

## **Stylistique du rap et du *spoken word* : un retour à la tradition poétique française**

### **Mise au point terminologique : rap et « slam »**

Le rap est sans doute la forme la plus contemporaine de la poésie orale. De leur côté, les scènes ouvertes de slam-poésie constituent certainement le premier lieu public où se dit et s'entend la poésie orale actuelle. Mais ces deux pratiques, outre qu'elles sont assez mal connues, jouissent d'une considération tout à fait inégale dans la société. Pour la plupart des gens, le slam est plus facilement audible que le rap, car il met davantage en valeur le texte que la musique. Le fait qu'il paraisse plus intelligible ne signifie évidemment pas qu'il soit de meilleure qualité. La réception du rap pose un problème générationnel et socio-culturel.

On ne peut juger poétique ou littéraire que ce que l'on comprend : voilà ce qui explique, en grande partie, la réception contrastée dont le rap et le slam sont les objets. Pourtant, le rap, à travers l'usage récurrent que ses auteurs – que je qualifierai parfois de MC's – font des rimes et des figures de style, témoigne d'une littéarité première, matérielle, facilement observable. Mais d'une part la scansion (le *flow*) des rappeurs, d'autre part le fait que cette performance vocale se « pose » sur des musiques rythmées rendent difficile la perception de leurs textes par le plus large public. De sorte que les rappeurs sont victimes d'un double discrédit par rapport aux slammeurs : non seulement ils prennent la peine de scander leurs paroles sur des musiques travaillées, ce que ne font pas ou peu les slammeurs, mais en plus, ce faisant, leurs productions textuelles sont moins bien reçues. Dans une interview accordée au site internet de la radio RFI, le 18 mai 2007, Hamé, du groupe La Rumeur, insiste sur cette distinction : « Il y a [dans notre rap] une technique et un *flow* travaillé, sinon on écrirait des livres ou on ferait du slam. »

---

1. Les initiales MC, c'est-à-dire « Master of Ceremony », désignent le rappeur.

Le terme « slam » est presque constamment victime d'un abus de langage : on considère souvent qu'il renvoie à un nouveau genre poético-théâtral entre poésie et rap alors qu'il désigne un dispositif, un tournoi de poésie, une scène ouverte à tous. Ce que le sens commun envisage sous le mot slam, c'est en fait le *spoken word*. À proprement parler, il semble donc délicat de parler de slam en général, puisque celui-ci ne présente aucune unité de forme ou de thème, alors que le rap est un genre musical. On peut, en revanche, évoquer certains artistes, poètes qui pratiquent le *spoken word*, c'est-à-dire une forme actuelle de poésie orale, davantage parlée que scandée, illustrée notamment par Serge Gainsbourg.

Le mot slam vient de « chelem » qui désigne une série de victoires dans les épreuves d'un ensemble : il s'agit d'une joute de poésie qui permet à tout un chacun de s'exprimer trois minutes durant sur une scène ouverte, sans déguisement ni accompagnement musical, au milieu d'autres poètes-slammeurs, avant d'être noté par un public fait juge. Ces règles ont été énoncées par Marc Smith, entrepreneur en bâtiment, qui, en 1984, met en place un jeu de poésie dans un club de jazz à Chicago. Il cherche à donner un nouveau souffle aux scènes ouvertes de poésie qu'il juge soporifiques, en faisant participer le public. Le principe est de choisir des personnes au hasard parmi les spectateurs pour noter les poètes. La scène est ouverte à tous. Se croisent donc, dans les soirées de slam-poésie, rappers, poètes échevelés, clochards ivres, mamies récitant des odes aux fleurs champêtres, comédiens fantasques, fonctionnaires de la poste ou des transports en commun. Bref, le slam s'apparente à une performance de poésie orale *a cappella*, si tant est que toute parole performative soit de la poésie... Dès lors qu'on n'a pas de genre constitué, et donc pas de traits caractéristiques communs, on ne peut pas poser le problème de la littérarité ou de la poéticité du slam.

Paradoxalement, l'écriture contemporaine du rap et du *spoken word* réactive d'anciennes traditions – le rap opère un retour stylistique à la poésie des Grands Rhétoriciens, poètes de la fin du Moyen Âge, tandis que les textes de certains poètes oraux, encore moins novateurs d'un point de vue formel, rappellent une poésie classique. Et finalement, rap et poésie orale s'inscrivent délibérément en opposition au vers libre et au poème en prose, bref, à la poésie conceptuelle, abstraite, post-moderne pour refonder une légitimité artistique et poétique sur l'existence de contraintes tangibles : la rime d'une part, et d'autre part le mètre (pour le *spoken word*) ou le rythme de la musique (pour le rap).

C'est surtout de rap qu'il va être question ici. Néanmoins, cette description de la stylistique du rap est aussi valable pour les textes de certains poètes issus des scènes slam, dans la mesure où ceux-ci revendiquent une

écriture rapologique<sup>1</sup>. Certains de ces poètes, d'ailleurs, sont aussi rappers, tandis que certains autres trouvent dans le rap une source d'inspiration importante. Il en va ainsi de Grand Corps Malade, Rouda, Djizz, John Banzaï, Le Grandiloquent Moustache Poésie Club... Le cas de Souleymane Diamanka est particulier : il est sans doute le plus grand artiste français actuel de *spoken word*. Ses textes obéissent à certaines règles du rap (abondance de rimes équivoquées et de paronomases), en même temps qu'ils renvoient à une poésie plus littéraire, écrite, imagée (métaphores filées), tandis que son élocution est simplement parlée.

La règle qui prévaut à l'écriture d'un texte de rap (c'est également vrai de certaines poésies orales), c'est de faire des rimes, les plus riches qui soient<sup>2</sup>. Rap et *spoken word* sont des performances vocales accompagnées ou non de musique. Les moyens de cette poésie orale sont mimétiques : il s'agit de faire résonner la langue, s'entrechoquer les sons, marquer l'auditoire avec des manipulations langagières qui fassent sursauter l'oreille. Les rimes et toutes sortes de procédés phoniques sont ainsi mis à contribution : paronomase, rime riche ou équivoquée, assonance et allitération, pour l'aspect sonore. Au niveau des figures de sens, la comparaison est l'outil le plus généralement utilisé par les rappers, certains slammeurs ou poètes cherchant plutôt à produire des métaphores. À la croisée du phonétique et du sémantique, le jeu de mots, enfin, est couramment utilisé.

Bien qu'un tel rapprochement puisse sembler surprenant, le rap et la poésie du Moyen Âge ont une conception commune de la chose poétique, en ce qu'ils envisagent l'écriture comme un travail d'artisan. Au Moyen Âge, « la production de l'œuvre tient de la fabrication d'un objet d'usage. Son aspect technique prédomine »<sup>3</sup>, écrit Paul Zumthor, avant d'ajouter que « le texte médiéval est essentiellement "style", dans le sens ancien de ce mot. Le seul critère positif qui le constitue à nos yeux est sa structure formelle »<sup>4</sup>. Technique, structure, forme : tels sont les maîtres mots de la poésie du rap et du slam.

## Scansion et diction

Il est très difficile de rendre compte de la poésie orale à l'écrit. La transcription de textes de rap, fussent-ils rimés et versifiés, ne rend évidemment pas compte de l'effet produit lors de leur profération, au moment

1. Cet adjectif construit à partir du mot rap est entré dans l'usage courant des amateurs de rap, mais, semble-t-il, pas dans le dictionnaire.

2. C'est l'une des thèses originales de mon livre, *Le Rap ou l'artisanat de la rime*, Paris, L'Harmattan, 2008.

3. Paul ZUMTHOR, *Essai de poésie médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 107.

4. *Ibid.*, p. 108.

de l'actualisation discographique. Ce problème du passage de l'oral à l'écrit se pose en particulier pour le rap qui se fonde sur une ligne mélodique et rythmique, une version instrumentale syncopée sur laquelle se « pose » le rappeur. Celui-ci ne chante pas, il scande : cette modalité orale est baptisée *flow* (de l'anglais *couler*), sorte d'équivalent rythmé du chant. On pourrait dire du *flow* qu'il est au rap ce que le chant est à la chanson, à ceci près qu'il procède de l'accentuation et du rythme quand le chant repose sur la mélodie. C'est dans le *flow* du rappeur, dans la façon qu'il a de poser sa voix sur l'instrumental (sur les temps, à contre-temps, de façon fluide ou saccadée, énergique ou lasse, vélocité ou lente, etc.) que réside une grande part de l'intérêt du rap et de l'émotion qu'il suscite chez l'auditeur. À l'écoute du disque, nombre de rimes qui sur la feuille ne sautent pas aux yeux éclatent à l'oreille.

De ce point de vue rythmique et prosodique, le rap est plus intéressant que le slam. Celui-ci, au sens strict, est une performance vocale *a cappella*. Comme tous les poètes oraux, les poètes-slammeurs cherchent à créer un rythme entraînant en martelant leur propos – le but de tout orateur n'est-il pas d'être écouté attentivement par l'auditeur ? Or le rythme de la poésie est créé par le vers. Dans le slam *a cappella*, l'énonciation est donc souvent monotone car elle obéit aux principes d'une versification classique. Pour prendre un exemple assez éloquent, puisqu'il symbolise cette monotonie de l'énonciation, Grand Corps Malade écrit des vers rimés au mètre régulier et déclame ses textes d'une façon qui peut rappeler les récitations poétiques de jeunes écoliers. Les poèmes sont souvent composés en doubles octosyllabes, en doubles heptasyllabes, ou en alexandrins coupés par des hémistiches. Car au delà de l'emploi d'un mètre régulier, on remarque que la césure rythmique se fait très souvent au milieu du vers. Cette forme de diction monotone est très répandue sur la scène slam, bien que certains poètes comme Djiz, Rouda ou Laureline Kunzt se plaisent à varier la rapidité du débit, avec une élocution confondante de vélocité. Ainsi, Grand Corps Malade dans « Attentat verbal »<sup>1</sup> :

C'est quoi, c'est qui, ces mecs chelous qui viennent pour raconter leur vie  
 C'est elle, c'est lui, c'est moi, c'est nous, on vient même si t'as pas envie  
 Mais si t'écoutes un tout petit bout, p't-être bien que t'en sortiras ravi  
 Et ça c'est important pour nous, c'est grâce à ça qu'on se sent en vie<sup>2</sup>

On a ici un vers de seize syllabes, soit deux octosyllabes, car la césure est presque systématiquement à l'hémistiche, c'est-à-dire qu'elle coupe le vers en deux parties métriquement égales. Dans certaines chansons du second album de Grand Corps Malade comme « Je viens de là »<sup>1</sup>, on observe de la

1. *Midi 20, Az* / Universal, 2006.

2. Les caractères italiques dans les citations soulignent les jeux de correspondance.

part du poète une tentative incertaine de poser sa voix sur des instrumentales rap. L'écoute de ces titres donne souvent l'impression que l'*a cappella* est plaqué sur la musique sans forcément qu'il y ait de correspondance rythmique entre la scansion du poète et le rythme de l'instrumental. La ligne mélodique, plutôt indigente, n'est qu'une illustration sonore dont le poète se sert peu, à la différence des MC's qui scandent de telle sorte que leurs voix s'entremêlent à la musique en complétant sa rythmique.

Autre figure célèbre du *spoken word*, Abd al Malik ne peut en fait pas être qualifié de « slammeur ». Après une carrière de rappeur dans le groupe strasbourgeois NAP (New African Poets), il est désormais considéré comme un artiste de la chanson française. La richesse de ses musiques est sans commune mesure avec les petites mélodies illustratives de *Grand corps malade* – il travaille avec de grands musiciens comme Gérard Jouannest, le pianiste de Brel. À tel point qu'un journaliste du quotidien conservateur *Le Figaro*, Olivier Nuc, titre son article consacré au nouvel album de l'artiste<sup>2</sup> « Abd Al Malik, chanteur français »<sup>3</sup>. La musique de Souleymane Diamanka, du point de vue de la mélodie et du rythme, est aussi extrêmement travaillée, tandis que ses rimes sont plus riches et nombreuses. Ainsi, « Muse amoureuse » :

Une muse pose nue dans une métaphore, et métamorphose son poète *en peintre*

Elle plonge dans un bain parfumé, en *empruntant au printemps* sa propre *empreinte*...

Toi qui me regardes dans les yeux ce soir, tu seras cette muse, comme une étoile danseuse  
*Sensuelle et en sueur* au cœur d'une chorégraphie voluptueuse<sup>4</sup>.

La succession des mots « empruntant au printemps » forme une paronomase qui s'étend sur deux mots et que l'on peut également qualifier, de ce fait, de rime semi-équivoquée (un seul phonème diffère dans l'itération des rimes). L'association de « en peintre » et « empreinte » forme une autre rime semi-équivoquée. Quand aux termes « sensuelle » et « en sueur », ils tissent une allitération en « s » et des assonances en « u » et « en ».

Le passage de *Grand Corps Malade* à Souleymane Diamanka illustre l'évolution en vingt ans de l'écriture des textes de rap, elle-même comparable à la mutation de la poésie française depuis sa naissance. Petit à petit, en effet, la rime n'a plus eu pour fonction le marquage de la fin du vers tandis que des échos sonores internes au vers ou à la mesure se sont développés : paronomases, assonances, allitérations. D'ailleurs, ainsi que l'écrit Jean Mazaleyrat, « l'intégration délibérée de structures sonores

1. *Enfant De La Ville*, AZ / Universal, 2008.

2. *Dante*, Polydor/Universal, 2008.

3. *Le Figaro* du 4 novembre 2008.

4. Souleymane DIAMANKA, *L'Hiver Peul*, Barclay, 2007. C'est nous qui mettons en italique.

internes dans le système du vers est un fait de poésie moderne »<sup>1</sup>. De même, dans le rap, le développement d'échos sonores multiples, en détrônant la rime, a progressivement miné la régularité métrique des débuts. Mais si la structure métrique du texte explose, la mesure rythmique est toujours là pour structurer la performance. De son côté, la poésie slam semble revenir à un certain classicisme en instituant à nouveau la nécessité des rimes pour marquer les fins de mesures, puisqu'aucune version instrumentale n'est là pour assurer la base rythmique de la performance.

## L'egotrip

Le rap, dès l'origine, est caractérisé par deux tendances : une tendance festive, soit le rap *freestyle* ou *egotrip*, incarnée en 1979 par le Sugarhill Gang et leur titre « Rapper's Delight », et une veine revendicative, voire révolutionnaire, le rap à thème ou *rap conscient*, qu'illustre trois ans plus tard le second titre officiel de rap, « The message », de Grandmaster Flash and the furious five<sup>2</sup>.

L'*egotrip*, comme son nom l'indique, est un « trip » d'ego. Le MC parle à la première personne, il s'adresse souvent à un interlocuteur fictif qu'il prend à partie, « le faux MC »... La parole est performative : « je prends le mic », répètent à longueur de couplet les rappers. On rapproche l'*egotrip* du *freestyle*, terme qui désigne une improvisation orale rimée ou un rap écrit au fil de la plume. Les exemples de textes cités seront surtout tirés de cette veine *egotrip* ou *freestyle* qui s'apparente à une joute oratoire, un *clash*<sup>3</sup>, un exercice de style où il s'agit de briller au moyen de la langue. Ainsi en est-il dans ce court passage du groupe Ärsenik, où le rappeur Lino se met en avant, en même temps qu'il discrédite son adversaire, tout en usant d'allitérations, de rimes riches et équivoquées :

moi je *cane*<sup>4</sup> au  
micro ta rime stérile  
à coups de virulents vers virils  
sur tous les *canaux*<sup>5</sup>

Dans la littérature scientifique, comme dans les médias et les conversations, le regard porté sur le rap, imprégné de mauvaise sociologie, est généralement biaisé. La vision de la banlieue est souvent binaire : soit on plaint ses habitants et leurs conditions de vie, soit on les critique sans discernement.

1. Jean MAZALEYRAT, *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 1995, p. 222.

2. GRAND MASTER FLASH & THE FURIOUS FIVE, *The Message*, Sugarhill, 1982.

3. Affrontement verbal entre rappers.

4. *Caner* signifier « avoir peur » en argot, en par extension « tuer, mourir ».

5. « Rimes et châtements », extrait de la compilation *L 432*, 1997.

Triomphe alors une vision idéalisée ou diabolisée, dans les deux cas fondée sur un préjugé, qui a pour corollaire l'impossibilité d'envisager le rap comme une production scripturaire digne de ce nom. En enfermant ainsi sommairement le rap et la banlieue dans une pauvre relation d'identité, on prive le rap de ses caractéristiques musicales, techniques et poétiques. À entendre ce qui se dit, à lire ce qui s'écrit, on en viendrait à croire que le rap n'est pas une musique mais un mouvement social. Ses textes ne seraient pas dignes d'être considérés autrement que comme la production d'une population en souffrance.

Les rappeurs sont des artistes, des chanteurs, des poètes pour les meilleurs d'entre eux. Leur écriture est technique, au sens où l'était la poésie du Moyen Âge fondée sur une structure prégnante : des formes fixes, un rythme répétitif, des figures de rimes imposées. Elle renvoie en particulier aux poètes du Moyen Âge dont les rappeurs, consciemment ou non, reprennent certaines formes de rimes, ainsi qu'à une tradition poétique et musicale française qui passe notamment par Robert Desnos, Raymond Queneau et Bobby Lapointe.

Envisager la poésie du rap d'un point de vue formel c'est considérer l'*egotrip*, le *freestyle*, c'est-à-dire la veine plutôt ludique et virtuose du rap. Il s'agit de briller, d'épater l'auditoire avec un *flow* adéquat, des rimes surprises et des *punchlines*<sup>1</sup>. On aborde là une autre influence du rap : le folklore afro-américain, avec ses *dirty dozen* (soit « douzaines dégueulasses »), blagues versifiées et rimées qui cherchent à décontenancer l'adversaire, à le « casser » en s'en prenant généralement à sa mère. En France, le phénomène a été exploité par l'animateur de télévision Arthur qui a sorti deux recueils de « Ta mère ». Il est aujourd'hui illustré par l'émission de la chaîne télévisée MTV Base « Yo Momma », soit, tout simplement, « ta mère », où des candidats qui s'envoient des vannes courtes sont départagés par un jury et ovationnés ou raillés par le public. Ainsi : « Ta mère est tellement petite que pour se suicider elle saute d'un trottoir. »

Une autre filiation, méconnue celle-là, remonte aux Grands Rhétoriciens, poètes de cour dont on situe généralement la production entre 1470 et 1520, et qui s'illustrent par leur recherche formelle et les nombreuses figures de rimes qu'ils utilisent. Abstraction faite de leurs origines sociales contrastées, rappeurs et poètes Rhétoriciens sont des « rimeurs » dont les arts poétiques respectifs révèlent d'étonnantes similitudes.

---

1. Ce terme désigne les phrases choc, drôles ou percutantes que les rappeurs s'envoient à la tête pour se faire applaudir du public.

## Les rimes des Grands Rhétoriciens

La rime équivoquée, figure par excellence des Grands Rhétoriciens, embrasse deux ou plusieurs mots, de telle sorte que l'homonymie soit parfaite. De façon spontanée et probablement inconsciente, les rappeurs se sont réappropriés la technique de la rime équivoquée dont ils font un usage constant. Écoutons le poète Meschinot :

Si tu veux avoir nom *d'honneur*,  
Être te faut large *donneur*<sup>1</sup>

Question d'honneur, don de soi, générosité de la performance : les soucis des rappeurs sont voisins de ceux de Meschinot, ce qui porte à croire que leur parenté n'est pas uniquement stylistique. Dans cet exemple tiré cette fois du rap français, Mokless' décrit le profil-type du jeune qui veut réussir :

C'est difficile de s'en sortir aujourd'hui *quand on a*  
l'appétit de Bernard Tapie et le caractère de *Cantona*<sup>2</sup>

Dans une veine poétique plus classique, Souleymane Diamanka affirme, de sa voix grave, écrire :

pour que ta *peau aime*, mes *poèmes*<sup>3</sup>

La mise en parallèle des deux mots « peau aime » et du seul terme « poème » constitue une parfaite rime équivoquée. De façon plus virtuose, le poète agence une rime équivoquée et une paronomase dans une disposition croisée.

On a traversé des rivières *de boue* à la *nage*,  
on a dormi à jeun dans la *neige* et on est encore *debout*<sup>4</sup>

D'autres rimes complexes, largement utilisées en leur temps par les Rhétoriciens, émaillent nombre de textes de rap :

- la rime dérivative, qui fait rimer des mots de même racine. Cet exemple est particulièrement éloquent puisqu'il associe deux fois deux paronomases fondées sur la même racine :

Que les *militants* pas les *militaires*, pas les *colonels*, pas les *colonies*<sup>5</sup>

- la rime annexée. Énoncée à la fin d'un vers, elle est reprise au début du vers qui suit. Dans le morceau *Demain c'est loin*, le rappeur Shurik'n scande :

Les obstinés refusent le combat *suicidaire*,  
*Sidère, sidérés*, les dieux regardent<sup>6</sup>

1. Cité par Paul ZUMTHOR, *Le Masque et la lumière, la poétique des Rhétoriciens*, Le Seuil, coll. Poétique, 1978, p. 270.

2. « Ça ou rien », dans l'album de FABE, *Détournement de son*, Double H production, 1998.

3. Souleymane DIAMANKA, « Muse amoureuse », *L'Hiver Peul*, Barclay, 2007.

4. Souleymane DIAMANKA, « Les poètes se cachent pour écrire », *L'Hiver Peul*, Barclay, 2007.

5. MC SOLAAR, « Matière grasse contre matière grise », *Qui sème le vent récolte le tempo*, Polydor, 1991.

6. IAM, « Demain c'est loin », *L'école du micro d'argent*, Delabel, 1997. Le critère de cette rime ne peut être rempli que lorsque, comme ici, les rappeurs donnent une version écrite et versifiée de leurs paroles dans le livret de l'album.



Du principe de la rime annexée découle une sorte de composition au fil de la plume, où l'enchaînement phonétique prend le pas sur le sens – ce qui est l'une des caractéristiques esthétiques de l'*egotrip*.

- la rime fratrisée, qui est la fois annexée et équivoquée. Ainsi le rappeur S Kiv :

Si par loisir t'as le temps constate comme ici c'est intense  
un tant soit peu cadencé par le manque de fric<sup>1</sup>

- la rime senée. Tous les mots du vers commencent par la même lettre. Ainsi, *L'Oraison à Marie* de Jean Molinet, fondée sur la rime senée et l'acrostiche :

Marie, mère merveilleuse,  
[...]  
Ardant amour, arche aornée  
[...]  
Rubis raïant, rose ramée,  
[...]  
Jardin joli, joie internelle  
[...]  
Étoile errant, encontre eueuse  
[...]<sup>2</sup>

Le rappeur Busta Flex se prête à un jeu semblable, bien que tous les mots ne soient pas soumis à la contrainte de la lettre initiale. Mais ici, *egotrip* oblige, l'acrostiche se fait sur les lettres de son nom (B,U,S,T,A). Ce jeu est aussi qualifié de pantogramme.

J'pose le B  
B comme brutal sur un beat battant  
B comme beat 2 boul<sup>3</sup>, bicraveur<sup>4</sup> de rimes haut de gamme  
B comme Badolo, black blanc beur<sup>5</sup>, black flambeur  
Brise cœur, brise fer, banlieue nord, 93 pour te satisfaire

J'pose le U  
U comme unique en son genre universel  
[...]

- la rime couronnée, où la syllabe de rime est redoublée. Le poète Jean Molinet réalise à la fois la répétition à la césure et en fin de vers (c'est la rime à double-couronne) :

Molinet n'est sans bruit, ni sans nom non,  
Il a son son et comme tu vois, voix<sup>6</sup>

1. S KIV, « En mission », maxi éponyme, Vicelard Records, 1997.

2. Cité par Michèle AQUIEN, *Dictionnaire de poésie*, Paris, Le Livre de Poche, 1993, p. 238.

3. LE BEAT 2 BOUL est un collectif de rappeurs de Boulogne.

4. *Bicrave* signifie *vendre* en argot (terme emprunté au gitan).

5. BLACK BLANC BEUR est l'un des premiers groupes de « break dance » en France.

6. Cité par Michèle AQUIEN, *op. cit.*, p. 237.

Ce texte, pour peu qu'on l'imagine scandé sur un fond sonore rythmé, pourrait passer pour un rap. Tutoiement, rimes riches, références au nom, au son, à la voix : tous les ingrédients d'un *egotrip* sont ici réunis, quelques cinq siècles avant l'heure. Sans toujours parvenir à réitérer la rime finale, quelques rappeurs, à l'image de Sefyu Molotov, s'amuse à dupliquer certaines syllabes finales – une « couronne » relevant cette fois de la scansion et non de la composition du texte. Ce phénomène de mode récent, qui semble venir des États-unis, traduit une évolution notable du *flow* :

Défonce comme une perqui-ise (hey)  
 Des keufs dans ta té-is<sup>1</sup> (hey)  
 T'as retrouvé ton reup, faut que j'te di-ise que t'es mon fi-is (hey)  
 J'me tape jamais l'affi-iche (hey)  
 Ma tête est mise à pri-ix (hey)  
 J'm'en fi-iche (hey)  
 Le rap français sur moi a mis une fi-iche (hey)<sup>2</sup>

Quant au MC québécois Vaï, il répète certaines syllabes, mais cette fois à l'intérieur de la mesure :

Faire du fric fric briller comme une big big star,  
 laisse un record, difficile à battre si j'pars,  
 pour mes blancs, blacks, jaunes, arabes, big big jungle,  
 pour mes hors hors la loi qui l'applique pliquent jamais<sup>3</sup>

## La paronomase et l'écho sonore

En succédant à la rime, la paronomase a assoupli la régularité métrique de la mesure et créé des effets de surprise dans l'écoulement du *flow*. Ainsi, Zoxea,

Ouais gars, j'te parle du *mega*, du *magot*,  
 celui que veulent *mes gars*  
 et non pas du *mégot* que veut nous laisser l'État<sup>4</sup>

exploite avec sagacité la contre-assonance qui a comme invariants les phonèmes [m] et [g], ensemble au sein duquel se singularisent une rime équivoquée (« mega » / « mes gars ») et une paronomase (« magot » / « mégot »). Souleymane Diamanka, dans son poème « Papillon en papier », dont le titre lui-même, pourvu qu'on prononce le mot « papier » en diérèse, offre une belle paronomase, se prête à la contrainte avec une grâce singulière :

*Les critères de l'écriture* sont ce qu'ils sont  
*L'encre attire* dans de *longs cratères* le parfum des mots et le sublime en effaçant ce qu'ils sont<sup>5</sup>

- 
1. « Té-is » renvoie au mot cité, après deux dérivations successives : *cité* / *té-ci* / *té-is*. Ce verlan au second degré est parfois appelé « veul ».
  2. SEFYU, « Molotov 4 », *Suis-je le gardien de mon frère ? Because*, 2008.
  3. VAÏ, « Sur Ma Vie », *Ma raison*, WMI, 2008.
  4. « Chacun sa voie », *À mon tour d'briller*, Warner, 1999.
  5. Souleymane DIAMANKA, « Papillon en papier », *L'Hiver Peul*, Barclay, 2007.

Se tisse ici une parfaite contre-assonance sur quatre syntagmes – répétition totale des quatre mêmes phonèmes consonantiques : « l » + « cr » + « t » + « r » – à laquelle s’ajoute une allitération en « s » dans la fin de la phrase. Les figures sonores sont si présentes dans l’écriture de Souleymane Diamanka qu’on finit parfois par ne plus les noter. Autre exemple du même poète :

J’ai étudié l’oralité en remontant à ses *origines*,  
pour faire de tes silences, des zones *érogènes*<sup>1</sup>

La paronomase qui associe les syntagmes « ses origines » et « zones érogènes » est inattendue, aussi bien d’un point de vue sémantique (deux termes qu’on n’a pas, *a priori*, l’idée de rapprocher) que métrique ou stylistique (effet de surprise, figure de rime inattendue).

Dans l’écho sonore, la répétition de phonèmes passe à une échelle supérieure. Il ne s’agit plus d’un ou deux phonèmes répétés, mais de petits groupes de phonèmes associés et mis en réseaux. Le passage suivant, extrait du titre *Abécédaire des cons*, du Saïan Supa Crew, illustre cette différence :

Dans *c’cas* les *scalpels*  
seront de sortie jusqu’en *Alaska* Le Pen  
préviens tes potes  
qu’on dansera le *ska* sur leur abdomen<sup>2</sup>

L’entrelacs des phonèmes qui se répondent est plus serré que dans l’allitération ou l’assonance : on est ici à mi-chemin avec la rime. Ici comme souvent, l’exigence phonétique dicte l’enchaînement des mots et crée un sens extravagant. Souleymane Diamanka fait un usage précis et classiquement poétique de ces récurrences sonores dans son poème « Muse amoureuse » – le titre étant lui-même un cliché poétique :

Correspondance des sables du désert, corps responsable des danses du désir<sup>3</sup>

Cet extrait rappelle les équivalences phonétiques entre deux expressions que dresse Robert Desnos, à la suite de Marcel Duchamp, dans ses *Rose Sélavy*<sup>4</sup>. Il peut s’agir de parenté phonétique ou d’inversions de phonèmes comme dans la contrepèterie. Ainsi :

Rose Sélavy inscrira-t-elle longtemps au *cadran des astres* le *cadastre des ans* ?

D’ailleurs, Souleymane Diamanka est amateur de jeux langagiers. Il est en particulier l’auteur de palindromes riches de sens comme celui-ci : « Rue pale inerte, être nie la peur ». Autre phrase envoûtante du poète :

Je t’ai aimé comme une muse émue, dans un musée muet le lendemain d’une nuit d’émeute<sup>5</sup>

1. Souleymane DIAMANKA, « Muse amoureuse », *L’Hiver Peul*, Barclay, 2007.

2. « Abécédaire des cons », *K.L.R.*, Source / Virgin, 1999.

3. Souleymane DIAMANKA, *op. cit.*

4. Robert DESNOS, *Corps et biens*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1968.

5. Souleymane DIAMANKA, *op. cit.*

On pourrait s'attendre à ce que l'effet de récurrence sonore s'arrête, comme souvent chez les poètes ou les rappeurs, au bout de deux ou trois mots mis en résonance. Mais Souleymane Diamanka est un orfèvre de la langue qui cherche à tisser ses vers rimés le plus longuement possible, en un souffle qui ne semble pas s'éteindre.

### Images et aphorismes

Lorsqu'ils manient les tropes, en particulier la comparaison, les rappeurs sont plus modernes que dans leur emploi des rimes. Le principe esthétique qui guide les comparaisons dans le rap est la nécessité d'un grand écart sémantique entre comparant et comparé. Si l'on pouvait considérer les poètes-slammeurs comme formant un ensemble uniforme, on remarquerait que leurs images sont plus classiques que celles des rappeurs. Ainsi, successivement, Grand Corps Malade et X Men :

L'amour c'est comme les voyages en train<sup>1</sup>  
 Mon rap choque comme un nonne qui fume le crack à Vincennes<sup>2</sup>

À une allégorie amoureuse qui renvoie à un *topos* littéraire s'oppose une association de termes tellement contrastés qu'elle rappelle les plus audacieuses images surréalistes. D'ailleurs, André Breton, dans le *Manifeste* de 1924, suggère que l'analogie surréaliste doit rechercher la plus grande « différence de potentiel » possible entre les deux termes mis en relation<sup>3</sup>. Dans le rap, à l'instar du roman noir américain, aucun comparé, si péjoratif soit-il, n'est écarté. Ainsi Noxious, de la Mafia Underground :

Je t'absorbe comme la sphaigne<sup>4</sup>

Ou Oxmo Puccino :

Tu me fais flipper comme l'exorciste  
 sauf que là il s'agit de tes faux cheveux et de leur prix exorbitant<sup>5</sup>

Les métaphores sont assez peu nombreuses dans le rap (à la différence de la poésie orale). Comme les comparaisons, elles sont à la fois moins convenues et moins littéraires que celles des poètes-slammeurs – à l'instar, par exemple, de la métaphore de Souleymane Diamanka assimilant le poème à un « papillon en papier ». Du point de vue technique, ces métaphores sont

1. GRAND CORPS MALADE, « Les voyages en train », *Midi 20*, Az / Universal, 2006.

2. X MEN, « Retour aux pyramides », dans la B.O. du film *Ma 6T va crack-er*, Crépuscule, 1997.

3. *Manifestes du surréalisme*, Folio Essais, 1985, p. 49-50. « La beauté de l'étincelle obtenue [dépend de] la différence de potentiel entre les deux conducteurs ». L'image sera « d'autant plus agissante que les réalités qu'elle met en présence sont plus éloignées ».

4. « Pas 2 doute », dans l'album bien nommé *Egotrip*, Payback records, 1996.

5. « Peur Noire », *Opéra Puccino*, Delabel, 1998.

souvent nominales et placées devant un complément du nom. Cette forme syntaxique offre l'avantage de la rapidité, conférant un caractère de concision à l'écriture des MC's, en particulier à celle de Booba qui emprunte souvent un style télégraphique. Ainsi, le titre d'une de ses chansons « Les rues de ma vie »<sup>1</sup> offre-t-il un bel exemple de métaphore. On attendrait plus naturellement « les rues de ma ville », syntagme qu'on entend, d'ailleurs, en filigrane, dans ce titre. Autre exemple, plus fidèle à l'esprit de la joute oratoire, cette « vanne » de la Brigade :

Les clandestins du Hip Hop j'les renvoie tous par charter<sup>2</sup>

Cette dernière citation illustre la volonté des MC's de faire rire en moquant leurs adversaires à qui ils envoient des « vannes », avatar contemporain de la pique classique. Mais les rappeurs cherchent aussi à être spirituels à travers la recherche d'aphorismes ou l'énonciation de vérités générales. Booba reprend ainsi un aphorisme célèbre pour le corriger :

Ce qui ne tue pas rend plus fort ou handicapé<sup>3</sup>

Le rappeur complète la phrase de Nietzsche de telle sorte qu'au bon sens se mêle une considération violente et réaliste sur le monde. Des deux exemples suivants qui décrivent le rapport paradoxal entre la vie et la mort, le premier s'apparente à un parallèle anaphorique, le second à une juxtaposition de rimes riches et embrassées :

Fume du hash pour mourir,  
Fume du hash pour guérir<sup>4</sup>

et

Depuis des *années* je suis *ivre*  
en train de *vivre*, en train de *caner*<sup>5</sup>

De sa plume élégante, Souleymane Diamanka motive ce qui aurait pu n'être qu'un calembour par une métaphore vestimentaire de l'écriture :

Les mots sont les vêtements de l'émotion, et même si nos stylos habillent bien nos phrases, peuvent-ils vraiment sauver nos frères du naufrage<sup>6</sup>

1. « Les rues de ma vie », BO de *Taxi 3*, EMI, 2002.

2. LA BRIGADE, « 16 rimes », *La Brigade*, Le gros son prod, 1996.

3. « Les rues de ma vie », BO de *Taxi 3*, Delabel, 2003.

4. « Couleur ébène », *Ouest Side*, Barclay, 2006.

5. « Strass et paillettes », *Temps mort*, 45 scientifique, 2002.

6. Souleymane DIAMANKA, « Les poètes se cachent pour écrire », *L'Hiver Peul*, Barclay, 2007.

## Tradition ou modernité ?

Davantage que l'actualisation du discours, la modernité du rap et du *spoken word* concerne des faits de langue comme la syntaxe ou le lexique. Si le lexique a déjà été abondamment analysé, en tous cas recensé, par un grand nombre de dictionnaires, la syntaxe reste à analyser. En particulier, l'occurrence d'expressions apparues récemment dans la langue orale, qui est le matériau de base des rappers. Ainsi, par exemple, les expressions « rien que tu parles... », « même pas tu me parles... », dont la structure syntaxique négative place le verbe après un groupe adverbial.

Au-delà d'un certain classicisme formel, les traits stylistiques les plus modernes dans le rap semblent être le recours à la paronomase et à une parole performative. L'audace du propos, sa violence, son caractère explosif sont tout à fait singuliers. Les ressources métriques, phonétiques et stylistiques de la langue sont bien connues des rappers et ceux-ci, sans aucun souci pour la bienséance, n'hésitent pas, littéralement, à les exploiter. Ainsi IAM :

J'ai mis les mots au tapin pour la sensation  
 Au trottoir les syllabes, prostitué la diction  
 Les lettres travaillent pour moi  
 Le dico est mon territoire, un pays dont je veux être le roi  
 J'ai traité des phrases comme de vraies dames<sup>1</sup>

Loin de toute considération de goût, l'effet doit être le plus percutant possible. N'oublions pas que le mouvement hip-hop procède d'une esthétique de la compétition (*battles* de danse, d'improvisation orale, de graffiti, de DJ's...) où prime une recherche de l'efficacité. Choquer l'auditeur, au sens propre comme au figuré, voilà le but de cet art parfois mimétique de la boxe, comme le suggère le titre *egotrip* par excellence d'une chanson du groupe Ärsenik, « Boxe avec les mots »<sup>2</sup>. Cette violence verbale est tout sauf anarchique : la langue est réglée, structurée, domestiquée pour atteindre à la plus grande efficacité possible. Dans un élan cathartique et libérateur, le MC parle un langage où chaque image doit être une explosion, « un cataclysme », pour reprendre l'expression d'Aragon dans le *Traité du style*<sup>3</sup>.

**Julien Barret**

1. « Chez Le Mac », *L'École Du Micro D'argent*, EMI, 1997.

2. ÄRSENIK, *Quelques gouttes suffisent*, Secteur Ä / Hostile records / Delabel, 1998.

3. *Traité du Style* [1928], Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, réed. 1983, p. 140.