

JULIEN BARRET

Le rap : l'art poétique de notre époque

Le rap a beau être la musique la plus écoutée en France, il est toujours victime d'une incompréhension qui tourne parfois à la défiance. Si cette suspicion tient à sa nature codée, rugueuse, provocatrice, elle se nourrit aussi de l'ignorance d'une société réticente à comprendre une culture dont les formes et le langage lui échappent. Et pourtant, ces formes sont celles d'une poésie orale et populaire qui se diffuse plus largement que la poésie éditée en recueils, en revues, ou explorant le champ restreint d'une post-modernité conceptuelle. Le rap, cette musique qui privilégie le rythme et la parole sur la mélodie, retrouve les formes d'une tradition oubliée : la poésie orale. Notion à entendre au sens large, antique et médiéval, à la fois d'artisanat et de techniques de fabrication poétique – dans l'acception originelle du grec *poiein* (créer, fabriquer) ou de l'occitan *trobar* (trouver). Cette poésie est une performance guidée par les notions de rythme et de rime qui ont probablement une commune origine étymologique – le terme francique *rim* : « série, nombre¹ ».

Après l'abandon de la rime et du vers compté depuis l'exploration du vers libre par Rimbaud, Gustave Kahn et Jules Laforgue, la poésie sonore tente de son côté de tracer un timide sentier sur la voie ouverte par les lettristes, en énonçant des fragments de paroles sur des boucles sonores enregistrées et échantillonnées. Les

* Julien Barret est auteur et linguiste.

1. Aquien M., *Dictionnaire de poésie*, Paris, Librairie générale française, 1997, p. 235.

lectures s'appuient sur un texte qui reste le support central de la *performance*, entendue ici comme un vocable renvoyant à l'univers de l'art contemporain. Le terme a été emprunté à l'anglo-américain qui l'avait lui-même adapté de l'ancien français *parformer* (exécuter, accomplir, parfaire), forme dérivant du latin *performare* (former entièrement). Cette poésie-performance est aussi revendiquée par la scène ouverte du slam, pour désigner un art oratoire adressé au public. De façon analogue, elle s'entend dans le rap comme l'énonciation incarnée d'une parole censée toucher, émouvoir, amuser. Car loin de se défier de l'éloquence, le maître de cérémonie (MC), qu'il rappe ou qu'il scande, est au premier degré de la performance.

Éloquence de la scansion

Cette éloquence, d'ailleurs, ne procède pas seulement d'un dispositif de discours adressé à une assemblée. Elle relève aussi de la scansion du mètre par les aèdes, ces poètes oraux de *L'Odyssee* et de *L'Illiade*. Démodocos est le plus célèbre aède de l'épopée homérique, et c'est par ce nom que Philippe Brunet a choisi de nommer sa troupe de théâtre antique. Pour lui, l'épopée est un « art de dire et de ralentir grâce à cet outil incroyable qu'est l'hexamètre dactylique », « une narration dont le rythme est imposé par ces cellules répétées [...], un vers inachevé qui va recommencer au vers suivant »².

Ce qui constitue la poésie, dans cette perspective, ce n'est ni une forme fixe ni une intention poétique, mais la nature même du vers, ces paroles proférées en cadence, comme dans le décasyllabe de l'épopée médiévale déclamé, suivant une séquence majeure, en deux segments de 4 et 6 syllabes. Après *La Chanson de Roland* et ses 20 000 décasyllabes, l'époque classique a privilégié l'alexandrin, souvent coupé à l'hémistiche en deux parties égales, cadence répétitive à quoi le sens commun assimile la parole poétique. Cette règle, suivie par bien des tragédiens classiques, a été édictée par Nicolas Boileau dans son *Art poétique* : « Que toujours dans vos vers le sens, coupant les mots, / Suspende l'hémistiche, en marque le repos. »³

2. Brunet P., « L'épopée, c'est la voix », entretien filmé, *TDC*, n° 999, 1^{er} septembre 2010, disponible sur internet.

3. Boileau N., *Art poétique*, Paris, Hachette, 1881, p. 7.

Comment écrire de la poésie ? Comment fabriquer des vers ? L'art poétique explore et expose les manières de composer pour dire, pour plaire, pour séduire l'œil et l'oreille. De l'Antiquité au XIX^e siècle, l'Europe produit une multiplicité d'arts poétiques, ces traités écrits afin d'accompagner la composition poétique ou littéraire, en donnant des règles et en fixant une esthétique. Sans remonter à la *Poétique* d'Aristote, qui envisage essentiellement la création dramatique, on peut envisager l'*Art poétique* d'Horace en latin, dont on a retenu une célèbre formule : « plaire et instruire⁴ », et l'*Art poétique* de N. Boileau, duquel une autre citation a été tirée : « ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, / Et les mots pour le dire arrivent aisément⁵ ». On connaît aussi le poème « Art poétique⁶ » de Verlaine, prônant l'impair et se défiant de la rime, dans des vers de neuf syllabes pourtant rimés et assonancés. Au XX^e siècle ont vu le jour d'autres arts poétiques qui, loin de prôner l'idéal d'une langue pure, bienséante ou mesurée, exaltent un verbe riche et foisonnant en proposant des procédés ludiques pour produire du texte : c'est le cas des *Exercices de style* de Raymond Queneau, sommet de la rhétorique oulipienne, ou de *L'Art poétique*⁷ d'Olivier Cadiot, collage d'énoncés prélevés dans des grammaires, *ready-made* inscrit dans la tradition de l'art conceptuel. Cette esthétique du collage a été reprise dans les expériences de poésie sonore, de Bernard Heidsieck à Anne-James Chaton – autant de dispositifs de lecture polyphonique qui interrogent le statut de la langue plutôt que de chercher à parler au plus grand nombre.

Mais qui sont aujourd'hui les représentants de l'art poétique ? Aux antipodes de la poésie sonore, des lectures-performances et des installations d'art contemporain, le rap et sa poésie orale, adressée, rencontrent la faveur des masses en s'appuyant sur des rimes, des rythmes et un côté sombre reflétant la vie dans les quartiers. Souvent, le rap se proclame « poème sans poésie », pour reprendre

4. Horace, *Art poétique*, in Abbé Batteux (s/dir.), *Les Quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida et de Boileau*, Brest, Imprimerie de Michel, 1822, p. 225.

5. Boileau N., *Art poétique*, op. cit., p. 10.

6. Verlaine P., « Art poétique », *Jadis et Naguère*, Paris, Léon Vanier, 1884, p. 23-25.

l'expression de Booba dans *Le crime paie*, le morceau qui l'a fait connaître en 1996 avec le groupe Lunatic. Il retrouve les attributs premiers d'une parole qui transmet ses enseignements par des proverbes, créant un rythme par la répétition des structures de mots et de sons, le battement de la mesure et le flot sonore. Cette poésie orale s'est imposée de tout temps, lorsque des hommes et des femmes cherchaient à parler à leurs semblables, autour d'un feu, dans une assemblée ou dans un cercle de parole.

La poésie orale

Sept siècles av. J.-C., en Grèce, la poésie est une parole mélodieuse et rythmée, chantée ou scandée, accompagnée à la lyre, adressée à un auditoire – même si le poète lyrique est aussi censé se « parler à lui-même⁷ ». C'est une voix, la voix des héros et des dieux, la voix de la sagesse et du savoir avant d'être celle de la passion et de l'amour, portée par les poètes lyriques comme Pindare, Sappho ou les aèdes qui scandent et improvisent dans *L'Illiade* et *L'Odyssée*. La poésie a souvent une fonction mnémonique, elle permet de retenir le propos par la structure de sa mise en forme. La mélodie et le rythme lui sont consubstantiels. Pour transmettre un enseignement, les valeurs d'un groupe social, les textes fondamentaux d'une civilisation recourent au mètre, au rythme et à la rime. La forme des textes sacrés en témoigne, qu'il s'agisse des Proverbes de l'Ancien Testament ou des versets rimés, assonancés du Coran. Sans oublier *L'Épopée de Gilgameš*, récit épique de la Mésopotamie, dont la première version connue a été rédigée en akkadien aux XVII^e et XVIII^e siècles av. J.-C. Comme tous les mythes fondateurs, elle prend la forme d'une poésie rythmée et versifiée, avec des anaphores, des répétitions lancinantes et des cycles, ainsi que le dévoile ce passage traduit en français par Jean Bottéro :

Quand il eut parcouru dix kilomètres,
Profonde était l'obscurité, sans la moindre lumière : il n'y
pouvait rien voir, ni devant, ni derrière !
Quand il eut parcouru vingt kilomètres,

7. Frye N., *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 303.

Profonde était l'obscurité, sans la moindre lumière : il n'y
 pouvait rien voir, ni devant, ni derrière !
 Quand il eut parcouru trente kilomètres,
 Profonde était l'obscurité, sans la moindre lumière : il n'y
 pouvait rien voir, ni devant, ni derrière !
 [...]

 Quand il eut parcouru cent dix kilomètres,
 Apparut un rayon de soleil.
 Quand il eut parcouru cent vingt kilomètres,
 Ce fut le plein jour!⁸

En Afrique de l'Ouest, les griots, détenteurs de l'histoire familiale des aristocrates, vantent les qualités guerrières de ces derniers dans une littérature épique. Leurs poèmes oraux déclamés en public sont des objets d'échange contre des présents. Dans *La Poésie mystique peule du Mali*⁹, Christiane Seydou analyse une veine mystique marquée par l'inspiration soufie, qui verse parfois aussi dans l'exhortation et le pamphlet. Comme en Europe avec la mythologie nordique, les romans de chevalerie et la « matière de Bretagne », l'Afrique a ses épopées, notamment celle de Soundjata dans la tradition mandingue. « Enflure d'une voix du point de vue de la forme, exaspération des faits rapportés quant au contenu, telles sont les modalités sous lesquelles le récit épique s'offre à ses auditeurs qu'il a pour fonction de captiver¹⁰ », écrit Mamoussé Diagne, mentionnant « le recours obligé à des procédés originaux, dont la figuration par l'image et la dramatisation sont parmi les plus remarquables¹¹ ». De même, les MC cherchent à impressionner l'auditoire par le maniement des images, des rimes, des comparaisons et par la modulation d'une voix au débit haché ou fluide.

Forme de louange ou carte de visite orale, la devise, *jammore*, constitue une « définition concise [et] dense [...] de la personne¹² », selon C. Seydou. Ce culte de l'emblème, du *blaze* et du pseudonyme

8. *L'Épopée de Gilgameš. Le grand homme qui ne voulait pas mourir*, Paris, Gallimard, 1992, p. 161.

9. Seydou C. (s/dir.), *La Poésie mystique peule du Mali*, Paris, Karthala, 2008.

10. Diagne M., *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, Paris, Karthala, 2005, p. 312.

11. *Ibid.*, p. 53.

12. Seydou C., « Réflexions sur les structures narratives du texte épique. L'exemple des épopées peule et bambara », *Homme*, vol. 23, n° 3, juillet-septembre 1983, p. 43.

s'illustre dans le rap et le slam par des noms d'artistes éloquents, à l'image de Grand Corps Malade, Nekfeu (verlan de *fenne*) ou OrelSan (*Monsieur Orel*, en japonais). Récemment, sigles et acronymes servaient aussi à constituer les *blazes* des rappeurs : SCH, PNL, PLK¹³, etc.

Rhétorique des figures

Aujourd'hui, dans notre environnement quotidien, la poésie orale est à la fois présente et absente. Oubliée dans sa forme médiévale, elle est omniprésente sous nos yeux et à nos oreilles dans cette chanson populaire que constitue le rap, lequel n'est souvent pas considéré comme de la poésie. Peut-être cela tient-il à un jugement très français, qui déprécie la poésie technique d'avant la Pléiade au regard d'un âge classique exaltant la pureté de la langue. Or au Moyen Âge, la valeur du poème était son aspect technique : les rimes, les formes fixes, l'abondance du lexique...

Le rap, le calembour et la culture populaire sont donc critiqués au nom d'un bon goût empreint de préjugés classiques, valorisant en premier lieu la clarté de l'expression. Aya Nakamura et PNL font aujourd'hui l'objet du même reproche qui attribue à un défaut d'écriture l'inintelligibilité supposée du texte, alors que cet encodage est précisément un fait de poésie. Ainsi, les arbitres des élégances semblent avant tout victimes de leur propre vision de la langue, mêlée d'incompréhension. Le *flow* y est pour beaucoup. En effet, en plus de mettre en œuvre des procédés trop grossiers aux yeux des esthètes (improvisation, scansion rythmée, richesse de rimes), le rap est d'autant plus méprisé qu'il procède d'une énonciation et d'une élocution parfois âpres, animées ou hargneuses.

Les rappeurs utilisent des rimes inventées, dans le sillage des troubadours, par des poètes de la fin du Moyen Âge experts en manipulations verbales, les grands rhétoriciens. Parmi leurs figures sonores, on peut citer les rimes équivoquées (« Je persévère, façon père sévère »), les rimes semi-équivoquées (*justesse/justice*), dérivatives (*verse/déverse*), annexées (dernière syllabe reprise au

13. Cf. Barret J., « Sigles, alias, devises. Déciffrer le blaze des rappeurs », in Bravo F. (s/dir.), *La Signature*, Bordeaux, PUB, 2011, p. 297-312.

début du vers suivant), senées (tous les mots commencent par la même lettre), couronnées (mot de rime répété)¹⁴, etc. De sorte que dans un morceau de Bobby Lapointe comme dans un couplet de Mafia Trece, les mêmes structures harmoniques sont à l'œuvre : abondance d'allitérations et d'assonances, de paronomases, de calembours, de comparaisons... « Je dis, dites-leur et dis-leur/De casser la gueule aux dealers », chantait jadis Gainsbourg. Et, aujourd'hui, Nekfeu : « D'où sors-tu ta douceur tue ».

Sur le plan rhétorique et poétique, les MC développent de nouvelles figures comme la rime *hashtag*, une comparaison par juxtaposition dont la mention libère tout un champ sémantique (« Je suis tombé dedans quand j'étais ti-pe #Asterix », Booba), et la multisyllabique qui adapte la rime équivoquée des troubadours à la phonétique du rap (« Bombardement atomique et nucléaire/Montagne de blanche, narcotique c'est plus mes rêves », Alkpote).

Joute oratoire

C'est aux Sumériens et aux Acadiens que Pierre Bec, spécialiste des troubadours, fait remonter la tradition de la joute poétique¹⁵. On pourrait citer aussi le *Da la kélé* (littéralement « guerre des bouches »), confrontation de devises dont chacune cherche à avoir l'ascendant sur l'autre, dans *L'Épopée mandingue*. Ainsi, la pratique de la joute revit dans la culture hip-hop, née aux États-Unis à la fin des années soixante-dix, en proposant des affrontements dans ses diverses disciplines que sont le DJing, la danse, le graffiti et l'improvisation scandée. Plus précisément, c'est dans la performance de la *battle rap* que se matérialise cette tradition de la joute poétique – non seulement dans le rap mais aussi dans le slam et dans les duels d'improvisation mis en scène au théâtre. Ces différentes formes de joute poétique convergent vers un nouvel hybride entre théâtre et rap *a cappella*, imprégné de folklore afro-américain : les Rap Contenders – des duels oraux versifiés et rimés

14. Cf. Barret J., *Le Rap ou l'artisanat de la rime. Stylistique de l'egotrip*, Paris, L'Harmattan, 2008.

15. Cf. Bec P., *La Joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*, Paris, Les Belles lettres, 2000.

qui reproduisent le modèle des *Dirty Dozens*, ces insultes rituelles et humoristiques que s'adressaient les descendants d'esclaves africains dans les plantations du sud des États-Unis.

Lorsqu'il est question de poésie orale et de théâtralité, on cite souvent les troubadours, en les confondant parfois avec les jongleurs qui allaient déclamer, de ville en ville, des annonces et des poèmes. À l'inverse de ces ménestrels, les troubadours sont des auteurs-compositeurs. S'ils s'affrontent parfois à l'occasion de tournois organisés dans des cours ou des châteaux, ils élaborent un art poétique moderne en langue occitane, fondé sur des formes très élaborées comme la sextine, nourri de rimes nouvelles, avec un éventail de poèmes répondant à des circonstances diverses : l'aube, la satire ou cette joute poétique qu'ils appellent *tenson*. P. Bec définit cette dernière comme une « composition dialoguée en vers, la plupart du temps strophique et accompagnée d'une mélodie », défi où des interlocuteurs « rivalisent d'adresse et d'ingéniosité pour défendre des points de vue contraires »¹⁶ devant un public fait juge. Cette définition convient bien à l'*open mike*¹⁷ ou *clash*, popularisé en France par le succès de *8 Mile*, le film sur la vie d'Eminem, et aux compétitions d'improvisations de rap en public, comme en France les concours End of the Weak. Deux rappers s'affrontent tour à tour sur une scène, avec chacun 45 secondes pour écraser l'adversaire de rimes et de *punchlines*¹⁸ improvisées ou non. Si la *tenson* s'articule en *coblas* (couplets) isomorphes (c'est-à-dire de même forme) composés le plus souvent de *rims unisonanz* ou *dissonanz* (formées d'une seule base sonore ou de deux), les *open mike* procèdent aussi de cette notion d'équité en accordant à chaque rappeur le même laps de temps et le même nombre de mesures pour se répondre. C'est aussi vrai des collaborations entre groupes sur un même album, comme dans le titre *16 rimes* où La Brigade invite Lunatic, chaque rappeur disposant d'une strophe de seize mesures. Les MC se succèdent sans vraiment s'opposer, prenant comme adversaire commun le « faux MC » supposé perdre à

16. *Ibid.*, p. 9.

17. L'*open mike*, littéralement « micro ouvert », désigne une scène ouverte, plus particulièrement une *battle* de rap.

18. La *punchline* est une phrase au contenu cinglant qui suscite une réaction instantanée chez les auditeurs. Cf. Barret J., *Les Meilleures punchlines du rap*, Paris, First, 2020.

coup sûr : « Hey MC j'n'ai pas fini, pourquoi tu t'couches par terre ? / 16 rimes le chargeur est surchargé ».

De même, lorsque les troubadours Aimeric et Peire del Puei s'affrontent à l'occasion d'un *partimen*, cette variante de la *tenso* consistant, comme dans le jeu-parti des trouvères, à poser une question admettant deux réponses possibles, la menace est explicite : « E dic vos ben, qual que prendatz, / Vencutz seretz en la tenso...¹⁹ » (*Et je vous le dis clairement : quel que soit votre choix, / Vous serez vaincu dans cette tenso.*)

Aujourd'hui, cette tradition du match poétique admettant un vainqueur et un vaincu se perpétue toujours en Europe sous des formes traditionnelles : *chjami è rispondi* corses, *cantares ao desafio* portugais, *disputoù* bretonnes, *bertsulari* basques, *stornelli* italiens. Ce sont des controverses poético-musicales où chaque adversaire improvise une strophe en vers rimés ou assonancés, sur un air connu du public. Dans le documentaire *Gara Nostra*²⁰, on découvre les *chjami è rispondi*, ce jeu d'appel et réponse chanté *a cappella*, au débit plus lent que les *cantares ao desafio* qu'accompagne toujours le même air d'accordéon. Comme dans le *freestyle* entre rappers, la mémoire et le sens de l'improvisation sont des qualités requises au joueur virtuose. Dans le *clash* rap actuel, où il n'est plus question de chanter mais d'avoir du *flow*, le rythme de l'improvisation défile peut-être trois fois plus vite, sur un instrumental à 90 battements par minute. Mais il faut analyser de près les joutes poétiques sardes pour se rendre compte, avec l'ethnolinguiste Maria Manca²¹, de l'extrême formalisme du vers lors de ces compétitions où les poètes, réunis devant un public familier de cet art, doivent respecter des règles de métrique et d'alternance particulièrement contraignantes.

19. Aimeric, cité par A. Jeanroy, in *La Poésie lyrique des troubadours*, t. II, *Histoire interne. Les genres : leur évolution et leurs plus notables représentants*, Toulouse, Privat, et Paris, Didier, 1934, p. 263.

20. Wallecan L., *Gara Nostra*, film documentaire, France, 2007.

21. Manca M., *La Poésie pour répondre au hasard. Une approche anthropologique des joutes poétiques de Sardaigne*, Paris, CNRS, 2010.

Nouveau lexique

Si du point de vue de la joute oratoire et de la composition des rimes, l'art des rappeurs relève de la poétique des troubadours, il a aussi en commun avec eux de faire émerger une langue nouvelle. Aux XII^e et XIII^e siècles, les troubadours puis les trouvères transposent les pratiques des moines dans le monde et la langue profane. De même, les rappeurs rendent aujourd'hui audible une langue argotique, imagée, violente, au vocabulaire et à la syntaxe renouvelés. S'il n'est plus question de fixer et transmettre l'ensemble des codes et des savoirs à l'aide d'artifices mnémotechniques, comme à l'origine supposée de la poésie orale, le rap recourt toujours au rythme périodique et à la rime, aux répétitions et aux parallélismes. Et il exalte une langue nouvelle, comme ce parler de l'Essonne, un département particulièrement fécond en nouveaux termes argotiques, qui transitent par les clips et les commentaires sur les réseaux sociaux. On y dénombre des emprunts à l'américain (*full up*), à l'arabe (*hagra*), au romani (*pelo*), aux argots urbains africains comme le nouchi (*deh*), mais aussi des procédés de manipulation virtuose du signifiant langagier, épellations lettre à lettre (*OKLM*), inversions de phonèmes avec adjonction de suffixes originaux (*tipere, fimbi*).

Les formes du rap actuel

Si le rap d'aujourd'hui a changé, cela s'observe aux noms des nouveaux courants musicaux, qu'il s'agisse de styles associés à des villes, comme la trap d'Atlanta, la drill de Chicago, voire la jersey drill qui synthétise cette dernière avec la jersey club de Baltimore, ou de dénominations métaphoriques comme le cloud rap, caractérisant un son vaporeux, atmosphérique, où l'articulation de la voix est moins marquée. Au point qu'Eminem, censé détenir un record de vélocité avec 229 mots prononcés en 30 secondes sur *Godzilla*, qualifie certains de ces MC de « *mumble rappers* » (rappeurs marmonneurs), pointant chez eux des paroles inintelligibles et un défaut d'articulation et de scansion.

Et pourtant, ce rap actuel invente de nouvelles formes de poésie parlée, fredonnée ou chuchotée. Détaché de la rime, il conserve

l'assonance et s'autorise le vers libre, modifie les cadences, se rapproche du *spoken word* ou du parlé-chanté. Les séquences vocales sont plus courtes, saccadées, énoncées par souffles de 4, 5 ou 6 syllabes sur des rythmes ternaires où les blancs se remplissent d'échos répétés, les *ad libs*. Ce vocable latin, repris à l'univers de la musique classique, désigne des *backing vocals* qui s'insinuent subtilement à l'esprit des auditeurs, comme le filigrane d'un écho lointain. La trap et la drill se caractérisent par une grosse ligne de basse et des nappes synthétiques, sur un rythme à 120 battements par minute, marqué par des doubles croches et des triolets au charleston (avec peut-être un son plus brut et granuleux du côté de la drill). Sur ces instrumentaux bien spécifiques, la voix se fait modulation rythmique, énonciation subtile, réintroduisant des accents toniques dans la langue française, ce qui rapproche le *flow* actuel de la scansion de la poésie lyrique et de l'épopée antique, dont l'hexamètre dactylique alterne les syllabes brèves et longues. Dans la trap, la drill ou le cloud rap, la voix elle-même devient un instrument de musique, modifiée et robotisée par l'Auto-Tune, ce correcteur vocal décrié par les amateurs de rap *old school* comme une hérésie conceptuelle produisant un son inaudible. Ceux-là mêmes qui arborent des t-shirts barrés du message : « Le rap, c'était mieux avant ».

Indifférents à ce purisme nostalgique, de nouveaux artistes français expérimentent et innovent, comme Lala & ce ou B.B. Jacques qui se fraie une voie singulière entre cloud rap et poésie au romantisme noir : « Si on est beaucoup à adhérer à son univers, commente un fan sur YouTube, c'est parce qu'il fait ce que beaucoup aimeraient faire : il écrit ce qu'il pense à chaque ligne sur une prod, sans calculer la rime. » Ainsi libérés de l'assujettissement à la métrique et à la rime, les MC actuels éprouvent une liberté totale qui se ressent dans la scansion, jouant avec et contre le rythme, à la fois conscients du battement de mesure et indifférents à son impact.

Dans ce rap aux instrumentaux ultra produits, aux textes marqués par une esthétique du style télégraphique et de la juxtaposition, l'opposition entre poésie orale et poésie sonore trouve peut-être un début de résolution. La voix résonne pour elle-même dans une vibration corporelle, et non plus comme un discours adressé à une foule. Détaché des contraintes qui l'emprisonnaient, le *flow autotuné* va-t-il réconcilier le rap et la poésie sonore ?