



**HAL**  
open science

# “ Stendhal me connaît pas ” : reconnaissances littéraires et pratiques transmédiales dans le rap français

Florian Alix

## ► To cite this version:

Florian Alix. “ Stendhal me connaît pas ” : reconnaissances littéraires et pratiques transmédiales dans le rap français. XXI/XX Reconnaissances littéraires, 2020, 10.15122/isbn.978-2-406-11008-8.p.0187 . hal-03295601

**HAL Id: hal-03295601**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03295601>**

Submitted on 27 Jul 2021

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

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

## « Stendhal me connaît pas » : reconnaissances littéraires et pratiques transmédiales dans le rap français

Deux mains m'attendaient là, un fusil sous les bras  
Stendhal me connaît pas, je sens mon doigt qui bouge

Et puis j'ai vu du noir et puis j'ai vu du rouge<sup>1</sup>

Les rappers sont-ils des poètes et le rap peut-il être considéré comme une forme littéraire ? La question affleure chez de nombreux défenseurs de cette forme. Mathias Vicherat promeut une « analyse textuelle » du rap contre des jugements de valeur dévalorisants formulés par des artistes ou des intellectuels<sup>2</sup> ; il en défend la littérarité contre des accusations de pauvreté. Bettina Ghio, lorsqu'elle raconte les origines de son intérêt pour cette musique, rapporte son incompréhension lorsqu'elle entend, dans la salle de professeurs de l'établissement où elle est en poste, des propos déniaient au genre toute valeur littéraire alors que son écoute des textes l'amène à y voir des procédés d'écriture semblables à ceux qu'elle enseigne à ses classes<sup>3</sup>. Aux yeux de ses pourfendeurs, le rap ne serait pas de la littérature puisque les instances académiques le recalent, le maintiennent à l'écart du champ littéraire. Mais cette exclusion est loin d'être unanime. Certains reconnaissent le rap comme une forme littéraire poétique. C'est le cas des deux ouvrages qui viennent d'être cités. Tous deux sont écrits dans le prolongement de thèses de doctorat et l'une des auteur.e.s est enseignante de français. Par ailleurs, les rappers eux-mêmes revendiquent leur inscription dans cet espace : « Rares sont les groupes qui ne mettent pas en avant leur statut de poètes<sup>4</sup> », d'après Isabelle Marc Martínez.

On peut avancer deux types de critères. Mathias Vicherat et Bettina Ghio s'opposent à des discours d'ordre qualitatif. Selon ceux-ci, le rap ne serait pas de la littérature parce que les textes en seraient trop pauvres, écrits dans une langue française trop éloignée des normes, trop impure aussi, marquée entre autres par la langue anglaise du fait de l'importation du genre depuis l'outre-Atlantique. Ils seraient aussi trop violents, trop grossiers et argotiques. Christian Béthune remarque qu'on accuse souvent « l'outrecuidance de ses protagonistes [du rap] à se définir comme des artistes »<sup>5</sup> alors que justement ils emploient des moyens, langagiers en particulier, qui ne sont pas reconnus comme littéraires. De ce point de vue, le rap serait une pratique de langage qui ne serait pas assez littéraire, marquée par la lacune.

Mais on touche alors à un autre critère de définition du littéraire : le rap peut n'être pas perçu comme littéraire parce qu'il est d'une autre nature. Le rap est d'abord une musique. Il est né de pratiques festives dans de grandes villes américaines, New York en premier lieu, au sein de quartiers défavorisés<sup>6</sup>. Les textes scandés ont pour vocation d'accompagner les virtuosités des DJ (*disc jockeys*) qui construisent des variations sonores à partir de musiques préenregistrées. Par ailleurs Karim Hammou a montré comment le rap en France est d'abord reconnu comme un genre musical : c'est au sein d'un milieu d'amateurs de disques,

---

1 Sofiane, « Dis-leur », *Bandit saleté*, Suther Kane, 2017. Le raper apparemment marque un écart entre la littérature, incarnée ici par Stendhal, et l'univers criminel et violent associé chez lui au rap. Pourtant, le simple fait de mentionner l'écrivain est révélateur d'un dialogue qui s'établit avec lui, d'autant plus que le roman auquel il est fait allusion est structuré autour d'un meurtre.

2 Mathias Vicherat, *Pour une analyse textuelle du rap français*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 16-18.

3 Bettina Ghio, *Sans fautes de frappe. Rap et littérature*, Marseille, Le mot et le reste, 2016, p. 11-12.

4 Isabelle Marc Martínez, *Le Rap français. Esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, Bern, Peter Lang, coll. « Varia Musicologica », 2008, p. 41.

5 Christian Béthune, *Le Rap. Une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, 2003, p. 13.

6 Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *Le Rap ou la Fureur de dire*, Paris, Loris Talmart, 1996, p. 30 ; Isabelle Marc Martínez, *Le Rap français. Esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, op. cit., p. 18 ; Cyril Vettorato, *Un monde où l'on clache. La joute verbale d'insulte dans la culture de rue*, Paris, Archives contemporaines, p. 54-55.

suffisamment curieux pour être au fait de nouveautés très peu diffusées en France, que le goût pour le rap se construit<sup>7</sup>. Les travaux du sociologue attestent que le rap fait sa place en France comme un champ social lié d'abord au monde de la musique, beaucoup plus qu'à celui de la littérature<sup>8</sup>.

Le rap interroge donc les limites de la littérature, sa reconnaissance à deux niveaux, celui des normes qui la régissent et celui de sa nature. On proposera donc de l'étudier comme une contre-littérature, dans le sens que Bernard Mouralis a donné à ce terme. Le critique étudie les formes de discours qui sont perçues comme extérieures à la littérature, placées en dehors par la hiérarchie qui structure le champ. Or, selon l'auteur, ces formes de textes ne sont pas de la non-littérature, mais bien des contre-littératures : la relation d'opposition à la littérature légitime implique une proximité.

C'est pourquoi on peut affirmer qu'il n'y a pas une nature des contre-littératures mais, seulement, des modalités multiples de la subversion du champ littéraire<sup>9</sup>.

Le rap entretient en effet une attitude ambiguë par rapport à la littérature : il l'investit et s'en revendique avec force en même temps qu'il se situe à sa lisière, qu'il se met en scène comme forme de contre-culture. Ce positionnement est d'autant plus fort qu'il ne concerne pas que les normes de réception d'un discours, la question de sa légitimité, mais aussi sa nature. Le rap intègre finalement la littérature plus que l'inverse, en la reconfigurant dans un ensemble impliquant d'autres médias.

LA POSTURE DU CONTRE-POETE : « ON A NOS PROPRES REFERENCES, LES TIENNES ON SE LES OCTROIE<sup>10</sup> »

Jérôme Meizoz appelle posture « ces actes énonciatifs et institutionnels complexes, par lesquels une voix et une figure se font reconnaître dans le champ littéraire<sup>11</sup>. » Certes, le concept n'est pas entièrement opératoire pour les rappeurs puisque l'objectif n'est pas de se positionner dans le champ littéraire ; on peut malgré tout lire chez eux une tentative paradoxale et ambiguë d'obtenir une relative reconnaissance de la part de ce champ. Selon Bettina Ghio, « l'inscription dans une culture littéraire ou la "pratique livresque" est une singularité du rap français qui le distingue plus que nulle autre de son aîné américain, ancré dans la tradition orale de la culture afro-américaine<sup>12</sup>. » Cependant cette inscription est incomplète, non pas uniquement à cause d'une exclusion hors de la légitimité culturelle, mais aussi parce que cela concorde avec une stratégie globale des rappeurs. La littérature apparaît comme un horizon, les rappeurs la donnent à reconnaître, mais ne s'y reconnaissent qu'en partie seulement. En effet le rap se construit « comme une subversion de formes artistiques légitimes<sup>13</sup> » et devenir écrivain serait perçu au sein du monde du rap comme une forme de manquement aux codes et aux normes qui régissent la manière dont se vivent les acteurs. En même temps, beaucoup de rappeurs mettent en avant une activité d'écriture esthétique qui les situe sur le même plan que l'écrivain.

---

7 Karim Hammou, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2014 [2012], p. 43-45.

8 Dans le même sens, on pourra lire : Morgan Jouvenet, *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2006.

9 Bernard Mouralis, *Les Contre-Littératures*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2011 [1975], p. 14.

10 Médine, « Prose élite », *Prose élite*, Din Records, 2016.

11 Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 11.

12 Bettina Ghio, *Sans fautes de frappe*, op. cit., p. 19. Voir aussi Isabelle Marc Martínez, *Le Rap français. Esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, op. cit., p. 44.

13 Karim Hammou, *Une histoire du rap en France*, op. cit., p. 224.

A y regarder de plus près, on remarque cependant que les rappers jouent simultanément sur les deux tableaux, celui de la contre-culture (sur le modèle américain) et celui de la référence à la littérature, produisant en permanence des contrastes qui viennent contester des hiérarchies très figées en France (banlieue/élites) – et qui participent de leur position ambivalente dans le champ culturel<sup>14</sup>.

L'attitude globale consiste alors à lancer des clins d'œil à la littérature, à l'intégrer dans sa démarche sans s'y réduire, plus encore à en reconfigurer les codes suivant une grammaire spécifique.

Les textes font référence à la littérature selon des stratégies diverses. Certains artistes se présentent comme poètes autour de la performance du texte. Ils choisissent ainsi des noms de groupe assez explicites comme Les Sages Poètes de la Rue ou les New African Poets. On constate cependant d'emblée des éléments de distinction. Pour le premier de ces groupes, le complément du nom « de la rue » résonne comme un paradoxe : la poésie se trouve là où on ne l'attend pas. Par ailleurs, le nom du groupe alsacien renvoie aussi au *Last poets*, groupe de musique vocale et percussive fondé à New York dans le sillage des mouvements noirs pour les droits civiques, dont le rôle fut décisif et précurseur pour l'avènement du rap<sup>15</sup> ; par conséquent la référence à la littérature est déjà aussi référence à la musique.

Dans leurs entretiens et diverses interventions dans les médias, certains rappers adoptent une autre stratégie et mettent en avant le travail d'écriture, en montrant qu'il correspond à celui d'un écrivain. Ainsi MC Solaar a plusieurs fois raconté qu'il travaillait avec des dictionnaires. Mais il a fini par être critiqué par les amateurs de rap à cause de cette posture parce qu'elle l'éloignait des thèmes sociaux qui forment le répertoire des passages obligés du rap français ; il est peut-être tombé dans le trop littéraire pour sa réception à l'intérieur du monde du rap<sup>16</sup>.

Là encore, il faut témoigner de son écart par rapport aux normes. Ainsi Sofiane en 2017 a assis sa reconnaissance, qu'il avait obtenue des amateurs par la diffusion de maxis et de clips vidéo sur Internet depuis 2007, avec l'album intitulé *Bandit saleté*. Le titre, aussi bien sur le fond que sur la forme, indique une rupture avec les normes établies : il met en avant la criminalité et revendique une forme d'abjection (« saleté »), tout en distordant volontairement les règles de la langue par l'agrammaticalité des deux substantifs juxtaposés. La posture semble à mille lieues de la littérature. Pourtant, dans une interview avec la journaliste Mariam Manhattan postée sur la chaîne YouTube Booska-P, Sofiane déclare :

Il y a eu une fois en interview où on s'est mis à parler de littérature. Et j'ai envoyé. Et ça a été coupé au montage. Donc j'ai l'impression des fois que les médias veulent pas forcément cette image de moi non plus<sup>17</sup>.

Le rappeur revendique donc un lien avec la littérature qui lui permet de se mettre à distance de la posture qu'il s'est construite, de la recomposer en se présentant comme un individu complexe. Le passage est d'autant plus intéressant qu'il prend place dans une vidéo dont la tonalité globale est humoristique : il s'agit moins de prendre la pose de l'écrivain que de brouiller les cartes des postures construites dans les médias, en dénonçant par la même occasion une forme d'assignation à une image attendue.

---

14 Émilien Sermier, « Le rap, aux noms des poètes. De MC Solaar à Virus », dans Delphine Abrecht *et alii* (dir.), *Faire littérature. Usages et pratiques du littéraire (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Lausanne, Archipel essais, 2019, p. 33.

15 Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *Le Rap ou la Fureur de dire*, Paris, Loris Talmart, 1996, p. 32.

16 Mathias Vicherat, *Pour une analyse textuelle du rap français*, *op. cit.*, p. 80. Depuis la parution de son album *Géopoétique* chez Osmose en 2017, il est cependant moins critiqué et son rôle de pionnier est plus souvent mis en avant par ses pairs (voir Émilien Sermier, « Le rap, aux noms des poètes. De MC Solaar à Virus », *op. cit.*, p. 35-38).

17 Booska-P, « Interview Epicé mais pas trop. On a fait craqué Sofiane », YouTube, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=yqP9lm8QLGg>, consulté le 20/01/2020 à 22h25.

Un jeu complexe de références intertextuelles est une troisième stratégie pour établir un lien de proximité et d'opposition avec la littérature. Elles peuvent être explicites. Dans « Le Khan », le premier titre de son album *Prose élite*, Médine avertit ainsi ses auditeurs : « Sur le *cover* c'est bien Victor Hugo<sup>18</sup>. » Il inscrit le poète emblématique d'une tradition française à l'orée de son opus, en renvoyant à l'image qui illustre son album sur laquelle on voit un jeu d'affiches déchirées qui superpose son visage à celui de l'auteur des *Châtiments*. L'écrivain est ainsi ressaisi en se voyant inscrit dans la culture hip-hop dont une des composantes essentielles est le *street art*, auquel ce visuel renvoie. Ce jeu est inscrit dans le texte même. Le mot anglais « *cover* » renvoie en effet dans le monde de la musique à la fois à l'illustration d'un album, mais aussi à la reprise d'un morceau par un autre artiste.

Sur l'album suivant, *Storyteller* (2018), Médine use d'une stratégie similaire, sur le plan strictement textuel cette fois. Il fait dans le titre « Clash Royal » le récit de la brouille entre Verlaine et Rimbaud comme s'il s'agissait d'une flambée de violence entre deux rappers. Le morceau débute comme le récit d'une rivalité entre rappers, puisque l'histoire des deux poètes est racontée avec le lexique contemporain et anglicisé propre au genre :

Paris, London et Bruxelles  
C'est l'triangle de la querelle  
Deux newcomers dans le game  
Veulent devenir fleuron culturel<sup>19</sup>

Le dernier vers constitue alors un indice pour ce qui se révèle au moment du refrain : l'identité des deux protagonistes, les deux célèbres poètes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans les deux cas, on reconnaît la littérature alors qu'elle est reconfigurée dans les modes d'expression propre au hip-hop et à l'univers du rap. Lorsqu'il a interprété « Clash royal » sur scène, Médine s'est revendiqué à plusieurs reprises, comme au Zénith de Paris le 09 février 2019, de la francophonie en affirmant la filiation du rap avec les grands auteurs français.

Si la littérature est mobilisée, elle sert sans doute moins dans le rap à se construire une posture d'écrivain qu'à opérer un décentrement. D'où la référence non pas à la littérature française, comprise comme symbole national, mais à la francophonie, qui prend d'emblée une dimension transnationale. Les rappers ne cherchent pas tant à trouver une légitimité par le biais de la littérature, à entrer dans le champ littéraire français qu'ils en subvertissent le canon en en proposant une relecture non académique et, pour ainsi dire, non canonique<sup>20</sup>. Parer la littérature légitime des habits de la contre-culture n'est pas la seule stratégie. Les auteurs montrent aussi comment ils choisissent leurs références, en sélectionnant au sein de la littérature ce qui ferait un « canon rap » contre celui enseigné à l'école. Ainsi Youssoupha revendique explicitement et de manière répétée une filiation avec le courant de la négritude, allant jusqu'à intituler *NGRTD* un album paru en 2015. En 2012, le morceau « Noir désir » rappelle l'importance de ce mouvement : « La négritude, c'est une histoire de culture, pas une question de race<sup>21</sup>. » Contre une lecture essentialiste, il situe le mouvement dans le domaine de la création culturelle, plaçant son propre texte dans le sillage de celui-ci. Les références littéraires ont alors pour fonction de constituer un arrière-plan intertextuel, tout à la fois littéraire et politique, qui justifie la perspective singulière du rappeur. Plus loin en effet il déclare : « Récupérez vos Voltaire et vos Guevara / Mon histoire est écrite par Frantz Fanon

---

18 Médine, « Le Khan », *Prose élite*, Din Records, 2016.

19 Médine, « Clash Royal », *Storyteller*, Din Records, 2018.

20 Sur la question d'un « décentrement » à travers « l'idée d'un champ littéraire transnational que la fiction aurait à charge de construire », voir Yolaine Parisot et Charline Pluvinet, « Avant-propos. Force et vertu de la fiction face à l'histoire immédiate. Pour un récit transnational du temps présent », dans Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), *Pour un récit transnational*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, p. 10.

21 Youssoupha, « Noir désir », *Noir D\*\*\**, Bomaye Music, 2012.

et par Sankara<sup>22</sup>. » L'énonciation permet de prendre à parti un auditeur fictif, représentant de la littérature classique et d'un marxisme traditionnel à quoi le « je » oppose sa culture littéraire et politique, à travers deux figures majeures de l'histoire africaine, l'essayiste martiniquais et le dirigeant politique burkinabé. L'histoire africaine, l'histoire en laquelle Youssoupha s'inscrit par ce texte peut s'écrire sans les auteurs blancs, mais à travers les penseurs noirs. L'enjeu n'est donc pas de se faire reconnaître comme faisant partie de la littérature, mais bien de reconnaître sa littérature, d'inscrire son écriture dans un dialogue avec des textes choisis.

L'écriture rap opère une reconfiguration de la littérature qui permet à celui qui écrit de se situer en regard de références qu'il va rejeter, transformer ou revendiquer. Cette reconfiguration prend une dimension politique dans la mesure où, à travers elle, la littérature perd son caractère national. La littérature est alors « valorisée comme *contenu dépaysant* et comme *objet transculturel*<sup>23</sup>. » Les textes subvertissent les identités, fondent les processus de reconnaissance dans ce travail de perturbation et, par ce biais, permettent à la voix singulière du rappeur de se faire entendre. Dans « Je chante la France », qui ouvre l'album *Identité en crescendo* en 2006, Rocé scande :

La pensée de Négritude, aux écrits d'Aimé Césaire  
La langue de Kateb Yacine dépassant celle de Molière  
Installant dans les chaumières des mots révolutionnaires  
Enrichissant une langue chère à nombreux damnés d'la terre<sup>24</sup>

La concurrence entre les corpus repose sur une relexicalisation de l'expression « la langue de Molière », qui fait du dramaturge du XVII<sup>e</sup> siècle un parangon de l'expression culturelle de la France. Cette référence, à la rime, est débordée de toute part. Molière devient minoritaire dans cet ensemble de vers, saturé de références à des écrivains africains et antillais, à la fois explicites – Aimé Césaire, Kateb Yacine – et implicites – les « damnés d'la terre » de la fin de la strophe renvoient en contexte au titre de l'essai de Frantz Fanon de 1961<sup>25</sup>. La langue tire sa valeur du fait de sa capacité à l'évocation des « mots révolutionnaires » mis à la rime : elle est valorisée, comme chez Médine, car des poètes et écrivains de tous horizons ont pu y investir un discours de subversion politique. Après la lutte antiraciste et anticoloniale auquel Rocé fait référence dans cette strophe, il ouvre la suivante en parlant de « l'avancée d'Olympe de Gouges, dans une lutte sans récompense<sup>26</sup>. » La question n'est pas uniquement nationale, mais bien sociale et politique. On revendique les discours contestant un ordre social, qu'il soit fondé sur la nationalité, la race ou même ici le genre. La littérature du rap est sans doute moins celle de la légitimité que celle émanant de marges sociales, politiques ou culturelles. On se reconnaît d'abord comme littérature du subalterne ou de la contre-culture, que l'on tire la littérature légitime vers le domaine du rap pour l'y mêler ou que l'on sélectionne en son sein des textes dont on ravive la dimension subversive.

---

22 *Ibid.* Sur cette intertextualité, voir Virginie Brinker, « Rap français : vers une poétique cosmopolite ? », dans Guillaume Bridet, Virginie Brinker, Sarah Burnautzki et Xavier Garnier (dir.), *Dynamiques actuelles des littératures africaines. Panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme*, Paris, Karthala, 2018, p. 263-264.

23 Émilien Sermier, « Le rap, aux noms des poètes. De MC Solaar à Virus », *op. cit.*, p. 37.

24 Rocé, « Je chante la France », *Identité en crescendo*, No Format !, 2006.

25 Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2002 [1961].

26 *Ibid.* Les références à des autrices sont relativement rares dans le rap, y compris dans les textes de rappeuses, que nous ne traitons pas ici car le positionnement de ces artistes impliquerait d'interroger des processus spécifiques de reconnaissance qui réclameraient un article à part.

JEUX DE MOTS ET PRISE DE POSITION : « QUI PEUT PRETENDRE FAIRE DU RAP SANS PRENDRE POSITION DU KAMASUTRA<sup>27</sup> »

Dans *Le Rap ou l'Artisanat de la rime*, Julien Barret propose de considérer le rap comme « l'avatar le plus contemporain de la poésie orale<sup>28</sup>. » Il met l'accent, dans son étude, sur le « rap *egotrip* » qu'il oppose au « rap conscient<sup>29</sup>. » Le second serait tourné d'abord vers une forme de référentialité ; les rappers « conscients » parleraient du monde qui les entoure, dénonceraient les problèmes sociaux de l'espace auquel ils s'identifient. Le « rap *egotrip* » consisterait à l'inverse à exalter sa parfaite maîtrise des techniques langagières et expressives propres au genre, contre des concurrents violemment tournés en dérision. L'ancrage référentiel n'est plus l'enjeu, mais, si l'on reprend les catégories de Jakobson, la « fonction poétique » du langage prime<sup>30</sup>. Cependant, dans le cas de bien des titres de rap, l'accent mis sur la virtuosité du langage s'accompagne d'une forme de réflexivité ludique<sup>31</sup> : le rappeur se met en scène dans la production de son texte et il lui donne une dimension métadiscursive puisqu'il y explique, souvent avec humour, pourquoi il est incomparablement meilleur que les autres. De ce point de vue, le rap se reconnaît comme une activité d'écriture littéraire en ce que les rappers ne cessent de la thématiser dans leurs titres.

En 1990, l'un des premiers titres du groupe NTM à paraître sur un disque, la compilation *Rapattitude*, s'intitule « Je rap ». Kool Shen et Joey Starr y déclarent « instaur[er] la prose / Prose, symphonie des mots<sup>32</sup>. » L'apposition justifie le détournement du terme « prose » puisque la musicalité, induite par le substantif « symphonie », renvoie plus à la versification, parfaitement sensible à l'écoute. Ici encore il s'agit de détourner les usages de la langue pour affirmer la singularité d'une démarche littéraire, le cadre spécifique où elle s'élabore. Ce type de détournement affleure dès le titre du morceau à travers l'énallage qui fait du substantif « rap » un verbe. Est annoncé un art poétique, mais la perturbation volontaire des codes de la langue lui donne un tour contre-littéraire.

Bien plus récemment, en 2018, Kery James a sorti *J'rap encore*, un album dont le titre renvoie à l'activité même de l'écriture – ou plus exactement de la performance du texte écrit. Pourtant, le rappeur prône à plusieurs reprises un « rap conscient » dans cet album. Il faudrait donc nuancer l'opposition de Julien Barret<sup>33</sup> : les fonctions poétique et métadiscursive du langage ne sont pas exclusives de la fonction référentielle, loin de là. Par exemple, la dimension très intime de l'album *Pili-pili sur un croissant au beurre* de Gaël Faye conduit le rappeur à thématiser à plusieurs reprises son activité d'écriture, mais celle-ci est sans cesse associée au monde qui l'entoure et à des enjeux sociopolitiques. Dans « Slowoperation », le rappeur associe ces deux dimensions :

J'ai gratté trop de faf et noirci trop de pages  
Sentez le message, le propos, le propane se propage<sup>34</sup>

---

27 Youssoupha, en *featuring* sur Médine, « Grand Paris », *Prose élite*, Din Records, 2016. Ce vers reprend celui d'un autre rappeur, Calbo, qui intime au genre un devoir de contestation, mais il est en même temps un jeu de mots, où « position » est pris en syllepse, comme s'il était difficile de séparer la fonction référentielle de la fonction poétique dans le rap.

28 Julien Barret, *Le Rap ou l'Artisanat de la rime*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 32.

29 *Ibid.*, p. 18-20. Cette opposition se retrouve dans les titres de rap. Par exemple, Kery James, dans « Le retour du rap français », sur l'album *Réel* (2009), accuse ses confrères et défend un rap conscient : « Qu'ils posent le micro, leurs rap ne sait que frimer / De l'ego-trip, c'est tout ce que leur rap peut exprimer / C'est le bal masqué, pourquoi leur rap est costumé? / Moi je fais du rap français, et c'est le rap des opprimés ». Cependant, ce faisant, il affirme sa supériorité artistique contre les autres rappers, ce qui fait partie de la définition du genre *egotrip*.

30 Voir Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, traduction de Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2003 [1963].

31 Sur l'importance de la réflexivité dans le rap, voir Cyril Vettorato, *Un monde où l'on clashe*, op. cit., p. 66. Voir aussi Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *Le Rap ou la Fureur de dire*, op. cit., p. 97.

32 NTM, « Je rap », dans Benny Malapa, *Rapattitude*, Labelle noir, 1990.

33 Lui-même s'y emploie : Julien Barret, *Le Rap ou l'Artisanat de la rime*, op. cit., p. 19-20.

34 Gaël Faye, « Slowoperation », *Pili pili sur un croissant au beurre*, Aki Azo, 2012.

La répétition de l'adverbe « trop » dans le premier de ces vers semble bien impliquer une frénétique activité d'écriture, revendiquée comme justification à la prise de parole. Le texte se tourne donc logiquement vers l'auditeur, interpellé par l'impératif. Le terme « message » est doté d'une forte intertextualité puisque l'un des premiers titres de rap à dénoncer une situation d'inégalité sociale s'intitule *The Message*, de *Grandmaster Flash and the Furious Five* (1982)<sup>35</sup>. L'homéoarchton de la fin du deuxième vers (« le *propos*, le *propane* se *propage* ») est un type de jeu sonore fréquent dans l'*egotrip*, mais cette fin de vers nous renvoie plutôt, par allusion, au commerce international des hydrocarbures et aux inégalités sociales, à la société de consommation et à l'« environnement en détérioration »<sup>36</sup> dont il sera question dans la suite du titre.

La reconnaissance de la dimension littéraire de l'écriture ne se fait pas en opposition, mais dans la visée de sa dimension référentielle. En cela, le rap met bien en œuvre une « rhétorique de la littérature », telle que la conçoit Jean Bessière. Selon lui en effet, « la question de l'arbitraire de la motivation de l'œuvre », telle qu'on pourrait la voir à l'œuvre dans ce qui serait un pur *egotrip*, mise en jeu d'une pratique langagière valant *per se*, se lie à la « question de la métareprésentation » qui amène l'œuvre littéraire à poser la « question de sa pertinence<sup>37</sup>. » En se montrant dans le travail des mots, les rappeurs interrogent le sens de ce qu'ils font et cela les conduit à relier leur pratique au monde et y faire référence.

*In fine* c'est l'écriture elle-même qui devient le geste et qui fait action sur le monde. Le travail littéraire sur la langue permet d'instaurer une équivalence entre le texte et l'acte social ou politique, il donne au rap une dimension performative. Ainsi, dans le morceau « J'rap encore », qui donne son titre à l'album, Kery James annonce :

Mais moi, j'rap encore  
Avant d'frapper au menton, je les frappe au corps<sup>38</sup>.

La rime instaure une équivalence entre le travail d'écriture et le coup, le geste violent visant à l'émancipation. C'est du moins ce que le vers suivant semble indiquer lorsqu'il est question d'une évasion « de la plantation musicale<sup>39</sup> », allusion à une unité de production dans l'économie esclavagiste aux Antilles. Puisque la musique est devenue cette plantation, le langage doit devenir coup, suivant une logique performative fictionnelle, pour y échapper.

Ecrire, c'est se libérer et se libérer par les mots. Dans « Boxe avec les mots » d'Ärsenik, où la dimension poétique apparaît dès le titre, le rappeur Lino raconte : « J'deviens MC à métaux / Rappe les barreaux de prison<sup>40</sup>. » Le langage transforme, par les jeux de sonorités dans le passage d'une langue à l'autre, le rappeur lui-même, le MC (en anglais), en une scie à métaux. Dès lors, la musique rap est aussi ce qui défait les barreaux de prison, ce qui en râpe le métal. Le message est entièrement porté par le travail poétique de la langue, tout à la fois performatif et fictionnel.

Si le titre d'Ärsenik est emblématique d'une certaine forme d'*egotrip*, de recherche poétique et métadiscursive, il prétend aussi parler du monde. Le vers de Calbo sur ce titre, « Qui prétend faire du rap sans prendre position<sup>41</sup> », illustre bien cette visée. Suivant une stratégie fréquente dans le rap, il est repris par la suite par d'autres rappeurs, comme une sorte de *sample* verbal. Il s'agit d'une autre forme de reconnaissance, interne au genre du rap lui-

---

35 Sur ce titre, voir Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *Le Rap ou la Fureur de dire*, op. cit., p. 36-41.

36 Gaël Faye, « Slowoperation », *Pili pili sur un croissant au beurre*, Aki Azo, 2012.

37 Jean Bessière, *La Littérature et sa rhétorique*, Paris, P.U.F., 1999, p. 33.

38 Kery James, « J'rap encore », *J'rap encore*, Suther Kane, 2018.

39 *Ibid.*

40 Ärsenik, « Boxe avec les mots », *Quelques gouttes suffisent*, Parlophone / Warner Music, 1998.

41 *Ibid.*



même. L'amateur reconnaîtra l'hommage à Ärsenik dans la répétition de ce vers sur plusieurs titres de l'album *Noir D\*\*\** de Youssoupha. Dans « Menace de mort », l'artiste invite plusieurs groupes et rappeurs (Sniper, Monsieur R, La Rumeur) qui ont été trainés devant les tribunaux à cause de la violence de leurs textes. Chacun reprend à la fin ces vers :

Il y a de la rage dans nos propos  
Mais comment rester sage, vu l'image de la vie que l'on nous propose ?  
J'ai plaidé « légitime défense » dans ma déposition  
Qui peut prétendre faire du rap sans prendre position<sup>42</sup> ?

Le texte, à un premier degré, défend l'idée d'une représentation de situations sociales violentes et d'une attaque des idéologies qui les sous-tendent, « les images de la vie que l'on nous propose ». De ce fait, le propos glisse vers l'idée d'une métareprésentation, une interrogation rageuse face aux idées admises. Le rap apparaît alors comme un contre-discours. Au discours juridique s'oppose le vers du rap d'Ärsenik. La force du texte vient aussi du fait que ces quatre vers sont déclinés par d'autres rappeurs : le phénomène de reconnaissance est accentué par la polyphonie.

Cette question de la polyphonie est encore plus forte dans une des formes récurrentes du rap, étudiée par Cyril Vettorato dans *Un monde où l'on clache* : la *battle*, ou joute verbale d'insultes. Cette forme repose sur le principe de l'improvisation puisque les deux protagonistes se répondent mutuellement pendant la performance. Cyril Vettorato traite du cas de *8 Mile* de Curtis Hanson où le rappeur américain Eminem, héros de ce film qui retrace sa vie, participe à plusieurs *battles*. La scénarisation fait tomber la tension inhérente au genre : « le cadre de la fiction encadre l'interprétation de l'échange, et les échanges de rimes ne sont là qu'en surplus, pour venir confirmer ce cadre préalable<sup>43</sup>. » En d'autres termes, la fiction dessert la poéticité du texte qui vient dans la *battle* de l'improvisation, où la capacité à inventer des rimes désarçonnantes pour l'antagoniste a des effets, la victoire ou la défaite de l'énonciateur.

On confrontera cet exemple à une pratique de plus en plus fréquente dans le rap français, celle qu'on nommera *battle* fictionnelle, où deux rappeurs (ou plus) font mine de s'affronter dans un titre enregistré en studio et, par conséquent, écrit en concertation à l'avance. L'enjeu est double. D'une part, il s'agit de jouer avec une forme très marquée dans l'univers du rap et de la détourner, de la réfléchir. D'autre part, il s'agit de déplacer l'intérêt de l'auditeur du conflit langagier, dont l'issue n'est pas une victoire ou une défaite, vers la métareprésentation des modalités d'un conflit. On prendra pour exemple le titre « Contre nous », paru sur l'album *Dernier MC* de Kery James (2013). Kery James et Youssoupha s'interpellent et s'invectivent, chacun reprochant à l'autre d'être moins bon rappeur que lui. Les couplets de Kery James et de Youssoupha regorgent de références aux réalisations de l'un et de l'autre, prouvant par là une très bonne connaissance mutuelle de leurs œuvres : si le texte fait affleurer une agressivité, elle n'est que le masque de l'hommage réciproque. On trouve là une forme d'ironie qui indique, s'il en était besoin, à l'auditeur que l'enjeu n'est pas de savoir qui est victorieux. À la fin du titre, Médine scande le dernier couplet et dénonce les conflits entre rappeurs, qui ne servent pas la musique. La *battle* sert à dénoncer des déferlements verbaux qui peuvent avoir cours sur le web, autour du rap, et amener à l'expression d'une violence non plus codifiée, mais effective. Le rap apparaît comme une manière de transformer la violence en objet esthétique, de la sublimer. Plus encore, Kery James reprend l'expression « contre nous » dans le titre « Constat amer », sur le même album, pour désigner cette fois les tensions communautaires à l'œuvre dans les banlieues. Ainsi, la

---

42 Youssoupha, « Menace de mort », *Noir D\*\*\**, Bomayé Music, 2012.

43 Cyril Vettorato, *Un monde où l'on clache*, op. cit., p. 130.

*battle* sert à revenir, par un biais fictionnel, à une forme ludique du conflit entre rappers. Mais elle permet aussi de proposer le rap comme une sorte de reflet du monde puisque les conflits au sein du champ du rap deviennent chez Kery James une sorte de reflet des tensions qui déchirent le tissu social. Et il y a sans doute là quelque chose qui tient du littéraire, que l'on peut reconnaître comme tel, puisqu'un dispositif fictionnel permet d'interroger le monde et les représentations que nous nous en faisons à travers un acte écrit.

DE L'ECRIVAIN AU CREATEUR TRANSMEDIAL : « J'SUIS AU CINE, OUAIS, J'SUIS AU THEATRE, OUAIS<sup>44</sup> »

Le réinvestissement fictionnel du genre de la *battle* nous amène à reconsidérer notre objet. En effet même si la joute est fictionnelle et très écrite, le texte ne prend sens que parce qu'il est porté par plusieurs voix, incarné par ses interprètes. Le rap est indissociable d'une dramaturgie qui implique de prendre en compte d'autres éléments que le texte.

C'est une évidence. Les textes de rap ne peuvent prendre sens qu'à travers leur scansion, ce qui en soi ne remet pas en cause leur dimension littéraire puisque, comme l'affirme Bernard Vouilloux, « un texte littéraire qui a été écrit pour être lu fait apparaître des propriétés imperceptibles à la lecture lorsqu'il est oralisé et, plus encore, s'il est prononcé sur scène<sup>45</sup>. » Plus encore dans le cas du rap, le texte scandé tire son sens et ses effets de son adéquation avec la musique qui l'accompagne. L'effet esthétique provient alors d'une adéquation des deux, ou bien au contraire d'un décalage. Sofiane joue souvent d'un contraste fort entre une musique plutôt entraînante, communicative et le sentiment de désespoir qui nimbe les textes. Dans « Tout l'monde s'en fout » s'exprime l'impossibilité foncière de communiquer sur une mélodie dansante. L'effet esthétique se fonde sur trois grands pôles. Tout d'abord, bien sûr, la qualité de l'écriture du texte qui repose à la fois sur une grande variété d'effets sonores, de rimes internes et de jeux sur le sens d'expressions lexicalisées revivifiées<sup>46</sup>. Ensuite le texte est servi par la prestation du rappeur : les vers de Sofiane sont assez amples et son débit très rapide, la virtuosité du *flow*<sup>47</sup> renforce le contraste recherché, puisque ce texte qui déclare la communication impossible repose sur une parole prolixe. Enfin, il est la musique rythmée et entraînante. Le premier pôle est littéraire, le second tend à l'articulation du littéraire au sonore et au dramaturgique, le troisième est musical. Or les trois sont essentiels au titre, c'est-à-dire que la dimension littéraire du texte ne peut être reconnue que si elle est liée à la dimension sonore et musicale. En ce sens, il semble qu'il faille penser le rap comme création transmédiatique. Il est constitué d'éléments « dont la forme de manifestation concrète est nécessairement une forme spécifique à un seul médium, mais qui sont observables *across media*, et donc de manière *trans-médiatique*<sup>48</sup>. »

Cependant, si le rap est transmédiatique puisque les effets littéraires existent dans leur articulation à d'autres médias, il est aussi intermédiatique, dans la mesure où la littérature est renvoyée à d'autres médias, soit dans un jeu de références, soit à travers des pratiques de transferts et de passages.

La manière dont le rap *sample* la littérature a été évoquée, et on a dit que ce travail d'inscription de la littérature au sein du texte de rap répondait à une stratégie complexe, moins

---

44 Kery James, « J'rap encore », *J'rap encore*, Suther Kane, 2018.

45 Bernard Vouilloux, « Intermédialité et interartisticité. Une révision critique », dans Caroline Fischer et Anne Debrosse (dir.), *Intermédialités*, Paris, SFLGC, 2015, p. 64.

46 Par exemple, dans le vers « J'me vois courir après mes nuits jusqu'à la fin d'mes jours », la litote lexicalisée pour désigner la mort (« la fin de mes jours ») est revivifiée du fait de la proximité du mot « nuits ». Volontairement, l'effet de litote est annulé et le vers donne l'image d'une souffrance causée par des insomnies qui conduisent à la mort (Sofiane, « Tout l'monde s'en fout », *Bandit saleté*, Suther Kane, 2017).

47 Manière de débiter les paroles d'un texte de rap, en accord avec la musique.

48 Irina Rajewsky, « Le terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débat », dans Caroline Fischer et Anne Debrosse (dir.), *Intermédialités, op. cit.*, p. 36.

centrée sur le désir de reconnaissance que sur un décentrement du texte littéraire. L'analyse de cette stratégie doit se compléter de l'étude de la manière dont les textes font référence à d'autres arts et à d'autres médias que la littérature. En effet, si la présence de la littérature dans le rap français a souvent été relevée, nombreux sont les commentateurs à indiquer qu'elle tient une place relativement faible. La plupart des références renvoient à la production culturelle passant par les médias de masse, production musicale bien sûr, mais aussi graphique, à travers notamment les *comics*, et cinématographique, à travers les films hollywoodiens<sup>49</sup>. La manière dont ces références, inscrites dans le domaine de l'audiovisuel, se mêlent à la littérature permet de comprendre une stratégie intermédiaire du rap.

Dans le titre « Prose élite », Médine propose une sorte d'art poétique. La mention du travail d'écriture est omniprésente et illustre parfaitement la tension avec la littérature dont il a été question.

Je cause comme un bouquin, j'suis pas écrivain  
Mais j'décris la vie urbaine en alexandrins  
Cruciverbiste, j'craque le vernis  
Tellement de choses à dire que je déborde de la ligne<sup>50</sup>

L'alexandrin, perçu comme le vers noble de la poésie française, entre en tension avec la négation du statut d'écrivain, qui va de pair avec le verbe de parole « causer » et le ludisme du « cruciverbiste ». Si la littérature n'est pas pleinement reconnue par Médine cependant, c'est parce qu'elle ne permet pas de tout dire : le rappeur « débordé de la ligne », il a besoin d'autres recours pour s'exprimer. Le titre fait référence à la poésie canonique : « Mes Arghouns démomifient Louis Aragon<sup>51</sup>. » Le rap permettrait de réinscrire le texte dans l'histoire, selon le sens que l'on donne au mot « Arghouns » dans une stratégie interculturelle s'il renvoie à l'empereur chinois, ou par antiphrase si le terme est une transcription du mot arabe signifiant « muet ». Le décentrement de la poésie passe par la juxtaposition de la littérature française avec d'autres éléments culturels. De ce point de vue, le premier vers est intéressant : « Bonnets sur les yeuz' à la Daredevil<sup>52</sup>. » Médine fait le choix d'ouvrir son art poétique non pas par une référence littéraire, mais par la mention d'un personnage de *comics* créé en 1964 par Stan Lee et Bill Everett et qui a connu un regain de popularité à partir de 2015 quand une série autour de lui est sortie sur Netflix. Le titre de Médine s'ouvre par une mise en scène visuelle, vestimentaire, associée à un personnage qui renvoie tout à la fois à la culture graphique et audiovisuelle. L'ironie repose alors sur le choix du personnage : Daredevil est un superhéros qui sous sa véritable identité est aveugle. Le rap met en œuvre une mosaïque de références littéraires, graphiques et audiovisuelles en jouant de leur rapprochement et de leur éloignement, dans une stratégie à la fois intermédiaire et interculturelle. Il s'agit de faire flèche de tout bois, de décentrer les références mobilisées pour construire une forme d'expression singulière.

Les rappeurs sont parfois tentés de s'inscrire dans la littérature en empruntant la forme du livre. Certains comme Oxmo Puccino ou Kery James ont publié leurs textes de rap en volumes<sup>53</sup> : en ce cas, il semble que le passage par le médium livre traduit la volonté de littériser les écrits, de les faire verser vers la poésie. Beaucoup se lancent dans l'écriture autobiographique, pratique trop fréquente sans doute dans le milieu du spectacle pour que l'on prenne en compte ce corpus, même si certains des textes nés de ces expériences témoignent

---

49 Voir Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *Le Rap ou la Fureur de dire*, op. cit., p. 91 ; Mathias Vicherat, *Pour une analyse textuelle du rap français*, op. cit., p. 121-122 ; Cyril Vettorato, *Un monde où l'on clache*, op. cit., p. 135-137.

50 Médine, « Prose élite », *Prose élite*, Din Records, 2016.

51 *Ibid.*

52 *Ibid.*

53 Oxmo Puccino, *Mines de cristal*, Vauvert, Au diable Vauvert, 2009 ; Kery James, *92.2012. 20 ans d'écriture*, Paris, Silène, 2012.

d'une démarche littéraire. Elles peuvent même déboucher sur une écriture dont la dimension littéraire est « constitutive » : après des textes autobiographiques et de prises de position ou de réflexion, Abd al Malik fait ainsi paraître en 2019 un roman, *Méchantes Blessures* (Paris, Plon). D'autres enfin commencent par publier des textes de fiction. C'est le cas de Sérigne M. Gueye qui fait paraître un premier roman en 2009 sous son nom patronymique<sup>54</sup> avant d'en publier un second sous son nom de scène, en 2012<sup>55</sup>.

Le cas de Gaël Faye est plus intéressant. Son roman *Petit Pays*, le premier livre qu'il fait paraître, raconte l'histoire d'un enfant au Burundi alors que le pays s'apprête à vaciller du fait du génocide qui ravage le Rwanda voisin. Apparemment ni dans ses thématiques ni dans son écriture le roman ne renvoie au rap. Il n'y est pas question de banlieue parisienne, qui a été constituée par un certain discours médiatique comme l'univers de référence du rap français<sup>56</sup> ; la langue ne joue pas de l'argot qui constitue la matière que travaille le rappeur<sup>57</sup>. Pourtant le titre du livre fait lien avec le rap de son auteur puisqu'un morceau de l'album *Pili-pili sur un croissant beurre*, antérieur au roman, porte le même titre. De l'un à l'autre, la focale se déplace. Le rap évoquait avec nostalgie, depuis l'Europe, le Burundi. Dans le roman, cette perspective correspondrait à l'épilogue, en italique, où le personnage-narrateur, devenu adulte revient sur le récit qui nous a été fait à travers le regard de l'enfance<sup>58</sup>. Ce changement de perspective indique bien que le passage du rap à la littérature implique une transformation du langage, mais aussi de la perspective, sans pour autant laisser se développer les deux activités séparément : il est plutôt une circulation entre ces domaines.

Kery James offre un cas plus intéressant car à la limite de l'intermédial et du transmédial. En 2019, il propose une réédition d'un album de 2018 sous le titre *Tu vois j'rap encore*. Y figurent de nouveaux titres, dont « À qui la faute ? », qui se présente comme une *battle* fictionnelle avec le rappeur Orelsan en *featuring*<sup>59</sup>. Celui-ci accuse l'Etat d'être responsable de la déplorable situation sociale dans les banlieues tandis que Kery James récuse cette idée en appelant à la responsabilité de chacun. Il ouvre le morceau en affirmant : « J'voulais faire un film, j'l'ai fait ». En effet le titre accompagne la sortie, sur la plateforme de diffusion Netflix, du film *Banlieusards*, écrit par le rappeur et co-réalisé avec Leïla Ly. Le film raconte la vie d'une famille d'enfants de migrants subsahariens dans une cité de grand ensemble de banlieue parisienne. Le plus jeune subit l'exclusion scolaire, l'aîné vit de trafic de drogue tandis que le troisième, élève avocat, prépare un concours d'éloquence qui doit l'opposer à un condisciple sur le thème : « L'Etat est-il seul responsable de la situation actuelle des banlieues ? » « À qui la faute ? » apparaît donc comme la version rap de ce qui est un des éléments de l'intrigue du film, le concours d'éloquence. Il opère un resserrement sur ce moment alors que le film noue une intrigue plus complexe où les trajectoires de trois frères sont représentées et qui illustre ce questionnement. Cependant, le film et le rap sont aussi la transposition d'une autre réalisation. En 2017, la pièce *À vif*, écrite par Kery James a été créée au Théâtre du Rond-Point à Paris. Elle prend la forme d'un morceau d'éloquence où deux élèves avocats s'opposent autour de la question « L'Etat est-il seul responsable de la situation actuelle des banlieues ? » La pièce de théâtre s'ancre délibérément dans le registre littéraire, les deux premières répliques des personnages faisant apparaître des citations d'écrivains, Julio Cortazar et Alexander Kent, reproduite en épigraphe dans la version publiée<sup>60</sup>.

---

54 Sérigne M. Gueye, *Les Derniers de la rue Ponty*, Paris, Naïve, 2009.

55 Disiz, *René*, Paris, Denoël, 2012.

56 Karim Hammou, *Une histoire du rap en France*, op. cit., p. 88-90 et p. 138-141.

57 Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *Le Rap ou la Fureur de dire*, op. cit., p. 63.

58 Gaël Faye, *Petit Pays*, Paris, Grasset, 2016, p. 212-216.

59 Terme renvoyant à la participation d'un artiste sur un morceau d'un autre. Sur le rôle de cette pratique dans le rap français, voir Karim Hammou, *Une histoire du rap en France*, op. cit., p. 174-176.

60 Kery James, *À vif*, Arles, Actes Sud, coll. « Papiers », p. 7 et p. 9.

*À vif* cependant joue de deux stratégies de mise en circulation du rap, de la littérature et de références graphiques et audiovisuelles. D'une part, la pièce entre en écho avec les productions qui suivront : le titre avec Orelsan et bien sûr le film, alors en projet. D'autre part, elle est d'emblée un objet transmédiat. Tout d'abord sa nature même de pièce de théâtre implique une dramaturgie – et par conséquent d'autres médias que le simple texte, ce que l'usage de la vidéo dans la mise en scène de Jean-Pierre Baro soulignait. Ensuite, Kery James inscrit des textes de rap dans les dialogues. Deux d'entre eux appartiennent à son répertoire. Le personnage qui défend la responsabilité de chacun et non pas de l'Etat arrête à un moment sa plaidoirie pour rapper le début de « Constat amer », paru sur l'album *Dernier MC* en 2012<sup>61</sup>. La pièce se conclut alors que son antagoniste reprend « Lettre à la République<sup>62</sup> », morceau paru isolément sur le net en 2012, qui établit des liens entre la politique coloniale française et certaines tensions sociales contemporaines<sup>63</sup>. Le rappeur fait aussi figurer dans son texte un autre rap, qu'il n'a jamais enregistré, intitulé « Le chant de la balle perdue » ; il évoque la violence induite par le développement d'une économie délictueuse<sup>64</sup>. Ici ce n'est plus le rap qui demande à être reconnu par la littérature, mais le rap qui vient nourrir la littérature et s'y mêler. L'objet que le rappeur construit est transmédiat autant qu'il est intermédiat. Les références s'entremêlent et permettent à l'artiste de poser une question au réel en faisant varier l'angle d'attaque à chaque fois qu'il la pose à nouveau, en faisant jouer différemment une diversité de moyens d'expression et de communication.

En définitive, le rap reconnaît la littérature, il ne cesse de s'y référer pour s'en distinguer. Il travaille les références littéraires de multiples manières moins pour en tirer consécration – il s'est après tout constitué comme un champ autonome et les rappeurs n'ont donc pas besoin de la reconnaissance du champ littéraire – que pour en jouer. Le rap ne constitue une contre-littérature que de manière lointaine. Il fait de la littérature un matériau qu'il travaille pour la reconfigurer. L'enjeu est alors de déconstruire un canon, dans ses implications sociales tout à la fois élitistes et nationales, en vue de proposer une vision de la culture plus égalitaire et transnationale. Dans cette reconfiguration, l'acte d'écriture est réfléchi et thématique. Mais il s'étend alors bien au-delà de la littérature. D'une part, bien sûr, le rap est d'abord un mouvement musical et c'est dans sa relation avec la musique que le texte fait sens. Mais plus loin encore le rap ne cesse de renvoyer à des arts visuels et la performance du rappeur n'est pas sans lien avec la dramaturgie. Par conséquent, le rap ne peut se reconnaître dans la littérature qu'en la faisant dialoguer avec d'autres arts et d'autres médias, dans une pratique inter- et transmédiat.

Florian ALIX  
Sorbonne-Université  
CIEF / CELLF UMR8599

---

61 *Ibid.*, p. 25-26.

62 *Ibid.*, p. 30-32.

63 Ce texte est particulièrement important puisqu'il est aussi prononcé dans le film *Banlieusards*, et évoqué dans « À qui la faute ? »

64 Kery James, *À vif*, *op. cit.*, p. 28-30. Ce texte trouve un écho visuel dans le film *Banlieusards*, dans la dernière scène.