonté de représenter la misère de banlieue, soit sur base de la définition précédemment imposée par les médias²². Ce clivage s'articulera premièrement entre NTM et Benny B, avant de se cristalliser dans la querelle entre NTM et IAM.

Le conflit esthétique et moral se déroule en parallèle à l'institutionnalisation progressive du rap français. La génération produite en major et celle passant par des labels indépendants prennent des trajectoires différentes et tendent à se définir par rapport à ce conflit. La première, peu autonome mais bénéficiant d'un certain capital économique grâce aux majors, occupe le devant de la scène mais perd progressivement une hégémonie au sein de ses pairs. La seconde, au contraire, gagne en capital symbolique mais est moins visible du grand public. Le jugement par les pairs prend une importance considérable pour les rappeurs indépendants (aussi appelés *underground*) qui mettent en place une technique de validation permettant un certain succès commercial : le *featuring*²³. Cette pratique, dans la fin des années 1990, occupera environ 25 % des productions indépendantes, et seulement 9 % des productions en major²⁴. Le *featuring* est par excellence une pratique propre à un champ fonctionnant en

20 « la détermination ou la confection d'une individualité vocale et profératoire », c'est-à-dire une forme d'ethos sonore. De J. Cheyronnaud, *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 92. Trouvé dans Pecqueux, A. *op. cit.* p. 185.

21 Pecqueux, A. *op. cit.*, 2003, p. 99-103.

22 Hammou, K. *op. cit.* 2014, p. 163.

23 Signifie en anglais « en présence de ». Fait référence à la participation d'un artiste dans le projet d'un autre artiste.

24 Ibid. p. 176.

autonomie et s'appuyant sur un capital symbolique : la présence d'un artiste connu sur une chanson sert de garantie quant à la qualité du morceau et augmente la popularité de l'artiste le moins connu. C'est également une manière de signifier des accords esthétiques entre rappeurs et d'obtenir une légitimité dans le milieu. Cette collaboration devient fondamentale et unit les rappeurs de la première génération avec ceux de la seconde sous label indépendant tant et si bien que la pratique dominera dès le début des années 2000 et que la génération produite en label indépendant *fera date*.

La fin des années 1990 marquera ce que Karim Hammou définit comme étant la troisième génération de rappeur. Cette génération est définie par un changement radical de la politique des radios françaises et spécialement de la radio spécialisée dans le rock, *Skyrock*. Ce changement s'explique par deux éléments : la loi de janvier 1996 imposant aux radios un quota de minimum 40 % de chanson française et la rivalité avec *FunRadio*. Cette nouvelle législation oblige les radios visant un public jeune à diffuser du rap, et cette rivalité pousse *Skyrock* à s'adapter en délaissant le rap « transformat » au profit d'un pari sur le rap *underground*. Est créée l'émission *Planète Rap*, laquelle jouera un rôle important dans la constitution d'un *monde du rap* en cela qu'elle permettra la constitution de réseaux et permettra aux rappeurs d'avoir une diffusion élargie, soumise à ses règles propres et animée par des professionnels du milieu²⁵. Le *featuring* et le passage par l'émission *Planète Rap* constitueront deux étapes essentielles à la carrière du rappeur.

Le parcours du rap des années 1970 aux années 2000 est à la fois une autonomisation et une institutionnalisation. Le rap français s'émancipe en tant que genre à part entière capable de se doter de codes propres, il se munit d'institutions permettant la diffusion et la valorisation de sa pratique (radio, labels, majors, featuring, émissions spécialisées) et il obtient une autonomie suffisante pour fonctionner par le jugement par les pairs. Parmi les codes fondateurs du rap est son lieu d'origine : la rue. Plus qu'une origine réelle, la rue représente selon Karim Hammou un mythe fondateur, et constitue un *illusio* dictant la pratique des rappeurs futurs. La rue devient un symbole synonyme de qualité : le *bon rappeur* vient et parle de la rue. Paradoxalement, le rap français

²⁵ Ibid. p. 184-190.

gagne en popularité et nombreux sont les rappeurs à sortir de la banlieue et à s'enrichir. L'enjeu devient alors celui de jongler entre sa situation sociale réelle et sa fidélité à la rue. La validation par les pairs, qui passe par un ensemble de règles qui peuvent se résumer sous l'appellation du *rap game*²⁶, amène le rappeur à constamment devoir prouver sa légitimité dans le champ dans lequel il se trouve. Cette légitimité prend le nom de *street cred*, ou « crédibilité de la rue ». Cette crédibilité recouvre tout un ensemble de codes – certains déjà évoqués, d'autres qui le seront ci-dessous – qui définissent désormais la pratique valorisée du rap. Cette fidélité à la rue se fonde sur une autre opposition significative : le show business contre la rue. Cette opposition n'est qu'une autre déclinaison de ce qui se présentait déjà sous le nom de rap *cool* contre *underground*, avec pour distinction principale le fait qu'un rappeur *underground* puisse désormais faire carrière et s'éloigner de ses racines.

1.2. Les composantes de la crédibilité

1.2.1. Le rap comme acte énonciatif et performatif

La question de la particularité de la nature du rap a déjà été amenée : principalement textuel et musical, cet art peine à être considéré littéraire et est avant tout l'objet d'étude des sociologues. Sans vouloir ici s'insérer dans le débat sur la littérarité ou non du rap, il est quelques caractéristiques qui permettent d'expliquer le statut particulier du rap. Ces particularités peuvent se décomposer en deux grands axes : l'énonciativité et la performativité du rap. Ces deux considérations permettront de dégager plusieurs outils, pistes et disciplines afin de mieux appréhender cette pratique artistique particulière et mieux comprendre ses fonctionnements internes.

26 En anglais, le « jeu du rap ». Cette dimension de « jeu » appelle presque immédiatement celle d'*illusio* de Bourdieu, où la pratique se fonde avant tout sur une adhésion commune à un ensemble de valeurs et de mythes n'ayant de sens que pour la communauté donnée et donnant sens à leur pratique.

1.2.1.1. L'acte énonciatif ou quand le rap se fait dialogue

Dans la même lignée que Karim Hammou après lui, Anthony Pecqueux ancre le rap français dans la tradition française et plus particulièrement dans la lignée de la chanson française. Pour ce faire, il démontre le lien entre les auteurs de chanson française et les rappeurs français à travers tout un jeu d'intertextualité déjà mentionné plus haut (cf. 1.1.2.). Outre les citations et références diverses, c'est une intertextualité de genre qui retiendra notre intérêt : *la lettre au président*. Boris Vian sert de modèle avec *Le Déserteur*, commençant par « Monsieur le Président / je vous fais une lettre / que vous lirez peut-être / si vous avez le temps²⁷ » qui trouvera son équivalent dans *Monsieur le Président* de Lionel D : « Monsieur le Président, je m'adresse à vous. / Lettre ouverte dans ce monde de fous / je vis, je rappe ce monde²⁸ » avant de prendre une forme plus vindicative et désabusée chez Fabe dans *Lettre au Président* où le Président devient prétexte à la mise en scène des stéréotypes des banlieues : « Tu fais croire que je suis flipant / les flics en civil ils fouillent mes vêtements (bêtement !) / et ils font monter la pression, garçon j'ai bien l'impression / qu'il y a une OPA sur l'immigration²⁹ ». Cette mise en scène joue des déictiques *Je/Tu/Il* s'actualisant en une opposition *nous* (*toi+moi*) contre *vous* ou *eux*. Le rappeur s'adresse tant au Président qu'à un auditeur potentiel et invite ce-dernier à se reconnaître dans un *nous inclusif*. Ainsi, « les lettres au Président peuvent se voir attribuer une formulation analogue à celle de T. Todorov, pour qui un genre du discours peut être réduit à un acte de parole³⁰ ».

Cet acte de parole s'insère dans une tradition réaliste de la chanson française qui passe notamment par une énonciation particulière et par le mode articulatoire des paroles. À travers un comparatif entre la chanson française et les reprises rappées, Pecqueux remarque une différence d'énonciation. En comparant *Chez ces gens-là* de J.

27 Vian, B. « Le Déserteur », *Chansons possibles et impossibles*, Philips, 1956.

28 Lionel D, « Monsieur le Président », *Y a pas de problèmes*, Squat, 1990.

29 Fabe, « Lettre au Président », *Lettre au Président*, Shaman, 1996.

30 Pecqueux A. *op. cit.* 2003, p. 83.

Brel et l'interprétation rappée d'Oxmo Puccino dans l'album *Hip-Hopée*, il met en évidence une tendance à l'ellipse syllabique : bien que déjà présent chez J. Brel (« *Même qu'on se dit souvent / qu'on aura une maison / avec des tas d'fenêtres / avec presque pas d'murs*³¹ ») dans un souci réaliste propre à la situation mise en scène (un dialogue), ce phénomène s'accroît dans l'interprétation de Oxmo Puccino (« *Même qu'on s'dit souvent qu'on aura une maison avec des tas d'f'nêtres / avec presque pas d'mur*³² »). Le rappeur réalise une « *mise en abîme énonciative*³³ » en actualisant le double dialogue : celui avec *Monsieur*, et celui avec *Frida*. Cette tendance à l'ellipse syllabique s'accroît après 1995 jusqu'à devenir la norme.

En monopolisant les travaux de Pascal Boyer sur la tradition comme genre énonciatif et de Jean-Louis Fabiani sur la tradition latente, Pecqueux émet l'hypothèse selon laquelle le rap doit se situer, inconsciemment, face à deux traditions préexistantes : la chanson réaliste et la chanson poétique³⁴. La tradition réaliste l'est avant tout pour son interprétation et pour l'usage fait du langage, ce qui rapproche le rap de cette tendance en cela qu'il est la mise en scène du langage parlé dans une situation de dialogue de « la vie de tous les jours ».

Dans cette perspective, le *Je* mobilisé par le rap est toujours incarné. Le rappeur y est à la fois « *auteur, compositeur et interprète*³⁵ », « *promulquant un critère d'authenticité [contribuant] à définir [sa] légitimité au sein du milieu*³⁶ ». Cela amène le rappeur à s'auto-mentionner, à se qualifier à la troisième personne, à utiliser son nom de scène, pour bien indiquer que c'est lui qui parle et non un autre. C'est d'ailleurs ce contrat d'authenticité qui vaudra à de nombreux rappeurs des années 2000 divers procès suite à des dénis de fiction : l'authenticité étant confondue avec la vérité³⁷.

31 Brel, J. « Ces gens-là », *Ces gens-là*, Barclay, 1966.

32 Oxmo Puccino, « Ces gens-là », *L'Hip-hopée : La Grande Épopée du hip hop français, Volume 1*, Blackdoor Records, 2000.

33 Ibid. p. 86.

34 Ibid. p. 95.

35 Ibid. p. 108.

36 Saint-Amand D. « « Morts, avec supplément frites ». Invectif et logique conflictuelle dans le champ du rap français », *Études de lettres* [En ligne], 3 | 2016, p. 65. Mis en ligne le 15 septembre 2019, consulté le 12 avril 2023.

37 Hammou, K. *op. cit.* 2014, p. 250-259.

Le rap, en tant qu'énonciation, peut se résumer à la formule *J'te rappe* : Un *Je* incarné s'adresse à un auditeur supposé (le *tu* mis en scène) et réel (l'auditeur qui écoute effectivement le rap) en mettant en scène le dialogue lui-même et en mettant en évidence l'action de rapper. Ce dialogue se veut réaliste dans son usage du langage, crédible et authentique dans son rapport à l'auteur, et crée une communauté avec les auditeurs qui se reconnaissent dans les paroles proférées. Cette communauté se crée par opposition à une autre, peu définie, *eux*, qui est tout ce qui n'est pas *nous*, et représente généralement une posture hiérarchiquement supérieure³⁸.

1.2.1.2. L'acte performatif ou quand le rap fait voix et corps

Il est une autre évidence qu'il faut aborder : le rap n'est pas uniquement un objet textuel. Il est écrit, pensé et perçu par sa performance et sa mise en musique. Ce n'est pas un hasard si l'objet de prédilection du rap n'est pas le livre mais le CD, et si son actualisation se fait par le biais de vidéos-clips ou de concerts. Le rappeur, en plus d'une entité textuelle incarnée, est un corps et une voix interprétant et se mettant en scène. Jérôme Meizoz nous dit :

« Ces phénomènes le mettent en évidence : un caractère scénique, littéral et métaphorique, s'attache ainsi à la vie littéraire, inhérent à sa dimension publique. Autrement dit, dans le sillage de l'actio de l'ancienne rhétorique, la posture d'un auteur engage au moins deux dimensions de l'activité littéraire : elle constitue un effet scénique (une persona) et une activité énonciative (un ethos : ton, oralité, corporalité)³⁹. »

Performatif, le rap s'incarne et se transmet : il est tout entier un message transmis à un public et ce, que ce soit par *ce qui est dit* ou *comment cela est dit*. À titre d'exemple, le rap *hardcore* « engendre la construction d'une persona hardcore, parfois signifiée par des accessoires permettant d'étendre la sémantique du rap au corps du rappeur : t-shirts à punchlines, accessoires issus de l'univers du braquage, des arts martiaux ou du

³⁸ Pecqueux, A. *op. cit.* 2003, p. 248-258.

³⁹ Vorger C., Meizoz J., « Ping Pong. Littératures à l'état oral : présence, corps, posture. Oralités de la littérature : performance, physicalité, vocature », *Études de lettres* [En ligne], 3 | 2016, p. 156. Mis en ligne le 15 septembre 2019, consulté le 12 avril 2023.

*cinéma gore*⁴⁰. » Celui-ci peut également se signifier par l'interprétation : l'appui sur les apicales, une prononciation arabisante... Cette *persona* n'a cependant pas vocation à être seule : tout comme l'énonciation appelle à la création d'un *nous inclusif*, la *persona* s'insère dans un « *espace de symbiose où le problème posé à l'artiste n'est pas le sien, il est celui de la collectivité*⁴¹ ». Ainsi, « *la performance est une co-construction*⁴² » où l'artiste et le public communiquent et établissent un lien. Ce lien, qui passe par l'authenticité du rappeur, peut se rapprocher de celui qu'Annie Ernaux entretient avec ses lecteurs : à travers ce qu'elle nomme l'auto-socio-biographie, l'autrice trace, par le biais d'une trajectoire individuelle, une trajectoire commune. Non seulement *Je n'est pas un autre*, mais *Je* est pluriel. Cela peut être implicite ou explicite. Par exemple, quand La Fouine rappe dans *Mes repères*, il raconte son histoire personnelle avec son père l'ayant abandonné, avant de dire : « *Moi je l'ai retrouvé d'autres n'ont pas eu cette chance / je leur dédie ce morceau et partage leur souffrance*⁴³. » Par le biais de la dédicace, le rappeur amène tout auditeur à s'approprier les paroles et le *Je* de la chanson, faisant de ce *Je* un *nous*, en l'occurrence un « tous ceux qui n'ont pas eu de pères ». La figure du rappeur « *rejou[e] en cela l'idéal romantique du poète-citoyen prenant position dans l'espace social*⁴⁴ ».

Par le biais de la performance, les mots mais également le corps et la voix du rappeur représentent une communauté, ce qui rend l'auto-représentation, la création d'un ethos et d'une *persona* nécessaires à la pratique. Le rap est, de cette manière, proche d'un discours mis en musique et les outils de rhétorique et de l'analyse de discours se trouvent relativement adaptés à l'analyse du rap.

1.2.2. La « violence » codifiée

La question de la violence du rap fut longuement traitée par la sociologie avec, comme le résume Anthony Pecqueux, soit un élitisme académique, soit une

40 Vallot E., « "Les anarchistes couronnés" : rap hardcore et droit de cité », *Itinéraires* [En ligne], 3 | 2021, p. 2. Mis en ligne le 08 décembre 2021, consulté le 12 avril 2023.

41 Ibid. p. 12.

42 Vorger C., Meizoz J. *op. cit.*, 2016, p. 157.

43 La Fouine, « Mes repères », *Mes repères*, Jive-Epic, 2009.

44 Saint-Amand, D. *op. cit.* 2016, p. 65.

complaisance consistant à nier la présence de la violence avec la formule « ils ne voulaient pas dire cela mais ceci ». Cette problématique trouvera son apogée sous le gouvernement de Sarkozy en France de 2007 à 2012 où de nombreux rappeurs se retrouveront au tribunal à devoir défendre leurs textes tandis que les plus hautes instances de l'État français en discutent au parlement. Le rap se voit alors accusé de préférer des paroles « *sexistes, homophobes, antisémites et violentes [qui menacent] l'État et le peuple français*⁴⁵ ». C'est dans ce contexte que le rappeur Youssoupha écrit *Menace de Mort*, dont le clip reprend différents extraits de journaux télévisés où figurent les procès de *Suprême NTM*, *Sniper*, *Ministère A.M.E.R.*, *Monsieur R* et le sien avant de commencer à rapper : « *Les accusations sont graves et comme d'hab on fait avec, c'est / vrai qu'on est trop hard et puis notre art est de vous vexer* ». Il s'agira d'identifier l'origine de cette violence et son fonctionnement pour mieux comprendre cet art de vexer.

1.2.2.1. L'art de vexer

Pour appréhender la dynamique conflictuelle du rap, il faut se pencher sur l'histoire des « musiques noires » et de l'esclavage. En effet :

« *Dès les premiers temps de l'esclavage, les manifestations culturelles des noirs ont tendance à s'organiser sous forme de joutes ; celles-ci apparaissent au premier chef comme le prolongement symbolique des rivalités entre les équipes de travail entretenues par les propriétaires d'esclaves à des fins de rentabilité*⁴⁶. »

Cette conflictualité, cette compétition entre artistes n'est pas uniquement le propre du rap et se manifeste déjà dans les compétitions de jazz ou les paroles du blues. En ce qui concerne le rap, il est une pratique fréquemment associée : les *dirty dozens*, ou « douzaines dégueulasses ». Il s'agit d'un jeu initiatique rituel où des jeunes de huit à dix ans passent à l'âge adulte en s'insultant avec des rimes scandées. La violence des paroles y représente la violence du monde extérieur et le rituel pousse à la vantardise

45 Hammou, K. *op. cit.* 2014, p. 258.

46 Béthune, C. *Le rap. Une esthétique hors la loi*. Les Éditions Autrement, Paris, 2003, p. 94.

démesurée. La métaphore du *ring de boxe* est volontiers employée et le rapport entre les participants est celui d'une violente confrontation verbale où il faut *écraser* son adversaire. Cette pratique se rapproche fortement d'une autre, dont nous parlerons dans le prochain chapitre : les *battles*.

Cette confrontation ne se limite pas aux participants mais constitue, au sein du rap, une véritable esthétique. À la sortie de l'esclavage aux États-Unis, la population noire est à la fois en compétition avec les membres de sa propre communauté (suite à des codes propres à la culture afro-américaine où la construction de la virilité se fait par l'opposition à celle des autres) et avec la population américaine blanche. Qu'il s'adresse à un autre rappeur ou qu'il critique la société dans laquelle il se trouve, le rappeur communique de manière subversive.

Le caractère subversif du rap puise également ses racines dans l'histoire afro-américaine où, pour l'esclave noir, l'accès à la culture représentait un crime répréhensible. Privé de la perspective d'inclusion et d'élévation sociales, l'esclave noir se cherche une forme d'expression propre : la musique. Cette forme d'expression – courant toujours le risque d'être considérée illégale – permet la construction d'une culture subalterne s'insérant dans une expression hors-la-loi. Les chanteurs se devaient de ruser, de tromper et de jouer de l'incompréhension de leurs maîtres pour se constituer une culture qui leur était propre. Sont populaires deux types de héros : le *trickster* (« filou ») et le *badman* (« mauvais garçon »), le premier déstabilisant l'ordre établi par le langage, la provocation, les insultes, les double-sens, la ruse, et le second par la violence physique tel que le pillage ou le viol. Passé le temps de l'esclavage, la situation ne s'améliore guère concernant l'accès à la culture qui devient, sinon un délit, un acte subversif en soi. Condamné à une citoyenneté de second rang, l'afro-américain se voit proposer, pour s'émanciper, l'unique choix de la délinquance. Ainsi, il jongle entre un style de vie souvent lié à la rue, à la vie de gang, à la pauvreté, l'illégalité, et une mythologie valorisée du voyou, du tueur, du mac : bref, du *gangster* (« membre d'un gang », cf. 1.1.1.).

La figure du *gangster*, qui alimentera l'imaginaire du rap dans les années 1990 et le début des années 2000, prône, dans un réalisme inspiré de violences réelles ou

réellement vécues, un idéal de violence, de force, de virilité passant par la mise en scène de crimes, la création de *persona* autour du braqueur ou du maquereau comme moyen de déstabiliser l'ordre établi, à l'instar du *trickster*. Il faut nuancer en précisant que si le rappeur se justifie parfois de la violence des propos en amenant la violence réelle, le *gangsta rap* deviendra avant tout une mythologie engageant de nombreux rappeurs qui n'ont jamais connu la vie qu'ils prétendent décrire, ce qui amènera inmanquablement un manque de crédibilité avec le temps. Il est également à noter que l'expression de cette violence est souvent hyperbolique au point de frôler l'ironie et l'auto-dérision et que l'ensemble est toujours tenu pour fictionnel.

Néanmoins, cette violence verbale, qui s'accompagne d'un ethos et d'une *persona* également violents, forme un véritable moteur du rap. Cette logique conflictuelle peut se résumer par une notion : *l'invective*.

« On entend [l'invective] comme un dire violent et comme le vecteur (vectum) d'une créativité verbale. Il a été montré que l'invective est un acte performatif qui implique un pathos et/ou un ethos agressifs. Autrement dit, une invective s'avère une parole intentionnellement agressive et/ou une parole entendue comme une agression⁴⁷. »

Ainsi, le rap, en esthétisant le subversif et l'illégalité, se caractérise par une violence dans l'ethos, dans les situations décrites, dans les *personae* incarnées, mais également dans le langage *invectif*, ce qui se traduira par la présence de *clash* entre artistes, la métaphore du combat, la mise en scène de joutes verbales appelées les *battles*, et la présence de punchlines, phrases « coup de poing » dont la nature se rapproche de l'aphorisme et dont la fonction est performative : dire la violence, c'est en quelque sorte l'exercer tout en restant dans le domaine fictionnel et du « jeu ».

1.2.2.2. Les *battles*

Les *battles* représentent, pour les amateurs du genre, le paradigme du rap. Mise en scène dans l'un des films de référence du rap américain, *8 mile*, événement relativement

47 Notion et définition de Larochelle M.-H. dans *La chasse au monstre*, p. 32., trouvé dans Saint-Amand, D. *op. cit.* 2016, p. 58.

répandu aux États-Unis, cette pratique semble, à l'heure où le rap a aujourd'hui évolué et s'est doté de plusieurs formes d'expressions, figée dans le temps.

Organisée sous forme de joute verbale, la *battle*, ou « bataille » en anglais, se présente en tant que tournois opposant divers rappeurs, en compétition pour le titre du meilleur rappeur. Chaque opposition se fait soit en un contre un ou deux contre deux – bien que la seconde formule soit plus rare – et dure environ une minute par tour. Au bout de trois tours chacun, le gagnant est choisi soit par un jury, soit par le public en fonction du bruit que celui-ci fait lorsqu'il lui est demandé de juger tel ou tel candidat.

La référence en France est le tournoi *Rap Contenders*, dont l'écoute superficielle suffit à rendre compte de la violence des propos, généralement axée autour d'une misogynie et d'une homophobie déclarée. Dans la continuité de sa tradition transgressive, l'usage d'un langage cru se veut choquant « pour la bourgeoisie », à comprendre ici comme étant l'ordre établi et non une classe sociale précise. Il ne faut cependant pas s'y tromper : le rire est omniprésent. À la fois preuve de la conquête du public et de l'efficacité de la rime, le rire est souvent le but recherché et il n'est pas rare que le candidat insulté se prête lui-même au jeu, applaudissant l'adversaire, riant de la savante moquerie qui vient de lui être adressée. Ainsi, comme le résume bien Wojtek dans son combat contre Dony S. dans la quatrième édition du *Rap Contenders* : « *Car il vise le Saint-Graal, mais tu repartiras les mains vides qu'après un strip-tease intégral. Et encore, ce n'est pas une mise à nu mais une mise à mort ! Sale fils de pute ! C'est pas une insulte, c'est une métaphore !* » Cette réplique, qui provoque l'hilarité générale, s'articule en deux temps : le premier consiste à rabaisser son adversaire en portant atteinte à sa virilité et en se plaçant dans une position de supériorité, en l'occurrence celui qui mettra à nu son adversaire contre son gré. Le second revient sur la première image, en jouant sur la proximité phonétique entre *la mise à nu* et *la mise à mort*, créant une gradation dans la violence symbolique infligée, affirmant la volonté de « tuer » l'autre candidat, tout en précisant, grâce à la polysémie de la formule *mise à nu* que ce qui est dit n'est pas sincère mais bien un jeu. Wojtek confirme cette hypothèse en l'insultant, avant de préciser qu'il s'agit d'une métaphore, renvoyant ainsi au jeu auquel ils adhèrent tous deux grâce à une habile mise en abyme. Le *fils de pute* est alors à

prendre dans sa dimension symbolique, tout comme la violence qui s'opère sous les yeux du public.

Comme Cyril Vettorato le remarque, l'insulte relève du rite⁴⁸ : souvent les formules se répètent et tournent autour du rapport homosexuel (non consenti) et de l'insulte des femmes proches du rappeur. Thèmes presque imposés, ils servent de prétexte à une mise en valeur des qualités de poète : le gagnant est celui qui, sur base de thèmes et de formules connues, arrive à manier la langue de manière à se montrer original et supérieur dans sa maîtrise du langage. Ainsi, le réel enjeu d'une *battle* est de montrer sa supériorité en tant qu'artiste en affirmant sa maîtrise des codes établis. Il s'agit d'affirmer sa *persona* en détruisant celle de l'autre : le détruire dans sa virilité et dans sa capacité en tant qu'artiste à se démarquer. Autrement dit, c'est la crédibilité de l'autre qui est attaquée et pour ce faire, tous les coups sont permis : le physique, les histoires personnelles, le nom, l'origine géographique et ethnique sont tant d'outils qui servent à déconstruire la posture d'autrui. Non seulement la *battle* s'insère volontiers dans un « jeu », mais les rappeurs qui y participent cherchent à mettre en évidence ce jeu et à le déconstruire chez leurs adversaires. C'est en partie ce que met en scène *8 mile* dans sa scène finale où Jimmy Rabbit, incarnation cinématographique du rappeur Eminem, s'attaque tant à sa propre crédibilité qu'à celle de son adversaire, le prenant alors de court et emportant la manche par forfait :

« *This guy aint no motherfucking Mc / I know everything he's got to say against me / I am white, I am a fucking punk, I do live in a trailer with my mom*⁴⁹ »

Avant de continuer sur son adversaire :

« *But I know something about you / you went to Cranbrook, that's a private school / what's the matter dawg? You embarrassed? / This guy's a gangster ?*

48 Vettorato, C., « « Ça va être un viol » : Formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 71 | 2012, mis en ligne le 27 avril 2014, consulté le 19 avril 2023.

49 Traduction de nos soins : « Ce gars n'est pas un putain de MC / Je sais tout ce qu'il a à dire contre moi / Je suis blanc, je suis un sale punk, je vis bien dans un mobil-home avec ma mère »

*His real name's Clarence ! / And Clarence lives at home with both parents / and Clarence's parents have a real good marriage*⁵⁰ »

Ainsi l'attaque est double et peut paraître paradoxale pour le non-initié : le rappeur s'insulte lui-même tandis qu'il donne des éléments à première vue positifs sur l'adversaire. Or, pour Clarence, dont l'origine bourgeoise est évidente, son passage par une école privée et sa situation familiale stable le décrédibilisent dans la création de sa *persona* virile de *gangster*. À l'inverse, Jimmy Rabbit se constitue une crédibilité par la mise en exergue de ses défauts, dont il sait qu'ils seront utilisés contre lui. Il conclut alors en disant :

« I'm a piece of fucking white trash, I say it proudly / and fuck this battle, I don't wanna win, I'm outty / here, tell these people something they dont know about me⁵¹. »

1.2.2.3. Un art masculin, viril ou misogyne ?

Outre la violence, un autre reproche fréquemment fait au rap est celui de son obscénité. Majoritairement masculin et voué à encenser la virilité de l'artiste, le rap mise parfois sur des paroles crues pour s'exprimer. La description de la sexualité y prend une place particulière : à mi-chemin entre le réalisme et la démesure humoristique, l'obscénité sert avant tout pour son pouvoir évocateur et son potentiel rythmique. D'un côté, ces mots sont sémantiquement riches, de l'autre, leurs caractéristiques phonétiques et prosodiques permettent de rythmer le texte scandé⁵².

Cette obscénité s'accompagne d'une autre « caractéristique » : la misogynie. Cette misogynie s'explique historiquement par le statut particulier qu'occupent les femmes noires durant l'esclavagisme : en tant que génitrice, c'est la femme qui est responsable

50 Traduction de nos soins : « Mais je sais quelque chose sur toi / tu es allé à Cranbrook, c'est une école privée / quel est le problème mec ? T'es embarrassé ? / Ce mec est un gangster ? Son vrai nom est Clarence ! / Et Clarence vit à la maison avec ses deux parents / et ses deux parents ont un très bon mariage »

51 Traduction de nos soins : « Je suis une sale ordure de blanc, je le dis fièrement / et nique cette battle, je ne veux pas gagner, je me casse / Tiens, dis-leur quelque chose qu'ils ne savent pas sur moi. »

52 Béthune, C., *op. cit.* 2003, p. 139-140.

de l'hérédité du statut d'esclave ; en tant que femme des maîtres blancs, elle est considérée comme une traîtresse s'occupant des enfants de l'opresseur ; enfin, la femme noire a un accès plus aisé à la culture que l'homme noir. Né dans un environnement matriarcal en contradiction avec la société patriarcale américaine, le jeune homme noir se voit attaqué symboliquement par la présence de la femme, obstacle à son émancipation et à la création de sa virilité. Devenir adulte signifie donc s'affranchir de la présence féminine dans sa vie, d'où la pratique des *dirty dozens* mentionnées plus haut où il n'est pas rare d'y insulter la mère, la sœur ou la petite-copine. C'est d'ailleurs dans cette même optique que la figure du maquereau prendra une ampleur importante dans la culture afro-américaine : parfaite vengeance contre la femme noire et l'homme blanc, la prostitution de la première force le second à enrichir l'homme noir qui acquiert enfin son émancipation financière⁵³.

Bien que le contexte diffère en France, ce code se perpétue notamment par la pratique des *battles* et se fait une place dans le rap français sans forcément que la réalité culturelle le justifie. Ce rapport émancipateur à la femme reste cependant : vue comme un « élément inquiétant, déstabilisateur⁵⁴ », la femme doit être elle-aussi symboliquement tuée, dans une affirmation de « l'hyper-masculinité⁵⁵ » du rappeur. Il n'est pas impossible d'y voir un refuge masculin à l'heure où cette identité est parfois attaquée par les mouvements féministes et LGBT⁵⁶.

1.2.3. Un art de l'altérité ou de la marge

Dans *Une histoire du rap en France*, Karim Hammou met en évidence ce qu'il appelle un « marketing de la marge » ou comment les radios et majors convertissent l'image du rap précédemment créée par les médias télévisés en un produit à vendre. Sont mis en avant les rappeurs qui correspondent à cette image du rappeur engagé pour sa banlieue et se crée alors, selon lui, un mythe qui influence aujourd'hui encore les

53 Ibid. p. 144-157.

54 Vettorato, C. *op. cit.*, 2012, p. 16.

55 Ibid., p. 15.

56 *loc. cit.*

études sur le rap. Cette vision serait une exotisation en cela qu'elle condamnerait la pratique à un ailleurs géographique, ethnographique et socio-culturel et limiterait l'accès à une légitimation artistique. En s'inspirant de l'ouvrage de l'historien Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Hammou s'interroge sur la mythologie de la banlieue dont les sociologues furent les premiers à s'emparer sans données empiriques pour valider leurs propos⁵⁷. Cependant, force est de constater que les rappeurs eux-même se sont emparés de ce mythe, en en faisant un véritable *illusio*, ainsi qu'une part intégrante de leur ethos tant et si bien que certains chercheurs parlent du rap comme d'un art postcolonial.

La première marge est ethnique : le rap serait un art « non-blanc » qui, en plus de ses origines afro-américaines, chanterait la souffrance des minorités ethniques en France. Cette position fait du rappeur un artiste *nécessairement* engagé, porte-parole des minorités, et dès lors figure minoritaire ou se présentant comme tel. Cet engagement est cependant compliqué à définir tant il est large, comme le montre par exemple *La rage* de Keny Arkana. Rythmé par l'anaphore *la rage*, la rappeuse articule un ensemble de raisons d'être animée par cette colère, dont : la vie de banlieue, la violence policière, un monde en « désharmonie », l'hypocrisie, la vie elle-même, les OGM, la télévision, un rapport de pouvoir entre une élite et une minorité opprimée, le colonialisme... Cette structure, dont l'énonciation des raisons mène à un certain étouffement tant de l'auditeur que du message, tourne sur elle-même et devient le motif de *la rage pour la rage* : « *Et puis la rage, ouais la rage / d'avoir la rage depuis qu'on est mômes*⁵⁸ ». Plus qu'un engagement ciblé, l'engagement se rapproche plutôt d'une posture imposée du révolté et son message devient la narration du révoltant. C'est en cela que Karim Hammou entend la difficulté à définir un message⁵⁹, et qu'Anthony Pecqueux considère le rap non comme un engagement politique en tant que tel, mais comme une politique de la parole (cf. 1.2.1.1.).

57 Hammou, K. « Rap et banlieue : crépuscule d'un mythe ? », *informations sociales*, 2015/4, n°190, p. 74-82.

58 Keny Arkana, « La rage » *Entre ciment et belle étoile*, Because Music, 2006.

59 Hammou, K. *op. cit.* 2014, p. 75.

La seconde marge est géographique : à travers l'image de la banlieue, le rap articule à une opposition socio-économique une opposition géographique. La banlieue, incarnation d'une politique d'exclusion, devient tant un outil de légitimation qu'un sujet à part entière. Le rappeur se fait alors chroniqueur de la vie de son quartier, devenant la voix d'un peuple et d'un lieu. C'est par exemple le cas du groupe IAM, qui incarne pleinement cette posture de chroniqueur des cités dans *Demain c'est loin* : « *Je parle de ce que mes proches vivent et de ce que je vois / Je parle du quotidien, écoute bien mes phrases font pas rire*⁶⁰ ». Cette posture prend pour phrase paradigmatique le « *je représente le quartier de...* » et amène une *conscience partagée*⁶¹. La localité prend une importance revendiquée et la voix du rappeur est celle des gens de cette localité (cf. 1.2.1.1. et 1.2.1.2.).

Enfin, complémentaire aux deux premières, la dernière marge est économique. Le réalisme du rap ne se caractérise pas uniquement par son langage mais également par les situations décrites. Le rappeur rappe la misère, mais plus précisément il rappe le rapport entre comportements et conditions de vie. En associant pauvreté et criminalité, le rap, dans sa description du réel, part de l'idée que *nécessité fait loi*. Vols, vente de drogues, journées à arpenter les rues... sont tant de sujets abordés. À titre d'exemple, La Fouine, dans *Mes Repères*, rappe sa jeunesse avant d'aller en prison, en mélangeant nostalgie et moralité, il narre une jeunesse à la recherche de repères :

« *C'est dingue des fois le quartier, quand les frères partent trop tôt / d'la mauvaise héroïne, une mauvaise vie sur une moto (yeah) / on écoutait les rappeurs, on crachait sur les professeurs (yeah, yeah) / on sortait les battes, les couteaux et les extincteurs (yeah, yeah) [...] La voisine du haut venait toujours demander du poivre / on lui donnait même du sel, on partageait même la gamelle [...] On traînait les mains dans les poches, et les poches pleines d'héroïne / on fumait des joints très tard, on restait parler toute la nuit [...] Le soir dans des ruelles on arrachait des sacs à mains / on courait fons-dés sur Paris, rattraper l'dernier train / retour à la banlieue, retour à la sère-mi*⁶² »

60 IAM, « *Demain c'est loin* », *L'École du micro d'argent*, Delabel, 1997.

61 Calogirou, C. « *Le rap ou la conscience partagée* », *L'autre musique*, 2014.

62 La Fouine, « *Mes repères* », *Mes repères*, Jive-Epic, 2009.

Il nous semble ici nécessaire de revenir sur la position de Karim Hammou : si cette marge est une mise en scène appuyée tant par les radios que les rappeurs, alors cette marge devient avant tout une mise en scène littéraire impliquant un *illusio*, un *ethos*, une *persona* et une posture. Cette considération permet d'appréhender le rap comme pratique artistique développant une esthétique et occupant une position dans le champ de l'art. Or, comme nous allons l'aborder dans le prochain chapitre, le rap ne se limite pas à ce rôle de chroniqueur engagé des banlieues défavorisées et développe plusieurs postures et esthétiques. Afin de garder une cohérence, nous proposons d'élargir la définition de la marge qui vient d'être donnée en revenant sur l'opposition énonciative entre *nous* et *eux*. La marge représente tout ce qui n'est pas majoritaire ou consacré : ainsi, le *eux* hiérarchiquement supérieur représente cette norme tandis que le *nous* représente cette marge. Autrement dit, peu importe la minorité réelle ou supposée, le rap se présente et se représente comme pratique minoritaire, par et pour toutes les minorités, en opposition à la pratique majoritaire. Volontairement large, cette définition permet de rendre compte des dynamiques de positionnement du rap et au sein du rap et nous permettra notamment d'envisager la trajectoire d'Orelsan.

1.2.4. Typologie des différents raps

Afin de conclure cette partie introductive, nous proposons de dresser un paysage du monde du rap à travers une typologie des différentes grandes catégories du rap. Cette typologie ne se veut pas exhaustive mais souhaite montrer les différentes dynamiques propres à ce champ. Elle se concentrera sur la fin de la première décennie des années 2000 et se basera sur le modèle proposé par Barrio⁶³. En guise d'accompagnement, nous dresserons également, en annexe, un champ du rap permettant de situer spatialement les différents éléments de cette typologie (A.1.). Enfin, notons que cette typologie n'est pas absolue et qu'il n'est pas rare pour un rappeur d'expérimenter avec plusieurs genres.

63 Barrio, S. *op. cit.* 2007, p. 100-110.

1.2.4.1. Le rap festif

Premier rap à arriver en France à travers notamment *Rapper's Delight*, le rap festif se caractérise par sa sonorité (disco-funk) et ses thèmes légers (fête, amour, ...). Il est diffusé dans les discothèques et vise à divertir avant tout. La musique importe plus que les paroles et cela se ressent notamment dans l'usage de refrains chantés plutôt que rappés. Relativement mal vu, ce genre est renié quand le rap tente de se faire ses lettres de noblesse mais il reviendra dans les *singles*, morceaux généralement plus légers dont le but est d'être diffusé à la radio et dans les boîtes de nuit.

1.2.4.2. Le rap poétique

Cette catégorie reprend généralement les thèmes abordés par la chanson de variété et n'est pas subversif. Bien que peu crédible dans le milieu du rap, le rap poétique bénéficie d'un certain succès auprès des majors et des radios et contribue à changer la définition générale de la pratique en élaborant un travail formel remarquable. Le représentant du genre est M.C. Solaar, lequel aidera le rap à être considéré comme une continuité possible à la chanson française.

1.2.4.3. Le rap humoristique

Parodie, satire, pastiche ou encore simplement un rap réfléchissant sur sa propre pratique, le rap humoristique tend à reprendre les codes du rap afin de le ridiculiser. En cela, malgré le ton léger voire absurde, ce rap peut être réflexif et fera avancer le champ du rap en s'opposant ouvertement au codes du *gangsta* rap et du rap conscient. Dénonçant la tendance à « se prendre trop au sérieux », le rap humoristique prendra une place très importante dans le tournant des années 2010 tant et si bien qu'il nous faut distinguer ici les parodies de rap et les raps parodiant leurs propres codes. Les premiers ne s'insèrent pas dans le champ du rap ou ne cherchent pas à en être tandis que les

seconds utilisent l'humour comme une arme afin de se créer une crédibilité là où le sérieux n'aurait pas été légitime. Notons alors d'un côté Kamini, Fatal Bazooka ou encore T.T.C. et de l'autre, Orelsan, Klub des Loosers ou Bigflo et Oli. Étant donné la difficulté à se démarquer tant du rap consacré que de ses parodies, cette catégorie bénéficie d'un très faible capital symbolique à ses débuts.

1.2.4.4. Le rap ego trip

Pratique presque obligatoire, l'*ego trip* encense la glorification de soi à l'excès. Proche du rap pratiqué dans les *battles*, cette catégorie fait primer la forme sur le fond dans le but de montrer aux auditeurs les capacités stylistiques de l'artiste. Les meilleures figures de style, le *flow* le plus original et le plus technique sont les outils de prédilection pour se vanter et rabaisser les autres. L'*ego trip*, en raison de sa superficialité évidente, laisse vite s'il est l'unique rap proposé. Cependant, nombreux sont les rappeurs à avoir au moins une chanson *ego trip* dans leurs albums. Peu légitimé, ce genre est, paradoxalement, légitimant en cela que « *être égocentrique, c'est en premier lieu se prouver à soi et aux autres que l'on existe*⁶⁴. »

1.2.4.5. Le gangsta rap

Le *gangsta* rap représente, pour la fin des années 1990 et le début des années 2000, la quintessence du rap. Subversif, violent, jouant sur la mythologie de ses origines, ce genre finira cependant critiqué par les autres rappeurs : la recherche de crédibilité aura l'effet contraire et il lui sera reproché son manque d'authenticité, principe fondamental au rap. Dans le courant des années 2010, le *gangsta* rap n'est alors que peu reconnu et est constamment moqué tant par les pairs que l'extérieur (cf. 1.2.4.3.).

64 Citation de Manuel Boucher, *Rap expression des lascars, Significations et enjeux du rap dans la société française*, Éditions L'harmattan, Collection Union Peuple et Culture, 2002, p. 403. Trouvée dans Barrio, S., *op. cit.*, 2007, p. 105.

1.2.4.6. Le rap à « thème »

Cette catégorie est large : elle recouvre tous les raps qui explorent des thèmes nouveaux et se distinguant des thèmes déjà établis. Ce rap est expérimental et contribue à une expansion des limites du rap. Le rap à « thème » s'insère généralement dans une volonté de dépassement et dans un contexte de concurrence entre artistes et, s'il est bien vu des pairs, il est généralement voué à un succès public limité. En cela, il se rapproche de la définition bourdieusienne d'avant-garde cherchant à faire date et à remplacer, ou du moins élargir, les codes établis. La différence principale étant que chaque artiste incarne généralement une identité si particulière et unique qu'il est difficile de parler d'un mouvement uni. Parmi les artistes de cette catégorie, nous pouvons citer : Hippocampe Fou, Stupeflip, Makala, 23wa, Kacem Wapalek...

1.2.4.7. Le rap conscient

Véritable avant-garde consacrée, le rap conscient possède, dans le courant des années 2005-2010, un capital symbolique important. Ce rap se caractérise par une mise en avant de la marge (cf. 1.2.3.) et la volonté de transmettre un message à travers l'art. Les rappeurs se revendiquent engagés et révoltés, ils font fréquemment référence à l'actualité et adoptent une *persona* qui évoque la colère. Que ce soit la musique ou la scansion, tout y rappelle une certaine violence qui est la violence subie par le peuple que l'artiste est censé représenter. Ainsi, la forme est au service du fond. Les artistes se revendiquant de ce mouvement sont nombreux : Keny Arkana, Kery James, La Fouine, Davodka, El Matador, Furax Barbarossa, Sinik, Dooz Kawa, Médine, Disiz la peste, Hugo TSR...

2. Orelsan et la nécessité de se positionner

Originaire de la Normandie, fils d'un directeur de collège et d'une institutrice, Orelsan et sa petite vie tranquille d'un blanc de la classe moyenne ne correspondent à aucun des critères promulgués par le *gangsta rap*. Durant son adolescence, il découvre l'univers du rap et se met à en étudier par cœur les textes, à traduire des raps américains, à rapper lui-même. Oscillant entre le skateboard et le basketball d'un côté, des études de management de l'autre, Orelsan rencontre ses amis et futurs collaborateurs : Gringe (futur rappeur), Skread et Ablaye (futurs producteurs), lesquels reconnaîtront son potentiel dans le milieu. Suite à une année d'études aux États-Unis, il revient avec plusieurs brouillons de raps, qui constitueront la base de son premier album, *Perdu d'avance*. Jugé farfelu, c'est avant tout l'extravagance d'Orelsan qui lui permettra de se démarquer : à l'ethos viril du gangster afro-américain, il substitue celui d'un perdant blanc de la campagne française qui n'a de viril pas même le nom (Aurélien). Il propose un rap comique, au ton léger, aux thématiques nouvelles, où ironie et autodérision abondent. À première vue, il ne défend aucune cause à part la sienne, il n'est pas marginal tel que le rap l'entend à l'époque ; il n'est pas crédible, mais il se veut authentique et surtout, il souhaite se faire reconnaître par le milieu *underground* comme véritable rappeur. N'ayant pas de crédibilité préétablie par ses origines, il doit l'obtenir par son art et ainsi s'insérer dans un difficile jeu de positionnement : acquérir un capital symbolique sans attaquer la face de ses pairs et user des codes du genre tout en les détournant par nécessité. Orelsan est ainsi constamment sur une corde raide, risquant tantôt de devenir « *un blanc qui se prend pour un négro*⁶⁵ », tantôt d'être relégué à la simple parodie. Ce souci de positionnement occupe majoritairement ses deux premiers albums, avant d'être remplacé par un changement d'ethos une fois sa crédibilité établie dans ses deux derniers albums. Cette partie s'occupera de mettre en exergue les procédés utilisés par Orelsan pour se démarquer et se créer un premier ethos à travers

⁶⁵ Orelsan, « *Perdu d'avance* », *perdu d'avance*, Wagram, 2009.

une triple opposition : noir contre blanc, banlieue contre campagne, précarité contre classe moyenne.

2.1. Prémisses théoriques

2.1.1. L'analyse du discours

S'insérant dans un contexte énonciatif du « Je te rappe », appelant un énonciateur et un co-énonciateur, constituant un acte de langage tel que théorisé par John L. Austin (cf. 1.2.1.), le rap s'insère nécessairement dans un genre du discours, répond aux principes de coopération, sincérité, pertinence, d'informativité et d'exhaustivité propres à l'analyse du discours. Performatif, et principalement déclaratif, le rap, par son usage du langage, transforme le réel : selon cette perspective, la formule « Je te rappe » peut être remplacée par « je te déclare que [...] par le biais du rap ». Cette déclaration peut se décliner tant sur le domaine du *dit* (« je suis le meilleur »), que du *dire* (principe même d'un *freestyle*, où le rappeur expose ses capacités pour se déclarer le plus technique, le plus original...) et influence avant tout l'ethos du rappeur : rapper, c'est nécessairement se définir, puisque le texte engage obligatoirement et directement son auteur. En tant que forme spécifique du discours, le rap répond lui aussi aux caractéristiques suivantes : il est transphrastique, interactif (acceptation large de la notion, cf. 2.1.1.3.), orienté, contextualisé, pris en charge par une subjectivité, régi par des normes et pris dans un interdiscours⁶⁶.

2.1.1.1. Les théories de la réception et l'importance du contexte

Tout discours appelant un co-énonciateur, le rap n'échappe pas à la même difficulté que le discours littéraire quant à la définition du co-énonciateur idéal. Le propre du texte littéraire est de « *circuler en des temps et des lieux fort éloignés de ceux de leur production*⁶⁷ » amenant nécessairement une « *décontextualisation*⁶⁸ » puisque le texte

66 Maingueneau, D. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Armand Collin, Paris, 2004, p. 32-35.

67 Maingueneau, D. *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris, 1990, p. 27.

68 *loc. cit.*

littéraire obéit à des règles qui lui sont propres. Étant donné que le rap possède également ses codes propres (cf. 1.2.), qu'il circule aussi bien sous forme écrite que sous forme orale, mise en scène et en musique, sous un format d'autant plus accessible que l'arrivée d'internet permet le partage instantané de textes et de vidéos, celui-ci court également le risque de la décontextualisation. Cette décontextualisation est d'autant plus risquée que le texte du rap n'est pas conçu pour être seulement lu. C'est pourtant principalement par le biais du texte qu'il sera attaqué, amenant à une double décontextualisation : par rapport au contexte culturel propre au rap (à ses genres), et par rapport à l'image⁶⁹ (qui, plus qu'une simple illustration, constitue souvent un autre canal sémantique, complémentaire au texte). C'est notamment le cas emblématique du début de la carrière d'Orelsan lequel subira plusieurs procès pour misogynie suite à ses chansons *Sale pute* et *Saint-Valentin*. Comme le montre Céline Pruvost, les attaques portent uniquement sur le texte qui, s'il est lu seul et sans contexte, paraît effectivement violent. C'est là un parfait exemple de décontextualisation et surtout, d'un texte reçu par un public autre que le public ciblé, lequel devrait avoir les codes du *gangsta rap* américain et l'habitude de déchiffrer un clip pour en comprendre la portée parodique⁷⁰. Ainsi, le texte qui souhaitait, par le biais du *dire*, tourner une violence existante en une violence contre ceux qui la commettent, n'est pas compris par le co-énonciateur. C'est que le co-énonciateur joue un rôle essentiel dans l'interprétation d'un texte, ainsi nous substituerons aux modèles de lecteurs (invoqué, institué, modèle, réel, public générique) ceux de l'auditeur. Selon les mêmes distinctions, l'auditeur invoqué est celui explicitement mentionné par le rap, l'auditeur institué est celui suggéré par le genre pratiqué en cela que le genre requiert de l'auditeur certaines capacités spécifiques, l'auditeur modèle est celui qui réunit toutes les conditions pour coopérer avec le texte proposé, l'auditeur réel est celui qui écoute effectivement le rap et le public générique est le public anticipé par le genre pratiqué en cela qu'un certain genre appelle un certain

69 Pruvost, C. « Les chansons mal entendues d'Orelsan, quand l'image devient indispensable à la compréhension. » *Du malentendu dans la chanson, actes de la deuxième biennale internationale d'études sur la chanson*, sous la direction de Céline Chabot-Canet et Joël July, Presses universitaires de Provence, 2021, p. 469-486.

70 *loc. cit.*

public⁷¹. Étant donné les canaux particuliers par lesquels passe le rap (internet, radio, télévision), il faut supposer une difficulté accrue à atteindre l'auditeur modèle : la diffusion de masse, bien qu'elle puisse être filtrée (choix de la chaîne de radio ou de télévision), incite un public hétérogène et non ciblé à écouter une chanson dépourvue de son contexte (visuel et culturel).

À la notion de contexte, il sera préféré la notion de *scène d'énonciation*, directement empruntée à Maingueneau. C'est que le contexte suppose une extériorité là où le parti pris de ce travail est de considérer que l'œuvre forme un tout uni, c'est-à-dire une énonciation, qui *dit* et montre qu'elle *dit*. Ce *dire* est nécessairement situé et informe obligatoirement le lecteur : il est situé dans un type de discours qui régit les règles d'interaction entre l'œuvre et le public (scène englobante) ; elle est située dans un genre qui prescrit les conditions de la réception (scène générique, cf. 2.1.1.2.) ; enfin, elle est située dans un cadre scénographique, c'est-à-dire une mise en scène ayant pour but de justifier l'énonciation qui la porte. La scénographie est le choix narratif qui conditionne l'énonciation et qui est justifié par celle-ci, c'est à la fois un lieu, un temps, une manière de dire, une société dans laquelle s'inscrit le texte, un ensemble de personnages, les informations personnelles d'un énonciateur... bref, un narratif qui n'est pas *dit* mais *montré*. Cette scénographie suppose un effet de bouclage littéraire comme c'est par exemple le cas avec *L'Étranger* de Camus : une scénographie montrant un homme étranger de lui-même et de la société qui l'entoure permet de justifier une énonciation particulière où le *Je* est détaché de lui-même. En retour, l'énonciation exprime la scénographie⁷².

2.1.1.2. L'inscription générique

Le rap, comme le discours littéraire, s'inscrit dans un genre (cf. A.1.) qui régit les contraintes et les attentes. Cette inscription, bien qu'obligatoire pour la compréhension entre énonciateur et co-énonciateur, se réalise en degrés : « *d'avantage que l'appartenance à un genre, ce qui importe c'est la manière dont l'œuvre gère ses*

71 Maingueneau, D. *op. cit.*, 1990, p. 29-35.

72 Maingueneau, D. *op. cit.* 2004, p. 190-202.

*relations à ce genre*⁷³ ». Autrement dit, l’auteur peut choisir de s’insérer complètement dans un genre, de s’insérer dans un pacte singulier avec le lecteur, ou bien de jouer avec les contraintes du genre dans lequel il s’insère. Ces logiques de distorsion peuvent amener de nouveaux genres. C’est notamment le cas de l’*ego trip* qui, lorsqu’il est pratiqué par des rappeurs comme Orelsan ou Klub des Loosers, devient un anti *ego trip*. Cette parodie, dont la popularité la hissera au rang de genre consacré, applique les caractéristiques de l’*ego trip*, à savoir : parler de soi pour valoriser ses compétences en tant qu’artiste, se donner une légitimité, se construire un ethos viril, déconstruire celui de ses adversaires, le tout en cherchant à être le plus technique possible. La différence principale réside dans le fait que l’*anti ego trip*, en cherchant à valoriser l’auteur en tant qu’artiste, s’applique à le dévaloriser en tant qu’individu, se jouant de cet ethos viril inatteignable. A priori paradoxale, cette pratique permet de contourner une contrainte propre au genre : la crédibilité. Ne pouvant être crédibles dans cet ethos viril, ces artistes s’appliquent à différencier leur ethos préalable de leurs compétences artistiques, retournant ainsi la logique même de l’*ego trip* tout en restant dans une dynamique suffisamment similaire pour être reconnue par les pairs. C’est que le genre n’est pas extérieur à l’œuvre, il en est partie intégrante : le choix même d’un genre communique une information. Dès lors, l’investissement dans un genre et le rapport de l’auteur à celui-ci font également partie du *dire*⁷⁴. Orelsan, en investissant l’*ego trip*, s’insère dans une certaine tradition du rap, mais en négociant son rapport à ses règles, il communique – autrement que par le simple contenu – la position précise qu’il souhaite adopter.

2.1.1.3. L’interactivité des œuvres et la notion de face

Bien que ce ne soit pas immédiat, l’œuvre, une fois publiée, entre en interaction avec les autres œuvres préexistantes, et par ce biais, les auteurs entre eux : « *Toute énonciation, même produite sans la présence d’un destinataire, est en fait prise dans une interactivité constitutive, elle est un échange, explicite ou implicite, avec d’autres*

⁷³ Maingueneau, D. *op. cit.* 1990, p. 122.

⁷⁴ Maingueneau, D. *op. cit.*, 2004, p. 130-136.

*locuteurs, virtuels ou réels*⁷⁵. » Ce contexte interactionnel est nécessaire pour faire intervenir une autre notion clef : la face. Introduite par Goffman en 1974, puis retravaillée par Brown et Levinson en 1978 avant de faire l'objet de nombreux débats dans les années 1990 et le début des années 2000, la face désigne initialement « *l'image publique que chaque membre veut revendiquer pour soi*⁷⁶ » et se divise en une face négative (ou territoire) et une face positive (ou façade). La première étant la volonté de ne pas être entravé et la seconde celle d'être approuvé, autrement dit : la face négative est tout ce qui touche à soi (corps, biens, espaces privés, informations intimes, sa propre parole) et la face positive tout ce qui relève de l'image positive que l'on souhaite donner de soi⁷⁷. Partant d'une logique conflictuelle de l'interaction, où chacun est susceptible d'attaquer la face de l'autre, cette définition se voit enrichie notamment par Haugh, Hernandez-Flores, Nwoye, Nakamura, Hinze... La face fait également référence à : la conscience de la position d'un individu au sein d'un réseau, la face d'un groupe, un potentiel processus de sacrifice de la face plutôt que d'une perte⁷⁸. Cette notion permet de voir chaque échange comme un risque : celui d'attaquer la face d'autrui, mais également la sienne. L'échange devient une constante négociation entre les intervenants. Le rap, accordant une place essentielle à la validation par les pairs, à l'ethos et à la crédibilité de chacun se doit de constamment négocier. Les *battles* sont, par exemple, un lieu d'extrême confrontation où chaque participant met en jeu ses faces positives et négatives tandis que les raps, œuvre s'intégrant dans une interaction moins directe et dans un champ, se doivent de négocier plus finement : il s'agit de s'affirmer en tant qu'artiste tout en se dissociant des autres, certes, mais il ne s'agit pas de constamment rabaisser autrui. Outre le positionnement au sens bourdieusien du terme, l'artiste doit également composer avec les territoires de chaque artiste : empiéter sur le territoire d'un autre rappeur signifie entrer en compétition directe avec celui-ci, ce qui n'est pas nécessairement une stratégie viable pour un débutant.

75 Maingueneau, D. *op. cit.* 2004, p. 32.

76 Haugh, M., Bargiela-Chiappini, F. « Face and interaction. » *Face, communication and social interaction*, 2009, p. 1. Citation traduite de l'anglais.

77 Maingueneau, D. *Les termes clés de l'analyse du discours*, Seuil, Paris, 1996, p. 40-41.

78 Haugh, M., Bargiela-Chiappini, F. *op. cit.*, 2009, p. 1.

2.1.1.4. L'analyse du discours dans la théorie du champ

Toute œuvre est, à un certain égard, subversive. Par sa présence, l'œuvre s'insère dans un champ qu'elle secoue, elle s'impose au lecteur : « *Le seul fait de prendre la parole [...] constitue une incursion territoriale caractérisée qui appelle des réparations*⁷⁹ ». L'œuvre doit ainsi, en son sein, présenter sa propre légitimation et justification. Les *captatio benevolentiae* de la littérature le démontrent et, pour chaque transgression, l'auteur se doit de se justifier : s'il parle de soi, il doit en prouver l'intérêt ; s'il digresse, il doit en expliquer la raison ; s'il n'est sincère, il doit s'en repentir⁸⁰. Les œuvres littéraires fourmillent dès lors de métadiscours, « *le discours sur le dire [s'insérant] dans le dire*⁸¹ ». L'analyse discursive d'une œuvre littéraire permet, selon Maingueneau, de s'éloigner de la séparation artificielle entre texte et contexte, « *le contenu d'une œuvre [étant] traversé par le renvoi à ses conditions d'énonciation*⁸². »

Si la théorie du champ littéraire est aujourd'hui inévitable pour analyser des logiques conflictuelles de positionnement et de légitimation, elle paraît cependant incomplète quant aux outils d'analyse textuelle. En effet, Bourdieu a su s'éloigner à la fois du paradigme créateur et du paradigme marxiste du reflet mais ce faisant, il est resté nécessairement dans une distinction entre texte et contexte, avec l'idée que le second influençait le premier. L'analyse du discours – qui s'insère dans une même logique conflictuelle tout en assumant que les champs analysés varient nécessairement de celui que traite Bourdieu – fournit des outils permettant d'aborder ce rapport entre champ et texte en partant du postulat que le discours s'insère dans un champ qu'il modifie aussitôt qu'il s'y insère. Est ainsi amenée la notion de discours constituant, ce « *discours qui donn[e] sens aux actes de la collectivité [...], limite, se positionnant sur la limite et traitant de la limite, [qui] doi[t] gérer textuellement les paradoxes*

79 Maingueneau, D. *op. cit.*, 1990, p. 123.

80 Ibid. p. 123-129.

81 Ibid. p. 128.

82 Maingueneau, D. *op. cit.* 2004, p. 34-35.

qu'impliqu[e] [son] statut⁸³. » Cette constituance nécessite du discours qu'il « *thématise sa propre constitution*⁸⁴ », c'est-à-dire qu'il énonce de quelle manière il s'insère dans l'interdiscours préexistant afin de s'octroyer sa propre légitimité. En ce sens, tout texte, oral ou écrit, constitue une *inscription* :

« *Une inscription est par nature exemplaire, elle suit des exemples et donne l'exemple. Produire une inscription, ce n'est pas tant parler en son nom que suivre la trace d'un Autre invisible, qui associe les énonciateurs modèles de son propre positionnement et, au-delà, la présence de cette Source qui fonde le discours constituant : la Tradition, la Vérité, la Beauté... L'inscription est ainsi creusée par le décalage d'une répétition constitutive, celle d'un énoncé qui se place dans un réseau serré d'autres énoncés (par filiation ou par rejet) et s'ouvre à la possibilité d'une réactualisation. Par sa manière de se situer dans un interdiscours, une inscription se donne en même temps comme citable. [...]* Un positionnement ne se définit donc pas seulement par des « contenus » : entre le caractère oral de l'épopée, ses modes d'organisation textuelle, ses thèmes, etc. il existe une relation essentielle⁸⁵. »

Ce faisant, l'inscription doit être analysée sous trois angles en particulier : la scène d'énonciation (cf. 2.1.1.1.), un code langagier (cf. infra) et un ethos (cf. 2.1.2.). L'inscription, prise nécessairement dans une logique de positionnement, doit, certes, établir une esthétique propre, mais également jouer de ses conditions préalables (statut de l'auteur, modalités de leur existence...) et se composer en fonction des autres œuvres préexistantes. Elle cherche à obtenir une légitimité, laquelle ne peut s'acquérir que par sa propre pratique. Ainsi, l'acte de se positionner nous communique deux informations : la pratique considérée légitime par l'auteur et les qualités de l'auteur qui permettent cette pratique. Par un jeu d'adhérences et d'oppositions, l'auteur cherche à la fois à investir une position qu'il est en capacité d'investir (un bourgeois ne pouvant aisément investir une littérature noble par exemple) et obtenir une autorité littéraire selon le champ des possibles qui se présente à lui. Cette légitimité convoitée s'obtient par une

83 Maingueneau, D. *op. cit.* 2004, p. 47.

84 *loc. cit.*

85 *Ibid.* p. 49.

série de choix créateurs accompagnés par des choix de vie, la pratique littéraire étant rythmée de rites conditionnant l'écriture : le réaliste s'assied, observe et prend des notes tandis que le poète adhérant à l'Art pour l'Art s'isole du commun des mortels. Ces choix sont eux-mêmes conditionnés par les choix d'autrui : chaque décision constitue une manière d'affirmer à la fois sa singularité et son appartenance au sein d'un groupe ou d'une tendance. Parmi ce vague « autrui », il y a les artistes contemporains participant du même champ, mais également ce que Foucault nomme l'archive. Essentiellement intertextuel, le positionnement appelle le rapport aux autres textes, contemporains ou anciens, littéraires ou non (nous pensons, particulièrement dans le cas qui nous intéresse, à l'importance de la presse et de l'opinion publique, souvent relayées dans le rap). Par toute une série de renvois – passant notamment par l'inscription générique (cf. 2.1.1.2.) - l'œuvre se situe dans une mémoire collective comprenant un ensemble d'œuvres préexistantes, parmi lesquelles les « *légendes*⁸⁶ », ces œuvres et auteurs dont l'influence est telle qu'il est nécessaire de s'inscrire dans l'opposition ou la continuité.

Par son positionnement et son inscription dans un genre, l'œuvre doit également composer avec sa langue : élément a priori externe, la langue se conjugue au pluriel. Il n'y a pas une langue mais des langues, un ensemble d'usages qui varient selon l'utilité qu'en a l'auteur et l'inscription générique. C'est ce que Maingueneau nomme « *l'interlangue*⁸⁷ » : l'ensemble des relations entre chaque langue et chaque usage de celles-ci. Cette notion permet de mettre en évidence la subjectivité latente derrière le choix d'un code langagier : manière de se distinguer mais également d'investir un genre, le choix d'un usage langagier est une partie intégrante du positionnement d'un auteur. Ce choix n'est cependant pas libre, il est conditionné par le champ, par le genre, par les origines de l'auteur... mais la manière dont l'auteur conjugue liberté artistique et conditionnements divers est précisément ce qui intéresse l'analyse du discours littéraire.

86 Ibid. p. 136.

87 Ibid. p. 139-149.

2.1.2. L'ethos et la posture

L'ethos est originellement une des composantes essentielles de la rhétorique antique. En tant que savoir appliqué (*techné*), la rhétorique a à la fois pour but de convaincre et d'étudier l'art de convaincre : il s'agit de savoir quel type de discours produira le meilleur effet sur quel type de public dans quelles circonstances. L'orateur, pour être persuasif, se doit d'amener des preuves parmi lesquelles la preuve par l'ethos, c'est-à-dire par l'image de soi renvoyée par le discours mais également les vêtements, la gestuelle, le ton... Aristote distingue trois grandes catégories – variables et pouvant être combinées – d'ethos : la *phronésis* (sagesse, prudence), l'*arété* (authenticité, franchise) et l'*eunoia* (bienveillance, sympathie). Pour Aristote, l'ethos est uniquement construit et ce, de deux manières : par le dit et par le montré. Ainsi, il faut distinguer l'ethos dit, c'est-à-dire l'image que se donne l'orateur par le contenu de son discours, et l'ethos montré, c'est-à-dire l'image renvoyée par la forme du discours mais également divers éléments externes (vêtements, manière de se tenir, regards...). Cette conception de l'ethos construit par le discours sera appelée ethos discursif.

Cependant, chaque orateur doit également gérer un éthos préalable, c'est-à-dire une image pré-construite de lui-même. Cette image peut avoir été construite par d'autres discours précédents (par l'orateur lui-même ou par ses adversaires) tout comme elle peut être le résultat de représentations assignées à la personne (sexe, classe sociale, âge...) ou au genre qu'elle pratique. Ainsi, l'ethos s'insère nécessairement, lui aussi, dans un jeu de positionnement régi par les divers genres du discours⁸⁸.

L'ethos, dès lors qu'il entre dans un jeu d'interactions entre pairs, prend le nom de posture. La posture, initialement amenée par Alain Viala puis théorisée par Jérôme Meizoz, est la « *manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire*⁸⁹ ». À mi-chemin entre la sociologie de la littérature et l'analyse discursive, la posture permet elle-aussi de conjuguer les conditions externes de la création avec la liberté individuelle de l'artiste. Chaque auteur, dès lors qu'il s'insère dans un champ, investit,

88 Ibid. p. 203-206.

89 Meizoz, J. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève, Slatkine, 2007, p. 18.

bon ou mal gré, une position, mais il n'est pas tenu de l'occuper d'une unique façon. Il se met en scène lui-même, jouant d'un côté de l'ethos qui lui serait imposé par sa position et de l'autre d'un ethos construit par le discours, l'œuvre ou le corps de l'auteur. Nécessairement relationnelle, la posture ne se limite cependant pas à une inscription synchronique et ainsi, un auteur peut se positionner vis-à-vis d'auteurs plus anciens ou, pour reprendre les termes de Maingueneau, de *légendes*, lesquelles participent d'un « *imaginaire collectif préexistant*⁹⁰ ». Cette notion doit cependant être fortement nuancée lorsqu'il s'agit d'œuvres fictionnelles où la posture de l'auteur, si elle est présente, ne l'est que par délégation, dissimulée sous la forme, sous les choix, sous les personnages, voilée par un fonctionnement interne propre à l'œuvre⁹¹. L'analyse de la posture reste pertinente dans les cas où l'auteur assume pleinement de se retrouver dans un de ses personnages ou qu'il le présente comme un alter-ego. La distinction entre auteur et personnage fictif étant brouillée, l'ethos du personnage fictif permet d'éclairer la posture de son auteur. C'est une perspective d'autant plus intéressante que les nouvelles technologies et les nouveaux médias par lesquels circulent les œuvres permettent une mise en avant toujours plus importante de l'auteur. Pour le cas qui nous intéresse, ce paradigme paraît exacerbé, l'auteur ne pouvant être dissocié de son œuvre à cause du contrat d'authenticité dans lequel il s'insère et de la constante mise en scène de soi. S'il faut tout de même distinguer le rappeur de la personne qui rappe, force est de constater que les deux figures se superposent et s'influencent réciproquement, tant et si bien que la confusion est fréquente dans l'opinion publique.

Dès lors, l'ethos, dans sa conception contemporaine, est une notion nécessairement « *incarnée*⁹² » :

« *L'ethos [...] recouvre la dimension verbale, mais aussi l'ensemble des déterminations physiques et psychiques attachées au "garant" par les représentations collectives. Celui-ci se voit ainsi attribuer un caractère et une*

90 Saint-Amand, D., Vrydaghs, D. « Retours sur la posture », *CONTEXTES* [En ligne], n°8 | 2011, mis en ligne le 17 janvier 2011, consulté le 8 juin 2023.

91 Ibid.

92 Maingueneau, D. *op. cit.* 2004, p. 207.

corporalité, dont le degré de précision varie selon les textes. Le "caractère" correspond à un faisceau de traits psychologiques. Quant à la "corporalité", elle est associée à une complexion physique et à une manière de s'habiller. Au-delà, l'ethos implique une manière de se mouvoir dans l'espace social, une discipline tacite du corps appréhendé à travers un comportement global. Le destinataire l'identifie en s'appuyant sur un ensemble diffus de représentations sociales évaluées positivement ou négativement, de stéréotypes que l'énonciation contribue à conforter ou à transformer⁹³. »

L'énonciation donne ainsi corps à un imaginaire (ré)investi qu'il communique ensuite à un destinataire, lequel accepte ou non cette corporalité pour la faire sienne. Par ce biais se crée une communauté de personnes adhérant à un même discours. Cette conception se rapproche de « l'espace de symbiose » posé par le rap (cf. 1.2.1.) où le rappeur se fait le représentant d'une communauté par le biais d'un *Je* incarné qui vise à l'inclusion de tout individu participant d'une trajectoire similaire :

« Les énoncés suscitent l'adhésion du lecteur à travers une manière de dire qui est aussi une manière d'être. Pris par la lecture, l'audition, le spectacle dans l'ethos enveloppant et invisible d'un garant, on ne fait pas que déchiffrer des contenus : on participe du monde configuré par l'énonciation, on accède à une identité en quelque sorte incarnée. Le destinataire est amené à s'identifier au mouvement d'un corps, fût-il très schématique, investi de valeurs historiquement spécifiées⁹⁴. »

En guise de conclusion à cette sous-section, nous proposons en annexe (A.2.) de reprendre le schéma sur l'ethos antique par Maingueneau⁹⁵, en y ajoutant la notion de posture, l'insertion dans un champ ainsi que son incarnation.

93 *loc. cit.*

94 *Ibid.* p. 220.

95 *Ibid.* p. 206.

2.1.3. La paratopie...

L'analyse du discours littéraire, en considérant que la littérature s'insère dans un genre, un interdiscours, des normes, un imaginaire social, une archive... suppose une circularité. L'œuvre, conditionnée par tout un ensemble de réalités a priori externes, incarne ces réalités, les transforme et les réinjecte. Ce faisant, la littérature, pour exister, doit impérativement s'adapter aux conditions de sa création et, par sa création même, elle modifie ces conditions. Ainsi, ce n'est pas le contexte qui fait l'œuvre, mais l'œuvre qui se fait elle-même en fonction d'un contexte, lequel elle transforme dès lors qu'elle est créée. Cette conception sort du paradigme selon lequel l'auteur serait l'être le plus à même à exprimer les réalités de sa vie par un obscur talent inexpliqué et permet de conjuguer le pluriel et le singulier, la communauté et l'individu, dans un rapport toujours singulier. Si l'approche interne du texte tend à exprimer un « génie », et l'approche externe tend à gommer la singularité de l'œuvre, cette approche se situe au confluent. L'auteur n'est jamais seul, mais son seul contexte ne suffit à expliquer son œuvre, autrement chaque auteur participant d'un même contexte proposerait une même œuvre. À l'instar de la notion de posture qui suppose que l'auteur joue singulièrement d'une position commune, l'analyse du discours littéraire suppose que le « créateur » joue singulièrement des conditions de création qui l'entourent et, ce faisant, les modifie. Éternelle « *fuite en avant*⁹⁶ », la paratopie est ce lieu paradoxal où s'unissent le lieu et le non-lieu, où se communiquent simultanément la nécessaire appartenance et la délivrante non-appartenance⁹⁷. À peine exprimé, ce lieu cesse d'être dès lors que son énonciation suppose la modification des conditions même qui l'ont rendue possible.

La paratopie communique « *l'impossible inclusion dans une topie*⁹⁸ » et informe sur l'appartenance à un groupe (paratopie d'identité), à un lieu (paratopie spatiale), à un moment (paratopie temporelle) et à une langue (paratopie linguistique).

96 Ibid. p. 86.

97 Maingueneau, D. *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*. Academia, L'Harmattan, Louvain-La-Neuve, 2016, p. 26.

98 Ibid. p. 27.

2.1.3.1. La paratopie d'identité

Regroupant tout ce qui entoure l'être, la paratopie d'identité est la tragique différence entre l'identité personnelle et l'identité de groupe. Principalement de l'ordre de la déviance et de la marginalité, cette paratopie aborde, par exemple : l'homosexualité, la transsexualité, la pédophilie, le masochisme, le travestissement, la folie, l'exclusion d'une communauté, le handicap physique ou psychique, le décalage moral, la race, la violence... La relation à cette marginalité peut alors prendre la forme de la tolérance, de l'antagonisme ou de l'altérité⁹⁹.

Le rap s'est vu, par exemple, imposé cette altérité par les médias (cf. 1.2.3.) et il est possible d'analyser le rap conscient et le *gangsta rap* comme un ensemble d'appropriations singulière d'une marginalité imposée. L'identité raciale devient alors l'un des moteurs d'identification du rappeur : « ma couleur de peau n'est pas celle de mon pays », « ma classe sociale n'est pas celle que je mérite », « ma culture n'est pas celle reconnue »... Cette identité prend forme tant dans le *dit* que dans le *dire* (cf. 1.2.1.2.) à travers l'investissement d'une *persona* de gangster, une interprétation rendant la langue investie « étrangère » grâce à une prononciation arabisante... Nous voyons bien ici la conversation entre le pluriel et le singulier : d'une même marginalité, chaque rappeur jouera singulièrement en investissant, par exemple, un ethos subversif du violent gangster (Booba), un ethos de représentant des laissés-pour-compte (Kery James), un ethos du grand frère (IAM)... Chaque ethos se répondant ensuite au sein du champ du rap, devenant une posture, souhaitant devenir le plus légitime. Les réactions à ces différentes singularités peuvent aller vers la condamnation (la fameuse « sous-culture d'analphabètes » d'Eric Zemmour), une altérité encouragée (IAM ou encore MC Solaar) ou une tolérance qui tient tant que le rap n'obtient pas une popularité trop grande (à peu près tous les rappeurs cités en procès sous le gouvernement de Sarkozy).

⁹⁹ *loc. cit.*

2.1.3.2. La paratopie spatiale et temporelle

Motif par excellence de l'exil, la paratopie spatiale est la non-appartenance à un lieu, sinon à tous les lieux : poète se souvenant d'un autre pays, philosophe rêvant d'une utopie, ou bien prolétaire aspirant à un lieu meilleur. Largement mise en scène (nous pensons, par exemple, à l'exil romantique ou l'exil politique), cette paratopie spatiale s'accompagne d'une paratopie temporelle, une non-appartenance à son propre temps. C'est par exemple le cas de la nostalgie, qu'elle soit appliquée à un passé vécu ou non (par exemple, la déception de Du Bellay en voyant Rome lors de son voyage humaniste). La paratopie temporelle peut également être de l'ordre de l'anticipation : c'est le cas par exemple pour la figure du « génie incompris », « en avance sur son temps »¹⁰⁰.

2.1.2.3. La paratopie linguistique

La langue de l'œuvre n'est pas celle de son auteur : cela peut être vrai soit parce que l'artiste n'écrit pas dans sa langue natale (écrivain immigré), soit si l'auteur prétend avoir voulu atteindre un état de langue qu'il n'a su atteindre dans son œuvre¹⁰¹, du moment que l'énonciation en présente des traces.

Une fois encore, le rap nous présente un bel exemple de paratopie linguistique : en jouant de l'ethos de l'immigré non assimilé, le rap (conscient et *gangsta*) investit un langage « bâtard » mêlant au français des mots arabes, africains... et un accent renforcé, stylisé, devenant le symbole de la violence mise en scène. En retour, cette énonciation particulière devient une particularité stylistique et un outil artistique non négligeable, participant de la création de l'ethos du marginal.

¹⁰⁰ Maingueneau, D. *op. cit.* 2004, p. 87.

¹⁰¹ Maingueneau, D. *op. cit.* 2016, p. 28.

2.1.3.4. L’embrayage paratopique

Terme emprunté à la linguistique, l’embrayage est ce qui inscrit l’énoncé dans son acte énonciatif. C’est ainsi le cas des déictiques, ces mots embrayeurs qui se réfèrent à la fois à l’énoncé et à sa situation : *Je, demain, devant...* Dans la phrase *Je te verrai demain, devant la camionnette*, laquelle est pourtant intelligible, le sens varie selon le contexte d’énonciation : selon qui parle, selon le jour de la semaine, selon le lieu où se trouve ladite camionnette. La langue, en s’énonçant, ne cesse d’énoncer les conditions de sa propre existence.

En appliquant une logique similaire, c’est-à-dire en partant du postulat qu’une œuvre, en s’énonçant, ne cesse d’exprimer la situation qui la rend possible (la paratopie), alors le texte littéraire possède lui aussi ses embrayeurs. Ceux-ci « *participent à la fois du monde représenté par l’œuvre et de la situation à travers laquelle s’institue l’auteur qui construit ce monde*¹⁰² ». Ils peuvent être des personnages, des lieux, des temporalités. Par exemple, dans *Les Précieuses ridicules*, la comédie ne trouve son existence qu’à travers les personnages des précieuses, lesquels sont à la fois protagonistes et références à une philosophie tendant à calmer les mœurs, à régler la civilité et à instaurer l’art de la galanterie. Cette même philosophie, ouvertement moquée et critiquée par de nombreux contemporains, est à la fois le sujet et la justification de la pièce. Le salon est le lieu privilégié de la pièce, de la même manière qu’il est le lieu réel où se pratique la préciosité. Enfin, la temporalité, bien qu’ici plus discrète, est nécessairement celle du XVII^e siècle, période de changement et de censure forte où apparaît le paradigme de la clarté, la nécessité de la bienséance, où disparaît l’idéal chevaleresque, où la France guérit du choc des guerres de religion... Sans cette temporalité, il n’y aurait ni lieu ni personnage, et sans ces lieux et personnages, il n’y aurait pas d’histoire et fatalement, pas d’œuvre. Dès lors, les précieuses ridicules, la préciosité qu’elles incarnent, le salon où elles se situent sont tant d’embrayeurs paratopiques : il ne s’agit ni d’un vague contexte ni d’une expression détachée et « géniale » ; il n’y a pas d’un côté les précieuses (contexte) et de l’autre les précieuses

¹⁰² Ibid, p. 29.

(œuvre), la seconde étant l'expression de la première. Les précieuses sont unes, à la fois contexte et œuvre, expression et condition de l'expression : il ne peut y avoir cette expression que si les conditions sont réunies (présence de la préciosité, critique du mouvement, caractéristiques stéréotypiques...) mais les précieuses ridicules n'existent que par leur expression, par l'œuvre telle qu'elle se présente, de la même manière que *Je* n'a de sens qu'incarné par une entité contextualisée, mais n'existe qu'une fois exprimé dans une phrase en contexte.

Ces embrayeurs, en raison de leur paratopie, jouent fréquemment des positions maximales et minimales en cela qu'elles constituent « *une position d'inscription privilégiée dans les positions sur la frontière, supérieure ou inférieure, de la collectivité*¹⁰³ ». Ainsi est, par exemple, le cas du bohème : il est à la fois excellent écrivain (maximal) et parasite improductif (minimal). Créature paradoxale, ni véritablement écrivain reconnu, ni réellement un pur parasite, le bohème est même voué à inverser ses pôles maximaux et minimaux : une fois sa folle jeunesse passée, il devient bourgeois, écrivain applaudi et n'est plus improductif ; il devient celui qu'auparavant il critiquait, et celui qui critique celui qu'il était antan.

L'embrayage paratopique est un outil riche qui permet de rendre compte d'une confusion fréquemment faite au sujet du rap et dont les nombreux procès témoignent. Le *Je* du rappeur est nécessairement embrayé, tant d'un point de vue linguistique que paratopique. Il ne peut y avoir de *je-rappeur* sans un *je-rappant*, mais ils restent deux entités distinctes, bien qu'elles communiquent sans cesse et existent en parallèle. Le rap, en s'insérant dans un contrat d'authenticité, contribue à brouiller les frontières entre l'énoncé, l'énonciation et les conditions d'énonciation. Celui qui rappe prétend être celui qui écrit – « *Orelsan c'est Aurélien j'ai pas d'alter-ego*¹⁰⁴ » - et énonce clairement ses paratopies en y faisant, le plus souvent, soit allusion, soit une référence directe. Orelsan, en rappant, ne cesse de préciser ce qui rend son rap possible, tout en le rendant paradoxalement improbable : il est blanc, issu de classe moyenne, originaire de la campagne de Caen. À mesure qu'il évolue, il revient fréquemment sur son procès pour

103 Maingueneau, D. *op. cit.*, 2004, p. 96.

104 Orelsan, « 2010 », *Le chant des sirènes*, Wagram, 2011.

incitation à la haine envers les femmes, et en fait une paratopie : ce qui a été une sévère censure – rappelons que tous ses concerts ont été annulés, ses disques retirés de la vente, et sa personne menacée de mort – se transforme en une occasion d’incarner la figure du marginal et de rentrer plus encore dans les codes du rap. Le rapport ambigu à la femme devient, chez Orelsan, une figure de proue de son rap, permettant à la fois de déjouer les codes virils du rap (l’insulte de la femme étant souvent une insulte de soi-même chez Orelsan) et de se mettre en position maximale (le dangereux rappeur dont la parole provoque) et minimale (l’incompris châtié). Ainsi, son rap ne cesse d’énoncer des éléments de sa vie, mais ces éléments, une fois mis dans un rap, deviennent un instrument littéraire permettant de se positionner dans un champ, de se construire un ethos, de jouer des codes du genre, de conter une histoire dont l’existence ne peut être due qu’à cette impossible appartenance, cette paratopie.

2.2. Vers une nouvelle marge

Quand Orelsan fait ses débuts en 2009, le rap est encore fortement orienté par la question de la marge : le rap crédible, c'est celui de l'homme noir, viril, révolté, engagé, riche (rap gangster) ou pauvre (rap conscient) et ayant du succès auprès de la gente féminine. Conscient de la dimension incarnée du rap, Orelsan doit négocier avec un ethos préalable non négligeable : blanc, pas spécialement viril, n'ayant aucune cause à défendre, il est le *perdu d'avance*. Ayant du mal à « gérer [sa] vie [et sa] vie d'artiste¹⁰⁵ », il prend le parti de l'authenticité. Ce faisant, il doit négocier un lieu propre, entre les contraintes génériques, les attentes des auditeurs, et le dicible dicté par sa situation propre. Autrement dit, il doit trouver et élaborer sa paratopie. Son premier album est, en ce sens, exemplaire : il établit son auditeur modèle et invoqué, il investit les genres consacrés, il négocie les modalités de son inscription générique, le tout afin de compenser son ethos préalable et de se construire un ethos : celui du perdu et du perdant, le *loser*. Cet ethos paradoxal joue un double rôle. Il permet à la fois d'aller contre la doxa virile inaccessible pour ainsi revendiquer sa singularité et de ménager la face de ses pairs. Si le rap nécessite du rappeur qu'il se déclare le meilleur, il reste stratégique de ne pas entrer en compétition directe avec d'autres rappeurs déjà consacrés : se dévaluer et ainsi attaquer sa face négative tout en affirmant sa face positive (celle du meilleur rappeur) constitue une stratégie efficace. Orelsan aborde lui-même les modalités de son impossible appartenance ; il n'est pas crédible car il n'est ni noir, ni issu de la banlieue, ni pauvre, mais il rappe. Ce faisant, il établit deux paratopies d'identité (blanc et classe moyenne), et une paratopie géographique (Caen). Cette savante mise en avant de sa non conformité, en plus de compenser son ethos préétabli, relance deux composantes essentielles du rap : la sincérité et la marginalité. N'étant pas marginal, il en devient, dans le milieu du rap, un marginal. Plus encore, il établit une nouvelle marginalité : l'homme blanc n'est pas nécessairement un dominant ; fan de culture japonaise et de jeux vidéos, peu social, lent, laid, incompris, dépressif, perdu,

105 Orelsan, « Sous influence », *Perdu d'avance*, Wagram, 2009.

contradictoire dans son rapport à la masculinité et la féminité, issu de la campagne dont personne ne parle jamais, Orelsan incarne une culture marginalisée au sein d'une catégorie sociale qui ne l'est pas d'un point de vue structurel.

2.2.1. Le « *blanc qui se prend pour un négro*¹⁰⁶ »

Parler en termes de couleur de peau pour expliquer un processus artistique n'est pas aisé : que serait une écriture de blanc, ou une écriture de noir ? C'est d'ailleurs l'une des critiques qu'amène fréquemment Karim Hammou concernant les études sociologiques du rap : conditionner la forme artistique à une origine ethnique c'est nécessairement la restreindre et y appliquer des stéréotypes que ne confirment pas les études empiriques (cf. 1.2.3.). Si nous partageons cette remarque, force est de constater que l'identité raciale joue tout de même un rôle. En effet, elle se manifeste à travers une incarnation de la marginalité, un usage particulier de la langue, l'investissement d'une *persona*... C'est pourquoi nous proposons de revisiter cette question de la marge posée par Karim Hammou à travers le schéma de l'ethos (cf. A.2.) inspiré des travaux de Maingueneau.

Ce n'est pas que l'identité raciale en elle-même soit une condition *sine qua non* du rap, mais qu'elle mobilise un certain imaginaire social. Le rappeur doit alors négocier avec cet imaginaire social à travers un travail sur son ethos (préétabli et discursif). En retour, l'ethos injecté par l'œuvre modifie l'imaginaire social et influence ainsi les œuvres futures. Il n'existe dès lors pas d'écriture propre à une couleur de peau, mais il existe un ensemble de stéréotypes et d'attentes que celle-ci amène. Quand Orelsan rappe, il ne mentionne pas tant son identité ethnique que des stéréotypes liés à celle-ci, de la même manière que le gangster n'est qu'une des manières d'incarner l'imaginaire social lié au rappeur noir.

2.2.1.1. Entre être viril et être un homme

La virilité est, dans l'acception commune et tel qu'en témoigne le Larousse, directement associée au sexe masculin, c'est « *l'ensemble des caractéristiques*

106 Orelsan, « Perdu d'avance », *perdu d'avance*, Wagram, 2009

*physiques de l'homme adulte ; ce qui constitue le sexe masculin¹⁰⁷ ». Dérivé du vir latin, la virilité peut se décomposer en trois grandes caractéristiques : la force physique du guerrier, l'héroïsme ou le courage, la puissance sexuelle. Cette définition a le défaut d'être essentialiste et peu flexible : à l'homme est associé, biologiquement, un ensemble de comportements dont la violence, un appétit sexuel exacerbé et une résistance à toute épreuve. De plus, elle ne résiste pas aux données empiriques : à l'unicité de la définition s'oppose la pluralité des corps, des sexualités et des comportements ; cette pluralité peut même s'accompagner de la notion d'*habitus* de Pierre Bourdieu en cela qu'un homme prolétaire aura tendance à afficher une virilité exacerbée tandis qu'un bourgeois paraîtra, par opposition, efféminé¹⁰⁸. Ainsi, la classe sociale semble avoir une influence plus forte sur la virilité que le sexe. Les récentes *masculinity studies* proposent de distinguer la virilité des masculinités. En cela, la virilité serait « *une forme d'idéal, somme de représentations liées à l'idée de performances (économique, sociale, sexuelle et corporelle). Elle est un attribut d'une forme de masculinité enrichie d'autres attributs comme la classe, la race, la sexualité¹⁰⁹ » ; « un idéal non dynamique contrairement à la masculinité comme identité dynamique¹¹⁰ ». La virilité devient dès lors une norme à atteindre propre au sexe masculin, tandis que la masculinité serait l'incarnation singulière, dynamique et relationnelle « *en lien avec la classe sociale, l'appartenance ethnique mais surtout en lien avec le genre féminin¹¹¹ ».***

Nous ne reprendrons pas, dans ce travail, l'ambition prescriptive de l'étude que nous citons. Cependant, cette distinction entre virilité et masculinité est salutaire pour le cas qui nous intéresse car elle permet de jeter un œil nouveau sur la virilité promulguée par le rap et l'inscription des rappeurs dans celle-ci, de la conjuguer à l'ethnie, la classe sociale et le rapport à la femme et ainsi envisager l'un des éléments essentiels de la

107 Larousse, « virilité », *Dictionnaire*, 2020.

108 Purement à titre d'exemple, Édouard Louis aborde cette problématique non sans clarté dans son livre *En finir avec Eddy Bellegueule*, Seuil, Paris, 2014.

109 Rivoal, H. « Virilité ou masculinité ? L'usage des concepts et leur portée théorique dans les analyses scientifiques des mondes masculins », *Travailler*, vol. 38, no. 2, 2017, p. 148.

110 Ibid. p. 151.

111 Ibid. p. 153.

paratopie d'identité d'Orelsan : son rapport, en tant qu'homme blanc, à une virilité d'homme noir.

En guise de référence, nous proposons en annexe un ensemble d'images issues des clips des chansons *P.I.M.P*, *In Da Club* et *Candy Shop* du rappeur américain 50 Cents (cf. A.3.). La virilité y est exprimée d'abord à travers deux de ses caractéristiques principales, c'est-à-dire le pouvoir physique (torse nu musclé) et la capacité de séduction (de préférence de filles jolies, dénudées et sexualisées). Elle se décompose ensuite : le pouvoir physique est remplacé par le pouvoir financier (voitures de luxe, bijoux...) tandis que la séduction se transforme en possession (plusieurs femmes pour un homme, dénudées, qui le suivent comme un maître). Se redessine ici la figure du maquereau qui utilise les femmes pour se venger de l'homme blanc et de la femme dominante (cf. 1.2.2.3.). Cette virilité promulguée combine à l'idéal masculin un idéal social et ethnique : l'homme viril, c'est l'homme noir émancipé, séduisant et puissant qui bénéficie à la fois d'un contrôle sur les femmes et sur l'homme blanc¹¹².

En France, les représentants de ce genre sont, entre autres, Booba et Kaaris dont l'emblématique chanson en featuring *Kalash* reprend tous les codes du *gangsta rap* français. Dès les premières secondes du clip sont présentées des armes d'assaut (puissance guerrière), des bijoux et des voitures de luxe (puissance financière) suivis d'une jeune demoiselle dénudée en pleine danse sensuelle (puissance séductrice). Incarnation absolue de la virilité de banlieue, cette chanson présente une violence langagière qui imite la violence de la rue, signe de légitimité : « *Sors les kalash comme à Marseille [...] / Tes négros n'ont pas d'oseille / Dans la street tout se monnaye* ». L'invocation à Marseille et à ses quartiers pauvres légitime l'incarnation d'une persona virile à l'excès : dans une société sans loi (représentée par la rue, la *street*), l'argent et la puissance physique s'imposent. Le rapport sexuel est lui-même imprégné de cette violence et sert soit à la mise en scène de la virilité du rappeur : « *J'te baise j'te laisse à l'hôtel [...] / J'ai des jambes à la place des bras / Elle pense que j'suis en train d'la doigter / J'lui mets mon gros doigt d'pied* » ; soit à l'exercice d'une vengeance envers

112 Plus plus d'information, nous renvoyons, une fois de plus, à la section écrite à ce sujet (cf. 1.2.2.3.) et aux études de Christian Béthune, particulièrement : Béthune, C. *op. cit.* 2003.

l'État qui les aurait abandonné : « *La République me suce le tuyau / Monsieur l'agent j't'enfonce le triangle (Sevran!) et le gilet fluo* ». Derrière cette éternelle tentative d'être toujours le plus fort se cache cependant un certain humour : si l'ethos et la persona incarnés sont présentés comme sérieux, les *punchlines* hyperboliques finissent, par l'exagération même de leurs propos, par devenir comiques. La virilité est alors, outre un outil émancipateur, le sujet d'un véritable exercice de style.

En comparaison, la pochette de l'album *Perdu d'avance* (cf. A.4.) fait pâle figure. D'abord situé géographiquement et temporellement (quartier résidentiel, la nuit), la pochette montre Orelsan, seul, sous la pluie, après un accident de voiture. Si le rappeur est habillé à la mode hip-hop (vêtements larges, colorés et confortables, casquette...), il n'arbore aucun signe apparent de richesse tel qu'en témoigne également le modèle de la voiture. Le ton est donné : Orelsan détourne les codes du rap dès la pochette. À une pochette mettant en avant un rappeur musclé, torse nu et riche (cf. A.5.), Orelsan oppose un rappeur chétif, pauvre et habillé jusqu'au cou pour se protéger de la pluie. Des chansons comme *Soirée ratée*, *Différent*, *No Life*, *Pour le pire*, *Courez courez* ou *Perdu d'avance* s'efforcent d'explicitement l'ethos qu'incarne Orelsan.

Soirée ratée est le contre-pied des raps qui mettent en scène les soirées en boîte de nuit (par exemple, *In Da Club* de 50 Cents). La chanson reprend le même *topos* : un jeune garçon arrive en boîte de nuit avec ses amis pour s'amuser et séduire de jeunes demoiselles mais, là où l'histoire raconte généralement le succès, Orelsan décide de narrer l'échec d'une telle entreprise. Dès le début du clip, Orelsan construit un ethos volontairement pitoyable : celui du jeune adulte dans sa chambre d'adolescent, endormi au milieu de l'après-midi avec un gros plan sur ses chaussettes jaunies, qui trébuche sur ses jouets, qui lit un manga en se cuisant des nouilles instantanées dans une cuisine modeste et sale. Une fois arrivé en soirée, le clip le montre en train d'enchaîner les boissons alcoolisées jusqu'à ce qu'il ait visiblement perdu ses moyens avant d'aborder des femmes sur lesquelles il renverse sa boisson, avec lesquelles il se dispute avant de se faire jeter dehors et de rentrer seul en titubant. Le clip, canal sémantique complémentaire au texte, permet de substituer au discours traditionnel la dimension corporelle de la gestuelle et de l'accessoire : ce faisant, il constitue une partie de l'ethos

montré. De plus, ce clip reprend dans les grandes lignes la même direction que celles des clips consacrés. Orelsan s'inscrit donc d'abord thématiquement dans le rap, tout en marquant sa différence quant à sa posture : au grand gagnant viril s'oppose le petit perdant prépubère. Les nouilles instantanées et la cuisine modeste permettent de signifier une opposition quant à la puissance économique ; l'alcool consommé à outrance pour aborder quelqu'un montre l'opposition quant à la puissance sexuelle ; la référence à la culture japonaise – à l'époque considérée comme celle des *no life*, *geeks* et *nerds*¹¹³ – illustre une marginalité culturelle. Concernant les paroles, Orelsan démarre son rap par une adresse à son public :

*« T'es pas le plus beau gosse de la terre
T'as pas d'salaire, t'as pas d'quoi te payer plus d'deux trois verres
Toutes les s'maines dans la même boîte avec les mêmes Nike Air
Avec les mêmes videurs qui t'mettent les mêmes galères
Tu dragues les mêmes ados, c'est un fiasco
Parce que t'es trop déchiré pour aligner trois mots¹¹⁴ »*

Cette adresse, sorte de *captatio malevolentiae*, permet à Orelsan d'invoquer un auditeur modèle dès les premières lignes. En présentant un auditeur ni beau ni riche, sans succès auprès de la gente féminine et qui ne réussit pas à rentrer en boîte de nuit, Orelsan attire non seulement l'attention par ce qui paraît, à première vue, être une invective, mais il établit un méta-discours : ce rap s'adresse à tel public, généralement laissé-pour-compte dans les chansons de rap traditionnelles et qui ne rentre pas dans l'idéal viril habituellement mis en scène. Orelsan précise ensuite son rapport à ce public :

*« Si tu dances comme un naze, toi et moi on est pareil
Demain on prendra l'temps d'regretter c'qu'on a fait la veille
On sera p't-être jamais V.I.P*

113 *No life*, « quelqu'un qui n'a pas de vie » ; *geek*, « amateur de culture vidéo-ludique » ; *nerd*, « passionné de sciences et technologies ». À ces termes nous pourrions ajouter celui de *Otaku*, « un amateur de culture japonaise ». Chacun de ces termes est connoté péjorativement et désigne une réalité parallèle : le passionné est généralement peu social et peu apprécié, il reste chez lui, a peu d'amis et a des centres d'intérêts partagés par peu de monde.

114 Orelsan, « Soirée ratée », *Perdu d'avance*, Wagram, 2009.

On baisera jamais des bêtes de schnecks à Miami

On s'en bat les couilles, on tise, on vit la nuit

On rentre à pieds parce qu'on a jamais d'quoi payer le taxi¹¹⁵ »

En passant du *tu* au *on*, Orelsan explicite ce *nous inclusif* dont parlait Pecqueux : les invectives précédentes s'appliquent à sa propre personne, donnant à Orelsan cet ethos du pitoyable perdant et lui permettant d'endosser la casquette du représentant d'une marginalité. Cette marginalité, ce sont les masculinités non viriles, les identités individuelles qui ne correspondent pas à l'idéal mis en scène. Ici encore, Orelsan dissèque cette virilité : séduction (*si tu dances comme un naze ; on baisera jamais des bêtes de schneck¹¹⁶ à miami*) et argent (*on s'ra peut-être jamais V.I.P. ; Miami ; on rentre à pieds parce qu'on a jamais d'quoi payer le taxi*). Le rappeur explicite d'où lui vient cette conception de la virilité :

« Ça se passe jamais comme dans les clips

J'connais personne qui rentre en boîte dans l'équipe

Retour à la réalité, recalés à l'entrée

La fête est finie alors qu'elle a jamais commencé¹¹⁷ ».

Par cette prise de position, Orelsan s'insère dans un régime de réalisme prôné par le rap *underground* et renvoie le discours de référence (ici, *gangsta rap*) à une fiction irréaliste. En cela, il reprecise le contrat d'authenticité dans lequel il souhaite s'insérer et s'oppose, par sous-entendu, à ceux qui ne participent pas de ce contrat. Grâce à cet aveu, le rappeur établit ce qui est, selon lui, le rap légitime : celui qui prône l'authenticité plutôt qu'une vie de gangster. C'est également un subtil jeu entre l'ethos montré et dit : Orelsan se présente en *loser* (tant par le biais du clip que de l'ethos dit), ni crédible ni légitime, mais ce même *retour à la réalité* est une preuve de légitimité. Il faut distinguer l'ethos du rappeur en tant qu'individu et l'ethos du rappeur en tant qu'artiste, en cela qu'Orelsan s'applique à dévaloriser le premier tout en valorisant,

115 *loc. cit.*

116 *Schneck*, argot pour désigner l'organe génital féminin. Ici employé comme synecdoque de la femme.

L'expression qualificative *bête de* est également argotique et se réfère à l'expression *bête de sexe* pour désigner une personne à la vigueur sexuelle débordante.

117 *loc. cit.*

majoritairement par le biais de l'ethos montré, le second. Mieux encore, ces deux phénomènes vont de pair : le *retour à la réalité* est à la fois une dévalorisation de l'individu et une valorisation de l'artiste ; l'ethos du gangster ne peut que s'étouffer avec le succès grandissant et, ce faisant, les rappeurs qui s'en revendiquent perdent leur crédibilité en s'éloignant du contrat d'authenticité établi. *A contrario*, le rappeur qui assume son manque de crédibilité contribue, paradoxalement, à l'établir.

En incarnant une virilité blessée et l'individualité contradictoire prise entre existence et idéal, Orelsan fait du rapport à la gente féminine son terrain de jeu. Il y est là particulièrement ingénieux et cumule les double-sens, les paradoxes, les jeux de contraste entre l'ethos montré et l'ethos dit. Stéphane Chaudier a déjà identifié, chez Orelsan, la présence d'une « *parodie du discours gnanngnan*¹¹⁸ ». Ainsi, la violence du discours « *misogyne* » chez Orelsan est une double parodie : parodie du machisme d'un côté, parodie du discours « *gnanngnan*¹¹⁹ » des femmes de l'autre. Le « *gnanngnan* » étant ce discours sentimentaliste qui tend à « *éclipser du récit le réel, la dureté du réel*¹²⁰ », il va de soi qu'Orelsan, se voulant réaliste, s'y attaque : outre le langage cru, le rappeur n'hésite pas à donner sa version – avec l'amertume propre au perdant – des relations amoureuses et sexuelles. Dès lors narre-t-il l'histoire d'un adultère dans *50 Pourcents*, où la fille revient enceinte sans connaître le père. La chanson se conclut par une comptine sordide où le rappeur s'adresse à son fils potentiel avec des termes où le mignon est sans cesse contaminé par la dureté de la réalité : « *demi-papounet* », « *moitié d'fiston* », « *J'veis t'raconter une belle histoire avant d't'endormir / j'suis la moitié d'ton père comme si j'avais vidé qu'une seule boule*¹²¹ ». En mêlant réalisme et violence de la parole, Orelsan se positionne dans un difficile entre-deux : d'un côté le sentimentalisme exacerbé auquel il ne peut, en tant que perdant, adhérer et de l'autre, la violence machiste du viril conquérant qu'il ne peut atteindre. Chaudier y remarque déjà, dans la parodie de l'autre, une parodie de soi : cette violence exercée contre les femmes finit par

118 Chaudier, S. « Orelsan et la parodie du discours gnanngnan. » Abbrugiati, P. (dir.). *Chanson et Parodie*, Presses Universitaires de Provence, Coll. "Chants Sons", 2018, p. 223-243.

119 Ibid. p. 225.

120 Ibid, p. 227.

121 Pour les trois citations : Orelsan, « 50 Pourcents », *Perdu d'avance*, Wagram, 2009.

isoler et rendre risible le rappeur qui cherche en retour à se venger. C'est ce que montrent, par exemple, les chansons *Sale Pute* et *Saint-Valentin*, toutes deux sujettes à divers procès. C'est là une savante scénographie qui permet à Orelsan d'exercer une violence verbale à tendance misogyne en portant un regard critique sur ce même discours tout en l'insérant dans la scène générique du rap. En effet, Orelsan se présente lui et son auditeur invoqué comme des perdants au jeu de l'amour. Dans *Différent*, Orelsan commence son rap par :

« Orelsan, 25 ans, célibataire, rappeur

Craqueur sous pression, amateur de films amateurs [...]

J'suis président de mon club d'échecs, perdant résident dans le cœur des schnecks

Bobby la défaite alias Johnny j'm'en bats les steaks¹²² »

En s'inspirant des descriptions de soi trouvables sur les sites de rencontre, Orelsan se décrit par son âge, son statut relationnel et sa carrière. Le terme *rappeur* est tout de suite ironique lorsqu'il est associé à deux autres qualificatifs qui, selon la doxa, s'opposent à l'ethos du rappeur : 25 ans et célibataire. En jouant de la polysémie de *amateur*, il décrit plus encore sa sexualité et accentue son célibat : l'amateur étant celui qui apprécie un domaine, le film amateur étant une périphrase du film pornographique. Toujours en jouant de la polysémie, le rappeur évoque à la fois le club d'échecs (en tant que club jugé ringard) et l'échec en tant que synonyme de défaite avant d'explicitier en se décrivant *perdant résident* auprès des femmes. Plus loin, sous l'apparence d'une résignation il dit :

« J'finirai par acheter ma femme en Malaisie

Les putes à blog sont plus bonnes en photos qu'dans la vraie vie

Nan, j'suis pas un produit marketing

J'suis sensible, j'me sens sale après avoir été voir les filles¹²³ »

L'achat de la femme résonne comme un constat d'échec sentimental et se présente comme le dernier recours pour avoir une vie sexuelle. Le rapport monnayé, tel que suggéré par le fait d'aller *voir les filles*, n'est cependant lui-même pas envisageable en

122 Orelsan, « Différent », *Perdu d'avance*, Wagram, 2009.

123 loc. cit.

raison de la sensibilité – caractéristique non virile par excellence – du locuteur. Cet échec sentimental se présente comme la raison de son échec artistique en cela qu’il n’est pas un *produit marketing*, c’est-à-dire qu’il ne peut mettre en avant cette virilité qu’il n’a pas. Étant alors ce « *perdu d’avance dans l’taf, dans la vie, avec les filles*¹²⁴ », Orelsan justifie, par la scénographie, l’énonciation violente dont il fait parfois preuve. Cette même scénographie, selon laquelle il ne devrait pas rapper, est ce qui lui permet de rapper : le perdant amer vient raconter sa sexualité pitoyable ; il « *vien[t] rapper la sexualité des gens moches*¹²⁵ ». Ainsi, l’énonciation se divise : Orelsan prête sa voix à ce perdant que personne ne représente tout en prenant une distance critique par la violence même des propos qu’il profère. Cette violence qu’il décrit et décrie lui permet de s’inscrire dans le genre du rap :

« *Renseigne-toi sur les pansements et les poussettes
J peux t faire un enfant ou te casser l nez sur un coup d tête
Poulette pourquoi tu veux pas sortir avec moi?
J adore passer par les p tits trous j adore me sentir à l étroit*¹²⁶ »

En se présentant comme instable, le rappeur explicite la réelle raison de son célibat. L’opposition entre les *pansements* et les *poussettes*, couplée à la dichotomie entre l’acte de violence et l’acte de tendresse, présente deux caractéristique de la virilité : la puissance sexuelle et la puissance physique. Sous l’impulsion du *coup de tête*, la puissance physique sacrée se transforme en violence conjugale tandis que l’acte de procréation paraît irréflecti, supposant un homme non investi dans la relation qu’il souhaite obtenir. La question qui suit en devient rhétorique car elle trouve sa réponse dans les deux vers précédents. Les relations que le rappeur arrive d’ailleurs à obtenir sont loin du glamour et de la romance. Dans *Pour le pire*, Orelsan présente une scène de séduction sous le régime d’un réalisme frôlant le cynisme, où la formule *pour le meilleur et pour le pire* du mariage ne laisse place qu’à sa face négative :

« *J’irai jamais décrocher la lune pour tes yeux
Mais quitte à rien branler autant le faire tous les deux* »

124 Orelsan, « Perdu d’avance », *Perdu d’avance*, Wagram, 2009.

125 Casseurs Flowters, « Freestyle Radio Phoenix », *Comment c’est loin*, Wagram, 2015.

126 Orelsan, « Différent », *Perdu d’avance*, Wagram, 2009.

où où où j'veux qu'tu sois plus ou moins ma p'tite copine
En attendant d'avoir trouvé mieux
J'avais pas t'mentir (nan)
J'suis pas vraiment ton prince charmant
Si tu veux bien sortir avec moi c'est pour le pire
J'ai rien à t'offrir à part des mauvais souvenirs
Ça sera p't-être pas tous les jours la fête
J'suis qu'un homme, j'réfléchis pas toujours avec ma tête¹²⁷ »

L'ethos du *loser* s'énonce également par une attitude vis-à-vis du couple. Loin des grandes déclarations d'amour, Orelsan exprime une franchise déconcertante où l'idéal romantique laisse place à un cynisme crasse : le rappeur avoue ne chercher que l'aspect charnel de la relation, prévient qu'il ne fera aucun effort et qu'il n'a rien à apporter à la fille qu'il tente de séduire. La justification finale, *j'suis qu'un homme*, laisse entendre, par sa tautologie, que son sexe explique son comportement : argument viriliste et essentialiste, cette rhétorique donne à voir l'autre face de l'idéal viril. Toujours dans cette parodie à la fois du discours machiste et sentimentaliste, Orelsan raconte la réalité crue du rapport sexuel pour qui n'a pas cette vigueur revendiquée :

« En stress quand ta meuf est dérégulée
Tu repenses à toutes les fois où t'aurais pu cracher sans faire exprès [...]
Un préservatif, impossible de bander
Un mois d'attente avant d'se faire dépister, les nerfs à vifs¹²⁸ »

Quand bien même le perdant réussirait-il à obtenir la conquête convoitée, sa puissance sexuelle l'abandonne, le poussant à avoir des rapports non protégés. Ces rapports, s'ils peuvent être idéalisés dans le *gangsta rap* qui favorise les conquêtes d'un soir, deviennent minables lorsqu'ils sont mis face aux risques réels : maladies sexuellement transmissibles et grossesses non désirées.

Cette scénographie du *loser* ni viril ni romantique n'empêche pas Orelsan, lors des *ego trip*, de se vanter de ses conquêtes sexuelles. Passage obligé de la pratique, la

127 Orelsan, « Pour le pire », *Perdu d'avance*, Wagram, 2009.

128 Orelsan, « No life », *Perdu d'avance*, Wagram, 2009.

conquête sexuelle représente une thématique propre au genre. Or, pour tous rappeurs débutants, l'ego trip est un moyen de légitimation non négligeable. Une fois encore, la parodie constitue un outil dévastateur :

« *Cherche pas, la mienne est plus grosse que la tienne*
J'parle de la chienne que j'ai fait aboyer la veille
J'me rappelle plus d'sa tête
J'sais juste qu'elle était dégueulasse
J'ai mal au dos j'ai dormi par terre
Parce qu'elle prenait deux places
J'suis veilleur de nuit slash baiseur de truie
J'sais pas qui c'est ton rappeur préféré
*Mais sache que j'suis meilleur que lui*¹²⁹ »

Orelsan énonce premièrement un argument viril en faisant allusion à la taille de ses organes génitaux grâce à un adjectif possessif dont l'objet n'est pas précisé. Ce sous-entendu est cependant désamorcé au vers suivant lorsqu'il précise l'objet de l'adjectif possessif : une femme. L'adjectif qualificatif *grosse* prend alors deux sens distincts, il est d'abord une manière d'exprimer sa vigueur sexuelle, ensuite une manière de se disqualifier. En reprenant l'idée virile selon laquelle la valeur de l'homme serait directement liée au nombre et à la qualité de ses conquêtes, Orelsan, en dévalorisant la femme, se dévalorise lui-même. Dès lors, les termes *chienne* et *aboyer*, dont la connotation animale rappelle un idéal sexuel de violence et de possession, s'insèrent directement dans une énonciation viriliste parodique qui prend toute sa force une fois explicitée. La femme devient *dégueulasse*, le rappeur n'a plus de souvenir, la nuit fut désagréable vu « l'épaisseur » de la demoiselle ; la situation tourne au ridicule et c'est l'énonciateur qui devient la risée de sa propre énonciation. L'apogée du procédé se réalise dans une triple définition de soi : il se présente d'abord comme *veilleur de nuit* en allusion à la fois à son réel travail et à la mauvaise nuit qu'il vient de passer ; ensuite comme *baiseur de truie*, pour qualifier sa virilité paradoxale et risible ; enfin, comme *meilleur que ton rappeur préféré*. C'est la dernière qualification qui donne à ce couplet

129 Orelsan, « Courez courez », *Perdu d'avance*, Wagram, 2009.

toute sa signification car elle permet d'opposer, comme mentionné plus haut, l'ethos de l'individu mis en scène et l'ethos du rappeur artiste. La *persona* incarnée est ridicule dans le discours dans lequel elle essaie de s'insérer, mais le rap se permet un méta-discours : qu'importe le ridicule présenté, la qualité artistique, elle, est présente. Distinguant ainsi l'ethos préalable (blanc, non viril) – par la construction de cet ethos du loser grâce à l'ethos dit – de sa qualité d'artiste grâce à l'ethos montré (le couplet qu'il vient d'énoncer), Orelsan s'applique à justifier sa pratique par une scénographie intelligemment construite et s'insère dans l'ego trip, dont le but originel est de démontrer ses capacités techniques sur des thèmes préétablis, ce qu'il vient de faire.

L'inscription d'Orelsan se trouve à la frontière entre deux idéaux masculins : le viril et le sentimentaliste. En se revendiquant réaliste, le rappeur propose une vision cynique qui s'insère en opposition à cet interdiscours idéalisant de la figure masculine, proposant un difficile entre-deux qui n'est pas nécessairement enviable mais qui est authentique et permet de prendre position. Si l'ethos et la scénographie justifient une telle énonciation autrement difficilement supportable, il reste que la subtilité d'un tel procédé peut porter à confusion, surtout s'il est entendu par un public autre que celui modèle. Ainsi, en plus du discours viril et sentimentaliste, Orelsan doit se situer par rapport à un troisième discours, le discours féministe :

« *Les féministes me persécutent, me prennent pour Belzébuth*
Comme si c'était d'ma faute si les meufs c'est des putes
Elles ont qu'à arrêter d'se faire péter l'uc
Et m'dire merci parce que j'les éduque j'leur apprend des vrais trucs
Des fois j'sais plus si j'suis misogyne ou si c'est ironique
J's'rai peut-être fixé quand j'arrêterai d'écrire des textes où j'frappe ma p'tite
*copine*¹³⁰ »

Le positionnement d'Orelsan joue de la limite. En se présentant comme un persécuté, le rappeur rejoue l'ethos du subversif accusé à tort mais en réaffirmant que *les meufs c'est des putes*, il réincarne l'ethos du *loser amer*. Cette affirmation polémique permet à Orelsan d'occuper en même temps la position minimale et maximale de sa

¹³⁰ loc. cit.

paratopie d'identité. Par l'insulte, Orelsan occupe à la fois la position du dangereux rappeur subversif (maximale) et celle du perdant amer dont la vengeance inspire la pitié (minimale). C'est là une particularité de la vulgarité : si elle attaque la face d'autrui, elle attaque également la face de celui qui la profère. Frustré sexuellement de ne pas avoir réussi à atteindre l'idéal qui lui a été vendu, le rappeur se venge par la parole, avouant par l'énonciation même sa défaite. Le subversif revendiqué n'est qu'une façade, l'image qu'il souhaiterait renvoyer de lui-même tandis qu'il s'applique à démontrer le contraire. L'ethos du perdant, c'est avant tout celui d'un homme perdu entre réalité et idéal, entre sa masculinité et la virilité et qui tente maladroitement d'atteindre un discours qui n'est pas le sien. Ce discours, c'est également le rap ; la boucle littéraire est bouclée. Peut-être est-ce cela, le « truc » qu'il *leur apprend* : le penchant négatif d'un idéal auquel ses détractrices elles-mêmes adhèrent, bon gré mal gré, ainsi que le fonctionnement d'une virilité défaillante. Le rappeur, pris à son propre piège énonciatif, rattrapé par sa propre image, se met alors à douter : ironie ou misogynie ? En brouillant la frontière entre le rappeur et la *persona*, Orelsan exprime un doute qu'il enfuit aussitôt qu'il mentionne le fait *d'écrire des textes*. Par le biais du sarcasme, Orelsan rappelle qu'il écrit avant tout des histoires, qu'il est lui-même une fiction à ne pas trop prendre au sérieux et que la violence ne sort pas du cadre langagier qu'il investit. Cela n'empêche pas le rappeur de frôler la limite entre le subversif et le comique en brouillant constamment les frontières :

« Une bande de perdants qui rêvent d'aventure comme les Goonies

Un idéal féminin moitié pute, moitié soumise

C'est pour les filles intelligentes et celles qui croient que j'plaisante¹³¹ »

En détournant le slogan féministe *ni putes ni soumises*, Orelsan s'insère pleinement dans le discours féministe et se présente en ennemi assumé. Il invoque un nouveau type d'auditeur, *les filles intelligentes*, par opposition à *celles qui croient qu'[il] plaisante*. Ainsi, ses textes seraient à comprendre au « *premier degré*¹³² » ; c'est qu'il faut savoir qui parle. Cette vérité, c'est celle de l'énonciateur et non de celui qui prête sa voix. L'ironie devient dès lors un outil de distanciation critique : là où la *persona* est sérieuse

¹³¹ Orelsan, « No life », *Perdu d'avance*, Wagram, 2009.

¹³² *loc. cit.*

dans ses propos, ce qui en fait un perdant, le rappeur-interprète est lui, ironique. Les *filles intelligentes* deviennent, au contraire, celles qui comprennent l'ironie derrière le sérieux revendiqué. Cette invocation de l'auditeur modèle est une invitation au jeu littéraire et une volonté de montrer les contradictions d'un individu *perdu d'avance*, entre l'injonction sentimentale et virile, qui nous avoue les contre-sens de sa propre existence :

*« Quand j'regarde mes clips j'trouve que j'fais pitié
C'que j'raconte dans mes chansons c'est des clichés, c'est pas la vérité [...]
Au fond, j'm'en bats pas les couilles de c'que disent les gens
J'me perds entre ce qu'ils attendent de moi et c'que j'suis vraiment
Tous les jours j'fais l'acteur (j'fais l'acteur), j'fais semblant (j'fais semblant)
J'maquille la peur en plaisantant [...]
Quand j'dis que j'déteste les filles, j'me donne du crédit
J'me suis jamais vraiment investi, j'ai fui
J'ai triché sur mes sentiments en croyant rester vrai
J'ai esquivé l'amour par peur de m'faire baiser
Par lâcheté, j'croyais que plus je m'attachais moins ça marchait
J'ai trahi, j'ai sali, j'ai haï, j'ai banni
Qu'est-ce que j'ai acquis à part des remords et des maladies ?
Rien, à part la peur de rester seul toute ma vie¹³³ »*

Véritable ovni au sein de l'album, cette chanson constitue un précieux méta-discours. Orelsan y précise sa volonté d'être authentique et son échec à l'être, en dénonçant précisément la *persona* qu'il s'est créée. Ce faisant, il contribue à l'authenticité de son œuvre. Sous la forme de l'introspection, le petit perdant qui tente d'être le rappeur qu'il admire attaque la fiction qu'il incarne à la fois en tant que personnage et en tant que rappeur ; la *persona* doute de sa virilité mise en scène tandis que le rappeur doute de sa *persona*. Le perdant devient alors le perdu, celui qui, à force de jouer de la limite et de brouiller les frontières, s'est égaré. L'humour subversif qu'il utilisait pour parodier l'intertexte dans lequel il s'insérait révèle sa fonction au sein de

133 Orelsan, « La Peur de l'échec », *Perdu d'avance*, Wagram, 2009.

l'œuvre : cacher l'insécurité. La violence dont il fait preuve, notamment envers les femmes, est alors explicitement montrée comme une violence envers soi et la scénographie s'énonce pleinement : le jeune adulte, en insécurité quant à son identité menacée par des idéaux inaccessibles, attaque pour se défendre. Certes, il n'est pas marginalisé, mais il est un marginal, dans la vie et au sein du rap. C'est cette énonciation même qui permet sa propre existence et celle de toute l'œuvre ; elle donne une cohérence interne à des procédés externes de positionnement et d'insertion générique permettant à Orelsan de transformer un ethos préalable handicapant en l'identité propre de son rap et sa raison de rapper : représenter une nouvelle marginalité.

2.2.2. « *Je connais la campagne et ses gros sabots*¹³⁴ »

La seconde paratopie est géographique : la rue, mythe fondateur du rap – et son *illusio* – constitue le lieu imposé au rappeur. Qu’il en vienne ou non, qu’il en sorte ou qu’il y reste, il lui doit fidélité. Le contrat d’authenticité revendiqué par Orelsan le nécessite : le rappeur, en tant que représentant d’une population, ne peut mentir ; il doit parler de ce qu’il connaît. Orelsan, n’ayant jamais vécu en banlieue, doit dès lors se situer dans un impossible lieu entre le réalisme revendiqué et l’absence de crédibilité liée à son ethos préalable. Il s’agit de trouver une autre scénographie qui permet à la fois l’inscription dans le rap et la création de l’ethos revendiqué du chroniqueur des cités. À titre d’exemple et de comparaison, la chanson *Demain c’est loin* du groupe IAM – groupe qui a une influence avouée sur Orelsan – commence sur ces mots :

« L'encre coule, le sang se répand

La feuille buvard absorbe l'émotion, sac d'images dans ma mémoire

Je parle de ce que mes proches vivent et de ce que je vois

Des mecs coulés par le désespoir qui partent à la dérive

Des mecs qui pour 20.000 de shit se déchirent

Je parle du quotidien, écoute bien mes phrases font pas rire

Rire, sourire, certains l'ont perdu je pense à Momo

*Qui m'a dit à plus, jamais je ne l'ai revu*¹³⁵ »

La juxtaposition entre l’encre [qui] coule évoquant l’acte de rapper et le sang [qui] se répand contribue à lier les deux de manière inséparable : rapper, c’est conter la misère liée à la pauvreté des banlieues. En parlant de *ce que [ses] proches vivent*, le rappeur narre, à l’instar du réaliste, le destin d’âmes qu’il observe. Cela le rend nécessairement engagé ou, du moins, *conscient*. C’est l’engagement du rap conscient qui constitue, pour Orelsan, le second positionnement majeur et c’est à travers la mise en scène de la rue que cela s’orchestre. Orelsan l’avoue clairement : il « *manque de*

134 Orelsan, « La Pluie », *La Fête est finie*, Wagram, 2017.

135 IAM, « Demain c’est loin », *L’école du micro d’argent*, EMI, 1997.

*certitude pour être un artiste révolté*¹³⁶ ». Il s'applique à expliciter ce *manque de certitude* en décrivant sa ville d'origine, Caen. D'abord, c'est toute la diction d'Orelsan qui est influencée par ses origines normandes : à la voix grave et forte d'un rappeur banlieusard, Orelsan oppose une voix lente et molle qu'il commente : « *Je viens de Caen, ça s'entend, j'ai l'accent Bas-Normand / je parle lentement, j'ai un coup de barre depuis mes 14 ans*¹³⁷ ». En transformant son *hexis* en un *ethos* sonore (le *flow*, cf. 1.1.2.), Orelsan revendique, non sans auto-dérision, ses origines. Cette revendication est mise en scène de manière à rendre le discours possible. Dans *Si seul*, où Orelsan exprime la solitude ressentie suite à une rupture amoureuse, la ville de Caen prend une importance particulière :

« Rien de neuf, à part un coup d'vieux dans les rues de ma ville
 J'dors plus la nuit, j'dialogue avec une machine
 J'sors de chez moi sous les insultes de ma voisine
 Elle a pas de voiture mais sa vie c'est surveiller sa place de parking [...]

 J'attends pas grand-chose de spécial
 Les jours passent et se ressemblent un peu
 Tout le temps, la tête dans les étoiles
 Des tonnes de personnes défilent sous mes yeux »

Le rappeur se positionne en spectateur passif au sein de sa propre ville. L'articulation entre l'absence de changement et le temps qui passe illustre une vie routinière où règne l'ennui. Cette vie passive est exprimée par une attente sans fin, un dialogue à une voix et des sorties où le rappeur subit *les insultes de la voisine*. Les trois actions décrites – dialoguer, sortir et attendre – sont présentées à la fois comme les moteurs de la routine et la lutte contre celle-ci. C'est en cela qu'il faut comprendre les deux albums coopératifs écrits par Gringe et Orelsan : *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters* et *Comment c'est loin*. Le premier se présente sous la forme d'un *concept album* entrecoupé de paratextes liant chaque chanson entre elles. Le second est composé en parallèle au film éponyme réalisé par Orelsan et en constitue la bande originale. Les

¹³⁶ Casseurs Flowters, « 06h16 Des histoires à raconter », *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, Wagram, 2013.

¹³⁷ Orelsan, « 2010 », *Le Chant des sirènes*, Wagram, 2011.

deux narrent une histoire similaire : la vie routinière de deux amis trentenaires improductifs dans les rues de leur campagne. Articulés autour d'une journée, les deux albums ont l'intention de raconter une journée habituelle. C'est pourquoi chaque chanson du premier album est articulée autour d'une heure de la journée – laquelle démarre à 14h58 et se finit à 06h16 – et le second album utilise un autre medium, le cinéma, pour atteindre le même effet. L'objectif des albums est également métatextuel : dans les deux cas, les rappeurs ont une journée pour écrire une chanson sur leur vie tandis que l'album narre l'échec de l'entreprise suite à l'improductivité et l'incapacité à trouver un sujet. C'est cette absence de sujet qui devient le sujet même des deux œuvres et la narration dévoile ainsi toute son ambition : conter l'absence d'histoire, raconter la routine, narrer l'ennui sans être ennuyant. Les albums illustrent cette routine à travers les trois actions précédemment mentionnées : dialoguer, sortir et attendre.

2.2.2.1. Dialoguer : « *discussions binaires, réflexions primaires*¹³⁸ »

Le dialogue devient la scénographie de deux chansons en particulier : *16h22 Deux connards dans un abribus* et *01h16 Les putes et moi*. Dans le premier cas, les rappeurs se retrouvent dans un arrêt de bus un jour férié et attendent un transport qui ne viendra jamais. Pour faire passer le temps, ils se mettent à discuter et c'est cette discussion qui constitue le rap. Dans ce rap à deux voix, les rappeurs changent constamment de sujet sans aucun lien logique en imitant une conversation superficielle :

« *Faut pas qu'ma meuf soit au courant, j'crois tous ses potes m'ont vu
 Mais j'ai pas pu m'en empêcher, elle a un trop bon cul
 Paraît qu'elle s'couche plus vite qu'un boxeur corrompu
 T'crois qu'j'vais lâcher vingt balles pour un peu d'saumon cru?
 C'est mort, tu sais jamais ce qu'ils foutent dans leur bouffe coréenne
 Moi, tout c'que j'bouffe, c'est des tortillas à base d'OGM
 Si tu trempes encore tes chips dans la sauce mexicaine*

138 Casseurs Flowters, « Fais les backs », *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, Wagram, 2013.

Tu seras p't-être bilingue en espagnol, à la fin du week-end¹³⁹ »

Par le biais de la rime en tant que ciment textuel, des sujets légers s'enchaînent : la tromperie, la légèreté sexuelle d'une femme, le complotisme de bas-étage sur la nourriture suivi d'une blague sur le lien entre la nourriture mexicaine et l'apprentissage de la langue. Ces conversations sont entrecoupées d'un rappel à la scénographie :

*« T'es sûr que tu veux prendre le bus, on peut y aller à pied
Ah, c'est mort, depuis mes premiers pas, j'ai plus jamais marché
Ouais, mais y a qu'deux arrêts, on irait plus vite à pied
Et beaucoup plus vite si j'avais pas ma caisse à réparer [...]
Pff, il arrivera jamais [...]
'Tain, quelle heure il est, ça fait longtemps qu'on poireaute?
J'crois qu'des connards de grévistes nous ont carotte [...]
Hé, mais, on est le 11 novembre, c'est pas férié?
Si! Donc y a pas d'bus?
Merde!*

Donc on est deux connards qu'attendent dans un abribus, un jour férié?

On rentre?¹⁴⁰ »

La scénographie qui autorise un dialogue ne répondant pas à la loi d'informativité ni de pertinence¹⁴¹ (la chanson traîne en longueur sans donner aucune information) tourne sur elle-même : les deux trentenaires qui sortent pour attendre le bus et refusent de marcher, réalisent que le bus n'arrivera pas et, au lieu de marcher jusqu'à leur destination, décident de rentrer chez eux en marchant. L'énoncé vide s'articule à une scénographie qui tourne en rond : l'attente ne mène à rien sinon à rester sur place, le discours ne sert à rien sinon à combler le vide. Dès lors, le discours est lui-même une expression de ce vide. Ce n'est pas l'énoncé qu'il faut considérer mais l'énonciation : peu importe le *dit*, seul importe le *dire*. L'énonciation – prétexte à la mise en valeur des qualités artistiques des rappeurs – permet la mise en scène de la routine à travers sa

139 Casseurs Flowters, « 16h22 Deux connards dans un abribus », *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, Wagram, 2013.

140 *loc. cit.*

141 Maingueneau, D. *op. cit.* 1990, p. 102-108.

dimension langagière. Pleine d'énoncés à l'informativité douteuse, la vie quotidienne se présente dans sa banalité, dans ses petites discussions déjà oubliées le lendemain : « *J'ai maté "Scarface" sur le câble / J'étais là quand t'as regardé*¹⁴² ». L'oubli se traduit par une répétition du discours qui s'exprime à la fois par le *dit* (« *Je commence à saturer de raconter les mêmes anecdotes*¹⁴³ » ; « *On est restés bloqués sur les vieilles vanes de lycée / Si t'as pas d'nouvelles histoires, on va les remasteriser*¹⁴⁴ ») et par le *dire* :

« *Han, j'ai tendance à bloquer, bloquer*

J'ai tendance à bloquer, han

J'ai tendance à bloquer, bloquer

J'ai tendance à bloquer, han

J'ai tendance à bloquer, han

*J'ai tendance à bloquer, han*¹⁴⁵ »

Le refrain, dont la nature est essentiellement répétitive, devient un prétexte énonciatif permettant d'illustrer la répétition, le rappeur restant *bloqué* dans son discours, voué à constamment énoncer la même phrase. La routine se transforme en contrainte d'écriture où la recherche d'une rime riche fait revenir le rappeur sur le même mot, jouant de sa polysémie :

« *Pourquoi j'ai toujours la même tête sur les photos?*

Depuis vingt ans, les mêmes potes sur les photos

Y en a toujours un qu'a les yeux rouges sur les photos

Tu roules comme un meurtrier, radar, flash, photo [...]

Complètement fumé, complètement fumé

Tu nais, tu vis, tu meurs, et tu pars en fumée

Tu sais même plus pourquoi t'as commencé à fumer

*Hareng, saumon, jambon fumés*¹⁴⁶ »

142 Casseurs Flowters, « 16h22 Deux connards dans un abribus », *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, Wagram, 2013.

143 Orelsan, « Si seul », *Le chant des sirènes*, Wagram, 2011.

144 Casseurs Flowters, « 15h02, Regarde comme il fait beau dehors », *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, Wagram, 2013.

145 Casseurs Flowters, « 18h30, Bloqué », *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, Wagram, 2013.
146 loc. cit.

Les adverbes *toujours* et *même* expriment une répétition dans les événements vécus, laquelle se répercute sur l'énoncé. La photo, toujours identique, se répète tant au niveau de la narration que de l'énoncé tandis que l'adjectif *fumé*, tantôt remplacé par le nom ou le verbe, prend constamment un sens différent. La situation décrite – une soirée entre amis – tourne à la routine et amène à la consommation excessive d'alcool tel que le dernier emploi de *photo* le suggère. *Fumé*, faisant allusion à l'état second du rappeur, est remplacé par son homophone, *fumée*, désignant l'état d'incinération après la mort. Ce calembour suggère l'absurdité d'une vie qui se résumerait en trois étapes : la naissance, la vie routinière, la mort. Cette même absurdité prend une dimension humoristique avec le dernier vers, où la gratuité de la rime, nullement motivée, explicite à la fois la légèreté du discours routinier et son absence de sens apparent. Le dialogue mis en scène permet de traiter ce sujet avec humour, tandis que les chansons personnelles des deux rappeurs sur le même sujet se font plus mélancoliques et existentielles :

*« Souvent la froideur de la vérité vient m'embrasser
Rien n'a de sens on peut que regarder le temps passer
Y'a pas longtemps, j'imaginais même pas vraiment clamser
Mais plus le sablier s'écoule et moins ça me semble abstrait [...]
Les gens à fond dans le train-train quotidien
Leur fin, comment ça se fait qu'ils l'acceptent aussi bien ?
Tout paraît absurde, presque ironique
Vivre d'une manière carré comme si mourir était la suite logique¹⁴⁷ »*

La vie tranquille de la campagne normande, en opposition à la banlieue parisienne, amène, avec sa légèreté, une problématique qui lui paraît propre : l'ennui, la routine, l'absurde. Vidée de sa substance et de son sens, l'existence – dont l'unique finalité est la mort et dont l'unique voyage constitue une boucle – prend une tournure dramatique. L'absence de problèmes liés à la banlieue (pauvreté, gangs, racisme...) n'empêche pas l'émergence d'autres problématiques propres à la région. Piégé dans sa campagne, le rappeur se voit également piégé dans le rôle de spectateur, mais il n'y a rien à observer si ce n'est le temps qui passe. Orelsan présente, grâce à des albums seul et en groupe,

147 Orelsan, « Elle viendra quand même », *Le Chant des sirènes*, Wagram, 2011.

deux facettes d'une même réalité. Seul, le rappeur se perd dans ses pensées, « *regarde le temps défiler*¹⁴⁸ », est en proie à la dépression. En groupe, il se crée un ethos plus léger du blagueur improductif que lui permet le dialogue, la présence d'un autre avec qui passer le temps.

2.2.2.2. Sortir : « *Dans ma ville on traîne*¹⁴⁹ »

L'un des thèmes les plus fréquents chez Orelsan, la sortie entre amis, peut se résumer en un verbe, lequel est utilisé sans retenue : *traîner*. Ce verbe de mouvement suppose une certaine lenteur et une passivité ; signifiant à la fois le fait de « *pendre à terre sur le sol ; être étendu ; s'éterniser ; s'attarder ; se mouvoir ou mouvoir autrui par nécessité*¹⁵⁰ », ce verbe programmatique de toute une dynamique de vie est le synonyme de l'errance et du vagabondage. En présentant un corps en mouvement, Orelsan présente également un corps hors de soi, absent, qui assiste aux événements en simple spectateur :

« *Un jour on est venus au monde*

Depuis on attend que le monde vienne à nous

Tant mieux si la route est longue

On pourra faire un peu plus de détours

*L'avenir appartient à ceux qui se lèvent à l'heure où je me couche*¹⁵¹ »

Par le biais du défigement, Orelsan déconstruit à la fois le langage qu'il investit et les attentes sociétales : si *venir au monde* suppose une action du locuteur, le fait d'attendre que le *monde vienne à nous* renverse le rapport de force. L'agent s'attribue une passivité à travers le motif du vagabondage et des *détours*. En détournant l'expression *l'avenir appartient à ceux qui se lèvent tôt* et en remplaçant la seconde partie par *ceux qui se lèvent à l'heure où je me couche*, Orelsan se positionne ouvertement à l'opposé du monde dans lequel il vit. La paratopie s'exprime

148 Orelsan, « Étoiles invisibles », *Perdu d'avance*, Wagram, 2009.

149 Orelsan, « Dans ma ville on traîne », *La Fête est finie*, Wagram, 2017.

150 Le Petit Robert, « Traîner », *Dictionnaire*, 2017.

151 Casseurs Flowters, « À l'heure où je me couche », *Comment c'est loin*, Wagram, 2015.

pleinement : ce lieu n'est pas mon lieu, cette temporalité n'est pas ma temporalité. En présentant un style de vie à l'opposé des attentes, Orelsan pousse sa paratopie à l'extrême : sa vie n'est pas sa vie.

*« Y'a rien à comprendre quand on grandit dans un scaphandre
On s'lève, on glande, on trompe l'ennui dans une galerie marchande
Je veux plus être absent d'ma propre vie
À regarder nos petites histoires passer à côté de la grande¹⁵² »*

Absent de sa propre vie, le rappeur présente une passivité extrême. Cette scénographie permet à la fois de marquer son insertion générique et sa nécessaire différence : l'absence d'événements permet de se distinguer de la violence des banlieues parisiennes mais amène une autre réalité, celle des campagnes françaises. En périphérie géographique, la campagne paraît en périphérie *tout court*. Les petites histoires sont à la fois les histoires individuelles et les histoires de faible importance : la campagne étant ce lieu sans histoire, tant dans son absence de péripéties que son absence de récits. Orelsan, dans sa volonté de représenter « *la vraie vie*¹⁵³ », cherche à incarner l'ethos du chroniqueur des cités en l'adaptant à sa réalité géographique : non crédible pour raconter une réalité qu'il n'a pas vécue, il raconte une réalité qui ne l'a pas encore été. Il s'efforce ainsi à décrire Caen :

*« Après vingt-deux heures, tu croises plus d'gens
Comme si on était encore sous les bombardements
T'entendras qu'les flics et l'bruit du vent
Quelques mecs de la fac en troisième mi-temps
Qui d'vraient pas trop s'approcher du bord
Quand ils vont s'terminer sur le port
Dans les quelques bars qui servent encore
Où y'a des clopes et des Anglais ivre-morts¹⁵⁴ »*

Le rappeur décrit une ville caractérisée par sa faible activité, sa relation avec les touristes anglais et sa proximité avec la mer. Loin de l'univers des boîtes de nuit

¹⁵² *loc. cit.*

¹⁵³ La Fouine, Orelsan, « Tu vas prendre cher », *Capitale du crime volume 3*, Banlieue sale, 2011.

¹⁵⁴ Orelsan, « Dans ma ville on traîne », *La fête est finie*, Wagram, 2017.

parisiennes ou des guerres de gangs des banlieues, la ville de Caen paraît calme, sinon ennuyeuse et monotone. Parmi les activités présentées, la consommation d'alcool domine : « *J'ai tellement traîné dans les rues d'Caen / avec une bouteille où tout l'monde a bu dedans*¹⁵⁵ ». L'alcool joue un rôle essentiel dans l'œuvre d'Orelsan : c'est sa manière d'aborder les filles (cf. 2.2.1.1.), c'est un moyen de s'insérer thématiquement dans le *gangsta rap*, et c'est un passe-temps. Alors que la virilité constitue un sujet permettant l'exercice de style, principalement dans le *gangsta rap*, Orelsan fait de l'alcool et de ses excès la scénographie qui permet l'exagération propre aux punchlines hyperboliques de certains freestyles et *ego trip* :

« *J'peux boire de l'eau et pisser du whisky*

Mon corps, une distillerie

J'avale assez d'liquide pour me noyer dans une piscine vide

J'arrive à conserver l'alcool et recracher l'jus d'pomme

J'vomis du Bacardi, j'fais comme l'État, j'expulse du rhum

Alcoolique anonyme, j'sais plus comment j'm'appelle

*J'fais tous les bistrots d'la rue, j'fais des bar(re)s parallèles*¹⁵⁶ »

Dans les deux albums des Casseurs Flowters, la sortie entre amis dans les bars de Caen représente une partie intégrante de l'histoire narrée. À la fois une habitude et une manière de passer le temps, la consommation d'alcool permet des excès humoristiques dont le but est de présenter ses qualités artistiques avec le meilleur calembour, le jeu de mot le plus ingénieux ou simplement le plus comique. L'énonciation est justifiée par une scénographie, elle-même justifiée par la paratopie des rappeurs : le caractère absurde et léger des calembours est autorisé par l'état d'ébriété supposé des rappeurs, lequel est expliqué par l'ennui de la campagne française. L'énonciation se permet notamment de mimer la voix d'une personne fatiguée par la consommation excessive d'alcool, justifiant l'énoncé léger et à première vue gratuit. Cette scénographie de deux jeunes adultes qui s'ennuient permet non seulement ces usages hyperboliques du

155 Orelsan, « Dans ma ville on traîne », *La Fête est finie*, Wagram, 2017.

156 Casseurs Flowters, « 03h53, Manger c'est tricher », *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, Wagram, 2013.

langage mais également l'insertion générique dans la violence du *gangsta rap* de manière originale, parodique et métatextuelle :

« Comment c'est nul!

Ah, l'enculé, il s'est foutu d'notre gueule avec son album de merde

Attends, attends, fais voir le disque

Est-ce que tu peux m'emprêter ta batte?

On va lui péter la boîte [...]

Ton album de fils de pute, j'lance une bombe atomique dessus

J'le télécharge illégalement et j'fais sauter mon disque dur

On va voler ton CD, on va cogner ton CD

J'mettrai ma bite dans la rondelle et on va violer ton CD¹⁵⁷ »

Dans *La Mort du disque*, les deux rappeurs se voient proposer un album afin de leur donner de l'inspiration. Celui-ci est d'une qualité médiocre et motive la chanson : la violence hyperbolique du *gangsta rap* s'exerce alors non contre un quelconque humain mais contre un album de rap fictif. Ce savant procédé méta-textuel permet d'outrepasser les potentielles critiques concernant un supposé « appel à la violence », renforce l'aspect fictionnel de la chanson présentée, et déplace la violence symbolique sur un terrain qui leur est propre : le rap. Ce n'est pas la personne qui est attaquée ou menacée, mais son album. La violence qui en découle prend alors un aspect comique évident, effaçant tous soucis de crédibilité potentiels. Le clip présente un ensemble de manières différentes et inattendues de détruire le disque de musique, avec en fond, la ville de Caen. Outre l'insertion générique, cette chanson permet de montrer, toujours sous couvert de légèreté, le quotidien mis en scène de ces deux rappeurs : l'ennui de ces journées vides amène avec lui les actions les plus ridicules pour passer le temps, dans une légèreté naïve propre à la jeunesse. Ainsi écrasent-ils le disque, le brûlent-ils, le donnent-ils à manger à un tigre, le cassent-ils avec une raboteuse. Ce faisant, les albums des Casseurs Flowters présentent une jeunesse géographiquement et socialement à l'écart, en

157 Casseurs Flowters, « 19h26, La Mort du disque », *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, Wagram, 2013.

décalage avec le modèle de vie qui leur est présenté et qui se crée une identité par l'humour, la fréquentation excessive des bars et une subversivité gratuite.

2.2.2.3. L'attente : « *abattu par la fatigue d'avoir rien branlé*¹⁵⁸ »

La routine – brisée par les discussions et sorties qui servent de prétextes à la mise en valeur artistique – s'articule autour d'une éternelle attente. L'absence d'événement se combine à l'absence d'action : le rappeur, présenté dans une passivité absolue, prend l'ethos de l'improductif. En fréquentant les bars comme lieu de sociabilité, il incarne l'imaginaire du bohème : alcoolisé, génie incompris et improductif en opposition avec la vie des bourgeois de sa campagne gentrifiée. La mansarde se voit remplacée par le canapé sale et l'appartement mal rangé ; le café laisse place aux bars et aux discothèques ; les livres qui s'empilent sont remplacés par les morceaux de rap jamais écrits. Cet ethos du bohème s'oppose directement à celui du rappeur « *poète-citoyen*¹⁵⁹ » romantique du rap conscient : absent de toutes formes de conflit, absent de l'Histoire, le rappeur bohème s'enlise dans une improductivité crasse qui fait sa fierté ; à ceux qui ont des histoires à raconter s'opposent ceux qui n'ont rien à dire. En prenant pour refrain les paroles d'une comptine pour enfants, Orelsan propose un rap fait à l'improviste, sans message, où est exposé un ethos improductif :

« *Abattu par la fatigue d'avoir rien branlé*
Le projet c'était d'rien foutre, et j'ai aucun plan B
J pense qu'à glander, chanter, m'esquinter la santé
Mon cochon d'Inde est mort de faim, j lui donnais rien à manger
Quinze appels manqués, rappelle-moi d jamais les rappeler
Aucun objectif, j suis sûr de pas les rater!
*J écris jamais d chanson, j suis sûr de pas les rapper*¹⁶⁰ »

158 Casseurs Flowters, « 15h02, Regarde comme il fait beau dehors », *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, Wagram, 2013.

159 Saint-Amand, D. *op. cit.* 2016, p. 65

160 *loc. cit.*

Orelsan construit un ethos en opposition directe avec celui du rappeur conscient : là où le rappeur conscient se fait le porte-parole de sa banlieue, Orelsan se présente comme le porte-parole de lui-même ; sans projet, sa vie se résume à boire, attendre et chanter, mais il est improductif dans cette dernière activité. Étant ce rappeur qui ne rappe pas, Orelsan rappe, paradoxalement. Ainsi, de nouveau, l'énonciation se divise : d'un côté il y a le rap qui se présente à l'auditeur et de l'autre, la situation présentée par le rap en question. En rappant l'absence de rap, Orelsan présente le paradoxe de sa propre pratique : si le rappeur modèle est le rappeur banlieusard en cela qu'il a des histoires à mettre en chanson, Orelsan, absent de toutes histoires, n'a rien à dire et dès lors, n'est « *pas censé rapper*¹⁶¹ ». Deux ethos se construisent simultanément : celui du rappeur bohème, en opposition avec le rappeur conscient, et celui du rappeur réaliste, se rapprochant du rappeur conscient. La paratopie géographique s'empare directement du champ du rap : le milieu du rap n'est pas le milieu du rappeur, et l'opposition entre les deux ethos simultanés qui se construisent en est la représentation directe. Orelsan tente de négocier une position maximale qu'il souhaite atteindre (le rappeur réaliste conscient) avec une position minimale qui semble s'imposer à lui et qu'il construit (le rappeur improductif de campagne). La paratopie étant à la fois l'impossible et la nécessaire appartenance, c'est la présence même de la position minimale qui permet l'accès à la position maximale :

« Hier et demain sont la même journée, la boucle est bouclée [...] »

Cigarette sur cigarette dans une bouteille sans fond j'fais pas d'nouvelle chanson

On fait des tours de périph', des tours en ville, des tours à la FNAC

En bref on tourne en rond [...]

Et on s'détruit la santé pour se sentir en vie

*J'suis moins petit, j'suis plus vieux, mais j'ai jamais grandi*¹⁶² »

Sur un ton plus mélancolique, Orelsan revient encore sur la façade et la persona qu'il a créées. L'improductif comique, fier dans ses excès, critique sa propre existence. Conscient qu'il s'agit d'une façade, certes nécessaire, il regrette de « *remplir des trous*

¹⁶¹ Casseurs Flowters, « Inachevés », *Comment c'est loin*, Wagram, 2015.

¹⁶² Casseurs Flowters, « J'essaye, j'essaye », *Comment c'est loin*, Wagram, 2015.

*avec du vide*¹⁶³ ». L'attitude qu'il met en scène – manière de justifier son rap et ménager la face d'autrui en ne s'imposant pas sur un territoire qui n'est pas le sien – est présentée à la fois comme la réaction naturelle de jeunes laissés-pour-compte et défaillants qui se sentent à l'écart, et un défaut dont il faut s'émanciper. En attaquant cette attitude défaitiste, Orelsan s'insère dans le rap conscient qui, dans une dynamique similaire, appelle les jeunes de banlieue à ne pas tomber dans la criminalité qui se présente à eux :

« Pourquoi nous dans les ghettos, eux à L'ENA ?

Nous derrière les barreaux, eux au sénat ?

Ils défendent leurs intérêts, éludent nos problèmes

Mais une question reste en suspens, qu'a-t-on fait pour nous-même ?

Qu'a-t-on fait pour protéger les nôtres

des mêmes erreurs que les nôtres ?

Regarde c'que deviennent nos petits frères

D'abord c'est l'échec scolaire, l'exclusion donc la colère

la violence et les civières, la prison et le cimetière

On n'est pas condamnés à l'échec

*Pour nous c'est dur, mais ça ne doit pas devenir un prétexte*¹⁶⁴ »

Kery James, en présentant cette opposition communautaire entre un *nous* et un *eux* hiérarchiquement supérieur, rappelle l'inégalité de sa situation. Sous la forme de la question rhétorique, il explique une réalité qui lui paraît désormais évidente, puisqu'une seule phrase permet de la résumer. L'interrogation change alors de sujet et se dirige sur la communauté qu'il représente, le *nous* plutôt que le *eux*. En critiquant le manque d'action de sa propre communauté, il cherche à incarner l'ethos d'un révolutionnaire responsable et critique de ses propres actions pour éviter de tomber dans un autre ethos, plus nuisible, qui serait celui de la victime. La mention des *petits frères* place le rappeur dans la position du grand frère responsable et expérimenté, obligé d'être critique de son propre parcours dans une optique d'amélioration. Ce narratif rappelle les origines urbaines afro-américaines du rap : la rue constitue, pour les afro-américains, une

163 Orelsan, « Si seul », *Le chant des sirènes*, Wagram, 2011.

164 Kery James, « Banlieusards », *À l'ombre du show business*, Believe, 2008.

véritable école. Cette école n'est pas sans règles ni structures puisque les mères noires s'assurent la mise en place d'un réseau communautaire de surveillance : c'est alors les grands frères et les grandes sœurs qui incarnent cette figure protectrice du mentor et enseignent aux plus jeunes les erreurs à ne pas commettre, les règles à respecter, les dynamiques de vie qui sont les leurs. La culture de rue en devient une culture orale, transmise des plus vieux aux plus jeunes et dont les outils principaux sont le langage et l'exemple¹⁶⁵. En se voulant exemplaire, le rappeur se doit d'être *conscient* : conscient de sa situation, certes, mais conscient de ses propres failles également. La conscience étant « *la faculté humaine de connaître sa propre réalité et de la juger*¹⁶⁶ », le rappeur qui se veut conscient se doit d'être dans une éternelle introspection. Orelsan, en interrogeant constamment la persona qu'il se crée pour s'insérer dans le rap, interroge également la communauté qu'il souhaite représenter. Ce faisant, il précise ce qui est, selon lui, le rap légitime : un rap réaliste conscient de lui-même, auto-critique, qui ne fait pas de la colère une simple posture vide. Ce faisant, il s'oppose (sans les nommer) à d'autres rappeurs qui se revendiquent du rap conscient tel que, par exemple, El Matador ou Keny Arkana, dont la posture enragée semble être univoque et n'amène aucun engagement politique réel :

« *J'ai une rage soudaine, l'État nous saigne et ça nous gêne
La burqa dérange sauf quand elle est portée par une Saoudienne
Le prix du carburant augmente, les clochards meurent de froid
Et ma voisine dans l'ascenseur a toujours peur de moi
Dire c'que je pense ? Je ne sais pas si j'ai encore le droit
Épine dans l'pied, bâtons dans les roues, donc pas de langue de bois*¹⁶⁷ »

Par la revendication d'un ethos révolutionnaire, franc et choquant, El Matador se positionne en complotiste victime d'un état totalitaire et raciste en évoquant, par exemple, des théories complotistes comme celles des Illuminatis ou du satanisme étatique. Le paradoxe de sa posture peut se résumer par son hésitation à *dire ce qu'il pense*, sous prétexte qu'il n'en aurait *plus le droit*, alors que c'est précisément ce qu'il

¹⁶⁵ Béthune, C. *op. cit.*, 2003, p. 121-123.

¹⁶⁶ Le Petit Robert, « Conscience », *Dictionnaire*, 2017.

¹⁶⁷ El Matador, « Polémiquement incorrect », *Poussières d'étoiles*, AMG Musik, 2012.

est en train de faire par le biais de ce rap. Orelsan, en cherchant à légitimer sa position, délégitime notamment cette pratique qu'il considère comme vide et hypocrite :

*« Mais qu'est-ce que tu sais faire à part cliquer
À part critiquer, à part flipper d'te faire griller ton adresse IP
Ils font pas du rap conscient, ils racontent le JT
Rien à foutre de la bonne cause, je suis contre le Tibet¹⁶⁸ »*

Cette posture du rappeur engagé et enragé est réduite à une posture de critique et de peur irrationnelle, avant d'être tout simplement vidée de son supposé engagement en comparant le rappeur qui se prétend conscient à un présentateur d'émission télévisée. Par le biais de cette invective, Orelsan précise sa posture : il veut être un rappeur réaliste et conscient, mais s'oppose à ceux qui portent ce nom à tort et qui en font une posture vide. C'est que le rap conscient, pour Orelsan, n'est pas nécessairement un rap qui se *dit* engagé, mais qui se *montre* comme tel. Ainsi, Orelsan, en construisant son double ethos *a priori* paradoxal, contribue à expliciter ce que devrait être le rap légitime :

*« En hommage à toutes les opportunités gâchées
À nos histoires mortes avant d'avoir démarré
Aux heures laissées passées, aux potes jamais rappelés
Aux jobs que j'ai lâchés, aux portes que j'ai claquées
À tout c'que j'laisserai
Inachevé, inachevé, inachevé¹⁶⁹ »*

Dans *Inachevés*, Orelsan et Gringe concluent leur second album sur une note introspective qui revient sur l'ethos construit par le *dire* et cherche à en construire un par le *montrer*. La routine, motif littéraire de la paratopie géographique, a enlisé les deux rappeurs dans une passivité et une attitude bohème qui, si elle permet de se distinguer, les enferme. L'attente, les sorties et les dialogues vides de sens ont fait passer le temps sans amener aucune progression. En résultent des déceptions, des *opportunités gâchées* et une attitude générale improductive qui remplace l'attente sans fin par

168 Orelsan, « 2010 », *Le Chant des sirènes*, Wagram, 2011.

169 Casseurs Flowters, « Inachevés », *Comment c'est loin*, Wagram, 2015.

l'absence de fin et de but ; l'inachevé. L'attitude légère promulguée au long des deux albums est montrée sous son penchant négatif :

*« À toutes les vérités qu'j'ai pas osé m'avouer
Ma meuf me casse les couilles, j'ai pas les couilles de m'en séparer
J'attends qu'elle m'quitte, les bras croisés en attendant la suite
En avant dans la fuite, j'attends la gloire, j'attends qu'elle m'bipe
Incapable de faire des choix j'suis comme mes figurines
Inutile, j'reste chez moi, j'baisse les bras [...]
Un prototype, une version bêta
Une seule réponse à toutes les questions : "j'sais pas"¹⁷⁰ »*

L'attente précédemment comique se transforme en inaction, lâcheté, fuite. L'ethos dit du rappeur bohème, comique et léger est critiqué par le rappeur lui-même, créant un ethos montré du rappeur conscient. La position minimale de sa paratopie, laquelle lui a permis l'insertion générique, lui permet l'accès à l'ethos souhaité du rappeur conscient qui raconte son quotidien, le chroniqueur des cités. Étant alors ce chroniqueur des campagnes, Orelsan aborde les soucis propres à sa région à travers une scénographie qui justifie une énonciation légère en opposition avec celle d'un rappeur enragé. Par la distinction entre l'ethos dit et montré, Orelsan explicite les contradictions d'un individu perdu, marginal dans sa campagne, et dont les actions – forme d'échappatoire – sont également ses propres tombeaux. Le rappeur présente ainsi un style de vie qu'il explique, comprend et critique, incarnant cette figure du grand frère qui, par une tradition orale (ici, le rap), explique les dérives de ses propres conduites :

*« La médiocrité commence là où les passions meurent
C'est bête mais j'ai besoin de cette merde pour sentir battre mon cœur [...]
Tu parles de quoi? J'te parle de moi, j'te parle de faire des choix
Si tu renonces à rien, tu choisis pas, faut que j'me barre de là
Et on parle et on parle de partir pendant qu'on reste là
Mais si on s'tire c'est vers le bas, on s'y fait, on vit presque pas
À partir de maintenant j'commence mon ascension*

¹⁷⁰ loc. cit.

J'ai plus peur du vide, d'affronter la spirale sans fond

Donc j'arrête d'arrêter, j'abandonne l'abandon

Si j'dois finir une seule chose c'est cette putain d'chanson¹⁷¹ »

Arrivé à un stade extrême d'apathie, le rappeur décide de montrer l'exemple et de quitter cet état léthargique. En reprenant le motif méta-textuel de la création d'une chanson, Orelsan boucle la boucle : le sujet est désormais trouvé. Les deux albums narrent leur propre création à travers l'histoire exemplaire d'un jeune campagnard qui, abattu par la lassitude, décide de combler ses propres failles par le biais du rap. La scénographie permet une énonciation lente et absurde qui crée l'originalité d'Orelsan tout en l'insérant dans le genre légitime du rap conscient. Le rappeur qui se présente sans conviction n'est alors qu'une *persona* qu'il faut distinguer du rappeur auteur, lequel critique cet ethos, non sans sympathie envers celui-ci. Ce faisant, il s'attribue une posture unique et légitime.

Cette ruse narrative justifie l'insertion d'Orelsan dans un lieu qui n'est pas le sien : le rap. N'ayant jamais connu la rue de la banlieue, il reste pourtant fidèle à cette mythologie fondatrice en expliquant les dérives et difficultés d'une autre rue, d'un autre quotidien. En attaquant de surcroît des rappeurs qui, issus de cette même banlieue, occupent une posture vidée de son sens, il gagne en crédibilité dans la position qu'il souhaite occuper. Orelsan réussit ainsi à « mettre sur la carte » sa région et ses problèmes, à tel point qu'en 2018, dans une chanson en partenariat avec Orelsan qui sert de promotion à la sortie de son film *Banlieusards*¹⁷², Kery James rappe :

« Ouais, j'm'en suis sorti tout seul, t'as bien compris, tout seul

Hein, pauvreté sous l seuil, les banlieues n'sont pas les seules

Campagnes à l'abandon, la misère est aussi rurale

J'en connais des p'tits blancs pour qui la vie est brutale¹⁷³ »

¹⁷¹ *loc. cit.*

¹⁷² En référence à sa chanson *Banlieusards*, publiée en 2008, susmentionnée.

¹⁷³ Kery James, Orelsan, « À qui la faute ? », *Tu vois J'rap encore*, Universal Music Deal Distribution, 2018.

2.2.3. « *Je viens de la classe moyenne, moyennement classe*¹⁷⁴ »

Pris dans une logique de positionnement entre le rap conscient et le *gangsta rap*, Orelsan incarne un entre-deux qui est également celui de sa classe sociale. Alors que le rap conscient exprime la réalité de jeunes pauvres issus de la banlieue et que le *gangsta rap* promulgue une richesse exacerbée, la classe moyenne paraît hors de tout imaginaire au sein du rap. Situé entre deux extrémités, Orelsan doit trouver une manière propre d'incarner le rap conscient en l'adaptant à sa réalité : issu de la *classe moyenne, moyennement classe*, le rappeur présente une situation d'entre-deux tout en se permettant, une fois encore, d'élargir la question de la marge à d'autres marginaux.

La question de la marginalité socio-économique tourne majoritairement, dans le cas du rap conscient, autour des possibilités d'obtenir de l'argent et de monter l'échelle sociale. Mis à l'écart géographiquement et économiquement, victimes d'une France dont la politique d'assimilation montre ses échecs, les jeunes de banlieue trouvent, à l'instar de leurs équivalents afro-américains, leur ascension sociale dans une vie de gangster et la vente illégale de produits illicites. Si cette vie où violence fait loi est glorifiée et esthétisée dans le *gangsta rap* en montrant une richesse exorbitante comme étant un synonyme de puissance, le rap conscient est plus critique de cette attitude qu'il voit comme une impasse :

« *L'impasse*

On n'en sort pas, vu que nos petits frères nous remplacent

Dans l'impasse

*Il neige même sur nos collègues*¹⁷⁵ »

Dans sa chanson *L'Impasse*, Kery James se met en scène en conversation avec un jeune de banlieue lequel souhaite commencer à vendre de la drogue plutôt que de continuer ses études. Le rappeur tente alors de lui expliquer, dans un régime réaliste, ce qui adviendra, faisant de l'histoire de ce jeune fictif l'exemple représentatif de plusieurs générations de jeunes issus de conditions similaires :

174 Orelsan, Stromae « La Pluie », *La fête est finie*, Wagram, 2017.

175 Kery James, Béné, « L'Impasse », *À l'ombre du show business*, Believe Music, 2008.

« Tu veux quitter l'école?
Béné tu pètes les plombs, tu déconnes
Où tu vas, beaucoup ont été, mais autant que leurs sourires leur avenir y est resté
Ça fait 2-3 générations qu'on fait les mêmes choses
Pas de la même manière, mais on s'fout en l'air pour les mêmes causes¹⁷⁶ »

Le motif narratif de la répétition dramatique permet à la fois de mettre en exergue le côté répétitif et déterministe d'une réalité sociale qui s'imposerait à une population et permet la narration prophétique du destin contre-exemplaire de ce jeune garçon. Kery James narre l'obtention d'une première quantité de drogue et d'un territoire, la montée en puissance, l'obtention du pouvoir tant désiré, avant de conter les dérives, présentées comme inévitables. La compétition qu'amène le commerce illégal obligera le jeune à tuer contre ses principes, il finira trahi par ses partenaires, en prison, seul, avant de se faire tuer à son tour par un plus jeune avec les mêmes ambitions. Kery James tente ainsi, par l'exemple, d'encourager quiconque se sent représenté à préférer l'école à cette fiction nocive qui leur est vendue.

Le rapport à l'argent constitue une part importante du rap en raison des origines sociales de ce mouvement culturel et des prises de parti qui se sont organisées autour d'une distinction entre deux genres divers : le rap conscient et le *gangsta rap*. Le réalisme prôné par le rap conscient fait de ce rapport à l'argent une thématique principale. Ce n'est pas un hasard si parmi les références culturelles figurent fréquemment des films policiers qui suivent des *dealers* de drogue, comme *Scarface* ou *La 5ème heure*, deux *légendes* du genre. Le genre policier est d'ailleurs un genre à l'ambition sociopolitique marquée où s'expriment soit des critiques politiques, soit des critiques sociales comme c'est le cas, par exemple, des néo-polars ou encore des romans policiers de Georges Simenon, souvent qualifiés de « sociologie compréhensive » en référence à Max Weber¹⁷⁷. La distinction amenée entre la critique politique d'un côté (néo-polar) et la critique sociale de l'autre (*Maigret*) permet d'éclairer le rapport qu'entretient Orelsan avec le genre qu'il investit. Orelsan, issu de la classe moyenne et

¹⁷⁶ *loc. cit.*

¹⁷⁷ Corcuff, P., Fleury, L. « Profondeurs du social et critique politique - Hypothèses comparatives sur Maigret et le néo-polar », *Mouvements*, 2001/3, n°15-16, p. 28-34.

n'ayant dès lors ni des difficultés ni une aisance financières, se trouve, *a priori*, en dehors de tous conflits. Peu crédible dans une critique virulente d'une politique qui semble le privilégier, Orelsan ne peut prétendre à un rap engagé politiquement. Cependant, dans sa volonté de représenter le réel, Orelsan investit une critique sociale qui se rapproche de celle présente dans la série des *Maigret* de Simenon. Maigret, ce commissaire qui n'est que regard sans jugement, se « *caractéri[se] par une double prise en compte du sens subjectif visé par l'acteur et du contexte intersubjectif et social plus large de l'action*¹⁷⁸ ». Autrement dit, le commissaire prend conscience à la fois du contexte social de l'individu et de l'individu lui-même, dans une logique de compréhension qui s'éloigne, *de facto*, de toute ambition politique. Orelsan, dans la mise en scène de soi, prend une direction similaire, comme cela a déjà pu commencer à être démontré dans les deux chapitres précédents. Le rappeur, loin d'une critique politique claire, présente un individu contradictoire, à la fois victime d'un environnement et de lui-même, voué à se critiquer et s'améliorer. En rasant les échecs et les dérives de sa propre conduite, Orelsan les excuse et les condamne avec un regard tant compréhensif que critique. Cette démarche l'amène à « *dresser des constats*¹⁷⁹ », auxquels il ne propose pas nécessairement de solutions. Le rappeur rejoint en cela cet *espace de symbiose* où à travers l'individualité présentée s'exprime toute une communauté qui se sent représentée, faisant de son écriture une écriture sociologique.

La problématique de la classe moyenne s'exprime, chez Orelsan, à partir d'une référence aux films policiers susmentionnés. En reprenant le motif narratif classique d'un mafieux auquel le protagoniste devrait de l'argent, Orelsan présente une histoire métatextuelle où son propre producteur, Skread, incarne ce mafieux et où l'argent est remplacé par la demande de la création d'un single :

« Bon aller les mecs, hey on arrête les conneries maintenant, hey sérieux on arrête les conneries. Vous me devez d'l'oseille, moi j'ai mis d'l'oseille. Gringe tu

178 Corcuff, P., Fleury, L. *op. cit.*, 2001/3, p. 31-32.

179 Kery James, Orelsan, « À qui la faute ? », *Tu vois J'rap encore*, Universal Music Deal Distribution, 2018.

*bouges ton cul et demain j'reviens et j'veux mon putain de single, j'veux qu'on me chie un putain de single okay?*¹⁸⁰ »

L'usage d'un langage violent, direct et grossier permet la création de l'ethos du gangster ou du mafieux pour le producteur d'Orelsan, mettant le rappeur dans la position du trafiquant qui doit de l'argent à un homme puissant et dangereux. C'est en particulier l'emploi du terme *oseille*, argot pour désigner l'argent, qui rappelle cet univers. Cet ethos est d'ailleurs renforcé dans le film *Comment c'est loin*, où les producteurs – particulièrement Ablaye – arborent des bijoux de luxe et une veste en duvet. La scénographie se permet de ruser avec la trame habituelle : là où le protagoniste est généralement soit impliqué dans un gang, soit endetté, le rapport de pouvoir est ici évoqué par le rapport entre le rappeur et son producteur ; le second ayant investi sur le premier, celui-ci se voit endetté et redevable. La dette n'est pas une somme d'argent en particulier, mais la constitution d'un single (cf. 2.2.2.). Les deux jeunes rappeurs qui vont chercher l'inspiration dans leur vie quotidienne nous présentent ainsi également la trame de deux jeunes endettés vis-à-vis d'une puissance extérieure et qui cherchent à trouver de l'argent :

*« Tu fais quoi, t'écris ? Ouais, j'écris mon CV, là y a un trou d'dix piges, j'comprends pas où j'suis passé. Sérieux ? Bah ouais, mais bon. Nan, mais sérieux, t'es vraiment en train d'écrire ton CV, là ? Bah, bien sûr qu'j'écris mon CV, hé, moi leur truc de single, si ça marche pas, qu'est-ce que j'fais ? »*¹⁸¹

Ce paratexte introduit la prochaine chanson dans l'album, *Prends des pièces*, dans laquelle les rappeurs expliquent les divers emplois qu'ils ont eus par le passé et vers lesquels ils devraient retourner s'ils ne réussissent pas dans le milieu du rap. Cette chanson, qui explique les motivations des rappeurs, exprime également la lassitude, l'ennui et l'absurdité d'une vie réduite aux « petits boulots », ces emplois inutiles et insatisfaisant dans lesquels l'employé ne peut s'épanouir. L'anthropologue David

180 Casseurs Flowters, « 16h00. Tu m'dois d'l'oseille », *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, Wagram, 2013.

181 Casseurs Flowters, « 16h22. Deux connards dans un abribus », *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, Wagram, 2013.

Graeber a qualifié ces emplois de « *Bullshit jobs*¹⁸² ». Plus précisément, les *bullshit jobs* sont des emplois sans utilité réelle pour la société et qui rendent les travailleurs malades¹⁸³. Cette notion, qui connaît une popularité immédiate, naît la même année que l'album des Casseurs Flowters : bien que ces deux événements ne soient pas liés, ils témoignent tous deux d'une même réalité, l'un par le biais de la recherche scientifique, l'autre par le biais de l'art. Rythmée par le refrain *prends des pièces*, la chanson décrit un ensemble de *bullshit jobs* :

« *Tenter de se faire respecter, leur faire leur plat préféré*
Essayer d'endormir les sales gosses avec un DVD ou
Enquêter, prospecter, télémarketer
Avancer dans le questionnaire sans que l'objet t'envoie péter ou
Taffer de 9 à 5, déjeuner sur un tas de déchets
Trier les plastiques parce que personne sait dans quel sac les jeter
Visiter des sites avec des touristes arriérés
Réinventer l'histoire, l'important c'est que le client croit que c'est vrai
*Guillaume le conquérant, roi d'Égypte, 800*¹⁸⁴ »

En décrivant un baby-sitter, un représentant commercial, un agent de tri et un guide touristique, Orelsan décompose les caractéristiques du *bullshit job* : le manque de respect, la non désirabilité, la répétitivité et l'absence d'un sentiment d'accomplissement. Cette forme d'emploi – en constante croissance et qui représente environ 17 % des emplois – peut s'expliquer par l'automatisation des emplois producteurs nécessaires et par une logique féodale de contrôle et de hiérarchisation¹⁸⁵. Le rappeur parvient, par le biais d'un humour absurde, à combiner à une scénographie qui s'inspire de légendes (films policiers) des réalités propres à sa classe sociale. L'inutilité de ces emplois est montrée à son apogée dans les deux derniers vers. En

182 Graeber D., « On the Phenomenon of Bullshit Jobs: A Work Rant », *Strike* [en ligne], août, 2013, n°3. Consulté le 19 juillet 2023.

183 Coutrot, T., « David Graeber, Bullshit Jobs », *Mobilités géographiques, emplois et inégalités*, Travail et emploi, 2019.

184 Casseurs Flowters, « 17h04. Prends des pièces », *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, Wagram, 2013.

185 Coutrot, T., *op. cit.*, 2019.

précisant que *l'important c'est que le client croit que c'est vrai*, Orelsan déplace l'importance d'un métier dont la vérité est primordiale (guide touristique) vers une simple satisfaction du client : qu'importe la vérité – dans ce cas-ci, l'utilité même du métier – seul importe le jugement porté sur le travail. En faisant de Guillaume le conquérant un roi d'Égypte de l'an 800, Orelsan prouve, par l'absurde, l'absence absolue de sens de la situation décrite. Cette absurdité n'est cependant ni le propre des albums des Casseurs Flowters, ni des *bullshit jobs* :

« T'as besoin d'une voiture pour aller travailler

Tu travailles pour rembourser la voiture que tu viens d'acheter (viens d'acheter)

Tu vois l'genre de cercle vicieux?

Le genre de trucs qui donne envie d'tout faire sauf de mourir vieux (mourir vieux)

Tu peux courir à l'infini

À la poursuite du bonheur

La Terre est ronde, autant l'attendre ici (l'attendre ici)

J'suis pas fainéant mais j'ai la flemme

Et ça va finir en arrêt maladie pour toute la semaine¹⁸⁶ »

Dans son second album, Orelsan présente, avec une de ses chansons les plus populaires, une absurdité plus large : celle d'un système où, le travail étant devenu une fin en soi, l'individu se voit piégé dans une circularité insensée où il ne peut s'épanouir. En juxtaposant deux subordonnées de but grâce à la préposition *pour*, le rappeur expose un chiasme représentatif d'une circularité de l'action, réduisant à néant les buts énoncés. Dénonçant un style de vie insensé, Orelsan mentionne une autre réalité propre à sa région et sa classe sociale : le suicide. Depuis *Le Suicide* de Durkheim, ce phénomène complexe ne cesse d'être analysé par la sociologie, non sans difficultés et, depuis la même époque, une réalité reste relativement stable : ce sont les régions rurales, et notamment la Haute-Normandie, qui cumulent les statistiques les plus élevées¹⁸⁷. Cette problématique est d'autant plus élevée chez les jeunes hommes, lesquels sont 2 à 4 fois

186 Orelsan, « La terre est ronde », *Le chant des sirènes*, Wagram, 2011.

187 Hacpille L., Villet H., Arros P., Babouin C., Comble G., Marec Y., Tailleur P., Vaguet A. « Le suicide en Haute-Normandie. » *Études Normandes*, 39e année, n°4, Prospective et aménagement - une société en mouvement, 1990, p. 64-78.

plus susceptibles de se donner la mort en raison, notamment, d'une tendance à ne pas demander de l'aide, cacher la dépression, à se réfugier dans la consommation d'alcool et l'idéal viril promulgué particulièrement forts en région rurale¹⁸⁸. Orelsan, en jouant de son ethos préalable de jeune homme blanc issu de la campagne, s'empare de cette problématique pour en faire une paratopie lui permettant la création de l'ethos du chroniqueur des campagnes. En mêlant la problématique du suicide à la problématique des *bullshit jobs*, Orelsan interroge une existence fondée sur le travail et l'éternelle course au bonheur. Par le biais de l'ethos bohème précédemment mentionné, le rappeur propose un modèle alternatif où, plutôt que de *courir à la poursuite du bonheur*, il préfère *l'attendre*. Orelsan se positionne ainsi à la fois dans l'espace social et le champ du rap :

« Les rappeurs cainris donnent les mêmes conseils que mes parents
Fais c'que tu veux dans ta vie, mais surtout, fais d'l'argent (fais d'l'argent)
J'essaye de trouver l'équilibre
À quoi ça sert de préparer l'avenir si t'oublies d'vivre? (t'oublies d'vivre)
En caleçon qui m'sert de pyjama
Au lieu d'lécher mon patron pour une avance qu'il m'filera pas [...]
Aujourd'hui j'me sens bien, j'voudrais pas tout gâcher
J'vais tout remettre au lendemain¹⁸⁹ »

Par le biais de la comparaison, Orelsan assimile le rap américain à un discours parental typiquement dit à un adolescent : *fais d'l'argent*. Cette injonction, à la fois prônée par le gangsta rap et le discours commun d'un ménage où l'ascension sociale est importante, est alors moquée. Ce faisant, le rappeur émet une critique sociale et une critique de son propre milieu tout en se distinguant. À la recherche de *l'équilibre*, Orelsan met en scène un personnage qui trouve des échos dans la littérature scientifique. La sociologie observe une approche générationnelle différente par rapport au travail :

« Les jeunes accordent davantage d'importance aux aspects extrinsèques
du travail mais aussi aux aspects intrinsèques et particulièrement à la

188 Creighton G, Oliffe J, Ogrodniczuk J, Frank B. "You've Gotta Be That Tough Crust Exterior Man": Depression and Suicide in Rural-Based Men. Qualitative Health Research. 2017.

189 Orelsan, « La terre est ronde », *Le chant des sirènes*, Wagram, 2011.

composante sociale du travail. En même temps, la jeune génération confirme l'évolution vers une conception "polycentrique" de l'existence, c'est-à-dire une conception de la vie et un système de valeurs organisés autour de plusieurs centres (le travail, la famille, les relations amoureuses, les loisirs, l'engagement...)¹⁹⁰. »

L'ethos bohème revendiqué dans une logique de positionnement, critiqué dans ses excès, exprime également une réalité sociologique dans une logique de représentation : les excès d'alcool, les pensées suicidaires, le rapport au travail sont tant de thématiques qui se retrouvent à la fois dans la littérature scientifique et dans le rap d'Orelsan.

Bien que réaliste, le rap reste une fiction et se permet ainsi à la fois des excès et la mise en scène de situations auxquelles la sociologie, par exemple, ne saurait accéder. Dans sa chanson *Suicide social*, Orelsan présente un personnage annexe, non nommé, inspiré du film *La 25ème heure*. La structure de la chanson imite un monologue trouvable en annexe où le personnage du film susmentionné, voué à aller en prison, s'enfuir ou se suicider après avoir trafiqué de la drogue, s'adresse à lui-même dans un miroir (cf. A.6.). Orelsan y donne la voix à un suicidaire sur le point de se donner la mort. La scénographie y justifie l'emploi constant d'invectives envers chaque pan de la société française, la haine exprimée étant justifiée par la haine de soi du personnage mis en scène. Malgré le statut particulier de cette chanson, celle-ci permet un éclairage parmi d'autre sur les raisons du suicidaire qui, à travers chaque insulte, s'insulte lui-même :

*« Adieu, adieu les vieux comptables séniles
Adieu les secrétaires débiles et leurs discussions stériles
Adieu les jeunes cadres fraîchement diplômés [...]
Adieu tous ces grands PDG [...]
Adieu les petits patrons, ces beaufs embourgeoisés [...]
Adieu la campagne et ses familles crasseuses [...]
Adieu les jeunes moyens, les pires de tous [...]*

190 Méda, D., Vendramin, P., « Les générations entretiennent-elles un rapport différent au travail ? », *Théories et recherches*, SociologieS, 2010.

Adieu les fils de bourges [...]

Adieu tous ces profs dépressifs [...]

Adieu la ménagère devant son écran [...]

Adieu ma nation, tous ces incapables dans les administrations¹⁹¹ »

Dans cette chanson étouffante sans refrain où l'artiste rappe jusqu'à en perdre la voix avant de mimer le suicide armé, de nombreux pans de la société qui sont objets de l'invective sont issus de la classe moyenne. Orelsan attaque majoritairement les fonctionnaires, les transclasses, les étudiants, la *ménagère* et les patrons. Or, toutes les invectives peuvent s'appliquer à Orelsan : issu de la classe moyenne et de la campagne de Caen, Orelsan a pour mère une « ménagère à qui les publicitaires veulent la mettre¹⁹² » et un père qui « a gravi l'échelle pour devenir ce qu'il voulait être¹⁹³ », il a fait des études de commerce et est enfant de deux fonctionnaires. La haine de soi qui s'exprime à travers la haine des autres trouve pour motif l'ennui d'une vie sans objectif ni sens, rythmée par la routine et les *bullshit jobs* :

« Fini d'être une photocopie

Fini la monotonie, la lobotomie

Aujourd'hui je mettrai ni ma chemise ni ma cravate

J'irai pas jusqu'au travail, je donnerai pas la patte¹⁹⁴ »

Le motif du suicide est le travail. Perçu comme avilissant, l'emploi est à la fois décrit comme une tâche qui dépersonnalise l'individu et l'asservit. En juxtaposant les termes *photocopie*, *monotonie* et *lobotomie*, Orelsan présente une gradation dans le jugement porté par l'individu sur son propre travail : d'abord impersonnel, le travail laisse place à une routine qui se transforme en lobotomie ; les valeurs du travail s'insérant dans l'esprit du travailleur contre sa volonté. Cette gradation suppose une hiérarchie expliquée aux deux vers suivants. Le refus de porter les habits typiques du fonctionnaire est présenté comme un acte de rébellion, faisant de ces mêmes habits un symbole de soumission. En se comparant ensuite à un chien obéissant à son maître,

191 Orelsan, « Suicide social », *Le chant des sirènes*, Wagram, 2011.

192 Orelsan, Stromae, « La pluie », *La fête est finie*, Wagram, 2017.

193 *loc. cit.*

194 Orelsan, « Suicide social », *Le chant des sirènes*, Wagram, 2011.

Orelsan explicite ce rapport de domination qui s'installe à travers une hiérarchie salariale. L'hypothèse de Graeber d'une logique féodale comme étant le ciment des *bullshit jobs* trouve alors son écho dans l'œuvre d'Orelsan. Cette scénographie est également une inscription immédiate vis-à-vis d'une légende : *La 25ème heure*. Ce film s'inscrit dans la narration typique que reprend le rap conscient. Par le choix de la forme et de la référence, Orelsan s'inscrit dans une narration similaire tout en changeant le sujet : il ne s'agit plus de l'histoire d'un pauvre jeune de banlieue qui se perd dans le trafic de drogue mais de celle d'un jeune moyen qui s'oublie dans la monotonie ennuyeuse d'un travail qui le mènera à sa mort.

De la même manière que le rappeur conscient propose au trafiquant en herbe une autre voie, Orelsan suggère un hédonisme contemporain. Désormais représentant de la « *génération burn-out [qui court] après des chimères de perfection*¹⁹⁵ », le rappeur a gagné le capital symbolique qu'il cherchait et la crédibilité qu'il convoitait. Toujours dans ce paradigme exemplaire, Orelsan s'applique à modifier de manière plus évidente son ethos dans ses deux derniers albums, dont la chanson *San* représente le point de pivot. Dans ce rap en deux parties, le rappeur pose un constat sur son ethos précédent qui, s'il dresse des constats, ne propose que peu de modèles alternatifs sains et viables. En évoquant la naissance de ses neveux, il change de ton et démarre une posture nouvelle qu'il n'aurait pu occuper par le passé :

« *J'veux pas rester figé, piégé dans mon personnage comme une prise d'otages à
Disney [...]*

*Où sont passées les stars de ma jeunesse? Morts ou devenus des parodies d'eux-
mêmes*

J'veux jamais faire pareil, Retour vers le futur, j'veux pas rater l'troisième [...]

Quand j'disais "c'est nous, l'futur", j'parlais d'maintenant

*J'parlais d'cet instant, le futur, c'est maintenant*¹⁹⁶ »

Orelsan attaque une fois de plus sa *persona*, dénonçant l'artifice nécessaire à sa pratique tout en jouant du contrat d'authenticité. En mentionnant ses idoles de jeunesse,

195 Orelsan, « Rêve mieux », *Civilisation*, Wagram, 2021.

196 Orelsan, « San », *La fête est finie*, Wagram, 2017.

le rappeur s'inquiète d'un destin qui pourrait être le sien : échouer à s'adapter et tomber dans l'oubli. La reprise de sa punchline « *C'est nous l'futur, c'est nous les ringards de demain*¹⁹⁷ » qu'il transforme en « *le futur c'est maintenant*¹⁹⁸ » lui permet de signifier le temps qui a passé : le jeune rappeur en quête de crédibilité la possède désormais et doit s'adapter à ces nouvelles conditions. Auto-critique, Orelsan exprime la fuite en avant dont parle Maingueneau : la paratopie, à la fois appartenance et non-appartenance, force l'artiste à constamment s'adapter. Rappeur crédible, Orelsan n'est, paradoxalement, plus crédible dans cet ethos du perdant marginal. Il se doit alors d'incarner pleinement celui du représentant, certes toujours marginal, mais d'une marginalité encore différente : celui qui prône un système de valeurs en opposition à la société dans laquelle il vit, se rapprochant plutôt de l'ethos d'un perdant historique, moraliste dans sa conduite et son écriture, qui observe une société dans laquelle il ne se reconnaît pas.

197 Casseurs Flowters, « 06h16. Des histoires à raconter », *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, Wagram, 2013.

198 Orelsan, « San », *La fête est finie*, Wagram, 2017.

3. Conclusion

3.1. La pragmatique pour le populaire

Il est désormais possible de revenir sur le problème initial posé par ce travail : la difficulté à saisir le rap en tant qu'objet académique et ce particulièrement selon l'angle littéraire. À travers l'analyse d'un auteur qui se trouve aux diverses frontières du rap, l'analyse souhaite montrer et démontrer, outre une trajectoire particulière, les manières et intérêts d'étudier le rap. Il s'agissait d'abord de définir et caractériser un objet longtemps laissé à une autre discipline : la sociologie. À partir de l'histoire du rap, une première distinction a été établie entre le rap américain et le rap français afin de mieux les appréhender dans leurs différences, similitudes et influences. Cette approche a permis de s'éloigner d'un paradigme nocif qui consiste à vouloir analyser le rap selon une perspective visant à le légitimer à travers une visée comparatiste : le rap ne serait-il pas, finalement, une poésie de rue ? Cette question, aussi passionnante puisse-t-elle être, oriente le débat et, paradoxalement, contribue à délégitimer le rap en partant du principe qu'il ne saurait constituer, en tant que tel, un objet unique d'étude. Ni poème, ni chanson, le rap partage avec ses ancêtres autant de ressemblances qu'il n'y a de différences. D'abord, le rap semble échapper à la diction propre à la chanson à travers son rythme scandé tandis qu'il se refuse à se plier à toutes métriques classiques. Ensuite, il faut considérer qu'il s'agit d'un art populaire : toute tentative de coller, sur un art populaire, la grille de lecture d'un art « élevé », académique, est vouée à l'échec. Les résultats ne sauraient s'éloigner du simple constat selon lequel le rap ne serait pas aussi sémantiquement riche que la poésie, aussi mélodique que la chanson, aussi qualitatif qu'un art replié sur lui-même. C'est pourquoi la question de la qualité artistique est absente de cet essai : véritable *cul-de-sac* intellectuel, cette approche consisterait à s'aventurer en « *territoire ennemi*¹⁹⁹ » pour reprendre les termes du philosophe

199 Shusterman, R., « Légitimer la légitimation de l'art populaire », *Politiques culturelles et polémiques médiatiques. Lectures croisées en guise d'introduction.*, Presses de la Fondation Nationale des sciences politiques, Paris, 1993, p. 153.

américain Richard Shusterman. Il ne faut cependant pas en tirer pour constat que le rap est privé d'une esthétique (souvent appelée, à tort, poétique). Christian Béthune observait déjà une esthétique subversive tandis que le présent essai dégage, en s'inspirant des travaux d'Anthony Pecqueux et Karim Hammou, une esthétique réaliste et auto-critique qui s'insère dans un paradigme pragmatique de représentation d'une population. Shusterman proposait déjà, quant à lui, d'étudier une esthétique populaire à travers l'esthétique pragmatique de John Dewey.

C'est là une porte d'entrée précieuse pour les études littéraires que le courant pragmatique. Il paraîtrait effectivement logique de se pencher, pour analyser un objet d'origine américaine, sur une théorie américaine qui s'est développée, grâce à Shusterman, en même temps que le rap. La pragmatique, dans son rapport au réel, permet d'appréhender une littérature qui sort du livre pour constituer à la fois une culture (c'est-à-dire ici, un ensemble de valeurs transmises par des fictions communes) et une forme. Le rap n'est-il pas issu du hip hop, mouvement culturel large qui dépasse le cadre artistique et littéraire pour s'imposer comme une manière de vivre, une philosophie de vie ? Associant la danse, la musique, la littérature orale, la mode vestimentaire, l'art graphique, le hip hop prône un idéal de paix et d'égalité à travers une forme paradoxalement conflictuelle. Ce faisant, il est une part intégrale et indissociable d'une manière d'appréhender le vivant, que ce soit dans ses structures sociales ou ses contradictions individuelles. Le rap se vit, se danse, s'écoute, se chante, se crie dans une vitalité qui doit interroger les méthodes d'analyse qui sont les nôtres. Trop longtemps cantonnée à son format individuel, intériorisée et intellectualisée, la littérature européenne moderne en a oublié ses origines : l'oralité. Alors que la technologie a permis le passage d'une littérature orale et communautaire à une littérature individuelle, cette même technologie permet aujourd'hui le retour triomphant d'une littérature orale de performance. La possibilité d'enregistrer, d'abord sur disque, ensuite directement sur des plateformes en ligne, permet à la littérature orale, essentiellement éphémère, de s'immortaliser. Or, le rap a, dès ses origines, la particularité de n'être pas inquiété de l'évolution technologique qu'il s'approprie directement : le *sampler*, les platines et tables de mixage permettent la création de

musique à qui n'a pas accès à des instruments traditionnels. S'en suit un changement de paradigme créateur qui doit nous intéresser. En reprenant des échantillons musicaux, le rap s'éloigne de la sainte originalité pour proposer un montage sonore sur lequel s'essaie un interprète. Ce montage, s'il n'a pas été analysé dans le présent ouvrage, est également le signe d'un interdiscours, cette fois-ci sonore. Ainsi, les effets de sens dépassent le seul cadre linguistique et se présentent sous un ensemble de canaux divers qui se complètent : le visuel, l'auditif, le textuel. C'est en ce sens qu'Anthony Pecqueux cherchait à analyser ce qu'il a appelé « *l'écoute en action*²⁰⁰ ». En effet, le public d'un concert de rap n'agit pas de la même manière que le public d'un concert symphonique. Alors que Bourdieu y voit avant tout une distinction de classe, Anthony Pecqueux suggère que le concert de rap, à travers diverses saillies énonciatives, mobilise son public différemment. C'est le cas des *captatio malenvolentiae*, par exemple. Un cas plus emblématique est celui où le public s'empare de l'énonciation : phénomène si répandu au sein du rap qu'il prend le nom de *faire les backs*²⁰¹. Cette action consiste à répéter, en même temps que l'artiste, une fin de phrase, une rime, ou une *punchline* entière. C'est là un exemple non négligeable d'une symbiose entre l'artiste et son public où celui-ci présente – outre une écoute active signifiée par la danse ou une gestuelle particulière – son plein accord avec l'énonciation, jusqu'à se faire lui-même énonciateur de la parole d'autrui. Dans la même lignée, Shusterman propose une soma-esthétique qui souhaite mettre le corps au centre de l'expérience esthétique²⁰². À la fois foyer créateur et récepteur, le corps est le centre des expériences sensibles dont traitent les recherches sur l'esthétique. Dans cette conception somatique, l'étude du corps permet aussi bien de traiter de la réception d'une œuvre (le rap ne se danse-t-il pas, ne se chante-t-il pas, ne se ressent-ils pas?) que de sa création (le rappeur ne doit-il pas questionner sa présence corporelle sur scène, ses vêtements, sa gestuelle?).

Les études littéraires et linguistiques, fortes de leur propre courant pragmatique, s'insèrent sans difficulté dans le débat académique et interdisciplinaire autour du rap. La

200 Pecqueux, A., *op. cit.*, 2003, p. 116-202.

201 Ce phénomène a notamment inspiré la chanson *Fais les backs* des Casseurs Flowters où ils invitent leur public à répéter leurs énoncés si celui-ci se retrouve dans ce qu'ils décrivent.

202 Shusterman, R., *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Éditions de L'Éclat, Paris, 2007.

pragmatique, « *discipline carrefour*²⁰³ » entre les diverses sciences humaines, s'intéresse à la dimension pratique du langage mis en contexte. Ce travail, en s'inspirant majoritairement des travaux de Dominique Maingueneau, cherche à appliquer au discours littéraire, et particulièrement au discours du rap, les outils linguistiques développés par ce courant. L'ethos est alors un outil précieux pour appréhender le corps mis en scène par le rappeur : quelles gestuelles, quels vêtements, quels accessoires le rappeur met-il en avant ? Quel pathos cela renvoie-t-il ? Plus encore, le corps a une influence déterminante dans la création d'un rap : un rappeur blanc ne peut présenter le même rap qu'un rappeur noir sans devoir d'abord s'en justifier. Le texte se doit dès lors de trouver des ruses pour parer à l'ethos préalable renvoyé par le corps du rappeur. En gérant sa scène d'énonciation, l'artiste expose une stratégie de positionnement dans un champ. Cette stratégie, en raison de la dimension incarnée du rap, paraît, pour l'analyste, plus flagrante au sein de l'œuvre qu'elle ne le serait dans un roman ou un poème. En ce sens, le rap constitue un précieux laboratoire d'expérimentation où diverses individualités entrent dans une lutte sans le cacher et proposent une série de postures diverses qui ne sont pas sans rappeler des dynamiques propres au champ littéraire : une posture bohème répond à une posture romantique, une posture basée sur l'obtention d'un capital économique est rabaissée par une posture qui prône un art engagé, une posture engagée s'oppose à une autre posture engagée en la prétendant vide de sens pour obtenir le capital symbolique qu'elle possède... Il ne faudrait cependant pas s'y tromper : l'individualité mise en scène n'est pas seule et ça, le rappeur ne le cache pas non plus. Accompagné de son *crew*²⁰⁴, l'artiste ne crée jamais seul et reste transparent sur cette question. C'est particulièrement frappant dans le documentaire *Ne montre jamais ça à personne* sur Orelsan, ou encore lors des interviews du rappeur Vald où celui-ci répond systématiquement aux questions des journalistes par les pronoms *nous* et *on*. Transparents sur les procédés créateurs, les rappeurs constituent une source

203 Maingueneau, D., *op. cit.*, 1996, p. 3.

204 En anglais, « équipage » ou « bande », le *crew* est le groupe qui entoure le rappeur. Généralement composé d'autres rappeurs, de producteurs et de DJ, le *crew* est essentiel à un rappeur et nombreux sont les artistes à le rappeler. Cette logique de groupe vient des origines urbaines du rap et de son rapport aux guerres de gang.

non négligeable de réflexions sur le paradigme du créateur incréé : alors qu'il n'est pas rare que le rappeur se décrive comme un génie dans ses œuvres, il se présente ouvertement comme le fruit d'une collaboration, sinon de hasards et de chance, en dehors de ses chansons. Plus que le créateur incréé, le rappeur propose la narration d'un créateur en création et expose volontiers sa propre paratopie. L'individualité mise en scène doit être analysée sous un angle différent : ce n'est pas que le rappeur est exactement la figure romantique du XIX^e siècle, mais que la narration, dans son paradigme réaliste de représentation, se doit de passer par une individualité forte. Caractéristique post-moderne par excellence, l'individualité exacerbée présente, par son histoire personnelle, une réalité fragmentée. Incapable de présenter l'histoire dans son objectivité (ou incrédule quant à cet objectif), le rappeur assume présenter *son* histoire. Paradoxalement, cette histoire est partagée par une large communauté qui s'y reconnaît. Dans cette perspective de fragmentation, l'aspect parfois désordonné de certains raps prend alors un sens nouveau : l'enchaînement de *punchlines* – caractéristique du genre – contribue à fragmenter plus encore le discours en un ensemble de formules brèves. Ces formules brèves prennent, en ce sens, le nom d'aphorisme : phrases courtes, faciles à mémoriser et imbibées d'une subjectivité forte, les aphorismes sont les réflexions libres d'un individu, souvent en période de crise, où la fragmentation du discours mime la fragmentation de la société²⁰⁵. Ce faisant, l'artiste qui par le biais de la formule brève exprime sa trajectoire contribue à exprimer celle d'un ensemble d'individus.

La notion de représentation est également éclairante quant à l'art populaire. La représentation est à la fois « *l'action de donner un spectacle ; paraître dans un déploiement de fastes destiné à révéler son statut social ; la reproduction, restitution des traits fondamentaux de quelque chose ou de quelqu'un*²⁰⁶ ». Le rappeur, lorsqu'il clame *représenter* une région s'applique en réalité à trois activités connexes et simultanées : il propose un spectacle inspiré de sa région et ses difficultés ; il expose un style visant à exprimer le statut social qui est le sien et celui, *a priori*, de son public ; il reproduit, en cherchant à ne pas tomber dans le stéréotype, une réalité propre. C'est sur

205 Montandon, A., *Les Formes brèves*, Classiques Garnier, Paris, 2018, p. 65-88.

206 Trésor de la langue française en ligne, « Représentation », *Dictionnaire*. Consulté le 24 juillet 2023.

ce constat que de nombreuses études sur le rap se sont arrêtées sans chercher à creuser plus loin ce paradigme. En souhaitant répondre aux reproches fréquemment adressés par Karim Hammou aux études sur le rap, ce travail a l'ambition d'analyser plus en profondeur le fonctionnement de la représentation au sein de cette forme artistique. Loin d'être la simple copie d'une réalité, la représentation n'est en réalité qu'une autre déclinaison de ce qu'a toujours été l'art : la *mimesis* ;

« Le principe de la mimesis est celui d'une illusion : ce qui est représenté doit être semblable au vrai (vraisemblance) et la mimesis parfaite est réalisée quand le spectateur ou l'auditeur peut reconnaître et s'identifier à ce qui lui est (re)présenté, le croire authentique. Mais il [Aristote] spécifie que le Vrai n'est pas tant ce qui est véritablement advenu (l'historique, le contingent) que ce qui correspond à une vérité partageable par tous les hommes. De là, la supériorité de la poésie (ou fiction) sur l'histoire : en peignant le vraisemblable – le possible –, elle accède à des vérités plus générales que l'historique – le vrai effectif, mais contingent, limité à une situation donnée²⁰⁷. »

Ainsi, il n'est pas question de considérer le rap comme une peinture effective de la vie de banlieue (ne serait-ce que parce que le rap ne s'y limite pas) mais bien comme un art – une manière de faire – qui s'applique à décrire une réalité qui dépasse le cas narré. En ce sens, le positionnement d'Orelsan est précieux : il permet de voir une trajectoire singulière qui s'efforce de trouver une scénographie justifiant son énonciation et sa prise de parole sur le réel au sein d'un champ qui le limitait auparavant. La représentation du rap s'émancipe alors en partie de son propre *illusio* du mythe de la rue sans l'abandonner entièrement et propose d'autres réalités – en l'occurrence d'autres marginalités²⁰⁸. Selon cette considération, la similitude troublante entre les œuvres

207 Viala, A. « Mimesis », *Le Dictionnaire du littéraire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010.

208 Sur une note similaire, la représentation des marginalités ne représenterait-elle pas, à l'époque contemporaine, un paradigme nouveau en soi ? Cette question, qui n'a pas pu être étudiée ici, mérite certainement plus de réflexion, particulièrement pour appréhender l'art populaire. À l'heure où se multiplient les (fan)fictions qui mettent en scène des identités, sexualités et ethnies diverses jugées non représentées, à l'heure où le corps de l'acteur joue un rôle essentiel dans sa sélection et où certains rôles sont jugés, par l'opinion publique, réservés à une certaine identité marginale précise, ne faut-il pas considérer la représentation, cette fois-ci dans sa dimension plus directe et ancrée, comme un critère esthétique nouveau propre à l'art populaire ? Sans nécessairement partager cette thèse, force est de constater que, dans le sillage des études de genre et féministes, ce critère semble prendre

d'Orelsan et la littérature scientifique interroge : sans faire d'Orelsan un génie ni un scientifique, il s'agit d'observer comment communiquent des logiques internes à une œuvre avec des logiques externes de positionnement ; comment s'articulent ces stratégies à des thématiques, lesquelles font une référence directe à des événements sociaux dont la littérature scientifique, dans les mêmes années, s'efforce de rendre compte. C'est bien parce qu'il y a cette communication que le succès d'Orelsan peut s'expliquer. Il ne faut dès lors pas confondre la méthode employée avec les résultats obtenus : ce mémoire cherche à circuler dans ce difficile entre-deux entre l'approche externe et interne afin de déceler l'unicité d'une œuvre vis-à-vis d'un ensemble de règles propres à un champ. Ce champ – se voulant hétéronome – encourage à chercher en dehors du champ des éléments qui permettent d'éclairer la stratégie employée. Ainsi, ce mémoire ne dit pas qu'Orelsan est ce génie qui a réussi à exprimer son contexte ; il tente de démontrer comment Orelsan, par le biais de l'insertion générique, de l'emploi d'un langage particulier, d'une scénographie et d'un travail sur son ethos, réussit à stratégiquement se positionner au sein de son champ en jouant de ses diverses paratopies. En mélangeant ses paratopies à l'ethos revendiqué du chroniqueur des campagnes, Orelsan incarne cette figure du représentant en symbiose avec une communauté. La réussite de sa stratégie peut alors se mesurer à la précision avec laquelle ses œuvres semblent communiquer avec la littérature scientifique. Orelsan exprime, ce faisant, le réalisme d'un rap incarné à la fois par un langage et une personne qui vient exprimer sa réalité et celle de toute une population. Rappeur réaliste, Orelsan trouve des échos presque immédiats dans la réalité, ce qui doit nous amener à interroger le paradigme réaliste en littérature. Là où ni la poésie ni le roman ne permettent une instantanéité, le rap, lui, s'il n'est pas immédiat, est plus rapide dans sa création et sa réponse. La représentation du réel, paradigme esthétique moderne, si elle ne peut jamais

une ampleur nouvelle non négligeable au sein des critiques contemporaines. Cela s'accorderait avec un ensemble de valeurs politiques qui s'opposeraient à travers les œuvres et les représentations diverses (ou non) qui s'y présentent. En ce sens, il ne serait pas complètement impertinent d'envisager une étude sur les fréquents heurts entre le rap et le monde militant féministe. Le rap, laboratoire expérimental des diverses masculinités, ancré dans une tradition de violence verbale incomprise, se voit attribué des valeurs contraires à un mouvement politique qui cherche dès lors à le censurer, sur base d'une conception pragmatique où l'œuvre « inciterait » le public.

être complète et omnisciente, accepte son individualité (exacerbée au sein du rap) et s'initie à l'instantanéité. Ce n'est pas un hasard si le rap communique plus aisément avec la presse et les réseaux sociaux que le roman ou la poésie. Certains rappeurs en ont d'ailleurs fait leur marque de fabrique (Booba, Kaaris, mais également des représentants d'un *troll rap*²⁰⁹ : Vald et Lorenzo). Le rap d'Orelsan est, en ce sens, une représentation presque immédiate du réel et une littérature de sociologie compréhensive en cela qu'il représente une population qui infirme ou confirme ses propres représentations en soutenant, ou non, un artiste. De la même manière, le rap, par sa relative immédiateté, s'insère tant dans l'interdiscours de son propre champ que dans le discours social qui l'entoure et auquel il répond fréquemment.

3.2. De l'art à l'art de vivre

Il reste alors à identifier comment fonctionne ce paradigme de représentation dans son rapport entre auteur, œuvre et public. L'œuvre étant une inscription, elle échappe à la fois à la simple description du réel et à l'intention de l'auteur. Impossible dès lors d'affirmer que l'auteur a pour projet créateur de décrire une réalité de manière objective et neutre afin de représenter une population. Au contraire, cela a été dit, la singularité est omniprésente au sein du rap. Barthes interrogeait déjà la capacité réelle de la littérature à être neutre en distinguant la langue, le style et l'écriture. La langue étant en deçà de la littérature, et le style au-delà, la littérature se trouve influencée à la fois par une réalité linguistique qui lui échappe et une singularité qui vient du corps de l'auteur de laquelle elle peine à s'émanciper. L'écriture apparaît comme l'unique lieu où s'effectuent des choix, tant littéraires que sociaux et politiques. Dès lors, le style n'est pas tant un choix qu'une détermination biologique, mystique et inexplicable qui appartiendrait à chaque individu²¹⁰. Bien que la notion d'écriture ait eut une postérité importante dans les études

209 Le *troll rap* est un phénomène né en 2010 et dont la genèse est attribuée à Orelsan, bien qu'il ne fasse pas exactement partie du mouvement. Avec Vald et Lorenzo pour représentants principaux, le *troll rap* reprend le caractère subversif du *gangsta rap* en s'éloignant des stéréotypes liés à la banlieue et au gangster. Jugé (à tort) comme une provocation gratuite, ce rap tourne autour du *buzz* (succès de courte durée basé sur une déclaration choc) et n'hésite pas à s'associer avec des sites pornographiques, à se présenter fumant de la drogue, à paraître sous influence lors d'entretiens...

210 Barthes, R., *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1970, p. 11-33.

littéraires, cette conception du style fut moins reprise. C'est que le style pourrait être travaillé à l'instar de l'ethos. En réalité, l'ethos et le style sont des notions similaires :

« Dans le système de Barthes, les deux ne se recoupent pas, mais dès lors qu'on adhère à l'idée que les deux concepts incluent d'une part une certaine corporéité inscrite dans le discours et d'autre part une construction historique de cette corporéité, où la singularité émerge plus ou moins à partir de formes collectives, la voie semble ouverte à des rapprochements²¹¹ »

Alors que l'ethos est plutôt utilisé par les analystes du discours et le style par les chercheurs en esthétique, les deux notions appréhendent un procédé similaire. D'un côté l'ethos implique nécessairement la corporéité de l'énonciateur en cela qu'il met en scène sa propre personne ; de l'autre le style, dans sa conception élargie, investit tant le style littéraire que le style vestimentaire, la manière de parler, de se présenter, de se mouvoir... Ainsi, la différence majeure entre ces deux termes est d'ordre académique : les partisans de l'ethos prônent une distanciation entre l'auteur et l'énonciateur en affirmant que l'ethos est construit tandis que les partisans du style s'attachent à une inscription consciente de l'auteur à travers son style, à la fois réalité personnelle et fruit d'un travail. Pourtant, l'ethos est également le fruit d'une réalité personnelle si nous considérons l'ethos préalable, à la fois construit par le discours et le corps de l'énonciateur ainsi que l'ethos montré qui passe tant par l'intra que l'extra-discursif. Le style et l'ethos sont, en ce sens, deux réalités du discours (littéraire) qui lui sont en même temps externes et internes : à la fois réalités biologiques ou préétablies par un discours préexistant, et fruits d'un travail et d'une esthétisation. Ces deux notions permettent d'analyser directement le discours littéraire et ce qui l'entoure. C'est particulièrement pertinent lorsque la littérature sort de son format livresque pour s'incarner dans une performance. Dans le cadre du rap, l'auteur n'est pas caché derrière un quatrième de couverture : il se trouve ouvertement devant son public et doit gérer tant son style discursif que sa corporéité. Ce faisant, par un double mouvement (le discours et la corporéité), le rappeur présente un style qui dépasse le simple cadre

211 Monte, M. *La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*., Classiques Garnier, Paris, 2022, p. 142.

littéraire : il présente une manière d'appréhender le vivant, c'est-à-dire un *style de vie*. Marielle Macé aborde cette question en faisant du vivant lui-même son objet d'étude et de la littérature, plus qu'une fin en soi, une manière d'appréhender le sujet. Elle distingue trois grandes manières de considérer le style : la modalité, la distinction et l'individuation.

La modalité « *suppose de concevoir le monde comme l'espace d'institution de phrasés généraux du vivre : non pas une foule de choses, mais une foule de façons d'être une chose ; non seulement une foule d'hommes, mais une foule de manières d'être homme*²¹² ». Autrement dit, la modalité du style s'intéresse aux modes de vie, c'est-à-dire aux manières de vivre qui ne sont pas des styles nécessairement esthétiques mais des manières d'être qui sont également des manières de faire, investies à la fois d'une caractéristique formelle et d'un ensemble de valeurs. Ainsi, il s'agit bien de lier au singulier le commun : à un style personnel s'associe une communauté qui partage les mêmes caractéristiques et valeurs. En ce sens, le monde de la musique paraît un excellent exemple de ce dont Marielle Macé cherche à rendre compte. La musique punk ne présentait-elle pas à la fois un style musical inspiré du rock rebelle, un style discursif subversif, un style vestimentaire volontairement provocateur et, ce faisant, un style de vie investi de valeurs dans lesquelles se retrouve le public qui adhère à la musique qu'il écoute ? De la même manière il suffit de se rendre à un concert de métal, de rap, de rock, de pop, de k-pop, de j-pop pour observer un public différent : chaque genre musical (ici entendu au sens large) offre un style musical qui s'associe à un style vestimentaire, une manière d'être et un ensemble de valeurs. Le hip hop insistait d'ailleurs sur cette dimension philosophique de sa pratique : plus qu'une musique, c'était une façon de considérer le vivant et de l'incarner ; une culture.

La distinction est, elle, absorbée dans une logique de lutte des classes que Bourdieu s'est appliqué à décrire et dont Balzac rendait déjà compte. C'est avant tout une manière d'être qui signifie ce qu'un individu est, souhaite être et désire ne pas être. Lieu de luttes, le style permet de se distinguer socialement : un bourgeois ne s'habillera pas et ne parlera pas de la même manière qu'un prolétaire, tout comme leurs centres d'intérêts

212 Macé, M. *Styles. Critique de nos formes de vie.*, Gallimard, Paris, 2016, p. 57.

varieront : au football, vulgaire et populaire, le bourgeois préférerait des activités telles que le tennis ou le golf par exemple. En ce sens, le style promulgué par le *gangsta rap* pourrait s'expliquer par une volonté avant tout sociale de se mettre en valeur tout en se distinguant : dans une société capitaliste où le cumul financier signifie le pouvoir, le *gangsta rap* qui se nourrit d'une mythologie de la rue cherche à la fois à incarner ce pouvoir tout en se distinguant du bourgeois qui le méprise. C'est là une des explications de l'esthétique subversive du rap : une manière de se distinguer par le choc esthétique ; rendre beau ce que l'Autre trouve laid et y trouver sa fierté ainsi que son ascension financière. En ce sens, le *troll rap*, phénomène plus contemporain, ou encore les chansons *Sale Pute* et *Saint-Valentin* d'Orelsan incarnent une dynamique similaire : des individus présentés comme marginaux vis-à-vis d'un idéal social se présentent en opposition esthétique et thématique. En incarnant les travers de la société, les rappeurs de ce mouvement présentent un style de vie en opposition avec une conduite attendue : à la productivité du travail ils opposent l'inactivité et la consommation de produits illicite ; au rapport romantique idéalisé et fortement normé ils substituent des relations sexuelles qui se rapprochent du pornographique. Ce faisant, ils interrogent plus qu'ils ne prônent un style de vie qui est à la fois une manière d'être et une manière de se distinguer de la génération précédente et d'une classe sociale.

L'individuation « *n'encourage pas à penser des identités (un être "soi"), mais des singularités (un être "tel", un être "comme ça"). Singularités anonymes, moments fragiles d'un individu, qui impliquent avant tout une superposition, une tension, un débat entre les êtres et les styles qui les traversent, qui les animent sans les définir en propre, et qui peuvent aussi bien les quitter. Pensé comme dynamique d'individuation, institution de singularités dissociées des personnes, le style engage des suites d'appropriations, de déappropriations et d'expropriations, bien loin du sentiment que chacun aurait à affirmer son style, à affirmer le style qu'il a, le style qu'il "est". Ici, le sujet devient lui-même l'arène de la dispute et le terrain mouvementé de la guerre des styles*²¹³ ». L'individu en tant que personne ne possède dès lors pas un style propre qu'il s'agirait d'exprimer, mais est le centre de décisions entre plusieurs styles qui se

213 Macé, M. *op. cit.*, p. 205.

chevauchent, s'opposent, se complètent et se transforment. Selon cette perspective, le style est à la fois moins que l'individu et plus que celui-ci : il le compose et le dépasse. Foyer de styles, l'individu est voué à changer en fonction de choix et à voguer entre plusieurs styles qu'il adopte ou rejette. Cette conception n'est pas si éloignée du positionnement dont parle Maingueneau ni de ce qui a fait l'objet de ce travail : Orelsan, dans son positionnement au sein d'un champ et d'un genre, choisit et rejette un ensemble de styles qu'il s'applique à modifier pour les faire siens. En présentant un *alter ego*, Orelsan peut mettre en scène ce foyer de choix qui, inscrit dans une éternelle fuite en avant propre à sa condition, est voué à évoluer dans ses styles tout en gardant une forme d'identité propre, une ligne conductrice au sein de son œuvre.

La représentation proposée par le rap paraît dès lors plus claire : par la mise en scène d'une individualité, les rappeurs proposent à la fois le parcours d'un créateur en création qui nous expose les conditions de sa propre pratique et l'évolution d'un individu – bête de style – qui évolue par une série de choix créateurs qui sont également des choix de vie. Ce faisant, le rap propose un style, sinon des styles de vie qui s'opposent et se complètent : il présente des modalités de vie, c'est-à-dire des manières de donner forme à sa vie à travers la mise en forme d'un rap et la présentation d'un style ; il fonctionne par distinction sans pour autant être dupe de sa propre logique de positionnement ; enfin, il expose une individualité qui dépasse l'individu en narrant une série de choix, de conceptions de la vie qui, parfois, montrent d'ailleurs l'individu dans ses contradictions personnelles. Orelsan, en s'insérant dans le rap, cherche d'abord à se créer une *persona* qui permette son insertion au sein d'un champ mais, ce faisant, il narre, outre sa propre insertion, une trajectoire individuelle qui le dépasse. En s'insérant dans l'*ego trip* par le biais d'une auto-dérision critique et parodique, il présente un rapport contradictoire à la virilité et la masculinité qui s'articulera d'ailleurs, au fil des albums, autour d'une série de choix vis-à-vis de la figure féminine. En cherchant à incarner l'ethos du chroniqueur des campagnes, Orelsan présente une réalité sociologique plus large : il ne s'agit pas de parler de lui, mais de parler d'un ensemble de formes, de manières d'habiter le réel dans lesquelles il est crédible. Ces formes, qui le composent et le dépassent, permettent cet espace de symbiose nécessaire au rappeur. Ainsi, l'ethos qu'il se crée n'est pas

uniquement le sien, c'est celui de tous les auditeurs qui s'y reconnaissent. La *persona* que se crée Orelsan est certes un *alter ego* influencé par des logiques de positionnement et plusieurs paratopies, mais cette *persona* ne lui appartient pas : elle appartient à quiconque partage un style de vie qui s'accorde au style présenté. C'est ce rapport entre l'individu et le collectif qui participe de la force du rap. C'est toujours ce rapport là que souhaite entretenir Orelsan lorsqu'il modifie constamment son ethos, interroge sa *persona*, la fait évoluer au fil des scénographies et des albums : outre le fait de manifester le contrat d'authenticité, il cherche à garder cette symbiose entre son public et sa *persona* ; son public ayant grandi, il faut aussi que s'adapte Orelsan. Cette adaptation est donc à la fois le fruit de la circularité induite par le jeu de positionnement, les paratopies, et cette volonté de représentation qui induit des choix de styles. Lorsqu'Orelsan, dans *Épilogue*, rappe « *J'veux laisser une trace, laisser une marque / que tu puisses porter mes T-shirts fièrement*²¹⁴ », il dépasse le simple cadre du rap. En s'adressant à son public, il mentionne sa volonté d'avoir une influence sur celui-ci et c'est particulièrement la mention du T-shirt qui confirme la conception du style que nous utilisons ici. Par l'association entre son rap et un style vestimentaire, Orelsan évoque sa marque de vêtements (sa *merch*²¹⁵) et y ajoute une valeur, ici la fierté. Cette fierté cache en réalité un ensemble d'autres valeurs incarnées par le rap d'Orelsan, ses différents choix et différents styles.

Cette conception du style permet également de mieux comprendre la portée politique longtemps attribuée au rap et également contestée par ses chercheurs les plus assidus. Ce qu'Anthony Pecqueux appelle la politique incarnée du rap et ce que Karim Hammou désigne par la représentation de la marge pourraient s'expliquer en réalité par le fait que le rap, dans sa dynamique de représentation de styles de vie, a une influence politique selon ce qu'il représente. Le style de vie est, lui, éminemment politique dans sa manière d'appréhender le vivant et de concevoir la vie en société. Cette remarque est d'ailleurs confirmée par les craintes souvent adressées au rap qui constituerait une forme de

214 Orelsan, « *Épilogue* », *Épilogue*, Wagram, 2017.

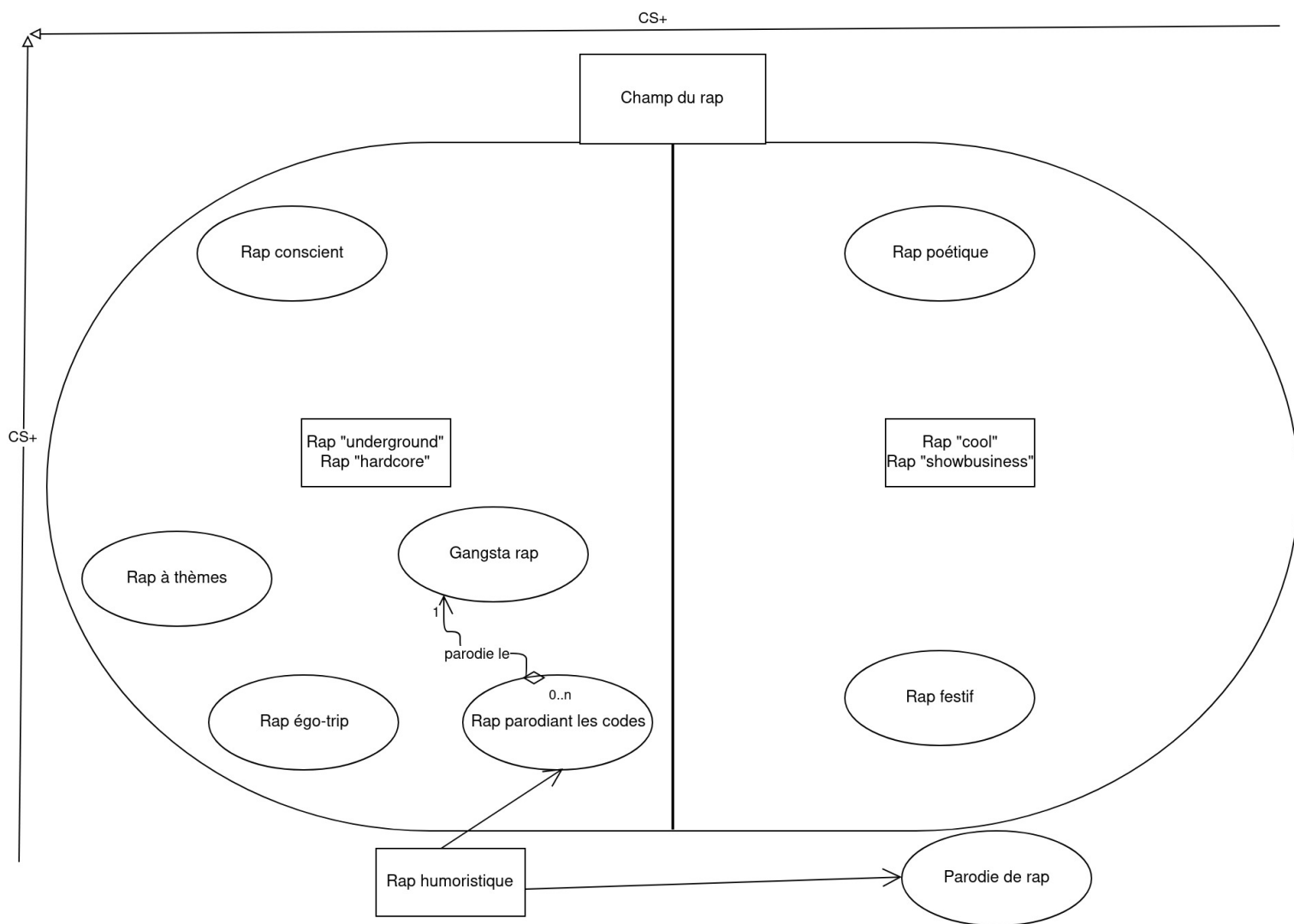
215 De l'anglais *merchandising*, « marchandise ». Fait référence à l'acte d'associer une marque de vêtements (ou peluches, jouets...) à une personne d'influence. Orelsan a, pour sa part, lancé sa propre marque appelée *Avnier*.

perversion de la jeunesse : on lui attribue une influence sur les comportements de qui écouterait et approuverait le message transmis. Souvent, cette influence est considérée négative et traitée avec un certain mépris, le message réel étant fréquemment incompris. Les rappeurs jouent d'ailleurs de cet ethos préétabli : Orelsan s'est mis en scène comme un gourou extraterrestre dans *Raelson* ; Vald a intitulé son premier album *Agartha* en référence à une théorie complotiste du même nom ; Lorenzo prétend fréquemment venir pervertir la jeunesse avec sa *persona* de consommateur de drogues. De la même manière, l'ethos du grand frère revendiqué par le rap conscient a une vocation similaire.

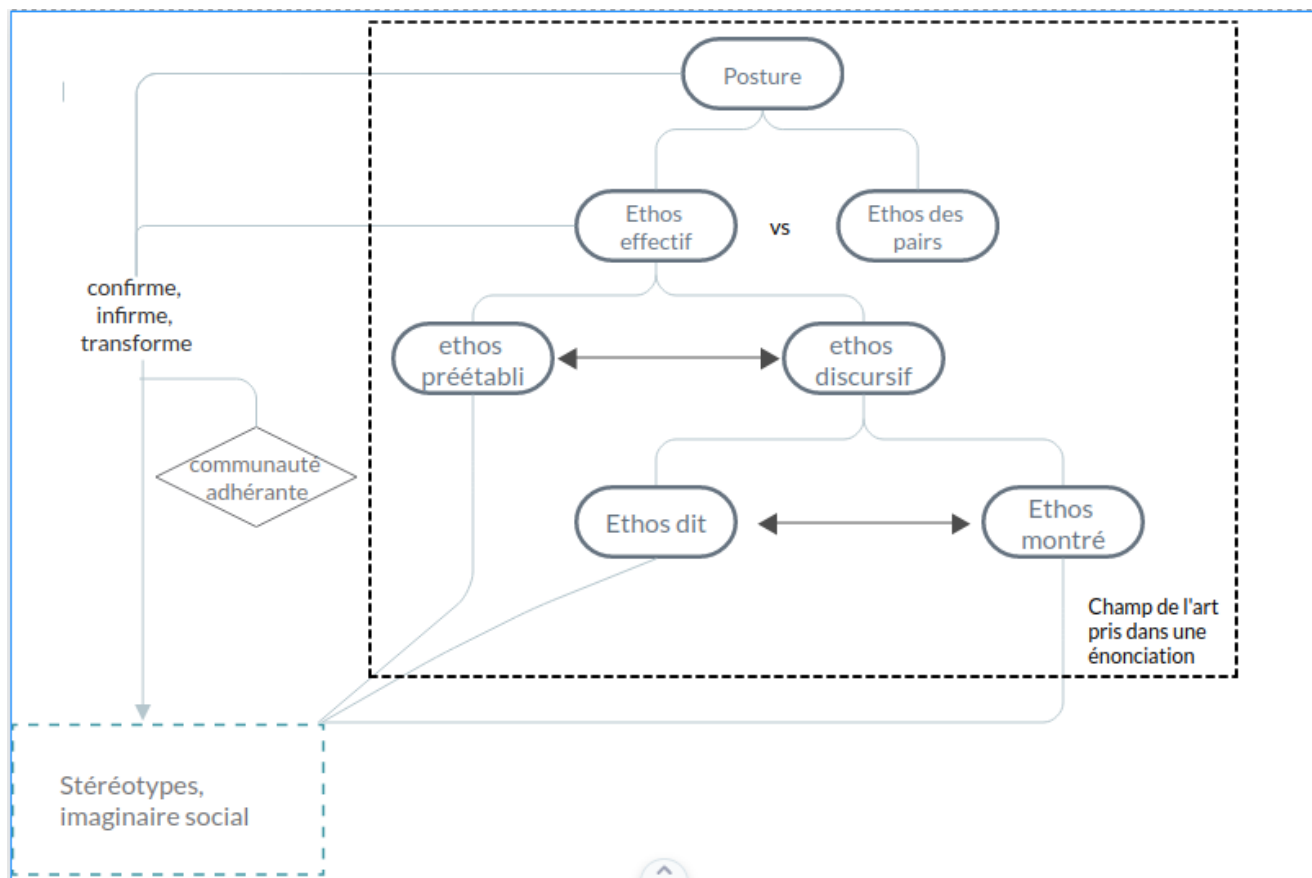
Pour conclure, ce travail, en cherchant à aborder le rap comme un objet d'étude propre, cherche également à définir une épistémologie adaptée et en tirer des conclusions qui permettent de répondre aux questions posées par les ouvrages majeurs écrits sur le rap. Ces conclusions ont pour ambition non seulement d'éclairer les études sur le rap, mais également l'ensemble des disciplines qui s'intéressent à ce sujet et particulièrement les études littéraires. Le postulat est que l'étude du rap peut bénéficier d'une participation des études littéraires, mais également que celles-ci peuvent voir certaines de leurs théories confirmées dans cet objet particulier. Ce faisant, en étudiant le rap, les études littéraires pourraient certainement se trouver renforcées pour revenir sur leurs objets propres. Plus encore, l'étude du rap paraît une manière d'appréhender une littérature contemporaine qui tend à sortir de son format habituel pour privilégier de nouveaux formats et de nouvelles technologies. S'ouvre ainsi la possibilité d'une étude de l'immédiat, ouvrant à la littérature la porte vers les sciences humaines. En retour, les sciences humaines constituent un ensemble de ressources non négligeables qui contribuent à sortir les études littéraires de la tour d'ivoire où elles s'enferment parfois encore.

Annexes

A.1. Schéma du champ du rap français dans le courant des années 2005-2010



A.2. Schéma de l'ethos et de la posture au sein d'un champ



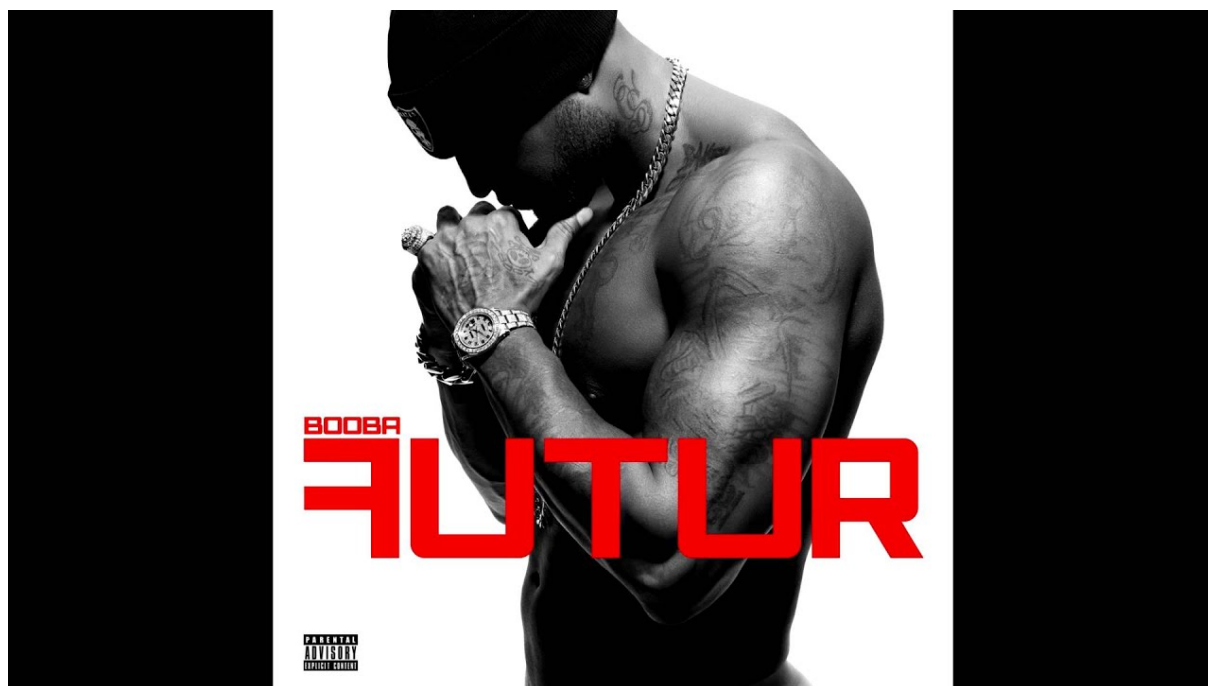
A.3. La « virilité noire » du *gangsta rap*, le cas de 50 Cents



A.4. Pochette de l'album *Perdu d'avance* de Orelsan



A.5. Pochette de l'album *Futur* de Booba



A.6. Monologue de Montgomery Brogan dans le film *La 25ème heure* de Spike Lee.

« Moi aussi je t'emmerde, je vous emmerde tous autant que vous êtes !

J'emmerde cette ville et tous ces habitants.

J'emmerde les zonards qui font la manche aux feux rouges et qui s'foutent de ma gueule dès que j'ai le dos tourné.

J'emmerde ce mec avec son chiffon qui prend un malin plaisir à saloper mon pare-brise. Trouve un boulot connard !

J'emmerde les Sikhs et les Pakistanais qui conduisent à fond la caisse des taxis en ruine et qui empestent le curry par tous les pores de leur peau, tous des terroristes en puissance, roulez moins vite putain !

J'emmerde les p'tits mecs de Chelsea avec leurs pectoraux épilés à la cire et leurs biceps gonflés aux hormones, qui se taillent des pipes dans les allées de mes parcs ou sur mes quais et que je retrouve la queue à l'air dans ma télé.

J'emmerde les épiciers Coréens avec leur pyramide de fruits au prix du caviar, leurs tulipes et leurs roses emballées dans du plastique ; 10 ans qu'ils sont là et "toujours pas bien comprendre".

J'emmerde les russes de Brighton Beach, ces mafieux qui passent leur temps aux terrasses des cafés à siroter du thé dans des p'tits verres, en suçant des morceaux de sucre. Toujours à chercher des combines pour leur petits trafics ; mais rentrez dans votre putain de pays !

J'emmerde les Hassidim avec leur petite calotte noire qui déambulent en permanence sur la 47ème rue, dans leur costard de merde, les épaules couvertes de pellicules et qui vendent des diamants sud-africains du temps de l'apartheid.

J'emmerde les Brokers de Wall Street auto-proclamés "maîtres de l'univers", tous ces Michael Douglas alias Gordon Geko à la mord-moi-le-noeud, qui inventent chaque jour de nouveaux moyens d'exploiter les pauvres et mieux piller la planète, tous ces enculés de chez Enron méritent d'aller en tôle jusqu'à la fin de leurs jours et d'y crever ! Et Bush

et Cheney, ils n'étaient pas au courant peut-être ? Ils nous prennent vraiment pour des cons !

J'emmerde les Portoricains entassés à 20 dans leur bagnole, qui cumulent les allocs et qui nous gonflent chaque année avec leur carnaval à la con. Et alors surtout ne me branchez pas sur les Dominicains parce qu'en comparaison, les Portoricains c'est des dieux !

J'emmerde les Italiens de Bensonhurst avec leurs cheveux pleins de gomina, leurs survêtements de merde en synthétique, et leur médaille de St-Antoine, qui ne peuvent pas aligner 3 mots sans brandir leur bâte de base-ball dédicacée et qui rêvent tous de jouer un p'tit rôle dans les Sopranos.

J'emmerde les vieilles friquées du Upper East Side avec leurs foulards Hermès et leurs artichauts de chez Balducci à 50 dollars pièce, qui passent leur temps à se faire tirer la peau à coup de lifting, stretching et autres conneries de ce genre. C'est de l'argent foutu en l'air, tu bluffes personne chérie.

J'emmerde les Blacks de Harlem, ils passent jamais un ballon, ils veulent pas jouer défensif, ils font systématiquement 5 pas avant de tirer et quand ils loupent le panier, ils se retournent en hurlant que tout ça c'est la faute des blancs.

L'esclavage a été aboli il y a exactement 137 ans, alors mettez vos putains de montres à l'heure nom de Dieu !

J'emmerde ces pourris de flics qui enculent leurs suspects avec leurs matraques ou qui leur plantent 41 balles dans le corps, bien protégés derrière le mur bleu du silence. Vous trahissez notre confiance.

J'emmerde les prêtres qui tripotent les gosses innocents avant d'aller dire la messe. J'emmerde l'Église qui les protège, elle qui prétend nous délivrer du mal, et pendant qu'on y est j'emmerde Jésus qui s'en est pas si mal tiré, un jour sur la croix, un week-end en enfer et la gloire éternelle avec les anges qui lui chantent de beaux cantiques. Mais vas-y toi passer sept ans à la prison d'Otisville, Jésus !

Et j'emmerde Oussama Ben Laden, Al Qaida, ces hommes des cavernes et tous les connards intégristes où qu'ils se trouvent. Au nom des milliers d'innocents massacrés, je prie pour que vous cramiez en enfer pour l'éternité dans une carlingue d'avion en

flammes, vous et vos soixante-douze putes. Avec vos torchons sur la tête vous êtes tout juste digne de baiser mon royal cul d'Irlandais.

J'emmerde Jacob Elinsky geignard frustré, j'emmerde Francis Xavier Slaughtery, mon meilleur ami, qui me juge en matant le cul de ma femme.

J'emmerde Naturelle Riviera, je lui avais donné ma confiance et elle m'a poignardé dans le dos. Je vais passer 7 ans en cabane à cause de cette salope.

J'emmerde mon père, veuf inconsolable qui passe sa vie derrière son bar à siroter de l'eau gazeuse et à vendre du whisky aux pompiers en acclamant les New York Yankees.

J'emmerde cette ville et tout ces habitants.

Des pavillons d'Asturias aux terrasses de Park Avenue, des logements sociaux du Bronx aux lofts de Soho, des meublés d'Alphabet City aux immeubles en pierres de tailles de Park Soho aux duplex de Staten Island, qu'un tremblement de terre les rase, que des incendies les réduisent en cendres et que le niveau des eaux monte jusqu'à engloutir toute cette ville et tous les rats qui s'y terrent.

Non, non je t'emmerde toi, Montgomery Brogan. Tu avais toutes les cartes en main et tu t'es démerdé pour tout foutre en l'air. »

Bibliographie

Discographie

- Brel, J. « Ces gens-là », *Ces gens-là*, Barclay, 1966.
- Casseurs Flowters, « 03h53, Manger c'est tricher », *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, Wagram, 2013.
- Casseurs Flowters, « 06h16 Des histoires à raconter », *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, Wagram, 2013.
- Casseurs Flowters, « 15h02, Regarde comme il fait beau dehors », *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, Wagram, 2013.
- Casseurs Flowters, « 16h00. Tu m'dois d'l'oseille », *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, Wagram, 2013.
- Casseurs Flowters, « 16h22 Deux connards dans un abribus », *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, Wagram, 2013.
- Casseurs Flowters, « 17h04. Prends des pièces », *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, Wagram, 2013.
- Casseurs Flowters, « 18h30, Bloqué », *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, Wagram, 2013.
- Casseurs Flowters, « 19h26, La Mort du disque », *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, Wagram, 2013.
- Casseurs Flowters, « À l'heure où je me couche », *Comment c'est loin*, Wagram, 2015.
- Casseurs Flowters, « Fais les backs », *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, Wagram, 2013.
- Casseurs Flowters, « Freestyle Radio Phoenix », *Comment c'est loin*, Wagram, 2015.
- Casseurs Flowters, « Inachevés », *Comment c'est loin*, Wagram, 2015.
- Casseurs Flowters, « J'essaye, j'essaye », *Comment c'est loin*, Wagram, 2015.

- El Matador, « Polémiquement incorrect », *Poussières d'étoiles*, AMG Musik, 2012.
- Fabe, « Lettre au Président », *Lettre au Président*, Shaman, 1996.
- IAM, « Demain c'est loin », *L'École du micro d'argent*, Delabel, 1997.
- Keny Arkana, « La rage » *Entre ciment et belle étoile*, Because Music, 2006.
- Kery James, « Banlieusards », *À l'ombre du show business*, Believe, 2008.
- Kery James, Béné, « L'Impasse », *À l'ombre du show business*, Believe Music, 2008.
- Kery James, Orelsan, « À qui la faute ? », *Tu vois J'rap encore*, Universal Music Deal Distribution, 2018.
- La Fouine, « Mes repères », *Mes repères*, Jive-Epic, 2009.
- La Fouine, Orelsan, « Tu vas prendre cher », *Capitale du crime volume 3*, Banlieue sale, 2011.
- Lionel D, « Monsieur le Président », *Y a pas de problèmes*, Squat, 1990.
- Orelsan, « 2010 », *Le chant des sirènes*, Wagram, 2011.
- Orelsan, « 50 Pourcents », *Perdu d'avance*, Wagram, 2009.
- Orelsan, « Courez courez », *Perdu d'avance*, Wagram, 2009.
- Orelsan, « Dans ma ville on traîne », *La Fête est finie*, Wagram, 2017.
- Orelsan, « Différent », *Perdu d'avance*, Wagram, 2009.
- Orelsan, « Elle viendra quand même », *Le Chant des sirènes*, Wagram, 2011.
- Orelsan, « Épilogue », *Épilogue*, Wagram, 2017.
- Orelsan, « Étoiles invisibles », *Perdu d'avance*, Wagram, 2009.
- Orelsan, « La Peur de l'échec », *Perdu d'avance*, Wagram, 2009.
- Orelsan, « La terre est ronde », *Le chant des sirènes*, Wagram, 2011.
- Orelsan, « No life », *Perdu d'avance*, Wagram, 2009.
- Orelsan, « Perdu d'avance », *perdu d'avance*, Wagram, 2009.
- Orelsan, « Pour le pire », *Perdu d'avance*, Wagram, 2009.
- Orelsan, « Rêve mieux », *Civilisation*, Wagram, 2021.
- Orelsan, « San », *La fête est finie*, Wagram, 2017.
- Orelsan, « Si seul », *Le chant des sirènes*, Wagram, 2011.

- Orelsan, « Soirée ratée », *Perdu d'avance*, Wagram, 2009.
- Orelsan, « Sous influence », *Perdu d'avance*, Wagram, 2009.
- Orelsan, « Suicide social », *Le chant des sirènes*, Wagram, 2011.
- Orelsan, Stromae « La Pluie », *La fête est finie*, Wagram, 2017.
- Oxmo Puccino, « Ces gens-là », *L'Hip-hopée : La Grande Épopée du hip hop français, Volume 1*, Blackdoor Records, 2000.
- Vian, B. « Le Déserteur », *Chansons possibles et impossibles*, Philips, 1956.

Ouvrages scientifiques

- Baker S., *The history of rap and hip hop*, Lucent Book, Farmington Hills, 2012.
- Barrio S., *Sociologie du rap français : état des lieux, 2000-2006* (Thèse de doctorat), Paris 8, 2007.
- Barthes, R., *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1970.
- Béthune, C. *Le rap. Une esthétique hors la loi*. Les Éditions Autrement, Paris, 2003.
- Boucher, M., *Rap expression des lascars, Significations et enjeux du rap dans la société française*, L'harmattan, Collection Union Peuple et Culture, 2002.
- Calogirou, C. « Le rap ou la conscience partagée », *L'autre musique*, 2014.
- Chang J., *Can't stop won't stop. Une histoire de la génération hip-hop.*, Allia, Paris IV, 2006.
- Chaudier, S. « Orelsan et la parodie du discours gnangnan. » Abbrugiati, P. (dir.). *Chanson et Parodie*, Presses Universitaires de Provence, p. 223-243, Coll. "Chants Sons", 2018.
- Cheyronnaud, J., *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, L'Harmattan, Paris, 2003.
- Corcuff, P., Fleury, L. « Profondeurs du social et critique politique - Hypothèses comparatives sur Maigret et le néo-polar », *Mouvements*, n°15-16. 2001/3,
- Coutrot, T., « David Graeber, Bullshit Jobs », *Mobilités géographiques, emplois et inégalités*, Travail et emploi, 2019.

- Creighton G, Oliffe J, Ogrodniczuk J, Frank B. “You’ve Gotta Be That Tough Crust Exterior Man”: *Depression and Suicide in Rural-Based Men*. Qualitative Health Research. 2017.
- Graeber D., « On the Phenomenon of Bullshit Jobs: A Work Rant », *Strike* [en ligne], n°3, 2013.
- Hacpille L., Villet H., Arros P., Babouin C., Comble G., Marec Y., Tailleur P., Vaguet A. « Le suicide en Haute-Normandie. » *Études Normandes*, 39e année, n°4, Prospective et aménagement - une société en mouvement, 1990.
- Hammou, K. « Rap et banlieue : crépuscule d’un mythe ? », *informations sociales*, 2015/4.
- Hammou, K. *Une histoire du rap en France*, La Découverte, Paris, 2014.
- Haugh, M., Bargiela-Chiappini, F. « Face and interaction. » *Face, communication and social interaction*, 2009.
- Larousse, « virilité », *Dictionnaire*, 2020.
- Le Petit Robert, « Conscience », *Dictionnaire*, 2017.
- Le Petit Robert, « Traîner », *Dictionnaire*, 2017.
- Louis, E., *En finir avec Eddy Bellegueule*, Seuil, Paris, 2014.
- Macé, M. *Styles. Critique de nos formes de vie.*, Gallimard, Paris, 2016.
- Maingueneau, D. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d’énonciation*. Armand Collin, Paris, 2004.
- Maingueneau, D. *Les termes clés de l’analyse du discours*, Seuil, Paris, 1996.
- Maingueneau, D. *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris, 1990.
- Maingueneau, D. *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*. Academia, L’Harmattan, Louvain-La-Neuve, 2016.
- Méda, D., Vendramin, P., « Les générations entretiennent-elles un rapport différent au travail ? », *Théories et recherches*, SociologieS, 2010.
- Meizoz, J. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*. Genève, Slatkine, 2007.
- Montandon, A., *Les Formes brèves*, Classiques Garnier, Paris, 2018.

- Monte, M. *La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020).*, Classiques Garnier, Paris, 2022.
- Pecqueux, A. *La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières.* (Thèse de doctorat) École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) , 2003.
- Pruvost, C. « Les chansons mal entendues d'Orelsan, quand l'image devient indispensable à la compréhension. » *Du malentendu dans la chanson, actes de la deuxième biennales internationale d'études sur la chanson*, sous la direction de Céline Chabot-Canet et Joël July, Presses universitaires de Provence, 2021.
- Rivoal, H. « Virilité ou masculinité ? L'usage des concepts et leur portée théorique dans les analyses scientifiques des mondes masculins », *Travailler*, vol. 38, 2, 2017.
- Saint-Amand D. « « Morts, avec supplément frites ». Invectif et logique conflictuelle dans le champ du rap français », *Études de lettres* [En ligne], 3, 2016.
- Saint-Amand, D., Vrydaghs, D. « Retours sur la posture », *CONTEXTES* [En ligne], 8, 2011.
- Shusterman, R., « Légitimer la légitimation de l'art populaire », *Politiques culturelles et polémiques médiatiques. Lectures croisées en guise d'introduction.*, Presses de la Fondation Nationale des sciences politiques, Paris, 1993.
- Shusterman, R., *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Éditions de L'Éclat, Paris, 2007.
- Trésor de la langue française en ligne, « Représentation », *Dictionnaire*.
- Vallot E., « "Les anarchistes couronnés" : rap hardcore et droit de cité », *Itinéraires* [En ligne], 3, 2021.
- Vettorato, C., « « Ça va être un viol » : Formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 71, 2012.

- Viala, A. « *Mimesis* », *Le Dictionnaire du littéraire*, Presses universitaires de France, Paris, 2010.
- Vorger C., Meizoz J., « Ping Pong. Littératures à l'état oral : présence, corps, posture. Oralités de la littérature : performance, physicalité, vocature », *Études de lettres* [En ligne], 3, 2016.