

AMINE BAOUCHE

Université de Montréal, Département des littératures de langue française

Université Sorbonne Nouvelle, Institut de recherche Médias, Cultures, Communications
et Numérique (Irméccen)

amine.baouche@umontreal.ca

Des figures de style et de l'individualité à la collectivité poétique : perspectives sur l'*egotrip* et la rivalité dans le rap

From Figures of Speech and Individuality to Poetic Collectivity: Perspectives on *Egotrip* and Rivalry in Rap

Abstract

This article examines the notion of *egotrip* in French rap. While this concept mainly refers to rappers' tendency to praise themselves (or anything related to themselves), it also includes a fundamental element of rivalry, whereby rappers belittle, denigrate, and invalidate their "competitors." Two conceptualizations of egotripping are discussed: those of Julien Barret (2008) and Christian Béthune (2003), based respectively on the prominence of phonetic relationships and figures of speech, and on the anchoring of individual rappers in an oppressive cultural context. By attempting to link these theories of egotrip – which are widely used in studies on rap – to a theory of poetic subjectivity, the aim is to explore the artistic, and therefore collective, potential of the rivalry inherent in egotrip, beyond a study of the technicality of language or an affirmation of individuality.

Keywords: style, identity, subjectivity, subject, collectivity

Mots clés : style, identité, subjectivité, collectivité

Introduction et problématique

Le terme en anglais *egotrip* peut s'appliquer à toute situation où il y a satisfaction de l'ego. Dans certains morceaux de rap, et surtout dans la critique portant sur cette musique, il renvoie à l'apologie excessive

de soi par les rappeurs et à la survalorisation de leur propre caractère, prouesses sexuelles, accumulation de richesses, passé criminel et / ou talent artistique ; il implique également une forme d'affrontement artistique où l'autre rappeur est dévalorisé. Je cherche à savoir s'il y a, sous l'apparence d'un individualisme exacerbé, d'un culte du moi et d'une attitude gratuitement belliqueuse, un fonctionnement de l'*egotrip* qui relèverait de la spécificité artistique. Ou plutôt : de quelle façon le lien entre *egotrip* et spécificité artistique peut-il se penser ? Mon hypothèse est que la tendance à la vantardise excessive et à la rivalité est le socle possible d'une collectivité artistique, du moment qu'on replace au fondement de la réflexion la subjectivité propre à un art du langage. Au-delà d'un phénomène d'individualité ou d'individualisme, l'*egotrip* serait un mode d'individuation des œuvres dans et par le langage.

Mon objet d'étude est double. Sa partie la plus substantielle est constituée du livre *Le rap ou l'artisanat de la rime. Stylistique de l'egotrip*, de Julien Barret (2008) et du chapitre « Agonistique » de l'ouvrage *Le rap. Une esthétique hors la loi* de Christian Béthune (2003). Ces deux textes sont sinon les seuls, du moins les plus cités en France à avoir fait de l'*egotrip* l'objet central d'une étude, même si cette question a été abordée plus ponctuellement dans d'autres études critiques (Ghio 2016 ; Mahiou 2021 ; Marc 2008). Les textes de Barret et de Béthune incarnent à mon avis deux axes représentatifs (mais non exhaustifs) du traitement de l'apologie de soi et de la rivalité dans les études sur le rap : le style et le rapport entre identité et culture dans une production esthétique. Pour Stéphanie Molinero, l'ouvrage de Barret « s'apparente par endroits davantage à un essai qu'à une recherche scientifique » (2011 : 307) : nombreuses sont ses propositions non étayées et l'auteur y démontre un parti pris qui semble découler davantage d'une appréciation personnelle des artistes cités qu'autre chose. Bien que j'abonde dans le sens de Molinero, j'estime l'ouvrage important en cela qu'il se base sur une série d'affirmations et d'impensés quant au langage et à l'individuation artistique qui ne sont pas étrangers à ceux qu'on peut retrouver, ou au contraire qu'on ne retrouve pas, dans des études scientifiques. Comme le titre l'indique, la stylistique y est centrale, et cela me permettra une tentative de reformulation des enjeux que génère la notion féconde de style. L'ouvrage de Béthune est reconnu dans le champ de la critique sur le rap, et son chapitre sur l'affrontement entre rappeurs est fréquemment cité. Si, dès l'introduction, le travail est placé sous le signe de la poétique et de l'esthétique, définies respectivement comme « le point de vue de la fabrication des œuvres » et « le point de vue du sujet qui perçoit les œuvres et par conséquent les juge » (2003 : 5), le chapitre qui m'intéresse semble quant à lui fortement investi des notions d'identité et de culture, qui sont elles aussi des points de départ intéressants pour penser le rap. Le second pan de mon corpus est constitué de certains passages analysés par Barret et Béthune, que je revisiterai brièvement à partir des considérations théoriques soulevées au sujet de l'*egotrip* et de l'art.

1. La poétique comme théorie

C'est à partir des œuvres que le problème de l'art se pose. Une théorie de l'art, et surtout d'un art du langage, devrait soutenir toute analyse faite au sujet d'une forme esthétique dont le langage est le « matériau » *principal*¹, au risque de n'en pas faire voir les caractéristiques la spécifiant. Pour aborder les textes critiques de mon corpus, j'ai recours à la théorie de la poétique telle que développée par Henri

1 Ce qui signifie qu'ici je considère le langage comme l'un des aspects résolument artistiques du rap, mais que la part musicale, et le rap même en tant que musique, participent aussi de cette artistcité.

Meschonnic : il la définit comme l'étude de la valeur d'un discours artistique, quand la valeur renvoie à la différenciation maximale d'un texte et à la spécificité de son sens, qui sont le résultat de l'unité des composantes linguistiques et extralinguistiques formant le texte : chaque lettre, chaque écho phonétique, les structures syntaxiques, le lexique, ainsi que ce qui relève du non verbal, des pauses, de l'accentuation, du souffle, de la voix, *etc.* (Meschonnic 1970 ; 1982) La poétique repose elle-même sur l'héritage d'Émile Benveniste, pour qui le propre du langage en tant que faculté anthropologique est la subjectivité, la faculté de dire *je* (quand bien même une langue particulière ne posséderait pas ce pronom ou qu'un discours ne l'emploierait pas). Ce *je* implique nécessairement un *tu*, qui à son tour deviendra *je* (Benveniste 1966 : 259–261 ; 1974 : 67), et cette relation pose les bases d'une socialité dans et par le langage, dont le propre est l'ordre *sémantique*, contextuel et interprétatif. Un discours, c'est-à-dire le résultat de l'énonciation par un sujet, est toujours particulier et historique, même si sa forme se répète ; en tant que marque de subjectivité, il n'est jamais exactement le même, puisque le sujet produisant le discours et le sujet recevant le discours se renouvellent à chaque énonciation (Benveniste 1974 : 220–225). Ce principe s'applique également aux œuvres d'art, à un degré que Meschonnic a tenu à poser comme spécifique et de nature différente des autres situations de langage : l'œuvre littéraire est le lieu où le sujet s'inscrit au maximum dans son discours, dans la mesure où tout ce qui compose le texte relève d'un niveau maximal de contrainte tel que décrit plus haut – niveau qui prend le nom de spécificité, de systématisme, ou de subjectivité poétique. Cette subjectivité circule dans l'œuvre et dans le sujet qui, en lisant ou en écoutant l'œuvre, la re-déploie à partir de sa propre situation historique.

C'est à partir de cette conception du langage et des œuvres de langage que j'aborde succinctement, mais le plus fidèlement possible, les propos de chaque texte théorique sur l'*egotrip*, en y joignant éventuellement d'autres idées qui éclaireraient la question du style ou de l'identité.

2. Egotrip vs rap conscient : où est le style ?

Dès l'introduction de son livre, Julien Barret établit, « [e]n schématisant un peu », reconnaît-il, une distinction entre d'un côté « un rap qui raconte, qui explique ou qui dénonce, et un rap qui, s'il n'est pas dépourvu de revendications, se définit avant tout comme un exercice de style » (2008 : 11–12). Cette partition s'appuie sur les fonctions du langage proposées par Roman Jakobson – et plus particulièrement sur « la fonction dénotative (référentielle) et la fonction poétique » (17). Barret en tire ainsi une dualité générique nominative, le rap conscient et le rap *egotrip*, attribuant au premier « un contenu de signification qu'il met en valeur, la plupart du temps un "message" à caractère social » (18), et faisant du deuxième « un exercice de style où le chanteur cherche à être le meilleur au niveau du *flow*² (la scansion), des rimes et des comparaisons qu'il emploie » (18). Malgré l'apparente opposition, « ces deux exigences antagonistes peuvent coexister » chez un même artiste, dans un même album, ou plus rarement selon Barret « au sein d'un même morceau » (20).

Cette recherche d'un statut, « le meilleur », qui fait le propre de l'*egotrip*, ne se fonde pas sur une rivalité entre des individus définis, qu'elle soit véritable ou mise en scène. Elle réside plutôt dans le *style* propre au rappeur, qui se décline et s'observe tout spécialement dans les emplois travaillés et complexes

2 Je ne discuterai pas ici de la séparation entre style et flow d'une part et message de l'autre et je renvoie à mes propres travaux sur le sujet (Baouche 2025a).

de la rime, cette dernière instituée en « règle du jeu » (48), emplois qui font se démarquer et la production rap qu'on écoute, et le rappeur lui-même. À l'intérieur du cadre de la langue musiquée, les prises à partie d'autres rappeurs et les tentatives de les rabaisser jailliront. L'intérêt de la démarche de Barret est donc de vouloir placer au premier plan de la réflexion la forme du rap, plutôt que d'y voir inmanquablement un symptôme de son contexte social. Le style n'étant pas explicitement défini, on en déduit qu'il est entendu d'une part comme une donnée qualitative : « recherche formelle » (20), « recherche de la rime parfaite » (22), « une véritable sensibilité auditive, mais aussi une vraie capacité à organiser et décomposer les sons » (41), « virtuosité phonétique » (71). D'autre part, le style est la manifestation d'un usage maîtrisé de figures de sens et de jeux de mots.

On peut supposer que cette conception du style dans laquelle se lit l'héritage rhétoricien découle en grande partie de l'instauration du langage en lieu de « fonctions » distinctes : d'un côté la référence, de l'autre côté la poésie³. Le sens et le son, le fond et la forme, le signifié et le signifiant : « rap du signifiant » (21), écrit Barret ; « on n'a pas de signifié immédiat » (50), juge-t-il à propos d'un autre extrait. Ces dichotomies peuvent être remises en question par la poétique en tant que déconstruction du « paradigme du signe », c'est-à-dire les binarismes à différentes échelles renvoyant les uns aux autres mais tous hérités d'une conception duelle du signe linguistique tel que lu par le structuralisme. Puisque le propre du langage est de signifier, il n'y aurait dans le discours, et tout particulièrement dans le discours poétique, pas de signifié ni de signifiant au sens structuraliste, mais seulement des *signifiants* redéfinis en « unité[s] de signifiante dans un système » (Meschonnic 1995 : 128), en « participes présent du verbe signifier » (Meschonnic 1982 : 70). L'idée de sens comme « contenu » devient obsolète, de même que l'idée générale de « son » : « On ne prononce pas des *sons*. Il n'y a pas de *sons* dans le langage mais toujours du *sens* » (Meschonnic 1975 : 43).

La poétique est donc très critique d'un certain style (auquel elle oppose le *rythme*) : en effet, dès le premier ouvrage de la série *Pour la poétique*, Meschonnic postule la nécessité de renouveler les outils employés en vue d'étudier un objet avec un œil nouveau. Ces « outils » à renouveler sont ceux de la stylistique : pour atteindre la valeur d'une production artistique, qui relève toujours de la subjectivité, et non la décrire comme un *objet*, il est impératif d'effectuer le chemin non d'un phénomène vers une œuvre, mais « du Tout aux catégories stylistiques de ce Tout. Ni les procédés ni les catégories ne font l'œuvre » (Meschonnic 1970 : 14). S'il est compris comme un ornement, un écart par rapport à une « norme » (sociale ou interne à l'œuvre), ou l'emploi de figures, le style aurait peu à dire de la poésie en tant que lieu où se joue une critique inépuisable du langage. Le style a également une histoire complexe et tendue avec la *manière*, que Gérard Dessons lui préfère (2004) pour son caractère englobant. En fait, tout dépend de la façon dont les notions sont présentées et des lectures à partir desquelles l'objet est construit ; ainsi, la poétique de Meschonnic, très véhémement dans les années 1970, 80 et 90 à l'égard des stylistiques rhétoricienne et structuraliste, formulerait sans doute différemment sa critique envers des approches renouvelées du style.

J'aimerais tenter l'exercice de demeurer sur un terrain commun avec Barret – le style – tout en en proposant une définition alternative. Les travaux de Marielle Macé redéfinissent les enjeux du style hors du cadre de la stylistique traditionnelle et fournissent des bases très intéressantes pour repenser l'*egotrip* – à commencer par sa présentation morphologique, *Styles*, impliquant que la théorisation d'un concept au

3 La théorie de Jakobson est bien entendu plus nuancée, ne serait-ce que par la question sous-tendant sa « Poétique » : *Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art?* (Jakobson 2003 : 210).

singulier se fait à travers la multiplicité de ses actualisations. Macé définit le style comme « un ensemble de qualités marquées, redondantes, saturées, qui pointent [...] un doigt sur elles-mêmes », et où « des traits tranchent sur d'autres traits, certaines propriétés sont mises en relief, accentuées, et d'autres pas. » (21) Nous sommes, *a priori*, encore dans un paradigme du style comme écart, mais Macé établit qu'un des enjeux majeurs du style est l'éthique interprétative qu'il engage, l'exigence d'être reconnu pour être considéré comme tel : « Si un style est toujours à interpréter, c'est qu'une forme y risque un sens, engage une "idée", énonce une certaine pensée » (23). Le style se rapproche ainsi de l'ordre sémantique du langage. Au sujet de la relation entre reconnaissance et négation du style, Marielle Macé écrit aussi : « Ce n'est pas forcément une forme à laquelle *je* tiens, c'en peut même être précisément une dont je ne veux pas et que j'entends combattre, mais c'est une forme que je conçois comme un possible de l'existence, une pensée, une puissance » (25). Ce dernier point est peut-être la plus grande lacune d'une « stylistique *l'egotrip* » : il y manque une théorisation de l'éthique artistique. En effet, pour qu'un rappeur puisse imposer son style, et éventuellement discréditer celui d'un rival, une relation sur le plan subjectif doit s'instaurer, où l'autre est d'abord reconnu avant d'être symboliquement attaqué. Ainsi, faire son apologie, instaurer sa supériorité stylistique, son *je* (le pronom étant souvent mais pas toujours explicite), implique de reconnaître implicitement l'existence et la puissance des autres styles, d'un *tu*, quand bien même il s'agirait de les nier dans le même mouvement : « le style, c'est la relation » (Sperber et Wilson 1989 : 326), non au sens de la pertinence communicationnelle, mais au sens d'une transsubjectivité artistique.

Cela autorise donc de faire de *l'egotrip* le style même, ou du moins une actualisation particulière du style, où se joue l'individuation artistique, puisqu'au fond chaque rappeur non seulement *a* un style, mais *est* un style, ou tend à l'être. Il faut toutefois garder au centre de la question la matérialité langagière de la production (l'organisation du langage en texte et l'interprétation vocale de ce texte), avec une attention particulière envers la façon dont tous les *signifiants* participent d'une unité de sens, et non uniquement les « propriétés mises en relief », les traits « porteurs de littérarité » ou les « figures ». *L'egotrip* comme style au sens fort du terme peut ainsi s'avérer une piste féconde pour penser une collectivité rap : dans celle-ci, l'un des points communs à une foule de productions serait une forme d'insistance sur elles-mêmes explicitée par les rappeurs et actualisée de façon singulière dans la production de tel ou tel artiste. *L'egotrip* ainsi repensé nuance la séparation entre rap conscient et rap *egotrip*, parce que le sens est dans toutes les œuvres de langage, et que le style comme forme d'insistance sur soi-même se retrouve potentiellement dans des raps « thématiques », « narratifs » ou « engagés » ; nuance que Barret avait lui-même apportée.

Parmi une foule d'exemples, Barret cite « Boxe avec les mots » du groupe Ärsenik, morceau *egotrip* s'il en est, souvent mobilisé par les études désirant souligner l'aspect combatif et virtuose du rap. Je reproduis l'extrait ici tel que présenté dans le livre :

*Les jeunes s'mettent au /
rap très tôt Ils frappent /
la résistance est prête au /
micro.*

Dans cet extrait, l'accent est mis sur les « rejets ». On peut interroger le recours à un terme de métrique, puisque cette dernière concerne la poésie versifiée et que les raps, n'étant pas publiés sous forme versifiée, ne contiennent pas de vers, de césures, ni donc de rejets. Il serait à la limite possible de considérer la structure musicale en boucle en 4/4 comme une forme de « métrique musicale », mais

les moments « rejetés » ne correspondent pas systématiquement aux fins des mesures musicales. Les « rejets », syntaxiques-rythmiques, sont imputables à l'interprétation du rappeur plutôt qu'à une structure à laquelle le morceau obéit (ou déroge). Quoiqu'il en soit, le rythme particulier de « Boxe avec les mots » aurait été une excellente occasion de relever que l'objectif n'est pas uniquement d'« épater son auditoire » (39) ; en fait, certains des mots « rejetés », juste avant une faible pause dans l'interprétation (représentée chaque fois par une barre oblique), sont *rap* et *micro*. Ce procédé, loin d'être purement formel ou technique, met l'accent sur la pratique du rap elle-même, par le rap et par un maniement particulier du rythme discursif, qui va contre l'accentuation attendue dans le langage parlé.

Bien entendu, les axes présentés par Barret ne sont pas à refuser en bloc, parce qu'on peut les repérer dans le rap, parfois explicitement nommés : « F.K. j'représente mes potes remix en egotrip, en featuring faut pas qu'tu rimes ou Z.O.X. t'étripe » (ATK 1999) rappe Freddy K. La rime riche et la paronomase, identifiées par Barret comme constitutives du style du rap français, permettent à Freddy K de faire une apologie de lui-même et de Zoxea (Z.O.X.), rappeur invité sur le morceau, par le biais d'un continu poétique. Pour Mac Kregor l'engagement est revendiqué comme opposé au ludisme : « qu'ils cessent d'accoupler leur putain d'rap festif à notre art engagé » (Tandem 2001). Les déterminants possessifs et le passage du « rap » à « l'art » sont indicatifs des valeurs qu'injecte la moitié de Tandem dans sa présentation dichotomique du rap. Mais du point de vue scientifique, il vaut mieux considérer l'engagement, l'*egotrip*, le thématique, *etc.* comme des modes de discours plutôt que comme des catégories mutuellement exclusives, et surtout, pour paraphraser Meschonnic, faire de l'organisation du sens dans le discours l'objet de l'analyse.

3. L'*egotrip* et le paradigme identitaire

Dans un autre ordre d'idées, l'*egotrip* est souvent associé au paradigme agonistique, ce dont Christian Béthune ([1999] 2003) a fait une démonstration soutenue dans un chapitre de son livre *Le rap. Une esthétique hors la loi*, dont l'objet principal est le rap aux États-Unis et, dans une moindre mesure, le rap français. Béthune fait remonter la pratique de la joute rivale dans le rap jusqu'à l'esclavage, en la faisant passer entre autres par le jazz et les *dirty dozens* (essentiellement des échanges ritualisés d'insultes) : « La rivalité, écrit-il, la joute, le conflit, le défi ostentatoire lancé à ses pairs comptent parmi les principaux ressorts de [l'expression de la culture afro-américaine] » ([1999] 2003 : 93). La joute issue d'un contexte où les Noirs étaient l'objet d'une déshumanisation organisée et constante implique une nécessité d'affirmation identitaire, au moins parmi les siens, et donc un aspect psychosocial : « Dans la pratique de la joute, l'individu manifeste son moi de manière ostentatoire, s'affirme en tant que personne et accède à la reconnaissance de son identité par la communauté des pairs. » (Béthune [1999] 2003 : 97). Le rap, dans sa dimension de rivalité et de vantardise, et vu sa filiation avec le jazz, le blues et les chants d'esclaves, relèverait de cet héritage. La relation entre le rap et la culture afro-américaine a par ailleurs été instaurée par d'autres (Krimms 2000 ; Rose 1994). Une section du chapitre de Béthune concerne plus précisément un rapport conflictuel entre les rappeurs et la société ; l'agôn « déborde ici le cadre d'une rivalité sur le terrain de l'expression, il n'oppose plus simplement les artistes entre eux, c'est au monde entier que le rappeur affronte son art » (Béthune [1999] 2003 : 104). Cela est notamment dû à la condition sociale et économique des personnes noires, laquelle crée une compétition forcée entre les membres de la

communauté, puis entre la communauté et la société ; en France, des dynamiques homologues seraient dues à l'histoire coloniale.

Par le prisme d'une théorie du langage dans l'art, on pourrait considérer la construction du sens dans les morceaux en rapport avec l'histoire de l'esclavage et des manifestations esthétiques afro-américaines, mais sans faire de ce sens une conséquence ou un reflet de ces conditions historiques et, surtout, sans limiter les possibilités du sens à une dimension psychologique. Cela dit, il est tout à fait concevable que *pour des rappeurs*, l'enjeu artistique soit effectivement la reconnaissance par les pairs. Il est probablement hors sujet de s'attendre d'un rappeur à ce qu'il réfléchisse sa pratique uniquement par une théorie du langage ou de l'art ; mais pour quiconque cherchant à construire l'« objet rap » sur des bases poétiques et esthétiques, ces assises théoriques deviennent primordiales. Ainsi dans le rap de potentiels enjeux identitaires, personnels, et individuels ne sont pas à nier, mais à être intégrés dans une conception poétique globale des œuvres. Face à un art du langage, le langage propre à l'œuvre est davantage l'objet du questionnement que le statut social et interpersonnel auquel un individu créateur veut accéder par le langage.

Comme pour la reconceptualisation du style, le point de vue de la subjectivation me semble fertile parce qu'il fait du langage une dimension collective touchant autant à la rivalité entre rappeurs sur le terrain artistique, qu'à la rivalité potentielle entre un rappeur et le monde. Béthune aborde tout à fait cette perspective en décrivant les joutes oratoires :

Par sa démesure proclamée, par la vigueur inventive de ses tournures et de ses métaphores, par la nature de ses intonations, par la prégnance de sa scansion oratoire, par le sens théâtral de la mise en scène dont il s'accompagne, le *boast* ouvre un champ agonistique et poétique qui appelle une réponse sur le même terrain. (Béthune [1999] 2003 : 99)

Toutefois, il manque une étude en profondeur de cette poéticité – cette spécificité du langage – à partir de ce contexte social, dans les productions de rap, surtout celles qui sont conçues et enregistrées. Car si ces dernières s'inscrivent dans l'héritage traditionnel de la joute, leurs conditions de création ne sont plus le cercle fermé des esclaves isolés du reste de la société. Elles sont une forme et un sens sociaux, publics. Le mouvement à opérer serait donc inverse : partir des productions et de voir en quoi elles actualisent à leur façon une situation sociale, ou vont contre elle, par un langage qui est le leur, puisqu'en effet, « [t]oute pratique du langage implique une idéologie du langage » et que l'écriture au sens fort est critique de cette idéologie (Meschonnic 1973 : 28). « Nous pourrions multiplier quasiment à l'infini les exemples de cette forme de vantardise, poussée jusqu'à la caricature » (Béthune [1999] 2003 : 103) : dans les exemples fournis par Béthune la dimension de vantardise et d'affrontement est en effet indéniable, mais leur simple présentation ne suffit pas à démontrer leur propre poéticité.

Le rapport entre identité et subjectivité pourrait faire l'objet d'une abondante discussion théorique. Je m'en tiendrai ici à ce qu'en dit la poétique selon Meschonnic, qui opère une distinction capitale entre sujet et individu, entre *moi* et *je*. L'individu est une conception de la personne dont l'émergence et l'emploi ont une histoire. Bien entendu, le sujet comme notion a également une histoire, mais n'étant ni une personnalité ou un caractère, ni une intimité ou un égotisme, et enfin, n'étant pas l'individu en tant qu'entité sociale et politique propre à la modernité occidentale, le sujet est surtout une valeur anthropologique, parce que le langage symbolisé est l'une des caractéristiques de l'humain. En distinguant le sujet et l'individu, la visée est de redonner à l'un comme à l'autre leur spécificité, car « c'est dans l'individu que se réalise autant le sujet que le social » (Meschonnic 1982 : 95). Ainsi la

notion d'individu « est nécessaire logiquement et socialement, d'abord » (Meschonnic 1995 : 209), et « on ne peut pas nier qu'ils [le sujet et l'individu] partagent des choses, qu'il n'y a pas de sujet sans individu, même s'il peut y avoir un individu sans que tous les sujets soient là » (Meschonnic 1995 : 205). La formule « tous les sujets » implique que le sujet n'est pas une entité uniforme et homogène, mais que dans la pluralité des activités discursives humaines, autant de sujets *potentiels* peuvent advenir : sujet de l'énonciation (ce que tous les humains, à moins de n'avoir pas été socialisés, sont), sujet de la philosophie, sujet du droit, sujet de l'art. Si l'individu « ne peut pas être un sujet » (Meschonnic 1985 : 187), parce qu'un individu est par définition indivis et un, le sujet – la subjectivité – est à la fois *je* et *tu*, il circule et s'active dans un individu et chez d'autres individus, *par* d'autres sujets, qui parfois sont les œuvres elles-mêmes. La plus grande nuance, outre qu'il ne peut y avoir de sujet sans individu sans pour autant qu'on puisse confondre les deux, est que dans et par l'œuvre, « [l]e sujet est l'individuation : le travail qui fait que le social devient individuel, et que l'individu peut, fragmentairement, indéfiniment, accéder au statut de sujet » (Meschonnic 1982 : 95).

L'*egotrip* est peut-être un nœud contemporain inédit entre identité et subjectivité artistique, puisqu'il consiste à dire de manière assertive une identité ou des aspects d'une identité (représentée, construite, revendiquée comme vraie, *etc.*), et de faire en sorte que soit reconnue par les autres cette identité. En ce sens, l'*egotrip* dit l'*identique* (l'identité, et la « même chose »). Néanmoins ce projet passe par un discours qui, comme le présentait Béthune, dépend d'une série d'images, de mises en scène de soi, d'éléments oraux et verbaux — une organisation de *signifiants* interprétés par un corps et une voix, qui sont parfois repris au point de devenir des lieux communs, et qui parfois revêtent un caractère réellement historique et singulier. Et lorsque le sujet du discours s'oppose à d'autres sujets, qu'il les rabaisse, ou qu'il affronte un monde hostile, cette rivalité permettrait de problématiser, à partir d'identités parfois marginalisées, une forme de collectivité paradoxale dont les éléments se supposent tout en s'opposant les uns aux autres.

De nombreux exemples sont présentés dans le chapitre « Agonistique », dont deux l'un à la suite de l'autre : le premier du rappeur Akhenaton et le second du groupe Ideal J. Akhenaton, figure de proue du groupe marseillais IAM, incarne une figure légitimée du rap, souvent teintée de ludisme et d'écriture de soi, voire d'autofiction. Il aurait été crucial de mentionner que le passage cité, « qu'est-ce que je tue sur le micro ! », est une anaphore ponctuant la fin des couplets, dont chacun joue sur un « défaut » du narrateur : sa maigreur, sa dentition, son nez, son incapacité à danser, tant de caractéristiques relevant de l'identité de la personne sociale, et qui se résorbent dans le talent du rappeur par ce mot de la fin. « qu'est-ce que je tue sur le micro ! » est une forme d'*egotrip* qui côtoie l'autodérision, et non un cas de vantardise sans bornes et catégorique⁴. Le groupe Ideal J est plutôt assimilé à ce que la critique et les amateurs de rap désignent comme un rap cru, « hardcore », peu diffusé par les radios. L'extrait « je rentre sur le beat, comme une putain de caille-ra [...] j'arrive avec le flow qui va faire des dégâts [...] ma rime tue c'est un fait reconnu » s'inscrit dans un morceau où sans cesse la métaphore du meurtre, voire de l'attentat terroriste est mobilisée. Alors que l'emploi du verbe « tuer » par Akhenaton était très clairement figuratif parce qu'il relève d'une expression populaire (comme dans « ça tue ! »), Ideal J le mobilise pour insister sur le caractère « réellement » meurtrier du rap, et cet usage s'inscrit dans un réseau sémantique de la mort, de la violence et de l'attaque à travers une marque d'altérité que le rap

4 Sur cette tension dans la représentation de soi chez ce rappeur, voir Baouche (2025b).

comme ses détracteurs ont largement mobilisée : l'image de la « caille-ra », du jeune homme racisé inadapté, voire hostile à la société française.

L'egotrip est un mot qui semble sinon transparent, du moins simple à saisir : le rappeur s'adonne à un exercice de style poussé, ou cherche à se valoriser. Qu'y aurait-il de plus à comprendre ? J'ai voulu montrer l'intérêt de ne pas s'arrêter au mot, à la question de la forme ou de l'ego, de l'individu, et de regarder vraiment vers le langage derrière cette conceptualisation. On y voit, comme pour tout art du langage, mais dans une configuration spécifique à un genre, une façon d'entrer en contact entre sujets, de créer une collectivité. Dans une réflexion plus approfondie sur la rivalité, la question des « *beef* » (ou *clash*) entre deux ou plusieurs rappeurs qui se prennent nommément à partie et en arrivent parfois à se blesser, voire se tuer, viendrait augmenter, ou nuancer le rapport renouvelé que j'ai voulu construire par la subjectivation.

Bibliographie

Œuvres de rap citées

- Akhenaton (1995) « Je suis peut-être... » [Dans :] *Métèque et Mat*, Delabel.
 Ärsenik (1998) « Boxe avec les mots. » [Dans :] *Quelques gouttes suffisent...* Hostile Records / Parlophone.
 ATK (feat. Zoxea) (1999) « Attaque à mic armé. » [Dans :] *Nouvelle donne vol. 1* (compilation). Nouvelle donne music.
 Tandem (2001) « Ghetto jet set. » [Dans :] *Ceux qui le savent m'écoutent*. La grande classe / Hostile Records.
 Ideal J (1996) « Comme personne ne l'a... » *O'riginal MC's sur une mission*. Alariana / Night & Day.

Textes théoriques et critiques

- Baouche, Amine (2025a, à venir) « “Le sens du mot flow” : considérations sur une notion poétique, sociale et modale. » [Dans :] *ATeM*.
 Baouche, Amine (2025b, à venir) « “Je conte / compte mon vécu comme une pluie de coups”. Penser le rapport entre autofiction et l'œuvre du rappeur Akhenaton. » [Dans :] *Prace Polonistyczne*, numéro bilingue.
 Barret, Julien (2008) *Le rap ou l'artisanat de la rime. Stylistique de l'egotrip*. Paris : L'Harmattan.
 Benveniste, Émile (1966) *Problèmes de linguistique générale, I*. Paris : Gallimard.
 Benveniste, Émile (1974) *Problèmes de linguistique générale, II*. Paris : Gallimard.
 Béthune, Christian ([1999] 2003) *Le rap. Une esthétique hors la loi*. Paris : Autrement.
 Dessons, Gérard (2004) *L'art et la manière. Art, littérature, langage*. Paris : Honoré Champion.
 Ghio, Bettina (2016) *Sans fautes de frappe. Rap et littérature*. Marseille : Le mot et le reste.
 Jakobson, Roman (1963) « Linguistique et poétique. » [Dans :] Nicolas Ruwet (trad. et dir.) *Essais de linguistique générale. 1, Les fondations du langage*. Paris : Minuit ; 209–248.
 Krims, Adam (2000) *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge : Cambridge University Press.
 Macé, Marielle (2016) *Styles. Critique de nos formes de vie*. Paris : Gallimard.
 Mahiou, Idir (2021) « Du flow binaire au flow polyrythmique, “de la rime scolaire à la rime rappeuse” : une histoire des performances formelles dans le rap en France de Chagrin d'amour à Ärsenik. » [Dans :]

Itinéraires. N° 2020–3. Récupéré de <https://journals.openedition.org/itineraires/9222?lang=en> le 06/10/2024.

- Marc Martínez, Isabelle (2008) *Le rap français. Esthétique et poétique des textes (1990–1995)*. Berne : Peter Lang.
- Meschonnic, Henri (1970) *Pour la poétique I*. Paris : Gallimard.
- Meschonnic, Henri (1973) *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*. Paris : Gallimard.
- Meschonnic, Henri (1975) *Le signe et le poème*. Paris : Gallimard.
- Meschonnic, Henri (1982) *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Verdier.
- Meschonnic, Henri (1985) *Les états de la poétique*. Paris : Presses universitaires de France.
- Meschonnic, Henri (1995) *Politique du rythme. Politique du sujet*. Lagrasse : Verdier.
- Molinero, Stéphanie (2011) « Julien Barret, "Le Rap ou l'artisanat de la rime". » [Dans :] *Volume !* N° 8 ; 306–309.
- Rose, Tricia (1994) *Black Noise : Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover : University Press of New England.
- Sperber, Dan, Deirdre Wilson ([1986] 1989) [*Relevance: Communication and cognition*, Oxford: Basil Blackwell]. Trad. par Dan Sperber et Abel Gerschenfeld. *La pertinence. Communication et cognition*. Paris : Minuit.