

Faculté de philosophie, arts et lettres

Les mises en scène de la masculinité dans les textes du rappeur Damso

Autrice : Louise Monville

Promotrice : Anne Reverseau

Co-promoteur : Didier Tejedor

Année académique 2021-2022

Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale.

Finalité approfondie. En co-diplomation avec l'Université Autonome de Madrid

LES MISES EN SCENE DE LA MASCULINITE DANS LES TEXTES DU RAPPEUR DAMSO

MEMOIRE REALISE PAR : **LOUISE MONVILLE**

PROMOTRICE : **ANNE REVERSEAU**

CO-PROMOTEUR : **DIDIER TEJEDOR**

MASTER [120] EN LANGUES ET LETTRES FRANÇAISES ET ROMANES, ORIENTATION GENERALE.

FINALITE APPROFONDIE. EN CO-DIPLOMATION AVEC L'UNIVERSITE AUTONOME DE MADRID

ANNEE ACADEMIQUE : 2021-2022- SESSION DE JUIN

Nos remerciements s'adressent à notre promotrice Anne Reverseau pour son enthousiasme, ses conseils avisés et sa supervision éclairée ainsi qu'à notre co-promoteur Didier Tejedor pour son aide et ses précieuses recommandations.

Merci à Karim Hammou et Séverin Guillard pour nous avoir partagé leur expertise.

Enfin, nous remercions chaleureusement tous nos proches pour leur aide et intérêt, ayant participé de près ou de loin à l'élaboration de ce travail.

Introduction. Rap et masculinité : du regard médiatique au regard universitaire

Musique des jeunes, des hommes, des banlieues, des classes populaires, des révoltés, violente, sexiste, misogynie, obscène, vulgaire, grossière ou encore stupide, le rap francophone semble encore associé dans l'imaginaire collectif à un déferlement de stéréotypes. Ceux-ci expliquent en partie l'inintérêt universitaire face à ce genre musical. En effet, le rap ne forme pas encore un domaine d'investigation homogène et reconnu. Concernant les études littéraires, le peu de travaux à son sujet peut s'expliquer soit par un snobisme intellectuel (in)conscient, - forcément influencé par ces clichés-, refusant dès lors d'y chercher une potentialité analytique ; soit par la conscience de l'écueil que consisterait son assimilation au champ littéraire, niant ses particularités.¹

Pourtant, à la croisée entre musicologie, sociologie, études de genre, sociolinguistique, études visuelles et analyses textuelles, l'étude du rap constitue un terrain transmédiatique fécond. Les travaux récents à ce sujet mettent en avant les enjeux contemporains inhérents à ce genre musical, notamment les origines et implications de ces nombreux stéréotypes. Parmi ceux-ci, les accusations liées au genre sont particulièrement intéressantes et complexes à analyser. En effet, dans l'espace francophone, la médiatisation du rap tend à représenter les rappeurs comme hyper virilisés, narcissiques et misogynes.² Friande de polémiques, la presse se plaît à alimenter le processus qu'elle a elle-même engendré dévoilant paroles crues, clips évocateurs et scandales juteux.

Face à une couverture médiatique réduisant le rap à une posture unique, ce mémoire se concentrera dès lors sur la masculinité d'un rappeur. En effet, en focalisant leurs perspectives sur des artistes en spécifique, les recherches sur le rap permettent de contrer cette homogénéisation du genre musical. Dans cette étude, nous avons décidé de nous pencher sur

¹Le numéro *Le rap, une poésie de performances* de la revue *Itinéraires*, part du même constat : « Analysé depuis longtemps en France par les sociologues (Béthune 2003, Pecqueux 2007, Hammou 2012) comme une expression culturelle à part entière, le rap, malgré des études et des articles, reste marginal dans les études littéraires contemporaines en France ». NACHTERGAEL Magali, « Le rap, une poésie de performances », dans *Itinéraires* 2020-3 | 2021, p.1 [en ligne] : <http://journals.openedition.org/itineraires/9369> (Page consultée le 06/05/2022)., En outre, l'autrice souligne que le rap constitue une « forme de création poétique encore peu intégrée aux corpus canoniques en raison de barrières symboliques ». NACHTERGAEL Magali, *Op. Cit.*, p.5

² DALIBERT Marion, « Du "bon" et du "mauvais" rap ? Les processus médiatiques de hiérarchisation artistique », dans *Volume*, 2020/2 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-volume-2020-2-page-83.htm> (Page consultée le 02/02/2021)

le rappeur francophone belge Damso. Nous avons donc pris le parti de prendre comme point de départ cette médiatisation du rap pour l'appliquer à Damso, ces considérations nous paraissant primordiales pour présenter l'objectif de notre travail visant à dépasser les lacunes et écueils de ce traitement médiatique

1. L'impasse de la réception du rap dans les médias traditionnels

1.1 Une masculinité fantasmée et ethno-racialisée

Les médias constituent des intermédiaires culturels octroyant de la légitimité à des produits artistiques.³ Plus spécifiquement, les médias dits traditionnels déterminent ce que la sociologue Marion Dalibert nomme des « régimes de valeurs »⁴, influençant et établissant une norme de référence relativement homogène.

Lorsque la presse traditionnelle traite du genre musical rap, on peut dégager certaines stratégies récurrentes. Parmi celles-ci, malgré une reconnaissance graduelle de la diversification du champ musical, l'association des rappeurs à une masculinité problématique : « L'image publique du rap [...] [est] définie comme étant non seulement un genre essentiellement masculin, mais aussi fondamentalement sexiste et homophobe (Lesacher, 2013 : 162). »⁵. Ces rappeurs sont par ailleurs systématiquement caractérisés par leur non-blanchéité. Par conséquent, comme l'indiquent Séverin Guillard et Marie Sonnette « les accusations de sexisme portées sur le rap dans son ensemble reconduisent une illégitimation ethno-racialisée fondée sur des rapports de classe et de race. »⁶. A l'inverse, les rappeurs blancs se retrouvent loués en tant qu'exceptions cultivées, affichant une masculinité apaisée. Par exemple, le rappeur Vald, reçu à l'émission *Salut les terriens* est accueilli par ces mots : « Vald, bonsoir. Vous n'êtes pas vraiment un rappeur comme les autres. Vous n'êtes pas noir. Vous ne passez pas vos journées en salle de muscu et vous savez que le verbe "croiver" n'existe pas. »⁷. Or, la valorisation de ces rappeurs blancs ne fait que renforcer la caractérisation du rap comme lieu

³ DALIBERT Marion, « Du "bon" et du "mauvais" rap ? *Op. Cit*

⁴ *Ibid.*, p.83

⁵ HIGGINS Paulo, « Femmes et Queers : des publics subalternes et cachés du rap français ? », dans *Volume*, 2020/2 (17:2), p. 186 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-volume-2020-2-page-185.htm> (Page consultée le 02/02/2021)

⁶ GUILLARD Séverin, SONNETTE Marie, « Légitimité et authenticité du hip-hop : rapports sociaux, espaces et temporalités de musiques en recomposition », dans *Volume*, 2020/2, p.14 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-volume-2020-2-page-7.htm> (Page consultée le 02/02/2021)

⁷ MARIE Léa, « Les médias français et le rap : une longue histoire pleine de mépris », dans *Slate.fr*, publié le 27/10/2017 [en ligne] <http://www.slate.fr/story/153011/medias-francais-rap-longue-histoire-mepris> (Page consultée le 17/02/2022)

d'expression majoritairement viriliste : « La représentation médiatique de rappeurs au statut "d'exceptions exceptionnelles" participe pleinement de la définition d'une scène rap comme étant intrinsèquement violente, sexiste, homophobe »⁸. Ainsi, cette couverture médiatique assigne le rap à une posture unique : « Essentialisant le rap en l'abordant comme un ensemble homogène et radicalement distinct d'autres genres musicaux, ces affirmations ne rendent pourtant pas compte de la complexité des rapports sociaux de genre qui s'y expriment. »⁹.

Aux origines : le mythe du jeune de banlieue

Ce traitement médiatique trouve son origine dans l'association du rap à la figure du jeune de banlieue, dont les ressorts et les enjeux sont à présent bien connus et étudiés, notamment par Karim Hammou dans son essai *Une histoire du rap en France*. Mouvement culturel originaire des États-Unis, lorsque le rap arrive en France dans les années 1980, celui-ci se définit par une manière spécifique d'interpréter une chanson, une « simple façon de parler en rythme sur de la musique funk. »¹⁰.

Les années 1990 entament un tournant décisif dans la définition de ce genre musical. En effet, les médias s'intéressent alors au rap en tant que manifestation symptomatique des problèmes publics liés aux quartiers défavorisés. Une tâche inédite est confiée aux rappeurs, celui du rôle de médiation ou « mandat de responsabilité minoritaire »¹¹ entre le monde des banlieues qu'ils sont censés représenter et la société française. La référence aux banlieues dépasse une circonscription purement géographique mais symbolise en réalité une série de craintes liées à une jeunesse issue des classes populaires : « le terme [de banlieue] est devenu l'euphémisme qui permet de circonscrire et d'évoquer publiquement diverses peurs sociales »¹². En résulte un « exotisme anthropologique »¹³, le rap étant désormais considéré comme un genre allogène, subversif, parole authentique de jeunes défavorisés. Le genre musical se retrouve dès lors confiné à un statut minoritaire, « fragilis[ant] la prétention du rap à constituer une forme artistique à dimension universelle »¹⁴.

⁸ DALIBERT Marion, « Du "bon" et du "mauvais" rap ? [...] *Op. Cit.*, p.94

⁹ GUILLARD Severin, SONNETTE Marie, « De la position à la posture : assignations et revendications genrées du monde du rap en France », dans OCTOBRE Sylvie, PATUREAU Frédéric (dir.), *Sexe et genre des mondes culturels* [en ligne] <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02917758/document> (Page consultée le 02/01/2021)

¹⁰ HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France*, Paris, La découverte, 2014, p.70

¹¹ *Ibid.*, p.90

¹² *Ibid.*, p.85

¹³ *Ibid.*, p.80

¹⁴ *Ibid.*, p. 125

Cette assignation du rap aux banlieues a prévalu durant de longues années comme unique angle d'étude. Karim Hammou qualifie cette association de mythe, de *topos*, ou encore de vulgate : « Cette analogie est peu ou pas démontrée, le caractère du rap comme expression des banlieues étant tenu pour évident. Elle fonctionne comme une "vulgate que consacre l'accord des esprits" (Veyne, 1983, p. 18) et se transmet d'auteur en auteur sous la forme d'une tradition. »¹⁵. Peu à peu, dès les années 2000, un intérêt musicologique et esthétique se développe, appréhendant le rap comme un espace interne et non plus comme un outil d'exploration exotique d'un lieu fantasmé. Pourtant, ce « programme de vérité » a tant prévalu qu'il reste encore fermement ancré dans l'horizon d'attente du public, l'imaginaire collectif, les médias mais aussi auprès des rappeurs et rappeuses eux-mêmes.

Une définition monolithique qui exclut les femmes

L'essentialisation du rap comme lieu d'expression d'une jeunesse masculine à problèmes exclut d'emblée les femmes de la définition du rap, comme le constate Bettina Ghio, dans son essai *Pas là pour plaire ! Portraits de rappeuses* : « Paradoxalement, ce discours sur la misogynie, loin de valoriser les femmes qui font exister le rap, les invisibilise, pour ne dire qu'il les écarte. Il montre cette musique comme un milieu exclusivement masculin et masculinisant où les femmes ne trouveraient pas leur compte. »¹⁶. La chercheuse rappelle qu'avant l'édification du mythe du jeune de banlieue, le rap était composé tant d'artistes hommes que femmes : « Le milieu du rap, pourtant mixte à ses origines au sein duquel des femmes ont eu des rôles précurseurs, est rapidement devenu hostile au sexe féminin, l'industrie musicale l'ayant stratégiquement masculinisé. »¹⁷. En découle une scène musicale inégale, dont les derniers chiffres de 2004 recensent 95% de rappeurs masculins.¹⁸ Certains médias indépendants tel *MadameRap* tentent avec succès de pallier cette invisibilisation.

1.2 Damso et les médias : le Bon ou le Truand ?

Développer des recherches sur des artistes spécifiques permet de contrer cette uniformisation médiatique du rap : « En se diversifiant au cœur des années 2010, les musiques

¹⁵ HAMMOU Karim, « Rap et banlieue : crépuscule d'un mythe ? », dans *Informations sociales*, 2015/4 (n° 190), p. 75 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2015-4-page-74.htm> (Page consultée le 03/03/2021)

¹⁶ GHIO Bettina, *Pas là pour plaire ! Portraits de rappeuses*, Paris, Le mot et le reste, 2020, p.10

¹⁷ *Ibid.*, p.13

¹⁸ « À l'heure actuelle, l'un des seuls indicateurs qui donnent un ordre d'idée de la répartition sexuée de la pratique du rap en France permet de repérer que moins de 5% des artistes de rap ayant publiés un album de 1990 à 2004 sont des femmes ». GUILLARD Severin, SONNETTE Marie, « De la position à la posture [...] », *Op. Cit*

hip-hop exigent que l'on renforce d'autant plus les attentions particulières aux parcours de légitimation et authentification individuels sans chercher à homogénéiser l'analyse pour l'ensemble d'un genre. »¹⁹. Dans le cadre de cette démarche, nous analysons le cas du rappeur Damso- les motifs nous ayant conduit à ce choix seront exposés ultérieurement- en prenant comme point de départ la représentation de sa masculinité dans les médias.²⁰ Il apparaît que la légitimité de l'artiste se réduit en grande partie à l'éthique liée à sa performance de genre, tour à tour présentée comme prototypique de la « mauvaise » masculinité dans le rap, ou au contraire louée en tant que « bonne » masculinité.

Une masculinité instrumentalisée

Lors de son premier passage en 2017 à l'émission *Quotidien*, un programme télévisé français, le présentateur Yann Barthès introduit Damso par ces mots : « Toute la presse de bon goût vous adore... alors que vous êtes quand même super sexiste. »²¹. Les questions posées semblent vouloir le faire correspondre aux stéréotypes sur les rappeurs : issu d'un milieu difficile, misogyne et violent. Damso se retrouve effectivement assigné à son pays d'origine- La République Démocratique du Congo-, interrogé sur son enfance face à la guerre, ainsi qu'au racisme qu'il a subi lors de son arrivée en Belgique. Par la suite, isolant certaines paroles de ses textes, Yann Barthès lui demande avec humour de se justifier devant cette vision sexiste des femmes et termine son interview en marquant son étonnement face aux goûts musicaux du rappeur, citant Agnès Obel, pianiste et chanteuse danoise.

Durant de cette émission, Damso se retrouve mis à distance d'un « Nous » occidental blanc incarné par le journaliste. En effet, celui-ci s'efforce de souligner les éléments qui le distinguent de l'imaginaire du français-lambda. Cette exclusion symbolique - s'expliquant par le mythe du jeune de banlieue- assimile Damso à la figure « l'Autre », face à une majorité qui ne se définit pourtant pas.²² La sociologue Marion Dalibert révèle que ces processus d'exotisation et

¹⁹ GUILLARD Séverin, SONNETTE Marie, « Légitimité et authenticité du hip-hop [...] », *Op. Cit.*, p.12

²⁰ Mes recherches sont basées sur les journaux suivants : *Le Soir*, *Le Figaro*, *Le Monde*, *La Libre*, *Le Vif*, *Mouv*, *Sisyph*, *L'humanité* et *France Inter* ainsi que sur les plateaux télévision de *Quotidien* et *BX1*. (Enquête réalisée du 28/12/2021 au 04 /01/2022 sur un corpus de 15 articles et 2 émissions de la chaîne *Quotidien*).

²¹ BARTHES Yann, « Invité, le rappeur aux paroles trash », dans *Quotidien*, publié le 05/10/2017, 10 minutes [en ligne] <https://www.tf1.fr/tmc/quotidien-avec-yann-barthes/videos/invite-damso-rappeur-aux-paroles-trash.html> (Page consultée le 28/12/2021)

²² Claire Hancock fait remarquer que : « La "majorité", elle, est seule à ne jamais être déterminée, ni par son genre, ni par son éventuelle appartenance religieuse, ni par sa couleur de peau (le blanc étant une absence de couleur dans l'esprit de beaucoup...) » HANCOCK Claire, « Décoloniser les représentations : esquisse d'une géographie culturelle de nos "Autres" », dans *Annales de géographie*, 2008/2-3 (n° 660-661), [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2008-2-page-116.htm> (Page consultée le 14/04/2021).

d'altérisation médiatique auxquels sont confrontés les rappeurs sont en grande partie basés sur leurs performances de genre :

Dans les médias, les groupes sociaux donnés à voir comme inclus dans le *Nous* national sont ceux qui sont associés à une ethnicité républicaine tandis que ceux qui en sont exclus sont définis par une ethnicité-repoussoir contraire aux normes et valeurs nationales. Dans ce processus d'inclusion ou d'exclusion symbolique de la francité, la représentation du genre s'avère fondamentale : l'ethnicité républicaine est toujours associée à une performance de genre exemplaire (respectueuse de l'égalité femmes-hommes par exemple), tandis que les identités altérisées sont caractérisées par une masculinité ou une féminité problématique (femmes soumises, hommes sexistes...).²³

Ces procédés d'exclusion, dus à la « mauvaise » masculinité du rappeur, s'observent à plusieurs niveaux. Par exemple, un article publié dans *Le Vif*²⁴, rédigé par un politicien blanc de droite, condamne Damso pour sa vision des femmes suite à la polémique de l'hymne nationale de football. En effet, le rappeur fut choisi en 2018 pour composer l'hymne belge de la coupe du monde. L'image de l'artiste véhiculée par cet article met en place les mêmes stratégies qui tendent à écarter le rappeur d'une sphère symbolique occidentale. Qualifiant Damso de « jeune issu de l'immigration »²⁵, l'auteur affirme que l'Union belge de football « doit proposer un artiste qui rassemble les Belges, un artiste qui ne se comporte pas avec un tel sexisme, un artiste avec lequel le plus grand nombre puisse s'identifier. »²⁶. La photo associée au texte accentue cette image exotisante : dans un décor flou et urbain, elle capture le rappeur le regard provocateur, vêtu d'habits correspondant aux codes du jeune de banlieue : sweat-shirt, chaine autour du cou... (fig.1). A l'inverse, il apparaît que cet activisme féministe dont fait preuve le politicien²⁷ prend place dans un jeu en miroir face à Damso, où celui-ci se ferait le représentant des (prétendues) valeurs de l'homme blanc occidental dont le respect de

²³ DALIBERT Marion, « Les masculinités ethnoracialisées des rappeur·se·s dans la presse », dans *Mouvements*, 2018/4 (n° 96), p.22 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2018-4-page-22.htm> (Page consultée le 04/01/2021)

²⁴ DUJARDIN Etienne, « Damso : un chanteur qui parle comme cela des femmes ne peut représenter la Belgique », dans *Le Vif*, publié le 09/03/2018 [en ligne] <https://www.levif.be/actualite/belgique/damso-un-chanteur-qui-parle-comme-cela-des-femmes-ne-peut-representer-la-belgique/article-opinion-810693.html> (Page consultée le 28/12/2021)

²⁵ *Idem*

²⁶ *Idem*

²⁷ Citons par exemple ce dernier paragraphe où le politicien est pris d'une soudaine envolée lyrique militante qu'on ne lui connaissait pas : « Manquer de respect à ce point aux femmes, c'est blesser la moitié de l'humanité. Manquer de respect aux femmes, c'est blesser nos conjointes, nos mères, nos filles, nos grands-mères, nos tantes, nos cousines, nos filleules, nos amies, nos voisines... Manquer de respect aux femmes, c'est finalement manquer de respect à chacun de nous ». *Idem*

l'égalité femmes-hommes. A travers ces exemples, Damso est donc présenté comme l'avatar-type du rappeur incarnant une masculinité problématique et dès lors assigné à sa race.

Au contraire, il est étonnant de constater que certains articles présentent la masculinité du rappeur de façon totalement opposée. Lors du second passage de Damso sur le plateau de *Quotidien* en 2021, celui-ci est affiché sous un angle diamétralement différent. Cette fois, plus de questions sur son lien à l'Afrique ou son absence de formation universitaire. Au contraire, les journalistes s'efforcent de mettre l'accent sur l'affection qu'il porte à sa mère et son fils, auxquels l'artiste dédie plusieurs chansons. Or, ces thèmes sont déjà présents sur ces précédents albums mais ne furent pas commentés lors de sa première interview, l'amour filial et maternel ne correspondant pas à la vision que l'émission voulait véhiculer du rappeur. De même, Yann Barthès n'isole cette fois aucune parole violente envers les femmes bien que son nouvel album en contienne tout autant. Pour clore cette émission où Damso s'est retrouvé encensé et validé, une journaliste lui demande « Vous n'êtes plus sexiste ? »²⁸ sur quoi le présentateur s'empresse de conclure : « En tout cas celui-là [en pointant son nouvel album] il est beaucoup plus sentimental, il est pas du tout sexiste. »²⁹.

Tout comme lors de cet entretien, certains médias valorisent le rappeur pour son dernier album *QALF*, le qualifiant d'« apaisé » et « mature »³⁰, insistant sur une véritable transformation : « Dans cette interview, l'artiste s'est confié [...] sur ce qui l'a fait grandir, car oui, Damso a grandi. » peut-on lire dans l'article intitulé *Damso « une femme qui se sent bien, c'est un monde qui se sent mieux »*³¹. Cette fois, le rappeur est dépeint comme sensible, réfléchi, doux, bref à l'inverse d'une masculinité noire supposée violente, sexiste et virile. Les photos du rappeur jointes à ces articles illustrent bien cette instrumentalisation de sa masculinité : des images esthétiques et stylisées le représentent dans un décor de studio, habillé de vêtements hauts de gamme (fig. 2 et 3). Il se retrouve presque qualifié de féministe, loué pour ses lectures : « On avait parlé de sexisme la dernière fois, mais depuis vous avez lu Simone de Beauvoir et

²⁸ BARTHES Yann, « Invité : Damso, au-delà du phénomène », dans *Quotidien*, publié le 22/01/21, 10 minutes [en ligne] <https://www.tfl.fr/tmc/quotidien-avec-yann-barthes/videos/invite-damso-au-dela-du-phenomene-09627781.html> (Page consultée le 28/12/2021)

²⁹ *Idem*

³⁰ BINET Stéphanie, « Le rappeur Damso revient avec un quatrième album introspectif », dans *Le Monde*, publié le 18/09/2020 [en ligne], https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/09/18/le-rappeur-damso-revient-avec-un-quatrieme-album-introspectif_6052787_3246.html (Page consultée le 28/12/2021)

³¹ « Damso " une femme qui se sent bien, c'est un monde qui se sent mieux ", dans *Mouv*, publié le 11/01/2021 [en ligne] <https://www.mouv.fr/musique/rap-fr/damso-une-femme-qui-se-sent-bien-c-est-un-monde-qui-se-sent-mieux-366082> (Page consultée le 28/12/2021)

Virginie Despentes »³². Ainsi, le rappeur se retrouve plébiscité par les médias lorsque ceux-ci le font correspondre aux valeurs de la société occidentale : « Les rappeurs légitimés par la presse de référence sont valorisés en raison de qualités associées, dans les imaginaires médiatiques, à la masculinité blanche et bourgeoise. »³³. Enfin, soulignons que cette couverture médiatique contradictoire ne se base nullement sur la musique du rappeur. En effet, comme nous pourrions l'observer par la suite, aucun changement structurel entre les différents albums de Damso ne viendrait justifier une telle ambivalence.

Le rap en procès

A travers l'étude de la réception critique de Damso, nous avons pu constater que les critères de légitimation du rappeur ne se fondaient non pas sur des questions artistiques mais bien morales. Comme l'affirme Marion Dalibert : « Dans la presse de référence, la valeur – en tant qu'estime – accordée aux productions musicales est souvent reliée aux valeurs morales auxquelles sont associés leurs auteurs ou créateurs. »³⁴. Olivier Cachin, animateur de l'émission *RapLine* et spécialiste du hip-hop, dénonce cette dérive médiatique :

Je ne sais pas si les rappeurs veulent être des citoyens comme les autres mais en tout cas ce qu'ils aimeraient bien être, pour la plupart, c'est des artistes comme les autres. C'est-à-dire ne pas avoir à se justifier à chaque fois qu'ils sortent un disque mais d'être jugés sur leur valeur artistique.³⁵

En effet, une grande partie des articles concernant Damso se focalisent sur les polémiques qui lui sont associées. Par exemple, le journal belge *La Libre*, annonce la sortie de l'album *Lithopédion* par ces lignes : « L'artiste le plus controversé de la scène rap francophone, William Kalubi alias Damso – dont plus personne n'ignore le nom depuis l'affaire de l'hymne officiel des Diables –, s'apprête à publier son deuxième album ce vendredi 15 juin. »³⁶. Cette collaboration entre le rappeur et l'Union belge de football déclencha une série de réactions d'associations féministes, dénonçant la misogynie de ses textes. Une lettre ouverte du conseil des femmes francophones de Belgique « [demande] de reconsidérer ce choix d'un chanteur

³² BARTHES Yann, « Invité : Damso, au-delà du phénomène », *Op. Cit.*

³³ DALIBERT Marion, « Du "bon" et du "mauvais" rap ? [...] » *Op. Cit.*, p.96

³⁴ *Ibid.*, p.92

³⁵ BOCANDE Anne, CACHIN Olivier, « Les rappeurs voulaient être "des artistes comme les autres" », dans *Africultures*, 2014/1 (n° 97), p. 143 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-africultures-2014-1-page-138.htm> (Page consultée le 12/02/2022)

³⁶ CAPART Guillaume, « "Smog" en attendant le nouveau de Damso vendredi », dans *La Libre*, publié le 13/06/2018 [en ligne] <https://www.lalibre.be/culture/musique/2018/06/13/smog-en-attendant-le-nouveau-de-damso-vendredi-J4T2W6YX5BGKLHJS47FC3OINCE/> (Page consultée le 10/02)

connu pour ses positions violemment sexistes. »³⁷. Se justifiant, le rappeur dénonça que : « C'[était] pas le son qui a[vait] fait polémique [...]. C'[était] l'idée de l'artiste, soi-disant ma vision des femmes. Mais on ne m'a jamais demandé ce que je pense de la femme. »³⁸. La condamnation symbolique de Damso fait écho à d'autres condamnations, cette fois judiciaires tel le procès du rappeur Orelsan pour provocation à la violence envers les femmes³⁹ ou celui de Youssoupha pour incitation à la haine dans un texte annonçant vouloir la mort d'Éric Zemmour, politicien français d'extrême droite.⁴⁰

La pertinence de ces accusations n'est pas l'enjeu posé ici. Qu'une société condamne des rappeurs témoigne d'une censure appliquée à ce genre musical dont se retrouvent relativement épargnés d'autres arts, sous couvert de fictionnalisation et de droit à la liberté d'expression. Ces procès questionnent par conséquent l'appartenance du rap à la sphère artistique et les limites de l'autonomie fictionnelle dès lors que des critères moraux entrent en jeu.

2. Dépasser le jugement de valeur

2.1 La masculinité comme performance textuelle

L'intérêt de notre démarche repose sur la nécessité de dépasser le dualisme de la « bonne » ou « mauvaise » masculinité de Damso. Cette recherche n'aura pas pour but de poser un jugement de valeur sur la misogynie ou le sexisme du rappeur mais bien de comprendre les enjeux et postulats liés à l'édification de la masculinité dans ses textes. Ainsi, ce travail consistera à répondre à la question suivante : **Quelles mises en scène de la masculinité peut-on observer dans les textes du rappeur Damso ?**

Dans cette perspective, la masculinité se retrouve ici définie comme une performance complexe, plurielle et parfois ambivalente. Loin d'une position essentialiste, le genre est alors

³⁷ « Conseil des femmes francophones de Belgique - Le sexisme est hors-jeu », dans *Sisyphé*, publié le 06/03/2018 [en ligne] <http://sisyphe.org/spip.php?breve2604> (Page consultée le 04/01/2022)

³⁸ GUILLAUME Jean-Christophe, « Damso : "Je ne suis pas misogyne, je me suis même trouvé féministe sur certains points" », dans *Le Figaro*, publié le 04/12/2018 [en ligne] <https://www.lefigaro.fr/musique/2018/12/04/03006-20181204ARTFIG00179-damso-je-ne-suis-pas-misogyne-je-me-suis-meme-trouve-feministe-sur-certains-points.php> (Page consultée le 04/01/2022)

³⁹ « Jugé pour des paroles violentes, le rappeur Orelsan relaxé en appel », dans *France Inter*, publié le 18/02/2016 [en ligne] https://www.francetvinfo.fr/faits-divers/justice-proces/le-rappeur-orelsan-juge-pour-provocation-a-la-violence-contre-les-femmes-dans-plusieurs-chansons-relaxe-en-appel_1320549.html (Page consultée le 20/02/2022)

⁴⁰ « Eric Zemmour en procès contre le rappeur Youssoupha », dans *L'humanité*, publié le 15/09/2011 [en ligne] <https://www.humanite.fr/eric-zemmour-en-proces-contre-le-rappeur-youssoupha> (Page consultée le 20/02/2022)

considéré comme une donnée dynamique, qui compose avec les codes du genre musical rap : « La mobilisation du genre n'est donc pas abordée comme l'expression d'individus par essence sexistes ou anti-sexistes, mais comme des performances, qui participent à la reproduction ou à la subversion d'un ensemble de normes dans une perspective intersectionnelle. »⁴¹.

La décision d'analyser les textes de Damso s'explique par divers facteurs. Il nous est paru tout d'abord impératif d'étudier un rappeur contemporain (ses albums sont publiés entre 2016 et 2021) et populaire, *représentatif* du fonctionnement actuel de la scène rap francophone et de ses critères de légitimité.⁴² En effet, à travers Damso, nous dégagerons quelle masculinité s'est imposée comme dominante dans le rap, et comment les rappeurs et rappeuses composent avec ces normes hégémoniques contraignantes. Certains artistes présentent des performances de genre inédites et hors des sentiers battus, tels Vin's (catégorisé comme le rappeur féministe), Georgio ou encore Bigflo & Oli mais ceux-ci restent des exceptions face au prototype du rappeur lambda, malgré un certain assouplissement des contours définitionnels de ce champ musical. On observe en effet lors de ces dernières années une richesse et un dynamisme propre au rap francophone, fragmentant la scène en divers sous-genres, chacun déterminant ses propres marques de légitimité. Parmi eux, citons la plug rap, la trap, la contry-trap, la latin-trap, le gansta-rap, le rap *egotrip*, le rap conscient, le rap commercial, le rap emo, le jazz-rap, le rap-rock, la drill, le bounce, le rap old school... Où placer Damso dans ce florilège ? Celui-ci s'insère dans divers styles musicaux, tout en étant reconnu comme un rappeur dit *mainstream*, c'est-à-dire grand public, traditionnel.

Pourtant, au-delà de cette « exemplarité », Damso présente également des spécificités qui font de lui un artiste singulier, spécificités que nous aurons l'occasion d'analyser en détail. En outre, Damso est reconnu pour l'épaisseur interprétative inhérente à ses textes, critère indispensable en ce qui concerne une analyse textuelle. Or, chez certains artistes rap, la

⁴¹ GUILLARD Severin, SONNETTE Marie, « De la position à la posture [...] », *Op. Cit*

⁴² Quelques indices permettent de quantifier le succès de Damso. Lors du jour de sortie de son album *QALF*, il fut l'artiste le plus streamé au monde, comptabilisant plus de 11,3 millions d'écoutes. « Damso a été l'artiste le plus streamé au monde sur Spotify le jour de la sortie de "QALF" », dans *Mouv*, publié le 21/09/2020 [en ligne] <https://www.mouv.fr/musique/rap-fr/damso-ete-l-artiste-le-plus-streame-au-monde-sur-spotify-le-jour-de-la-sortie-de-qalf-363374> (Page consultée le 03/03/2022). Il fut par ailleurs l'artiste le plus écouté sur les plateformes de *streaming* en Belgique en 2017, 2018 et 2020. PAQUE Pierre-Yve, « Avec 53 millions de streams, Damso est l'artiste le plus écouté en Belgique en 2020 », dans *D.H Sports*, publié le 19/04/2021, [en ligne] <https://www.dhnet.be/medias/musique/avec-53-millions-de-streams-damso-est-l-artiste-le-plus-streame-en-belgique-en-2020-607d5e8cd8ad5847ae378a22> (Page consultée le 03/03/2022) Ces albums sont tous certifiés au moins disque d'or en Belgique et en France (fig.4). Sa reconnaissance et son succès se reflètent également à travers les diverses récompenses qui lui furent attribuées : son album *Lithopédion* est désigné meilleur album rap de l'année 2019 aux Victoires de la musique, il remporte en 2018 le D6bels music awards du meilleur artiste masculin ainsi que le meilleur album de musiques urbaines aux Octaves de la musique. (fig.4)

musicalité prévaut sur la textualité et cette démarche tomberait dans une surinterprétation d'emblée faussée. Par exemple, Jul, artiste rap francophone le plus *streamé* de l'histoire⁴³, propose un univers basé sur la sonorité et le rythme, ses paroles ne constituant pas le point d'attention le plus probant à analyser. Certains rappeurs tels Nekfeu, aussi reconnus que Damso, développent des *lyrics* tout aussi riches. Ce qui fut dès lors déterminant dans notre choix fut l'interaction du genre avec la « race », les questions raciales formant un point crucial dans l'édification d'une masculinité propre au rap.

Cette étude se déclinera en 6 chapitres. Dans un premier temps, nous survolerons les principaux défis et écueils contemporains face au concept de masculinité, en nous basant sur les théoriciennes Judith Butler et Raewyn Connell. Le second chapitre débutera l'analyse textuelle en dévoilant tout d'abord les ambiguïtés d'énonciation présentes dans le rap de Damso. En effet, en jouant sur l'identité, les textes du rappeur ne nous permettent pas d'attribuer les enjeux de la masculinité à une instance d'autorité unique et immuable. Partant du constat que la majorité des textes sont énoncés par ce « je » pluriel et ambigu, les 3 chapitres suivants exploreront en profondeur la masculinité de ce « je ». Nous investiguerons tout d'abord les enjeux de la masculinité hégémonique dans le rap. Ensuite, nous nous pencherons sur le rapport au corps, omniprésent dans les relations amoureuses, sexuelles ainsi que dans le rapport à la paternité. Enfin, nous nous concentrerons sur les thématiques qui naissent de la rencontre entre genre et « race ». Dans le dernier chapitre, nous étudierons comment le « je » narratif décentre son point de vue égocentrique pour proposer un regard fataliste sur la société contemporaine, dénonçant des processus coercitifs et destructeurs, inhérents aux deux genres.

2.2 *Persona* et limites de la créativité individuelle

Cette étude se concentrera sur les textes de Damso afin d'y analyser les mises en scène de sa masculinité. En ce sens, le rap y est envisagé comme une performance textuelle, cette notion étant capitale dans l'étude contemporaine de ce champ musical.⁴⁴ Or, cette performance se construit nécessairement à plusieurs niveaux, au-delà de la textualité. Emily Shuman crée le terme de « textualisation du rap » pour décrire « cette réduction de[s] œuvres et performances

⁴³ « Jul bat un nouveau record et devient le rappeur le plus streamé sur Spotify », dans *MEC TV*, publié le 25/04/2021, [en ligne] <https://mcetv.ouest-france.fr/mon-mag-culture/mon-mag-musique/jul-record-streamed-spotify-25042021/> (Page consultée le 04/04/2022)

⁴⁴ Par exemple, le numéro *Le rap, une poésie de performance* de la revue *Itinéraires* en fait la clé de voute des études transmédiales actuelles.

esthétiques à des paroles analysables sous leur forme écrite. »⁴⁵. En effet, celle-ci démontre qu'isoler des paroles sans tenir compte de leur transmédiaticité est à l'origine de mécompréhensions et de cette réception médiatique incomplète et faussée que nous venons d'aborder. Reconnaissons dès à présent les limites de notre analyse textuelle. Tout d'abord, la masculinité de Damso se manifeste dans l'oralité, le caractère phonique de ses chansons - le rap étant avant tout un texte proféré-, mais aussi via les prestations du rappeur lors de festivals et concerts ou encore à travers la composante visuelle de ses vidéoclips et enfin via l'image publique qu'il véhicule à travers sa socialisation médiatique. Tous ces éléments forment ce qui est défini en musicologie par le concept de *persona*. La *persona*, qui signifie à l'origine « masque », se réfère au personnage pluriel et complexe que se construit un artiste, distinct de son identité civile.

En outre, il convient d'emblée de reconnaître les limites de la liberté créative que l'on confère à un artiste. En effet, il faudrait se garder de toute surinterprétation des textes, considérant l'artiste non pas comme un créateur *ex nihilo* mais bien comme un élément faisant partie avant tout d'une industrie musicale, ou plus largement d'un « monde de l'art »⁴⁶ où interagissent différents acteurs et actrices régis par un ensemble de conventions, selon la conception du sociologue Howard Becker. Comme le soulignait Karim Hammou lors d'une conférence du séminaire *Fight the Power ? Musiques hip-hop et rapports sociaux de pouvoir*⁴⁷, nous devrions suspendre l'idéologie romantique de l'artiste créateur pour l'envisager comme un produit faisant partie d'une chaîne d'actions collectives. Il appelait alors à attribuer aux rappeurs et rappeuses une agentivité limitée.

Ainsi, cette analyse textuelle s'efforcera d'éviter les écueils d'une « textualisation du rap », en mettant notamment l'accent sur les *codes* : ceux de l'industrie musicale rap d'une part, et ceux de la masculinité d'autre part ; et de mettre en évidence comment Damso compose avec ces normes.

⁴⁵ SHUMAN Emily Q., « Esthétique et performativité de la race dans "Créature ratée" de Casey », dans *Itinéraires*, 2020-3 | 2021, p.1 [en ligne], <http://journals.openedition.org/itineraires/8805> (Page consultée le 06/05/2022)

⁴⁶ BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2010

⁴⁷ HAMMOU Karim et al, *Fight the Power ? Musiques hip-hop et rapports sociaux de pouvoir*. Séance numéro 2, le 19/11/2021 « Dépasser l'assignation académique rap / virilité par le renouvellement des études sur les masculinités : discours et performances de genre du rappeur MC Solaar »

Chapitre 1. Enjeux de la masculinité, au-delà du « concept mobilisateur »

La couverture médiatique de Damso est traversée par le terme complexe et polysémique de « masculinité », convoqué à outrance dans des contextes hétéroclites, et ce sans pour autant être défini. En ce sens, la masculinité fonctionne comme un « concept mobilisateur » ou mot creux, selon les propos du politologue Clément Viktorovitch :

Aujourd'hui on a toute une partie du langage politique qui s'est déconnecté du sens. Une grande partie des orateurs et oratrices se contentent non plus de forger du concept, de créer de la pensée, mais de jongler avec des mots. Qui sont ce que moi je m'appelle dans mon livre [*Le pouvoir de la rhétorique*] des concepts mobilisateurs c'est-à-dire des mots qui ne veulent rien dire en eux-mêmes parce qu'ils veulent dire trop de choses et donc ils disent une chose différente à chacun et chacune.⁴⁸

En effet, dans le cadre de la politique, le chercheur dénonce l'emploi de mots tels « réforme », « justice » ou « liberté » qui perdent tout sens car ceux et celles qui les mobilisent ne prennent la peine de les définir et finissent par se référer à des valeurs totalement contradictoires. On pourrait appliquer ces mêmes conclusions au champ médiatique dans son utilisation du mot « masculinité ». Dans ce travail, il nous apparaît dès lors crucial de dépasser cette vision simpliste des médias en posant les enjeux du genre avant de prétendre étudier la masculinité de Damso. Or, la masculinité est loin de constituer une notion homogène et consensuelle. On pourrait presque envisager qu'il existe autant de définitions que spécialistes. Bien que notre propos ne vise pas à brosser le portrait exhaustif de l'ensemble des conceptions actuelles, nous pouvons néanmoins dégager certains courants dominants. Dans le cadre de notre propos, nous avons pris le parti de nous baser principalement sur les théories de Judith Butler et surtout de Raewyn Connell, les postulats de ces théoriciennes du genre étant légitimés par leurs pairs et correspondant aux objectifs de notre recherche.

1.1. Polysémie et dynamisme de la notion

1.1.1 Une perspective féministe

Le développement du champ des masculinités s'inscrit dans une perspective d'étude féministe. En effet, l'étude contemporaine *des* masculinités consiste à nier le principe

⁴⁸ VIKTOROVITCH Clément, « Militarisation de la langue ? Clément Viktorovitch », dans *Thinkerview*, diffusé en direct le 01/12/2021, 132 minutes [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=E7e7v-Ig9Ds> (Page consultée le 15/05/2022)

d'universalité tant associée au masculin pour mettre à jour la complexité des dynamismes inhérents à ce genre, comme le démontre la sociologue Haude Rivoal :

Les études sur les hommes allaient faire entrer ceux-ci dans la particularité où les femmes avaient auparavant été consignées. [...] Les masculinity studies ou études critiques des masculinités replacent la notion « universelle » dans sa particularité, et la révèlent ainsi en tant que point aveugle d'une approche de domination.⁴⁹

Ces études questionnent alors la soi-disant homogénéité ou évidence derrière les concepts d'« homme » ou de « patriarcat », faisant apparaître l'historicité de ces notions, tout en les déconstruisant dans leur caractère prétendument naturel :

Ainsi, comme le souligne Sally Robinson (2002), « la réponse à la question « Qu'est-ce que la masculinité a donc à voir avec le féminisme ? » doit être : « Tout ». C'est la pensée féministe qui a inventé cette masculinité que nous étudions, déconstruisons et tâchons de reconstruire aujourd'hui, et cette masculinité est tout sauf invisible ». (Dé)construire « virilité » et « masculinité » participe donc également d'un « effort féministe d'historicisation et de dénaturalisation du patriarcat » (Gourarier, Rebucini, Vörös, 2015)⁵⁰.

1.1.2 Les limites des approches traditionnelles

Raewyn Connell, dans son ouvrage *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, dégage 4 tendances définitionnelles de la masculinité, incomplètes ou arbitraires selon elle. Ces tendances valent pour le point de vue euro-américain, « la notion de masculinité n'[étant] pas universelle »⁵¹. La première approche traditionnelle repose dans la conception essentialiste. Définir le masculin reviendrait à trouver son essence, le fondement universel commun à tous les hommes. Or, comme le remarque la chercheuse, ces critères sont fondamentalement arbitraires et confondent sexe et genre. En définissant le masculin par l'activité (selon la pensée de Freud, s'opposant alors au féminin, marqué par la passivité), l'agressivité, ou encore la fameuse « énergie de Zeus » (élaborée par Robert Bly, cette « autorité masculine acceptée pour

⁴⁹ RIVOAL Haude, « Virilité ou masculinité ? L'usage des concepts et leur portée théorique dans les analyses scientifiques des mondes masculins », dans *Travailler*, 2017/2 (n° 38), p. 152 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-travailler-2017-2-page-141.htm> (Page consultée le 10/12/2021)

⁵⁰ *Ibid.*, pp.152-153

⁵¹ CONNELL Raewyn, *Masculinités : Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Edition établie par HAGEGE Meoïn et VUATTOUX Arthur, Paris, Éditions Amsterdam, 2014, p.59

le bien de la communauté »⁵²), Raewyn Connell révèle qu'on en apprend plus sur l'éthos du théoricien proposant ces définitions que sur la masculinité elle-même.

La deuxième conception, dite positiviste, se résume par « la masculinité, c'est ce que les hommes sont »⁵³, c'est-à-dire que l'on recherche une description (soi-disant) neutre et empirique des comportements adoptés par les hommes pour ensuite les désigner comme prototypiques de la masculinité. Cette seconde approche amalgame tout autant sexe et genre, Raewyn Connell faisant remarquer que pour mettre en place ces grilles comportementales genrées, il faut nécessairement avoir une idée préalable du genre, la chercheuse concluant que « la démarche positiviste repose ainsi sur les typifications mêmes qu'elle est supposée interroger. »⁵⁴. La troisième tendance, dite normative, définit la masculinité par « ce que les hommes doivent incarner »⁵⁵. Le masculin est donc déterminé par une norme sociale, dans le cadre d'une théorie des rôles des sexes. Enfin, la perspective sémiotique délaisse le domaine de la personnalité des individus pour privilégier une approche relationnelle, la masculinité se définissant alors symboliquement par opposition à la féminité. On perçoit dans les écrits de la chercheuse une position moins critique face à ces deux dernières conceptions, dont certains points seront repris pour constituer sa définition de la masculinité.

Un consensus actuellement largement partagé consiste en la « nécessité de penser radicalement l'absence de lien entre sexe masculin et masculinité. »⁵⁶. Par conséquent, cette dissociation entre sexe et genre explique que la masculinité puisse être étudiée chez des individus de sexe féminin. Concernant le thème qui nous intéresse, on peut se pencher sur la masculinité des rappeuses. Cet angle d'étude a notamment été développé par Bettina Ghio dans son livre *Pas là pour plaire ! Portraits de rappeuses*.⁵⁷ Dans cet essai, la chercheuse décrit différents types d'appropriations des codes masculins du rap permettant aux rappeuses de revendiquer une authenticité et une légitimité. Parmi ces stratégies on retrouve par exemple la reprise de *l'egotrip*⁵⁸ et l'humiliation de ses partenaires masculins, l'apologie débridée de la sexualité, ou encore la vision de la « rue » au féminin. De même, Keivan Djavadzadeh dans

⁵² CONNELL Raewyn, *Op. Cit.*, p.61

⁵³ *Ibid.*, p.62

⁵⁴ *Idem*

⁵⁵ *Ibid.*, p.63

⁵⁶ CONNELL Raewyn, *Op. Cit.*, Introduction par HAGEGE Meoïon et VUATTOUX Arthur, p.12

⁵⁷ GHIO Bettina, *Pas là pour plaire ! Portraits de rappeuses*, Paris, Le mot et le reste, 2020

⁵⁸ « Un texte est dit egotrip s'il a pour but de flatter son propre ego, de se vanter. Sa forme est souvent plus travaillée que son fond car un texte egotrip est rarement à prendre au premier degré. Ces textes sont souvent constitués de punchlines. » « Lexique du rap français », dans *Rap genius*, [en ligne], <https://genius.com/Genius-france-lexique-du-rap-francais-annotated> (Page consultée le 15/04/2022)

son article *Trouble dans le gangsta-rap : quand des rappeuses s'approprient une esthétique masculine*⁵⁹ démontre comment le « gansta-rap », historiquement associé à une masculinité problématique, est repris, déjoué et performé par des rappeuses.

1.1.3 Le masculin, un idéal normatif

La diversité des conceptions classées sous ces 4 approches traditionnelles, même dans leurs incomplétudes, nous informent sur la complexité de caractériser la masculinité et les risques d'essentialisation qui pèsent sur tout travail définitionnel. Il faudrait alors « définir sans définir », c'est-à-dire sans considérer la masculinité comme un objet en soi mais comme une structure qui puisse être endossée par différents individus, quel que soit leur sexe.

A ce sujet, la théoricienne Judith Butler à travers son essai *Trouble dans le genre*⁶⁰ initia un courant de pensée déconstructiviste, point de départ de la théorie *queer*. En effet, rejetant radicalement toute détermination biologique du genre, celle-ci met en lien la masculinité avec le respect d'un ensemble de normes prescriptives. Se basant sur les théories de John Austin, elle définit le genre comme performatif car produisant la réalité qu'il énonce : « Le genre s'avère être performatif, c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il prétend être ... Il n'y a pas d'identité de genre derrière l'expression ; cette identité est performativement constituée par les "expressions" mêmes qu'on dit être son résultat »⁶¹. Selon la théoricienne, c'est l'édiction par la société de règles performatives qui crée une différence de genre, celle-ci ne se basant sur aucune réalité préexistante.⁶² Ambroise Bruno, étudiant la performativité dans l'œuvre de Judith Butler, affirme :

Dès lors, le genre est performatif en ce que « l'identité est [alors] un idéal normatif plutôt qu'un trait descriptif de l'expérience » : le rôle genré (homme ou femme) qui m'est attribué ne dérive pas

⁵⁹ DJAVADZADEH Keivan, « Trouble dans le gangsta-rap : quand des rappeuses s'approprient une esthétique masculine », dans *Genre, sexualité & société*, publié le 1^{er} juin 2015. [En ligne], <http://journals.openedition.org/gss/3577> (Page consultée le 07/05/2021)

⁶⁰ BUTLER Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 2e éd. 1999

⁶¹ BUTLER Judith, citée par BRUNO Ambroise, « Judith Butler et la fabrique discursive du sexe » dans *Raisons politiques*, vol. n° 12, no. 4, 2003, p.102 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2003-4-page-99.htm> (Page consultée le 23/11/2021)

⁶² Cette conception n'est pas consensuelle dans les théories de genre. En effet, certains reprochent à la théoricienne une définition radicale qui occulte totalement l'expérience du corps, postulats que nous étudierions en détail dans le chapitre 4.

de mon identité propre, je cherche seulement à le réaliser en essayant de me conformer à une identité que la société me donne pour me définir.⁶³

Judith Butler considère donc la masculinité comme la conséquence de règles prescrites par la société, la réitération de normes arbitraires. Dès lors, les hommes tentent de se conformer à cette définition via le respect quotidien d'une série de codes. En résulte un travail d'emblée voué à l'échec pour « correspondre à l'idéal normatif de la masculinité »⁶⁴. La théoricienne du genre Elisabeth Badinter en conclut que « la masculinité est un genre qui n'est, par définition, jamais acquis. Autrement dit, il faut une série de "preuves" pour faire valoir son appartenance de genre, aux yeux de ses partenaires sexuels, mais aussi et surtout, aux yeux des autres hommes. »⁶⁵.

De nos jours, un mouvement surtout présent sur les réseaux sociaux postule que le masculin se retrouverait en « crise », chamboulé par les perspectives féministes.⁶⁶ Pour prendre à contre-pied ces « crises de la masculinité » contemporaines, certains théoriciens et théoriciennes envisagent que le genre masculin serait justement caractérisé par une crise perpétuelle. En effet, dans cette impossibilité de correspondre à un idéal normatif, la crise constituerait précisément un critère définitoire du genre, comme l'affirme William Pinar : « Il suffirait que je me demande ce que signifie être un homme aujourd'hui pour que l'identité masculine soit en crise. »⁶⁷ Mélanie Gourarier arrive à la même conclusion, Marie Duru-Bellat soulignant que la théoricienne « fai[t] de cette éternelle crise le mode d'existence même du masculin [...] »⁶⁸.

⁶³ BRUNO Ambroise, *Op. Cit.*, p.102

⁶⁴ *Ibid.*, p.100

⁶⁵ AILLOUD Lucine, *Les représentations des masculinités dans le discours poétique du rap : à travers quatre rappeurs francophones (Damso, Lomepal, Orelsan et Roméo Elvis)*, mémoire dirigé par BERGER Anne-Emmanuelle, soutenu à Paris 8, année 2019, p.6 [en ligne] <https://octaviana.fr/document/240530594> (Page consultée le 07/05/2021)

⁶⁶ Les postulats de cette crise de la masculinité ont été notamment étudiés par la chercheuse Mélanie Gourarier dans son essai *Alpha Mâle. Séduire les femmes pour s'apprécier entre hommes*. Marie Duru-Bellat en fait une lecture synthétique. Elle démontre que Mélanie Gourarier étudie cette crise de la masculinité à partir des « communautés de séduction », ces groupes d'hommes considérant que leur masculinité est menacée par une « féminisation » de la société et que le moyen de regagner leur place reposerait dans la capacité à retrouver leur potentiel de séduction. DURU-BELLAT Marie, « Mélanie Gourarier, Alpha Mâle. Séduire les femmes pour s'apprécier entre hommes », dans *Lectures* [En ligne], publié le 30/03/2017 <http://journals.openedition.org/lectures/> (Page consultée le 16/05/2022)

⁶⁷ PINAR F. William, cité par GRENIER Noémie, *Entre masculinité "toxique" et nouvelles masculinités contemporaines : une redéfinition plurielle des masculinités au prisme du traitement médiatique du mouvement #MeToo*, mémoire dirigé par Parleon Matthieu, soutenu à La Sorbonne Université, année 2020, p.23 [en ligne] <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02565377/document> (Page consultée le 12/11/2021)

⁶⁸ DURU-BELLAT Marie, *Op. Cit.*

Ainsi, la masculinité de Damso s'étudiera dans cette tension entre d'une part le respect de cet idéal normatif via l'accomplissement d'une série de preuves, et d'autre part l'affirmation d'une identité singulière, au-delà des codes.

1.2 Les Masculinités selon Raewyn Connell

L'une des définitions les plus consensuelles sur les masculinités a été développée par la chercheuse Raewyn Connell dans son essai *Masculinités*, publié en 1995. L'originalité de sa méthode repose sur l'invention de la masculinité hégémonique. Refusant toute approche essentialiste de la masculinité en tant qu'objet, Raewyn Connell considère le masculin comme la configuration de pratiques, mettant l'accent sur le caractère dynamique de ce *processus* :

La « masculinité », s'il était possible de définir brièvement ce terme, pourrait être simultanément comprise comme un lieu au sein des rapports de genre, un ensemble de pratiques par lesquelles des hommes et des femmes s'engagent en ce lieu, et les effets de ces pratiques sur l'expérience corporelle, la personnalité et la culture.⁶⁹

Une fois ces enjeux définitionnels posés, Raewyn Connell dégage 4 formes de masculinités : hégémonique, subordonnée, complice et marginalisée. Celles-ci ne sont pas à appréhender comme des personnalités fixes et invariables. Au contraire, elles doivent se comprendre comme des pratiques incarnées par des individus, générées par des situations particulières dans une structure changeante de rapports sociaux.

La première masculinité avancée par la chercheuse consiste en la masculinité hégémonique, terme fondateur reconnu comme « canonique » dans la sphère des études de genre.⁷⁰ Malgré sa grande popularité et son application féconde dans plusieurs domaines, ce concept a été exposé à diverses critiques depuis sa publication. Raewyn Connell et James Messerschmidt publièrent à ce propos *Faut-il repenser le concept de masculinité hégémonique ?*⁷¹, un article qui actualise et nuance considérablement cette notion. Dans notre application de ce terme, nous nous

⁶⁹ CONNELL Raewyn, *Op. Cit.*, p.65

⁷⁰ « Le concept de masculinité hégémonique, introduit il y a une vingtaine d'années, a considérablement influencé la réflexion contemporaine sur les hommes, le genre et les hiérarchies sociales. [...] Une exploration des bases de données révèle que plus de 200 titres et résumés de travaux de recherche font usage du terme exact de "masculinité hégémonique". Ce chiffre s'élève à plusieurs centaines si on prend en considération les variantes du terme ou que l'on considère le contenu des articles. » CONNELL Raewyn W, MESSERSCHMIDT James W, « Faut-il repenser le concept de masculinité hégémonique ? » [1]. Traduction coordonnée par Élodie Béthoux et Caroline Vincensini, dans *Terrains & travaux*, 2015/2 (N° 27), p.151 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2015-2-page-151.htm> (Page consultée le 20/05/2021)

⁷¹ CONNELL Raewyn W, MESSERSCHMIDT James W, *Op. Cit.*

reposerons donc tant sur ses bases fondatrices que sur cette mise à jour. Dans le chapitre 3, nous l'utiliserons en effet amplement pour caractériser la masculinité de Damso. Il nous apparaît impératif de comprendre en détail les logiques de ce concept.

Tout l'intérêt de l'hégémonie repose dans son dynamisme puisque son dénominateur commun se définit par la « façon actuellement la plus reconnue d'être un homme. »⁷². On perçoit directement la relativité de cette définition pouvant être sujette au changement et à la subversion. Par exemple, la masculinité hégémonique d'un spectacle de flamenco sera totalement différente que celle d'un bar homosexuel, d'une cour de récréation, d'une mosquée, lors d'un match de football, à Buckingham Palace ou dans une tribu autochtone, au Moyen-Âge ou au 18^{ème} siècle, à Dakar ou à Lisbonne... bref on pourrait presque postuler qu'il existe autant de masculinités hégémoniques que de *situations*.

Dès lors, cette structure correspond à un idéal dont les contours sont redéfinis lors de chaque interaction sociale. Ainsi, la masculinité hégémonique rencontre d'autres concepts, notamment l'idéal normatif de Judith Butler puisqu'elle doit se comprendre comme une norme vers laquelle tendre : « La masculinité hégémonique n'est pas considérée comme normale dans un sens statistique, car elle n'est observable que chez une minorité d'hommes. Mais elle est sans aucun doute normative. »⁷³. Aucun homme en soi n'incarne parfaitement la masculinité hégémonique, celle-ci doit être envisagée comme un comportement-type dominant dans un certain espace-temps : « Des formes de masculinités hégémoniques peuvent donc être élaborées sans qu'elles correspondent étroitement à la vie d'aucun homme réel. »⁷⁴.

Pourtant, malgré sa relativité intrinsèque, Raewyn Connell dégage en 1995 un critère selon elle définitoire : la domination de la femme. La masculinité hégémonique est alors envisagée comme « une "configuration des pratiques de genre" visant à assurer la perpétuation du patriarcat et la domination des hommes sur les femmes. »⁷⁵. Est-ce encore le cas aujourd'hui ? La façon la plus reconnue d'être un homme consiste-t-elle à assujettir les femmes ? Il est crucial de se poser la question étant donné que la masculinité fluctue constamment, tant dans le temps que dans l'espace :

⁷² CONNELL Raewyn W, MESSERSCHMIDT James W, *Op. Cit.*, p.155

⁷³ *Idem*

⁷⁴ *Ibid.*, p.164

⁷⁵ CONNELL Raewyn, *Op. Cit.*, Introduction par HAGEGE Meoïon et VUATTOUX Arthur, p.11

Les situations dans lesquelles les masculinités ont été édifiées évoluent au cours du temps, tant au niveau local qu'à un niveau sociétal plus large. Ces changements appellent de nouvelles stratégies dans les relations de genre (par exemple, le concubinage) et donnent suite à des redéfinitions de ce qu'est la masculinité socialement valorisée (par exemple, la figure du partenaire domestique plutôt que le patriarcat de l'époque victorienne).⁷⁶

Raewyn Connell et James Messerschmidt se questionnent sur l'actualité de ce critère, plus de 20 ans après son apparition. Pourrait-on concevoir une masculinité hégémonique « positive » où l'égalité avec les femmes constituerait la version la plus reconnue d'être un homme ? Les deux spécialistes semblent optimistes à ce sujet : « Il restait peut-être envisageable qu'une manière plus humaine et moins opprimante d'être un homme devienne hégémonique, dans un processus qui mènerait à l'abolition des hiérarchies de genre. »⁷⁷. Néanmoins, même si dans certaines situations, on pourrait se réjouir d'une hégémonie respectueuse des femmes, celle-ci ne forme pas (encore) une norme universellement partagée.

Ce concept constitue un atout théorique de taille pour notre recherche. D'une part, grâce à sa relativité, il nous permettra de comprendre les spécificités de l'hégémonie propre au monde du rap, d'autre part car il met à jour la domination de la femme comme critère définitoire, ce qui est précisément le cas dans notre corpus.

Face à cette hégémonie, Raewyn Connell propose 3 autres masculinités que nous décrivons ici succinctement. La subordonnée décrit un rapport d'oppression ou de domination entre différents groupes d'hommes. Le cas le plus répandu repose dans la subordination des hommes homosexuels face aux hétérosexuels, même si ces positions peuvent se renverser en fonction de la situation. Dans notre corpus, nous utiliserons cette notion lors du dernier chapitre, le rap de Damso se faisant le porte-voix de récits d'hommes subordonnés tel l'homosexuel et le pédophile. `

La masculinité complice pour sa part détermine des pratiques « permet[tant] la perception des dividendes du patriarcat tout en évitant les tensions et les risques qu'implique le fait de tenir la ligne de fond au patriarcat. »⁷⁸. Cette complicité découle directement de la quasi-

⁷⁶ CONNELL Raewyn W, MESSERSCHMIDT James W, *Op. Cit*, pp.174-175

⁷⁷ *Ibid.*, p.175

⁷⁸ CONNELL Raewyn, *Op. Cit.* p.77

impossibilité de se conformer aux idéaux codifiés de l'hégémonie, tout en profitant des privilèges de celle-ci.

Enfin, la masculinité marginalisée fait entrer en compte les critères de classe et de race. Elle décrit les « rapports entre les masculinités des différentes classes sociales ou des différents groupes ethniques dominants et subordonnés. La marginalisation s'opère toujours par rapport à *l'autorité* de la masculinité hégémonique du groupe dominant. »⁷⁹. Dans le quatrième chapitre, nous y ferons appel pour questionner les rencontres intersectionnelles entre genre et race présentes dans le rap de Damso.

La théorie de Raewyn Connell permet donc d'évaluer comment des individus adoptent des stratégies permettant de configurer -ou de performer- différents types de masculinités pouvant apparaître comme hégémoniques dans certains contextes mais subordonnées, complices ou marginalisées dans d'autres.

⁷⁹ CONNELL Raewyn, *Op. Cit.*, p.79

Chapitre 2. « Damso, dis-moi Kietu ? »⁸⁰

Troubles dans l'énonciation

Ce deuxième chapitre amorce l'étude textuelle. Pour ce faire, présentons d'abord brièvement le corpus sur lequel nous nous baserons. Ce dernier sera constitué de 3 albums : *Ipséité* (2017), *Lithopédion* (2018) et *QALF*, édité en deux parties *QALF* (2020) et *QALF Infinity* (2021).⁸¹ Le premier album du rappeur *Batterie Faible* (2016), excepté quelques exemples ponctuels qui viendront soutenir l'analyse, ne sera pas retenu. En effet, on y observe un respect plus homogène des codes *mainstream* du rap. Cette affiliation plus docile aux normes du genre musical s'explique par divers facteurs. Tout d'abord, on peut postuler que le premier album d'un artiste rap se doit de respecter un plus grand nombre de conventions pour être légitimé. Par ailleurs, en 2016, Damso est signé par la maison de disque *Universal*, et produit par le label *92i* du rappeur français Booba. Ainsi, Damso est logiquement influencé par l'esthétique de Booba, justement basée sur les codes classiques tels l'*egotrip*, l'omniprésence du sexe, de la drogue, l'univers de la rue etc. Damso, lors d'une interview, reconnaît les limites de sa créativité individuelle lorsqu'il était signé par le label *92i* : « Qui dit signé, dit produit [...]. C'est ce côté- là qui, indirectement, me freinait, et, maintenant que je peux faire ce que je veux, j'ai le droit de me "planter". [...] Je ne suis plus un produit, je suis un mec qui fait de la musique et qui la propose. »⁸² En 2020, le rappeur fonde son propre label *Trente-quatre Centimes*, et produit *QALF* et *QALF Infinity*. Il passe alors en indépendant -terme signifiant qu'il est produit par un label indépendant-, bien que toujours distribué par la maison de disque *Universal*. Ce changement explique une plus grande liberté artistique -ici survalorisée par le rappeur-, bien que s'intégrant toujours dans le système codifié du rap.

⁸⁰ DAMSO, « Z. Kietu », *Ipséité*, 92i Records, 2017

⁸¹ Les transcriptions de ces morceaux proviennent du site *Rap Genius*. En ce qui concerne l'intitulé des titres de chaque album, soulignons que celles de *QALF* et *QALF Infinity* sont écrites en majuscule, nous les reproduirons donc fidèlement. En outre, les morceaux contenus sur *Ipséité* et *QALF Infinity* sont précédés d'une lettre grecque, visant à relier thématiquement ces deux albums mais surtout à mettre en place une stratégie marketing. En effet, l'auditorat est maintenu actif après la publication de l'album *Ipséité* ne contenant que les 14 premières lettres. Celui-ci, impatient de découvrir les 9 lettres manquantes, ne retrouve son désir assouvi que dans le dernier album *QALF Infinity*.

⁸² NOTO Julien, « "34 centimes" : l'immense symbolique derrière le nom du label de Damso », dans *Interlude*, publié le 21/09/2022 [en ligne] <https://intrld.com/34-centimes-symbolique-nom-label-damso/> (Page consultée le 04/03/2022)

Les trois albums étudiés proposent une cohérence et une évolution thématique pensée par Damso. En effet, l'artiste affirme avoir méticuleusement choisi les titres de ses albums ainsi que leurs contenus à l'avance. Chaque nom d'album délivre d'emblée des pistes d'interprétation. *Ipséité* se réfère à ce qui fait qu'une personne est unique, son identité propre. Dès lors, on observe une omniprésence de raps introspectifs, encadrés par une attraction ambivalente entre le paradis et l'enfer. L'album *Lithopédion*, dont le titre fait référence à un fœtus mort lors d'une grossesse, se caractérise par des questionnements existentiels et la quête d'humanité du narrateur. Son dernier album *QALF*, dont l'acronyme signifie Qui Aime Like Follow, témoigne d'une liberté avant tout musicale, proposant une synthèse de sa carrière, en développant des thématiques déjà présentes sur ses albums précédents.

Dans ce deuxième chapitre, nous démontrerons la complexité énonciative que présente le rap de Damso. En effet, ses morceaux mettent en place divers jeux sur les instances d'autorité, fragmentant la voix narrative. Pourtant, cette capacité d'ambiguïté énonciative est bien souvent niée au rappeur, expliquant la lecture littérale de ses textes et les condamnations pour misogynie et sexisme qui en découlent. Ces analyses simplistes et psychologisantes amènent le rappeur à développer diverses stratégies pour qu'on lui reconnaisse ce statut artistique, dont l'affiliation à l'univers littéraire.

2.1 Une poupée russe nommée Damso

2.1.1 Les différentes strates d'autorité

« Mon être est une société »⁸³.

Cette parole résonne deux fois, non sans une certaine solennité, au beau milieu du morceau *Ψ. PASSION*. Loin d'une personne univoque et cohérente, il semblerait au contraire que plusieurs strates se confondent dans cette poupée russe dénommée Damso.

Telle la quasi-totalité des artistes rap, William Kalubi adopta un pseudonyme lorsqu'il commença à publier ses chansons. Ce geste indique une première dissociation du soi et la naissance d'une *persona*, distincte de son identité civile. Opter pour un nom de scène, c'est affirmer une fictionnalisation et une esthétisation de son discours, comme le souligne Gérard Leclerc dans son essai *Le Sceau de l'œuvre* :

⁸³ DAMSO, « Ψ. PASSION », *QALF Infinity*, Trente-quatre Centimes, 2021

Pseudonyme peut signifier également : je suis dans et par l'écriture autre que celui que j'ai été avant l'écriture. Je suis celui que me fait l'écriture de l'œuvre. Ce que je suis pour les autres, ce que je suis pour l'état civil, c'est mon nom de famille, le nom de mon père, de mes ancêtres.⁸⁴

Le rap constitue dès lors un espace d'engendrement de soi-même : « J'm'invente une vie, j'm'invente une mort »⁸⁵. Comme le démontrait le poète Rimbaud, lorsqu'on écrit, « Je est un autre ». De plus, dans plusieurs morceaux, on peut reconnaître le surnom « Dems ». Plus qu'un simple hasard de prononciation, « Dems » fait en réalité référence à l'alter ego du rappeur répondant à un trait de personnalité spécifique de son rap, lorsque celui-ci subvertit les stéréotypes liés à l'homme noir, comme nous aurons l'occasion de l'étudier en détail dans le chapitre 4. Pour l'instant, notons que ce surnom vient souvent encadrer un texte. Il est tout d'abord placé en intro, pour présenter ce personnage à l'auditorat comme dans le morceau suivant qui débute par « Ah ouais, Dems / J'm'en fous, j'm'en fous/J' respecte R », ⁸⁶ ainsi qu'en outro : « Nan, t'étonne pas qu'j' respecte R / Yo, la vie, woh/ Dems »⁸⁷. Cette pratique est adoptée par un grand nombre d'artistes. Lucine Ailloud, se penchant sur la représentation des masculinités chez Damso, Orelsan, Lomepal et Roméo Elvis, s'aperçoit que les quatre rappeurs se construisent des personnages en miroir -bien souvent déformant- chacun codifié via une appellation précise. Lomepal par exemple place tous ces morceaux d'*egotrip* sous l'autorité d'un personnage nommé « Pal » ou « Palpal », énergumène franchement carnavalesque, comme dans le morceau éponyme *Palpal* :

J'veux un monde avec que des miroirs (Hey) [...]

J'étais déjà bien égocentrique

Quand j'avais dix balais de moins

Ça vous dit pas d'être un peu plus stylés ?

J'en ai marre de parler de moi (Pal) ⁸⁸.

Orelsan pour sa part, développe plusieurs appellations distinctes notamment « San » ou « Raelsan » tandis que Roméo Elvis joue également de cette schizophrénie artistique en se

⁸⁴ HENDSCHEL Alice, *La narration de soi dans le rap français contemporain : se raconter comme corps social et comme voix proférée*, mémoire dirigé par ZANON Damien et BLANCKEMAN Bruno, soutenu à Université catholique de Louvain, année 2019, p.25 [en ligne] <http://hdl.handle.net/2078.1/thesis:21335> (Page consultée le 21/11/2021)

⁸⁵ DAMSO, « II. VANTABLACK », *QALF Infinty*, Op. Cit.

⁸⁶ DAMSO, « J Respect. R », *Ipséité*, Op. Cit.

⁸⁷ *Idem*

⁸⁸ LOMEPAL, « Palpal », *Flip*, Pineale Prod, 2017

nommant tour à tour « Johnny », « Elvis » et « Roméo », faisant référence à ces trois prénoms civils. Joséphine Rey, dans une étude concernant l'expérience de la masculinité dans le rap, parvient au même constat, rappelant que cette stratégie est par ailleurs employée par des rappeurs et rappeuses anglophones, ainsi que par des artistes de variété tel Serge Gainsbourg et son fameux antagoniste « Gainsbarre » :

Nombreux sont ainsi les rappeurs expliquant incarner des personnages ou des alter ego qu'ils mettent en scène afin de caricaturer ou de cristalliser des problématiques personnelles, sociales ou sociétales (l'exemple le plus probant étant celui du célèbre rappeur américain Eminem, créateur de son troublant alter ego « Slim Shady »)⁸⁹.

2.1.2 Un « je » mosaïque

En outre, la grande majorité des textes de notre corpus sont énoncés à la première personne du singulier. A travers ce « je » répété inlassablement, il serait également tentant d'y reconnaître un individu unique. Tentons d'explorer cette homogénéité aux allures trompeuses.

Dans les morceaux exprimés en « je », l'instance narrative peut être qualifiée d'homodiégétique, puisque le narrateur prend part au récit fictionnel : « J'ai des millions d'euros pour des milliards de regrets/Pour gagner ma vie, j'ai dû perdre des res-frère »⁹⁰. Dans cet extrait, nous pouvons constater que le narrateur fait partie de la diégèse. Cette narration homodiégétique passe également par une perspective, dénommée par Gérard Genette « focalisation zéro » si celle-ci nous place dans la tête d'un narrateur omniscient ou « focalisation interne » si la perspective transmet la vision d'un ou plusieurs personnages.⁹¹ Or, dans les textes de Damso, comment distinguer le narrateur des différents protagonistes ? En effet, dans toute narration, la perspective peut varier, fluctuant du narrateur à d'autres personnages ou d'un personnage à l'autre, comme dans les romans polyphoniques. Dans *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf par exemple, on peut observer ce jeu où le narrateur se plait à déambuler d'un point de vue à l'autre, sans en informer le lecteur :

⁸⁹ REY Joséphine, *L'expérience de la masculinité dans le rap. Enquête qualitative auprès de jeunes rappeurs amateurs*, mémoire dirigé par VUATTOUX Arthur, soutenu à l'Université de Rennes, année 2019, p. 72 [en ligne] <https://documentation.ehesp.fr/memoires/2019/m2enjeux/Jos%C3%A9phine%20REY.pdf> (Page consultée le 18/11/2021)

⁹⁰ DAMSO, FALLY IPUPA, « FAIS ÇA BIEN », *QALF*, Trente-quatre Centimes, 2020

⁹¹ GUILLEMETTE Lucie et LEVESQUE Cynthia, « La narratologie », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), 2016 <http://www.signosemio.com/Genette/narratologie.asp> (Page consultée le 18/04/2022)

« Il est temps Septimus, répéta Rezia. Quelle heure est-il ? » Il parlait, il sursautait, cet homme avait dû le remarquer. Il les regardait. « Je vais te dire l'heure », dit Septimus, très lentement, l'air endormi, souriant mystérieusement. Et tandis qu'il était là, à sourire au mort en costume gris, le quart sonna - midi moins le quart.⁹²

Dans cet aperçu de flux de conscience, défini par le terme de « tunneling process », la perspective passe de Rezia à Septimus puis enfin à Peter Wash, qui dans la dernière phrase scrute Septimus, ce « mort en costume gris ». De même, dans le rap de Damso, pourrions-nous y reconnaître les mêmes stratégies que celles mises en place dans le roman polyphonique ? Comment s'assurer par exemple dans le morceau suivant que ce soit toujours le même être contenu dans ce « je » lorsque le texte scande tour à tour : « Thug, bandit, tu connais nos vies », « Les réseaux font de nous des prisonniers du r'gard des autres /Et des évadés du regard des fautes qu'on veut s'épargner » et « J'm'en veux de t'avoir démarré, parfois c'est mieux d'pas tout réparer /La mer en deux parce qu'on s'sépare »⁹³ ?

Cette discordance narrative se retrouve apaisée par différents moyens. Chez Virginia Woolf, celle-ci utilise le temps, et spécifiquement l'horloge comme un *pivot* venant indiquer un changement de perspective. Concernant le rap, l'utilisation d'un surnom peut être envisagé comme une stratégie similaire. En effet, chez Damso, l'existence de « Dems » nous fluidifie la lecture et nous informe que le récit exposé doit son autorité à une personnalité déterminée. En outre, dans le troublant titre *Ξ. Une âme pour deux*, le texte imagine un processus de « walk-in » ou transfert d'âme. L'histoire retrace les déboires d'un personnage abject violant une prostituée, diégèse que nous étudierons en détail par la suite. A la fin de l'histoire, « Damso » se réveille brusquement dans un hôpital. Un médecin lui explique :

En quelques mots, vous avez été victime d'un transfert d'âme appelé expérience de walk-in

C'est en quelque sorte, une entente entre deux âmes

L'âme qui est dans le corps décide qu'elle ne peut plus continuer de vivre

Et au lieu de faire mourir son corps, une autre âme va continuer de vivre sa vie à sa place.⁹⁴

Or, grâce à son « flow »⁹⁵ unique et inimitable, « Damso » a été sauvé, l'individu malveillant n'ayant réussi son transfert d'âme. Celui-ci place ce texte profondément immoral

⁹² WOOLF Virginia, *Mrs Dalloway*, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 2020, p. 153

⁹³ DAMSO, « P. DOSE », *QALF Infinity*, Op. Cit.

⁹⁴ DAMSO, « Ξ. Une âme pour deux », *Ipséité*, Op. Cit.

⁹⁵ Le flow, « manière de poser et d'articuler sa voix sur l'instrumentale, de toucher au nerf du mot. » RAVIER A. Thomas, « Booba ou le démon des images », dans *La Nouvelle Revue française*, octobre 2003, p.52 [en ligne]

sous l'autorité d'un individu distinct et diabolisé, tout en mettant en abyme le changement identitaire de ce « je » dans un cadre narratif original. Cet exemple illustre la conscience aiguë du rappeur sur ces questions énonciatives, puisque thématissant et problématisant cette rencontre entre différentes figures masculines dans un même morceau

Ne pourrions-nous pas débusquer d'autres motifs récurrents fonctionnant comme des pivots entre ces différents « je » venant prendre la parole tour à tour ? Ces questions peuvent sembler insignifiantes, pourtant elles prennent une place cruciale lorsqu'on aborde la responsabilité des contenus exprimés dans ses textes. En effet, si Damso, lorsqu'il insulte une femme, met en réalité en scène un *personnage* tenant ces propos, l'accusation envers sa personne civile s'avèrerait caduque. C'est en ces termes que s'est défendu le rappeur Orelsan lors de son procès : « Dans leur décision, les magistrats soulignent qu'Orelsan "n'a jamais revendiqué" publiquement "la légitimité des propos violents, provocateurs ou sexistes tenus par les personnages de ses textes qu'il qualifie lui-même de 'perdus d'avance' " »⁹⁶. La même conclusion pourrait-elle s'appliquer à Damso ?

Le « je » de ses textes- si facilement assimilable à Damso et donc à William Kalubi- ne serait-il pas un simple « il » endossé par le narrateur ? Cette hypothèse pourrait alors se baser sur la phrase suivante issue du titre *60 années* : « J'parlerais de moi comme si c'était toi, /j'parlerais de nous comme si c'était eux »⁹⁷, invitant à repenser la dichotomie entre ces pronoms. Cet extrait du morceau *J Respect R* -désormais *Il Respect R*- ne pourrait-il pas se lire comme une critique des comportements masculins contemporains ? : « [Il s']en fou[t] d'être ton boyfriend, c'est [s]on cul [lui] qu'[il] veu[t] /[lui], qu'est-c'tu croyais »⁹⁸. Dès lors, à quel point les artistes sont-ils garants des valeurs et contenus véhiculés à travers leurs chansons ? Comme le remarque Cyril Vettorato au sujet des *battles* de rap francophones : « L'invention poétique mobilise des valeurs, mais sans nécessairement abolir toute distance subjective avec elles. »⁹⁹.

Ainsi, derrière ce « je » se cache en réalité une ambiguïté entre les différentes épaisseurs narratives dont les démarcations ne peuvent être délimitées avec certitude. Dans un mémoire

http://haterz.fr/wp-content/uploads/2010/05/Booba_in_NRF_haterz.pdf (Page consultée le 17/03/2022) permet de différencier la signature sonore de chaque artiste.

⁹⁶ « Jugé pour des paroles violentes, le rappeur Orelsan relaxé en appel », *Op. Cit.*

⁹⁷ DAMSO, « 60 années », *Lithopédion*, 92i Records, 2018

⁹⁸ DAMSO, « J Respect. R », *Ipséité*, *Op. Cit.*

⁹⁹ VETTORATO Cyril « "Ça va être un viol" : Formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap », dans *Cahiers de littérature orale* 71 | 2012, p.15 [En ligne] <https://journals.openedition.org/clo/1492> (Page consultée le 17/02/2022)

portant sur la narration de soi dans le rap, Alice Hendschel utilise le concept de « je Cerbère » pour qualifier la mise en scène « monstrueuse » du soi. En effet, elle affirme qu'à travers ce « je » à priori unique se confondent trois têtes : l'auteur, le narrateur et le personnage.¹⁰⁰ Au-delà de cette trilogie, en ce qui concerne Damso, nous pourrions postuler l'existence d'un « je mosaïque ». Cette dénomination, tirée d'un morceau du rappeur intitulé *I. Mosaïque solitaire*, considère son rap comme le lieu d'un ensemble de *fragments* d'instances autoriales, dont le résultat semble pourtant homogène.

« Trafiquant de mots, ça a pris tant de mois »¹⁰¹ : à travers cet adage, la voix narrative, en se basant sur la polyphonie du mot « moi », déclare qu'écrire demande du temps (des mois) mais engage aussi une certaine dislocation du soi.

2.2 Les textes de Damso, une autofiction ?

Conscient des troubles inhérents à son rap, Damso joue sur ces frontières perméables, mettant en scène des jeux sur son identité. Dans le morceau *Z. Kietu*, le refrain répète en boucle « Damso, dis-moi kietu, dis-moi kietu (dis-moi, dis-moi) ? »¹⁰², cette question s'adressant tant à lui-même qu'à son auditorat. Dans ce texte, le rappeur évoque les polémiques concernant sa misogynie que les débats quant à la véracité des histoires partagées dans ses chansons : « Dis-moi c'que t'as contre les filles /Dis-moi si c'était vrai pour Amnésie »¹⁰³. Le titre *Amnésie* relate les remords d'un garçon suite à une histoire d'amour avec une femme plus âgée que lui, relation soldée d'un suicide de cette dernière. Cette chanson, ultra-populaire, doit son succès à l'attrait morbide face au passé prétendument tragique du rappeur. Pourtant, Damso entretient un flou quant à l'authenticité de ces paroles. Via ce titre, l'artiste interroge les lectures psychologisantes de son rap, tout en renforçant le processus. Le morceau se termine par un mystérieux « Non mieux vaut ne pas savoir (dis-moi, dis-moi) »¹⁰⁴, mettant à jour le critère d'indécidabilité propre à la fiction. En effet, le propre du monde fictionnel consiste à mettre en circulation des savoirs complexes, dont l'interprétation ne saurait s'arrêter à un statut définitif de « vrai » ou « faux ».

Par ailleurs, ce questionnement incessant - « Damso, dis-moi Kietu » - fait écho à d'autres titres où le rappeur exprime l'égarement identitaire que peut provoquer une carrière musicale

¹⁰⁰ HENDSCHEL Alice, mémoire cité, p. 38

¹⁰¹ DAMSO, « I. Peur d'être père », *Ipséité, Op. Cit*

¹⁰² DAMSO, « Z. Kietu », *Ipséité, Op. Cit.*

¹⁰³ *Idem*

¹⁰⁴ DAMSO, « Z. Kietu », *Ipséité, Op. Cit.*

à succès. Il fait transparaître l'effacement progressif de son identité, à force de s'identifier à sa *persona* comme on peut l'interpréter dans les paroles suivantes : « Pour elle, j'suis tout autre chose que Damso, elle voit en moi c'que je n'vois plus »¹⁰⁵. De même, dans *Noir meilleur*, la voix narrative témoigne de cette perte de soi : « J'passe trop d'temps à être c'que j'suis pas/J'finis par croire qu'j'le suis vraiment »¹⁰⁶.

Ces jeux déployés par l'artiste s'apparentent à des stratégies similaires à celles de l'autofiction. Ce terme, conceptualisé par Serge Doubrovsky, rassemble une série de pratiques jouant sur les frontières entre autobiographie et fiction. Démontrant les limites du « pacte autobiographique »¹⁰⁷ théorisé par Philippe Lejeune, l'autofiction déjoue les codes du genre : « Dans un récit autofictionnel, l'auteur-trice introduit des éléments fictionnels au côté d'éléments biographiques sans préciser de quelle nature ils sont, laissant planer le mystère et l'ambiguïté sur ce qui relève de la vie de l'auteur-trice et ce qui est pure invention. »¹⁰⁸. Cette description convient parfaitement pour qualifier les textes de Damso.

En effet, dans ses morceaux, le rappeur se plait à distiller des éléments concernant son identité civile, questionnant les frontières de la fiction. Dans son morceau *William* – son véritable prénom, ce titre répondant étrangement au morceau *Z. Kietu* – il évoque ses peurs face à la naissance de son fils, engageant une passerelle entre son rap et sa vie privée. De même, *DEUX TOILES DE MER* et *Ω. VIVRE UN PEU* présentent des enregistrements vocaux que lui destinait son enfant, dans une démarche qu'on pourrait presque qualifier de voyeuriste. Le rappeur semble friand de ces allusions déconcertantes, notamment à travers la mise en scène de la réception de son rap, renforçant l'impression d'une authenticité autobiographique : « J'passe sur France 2, j'gagne les Victoires »¹⁰⁹, « Radio ne m'aime parce que vulgarités »¹¹⁰, « Lâché sans hésiter, lynché dans les JT »¹¹¹. Son titre *Ψ. PASSION* illustre bien les enjeux de l'autofiction. Dans cette chanson construite en diptyque, le titre s'ouvre sur un extrait de journal parlé louant les succès du rappeur : « L'artiste dont nous allons vous parler maintenant / Est

¹⁰⁵ DAMSO, « Δ. Dieu ne ment jamais », *Ipséité, Op. Cit.*

¹⁰⁶ DAMSO, « Noir Meilleur », *Lithopédion, Op. Cit.*

¹⁰⁷ Philippe Lejeune théorise l'autobiographie en ces termes « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier l'histoire de sa personnalité. » LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975, p. 14. Cette définition sera sans cesse repoussée dans ses limites, notamment via la déclinaison de possibilités contenues l'autofiction.

¹⁰⁸ AILLOUD Lucine, mémoire cité, p.45

¹⁰⁹ DAMSO, « X. ZWAAR », *QALF Infinity, Op. Cit.*

¹¹⁰ DAMSO, « Λ. Lové », *Ipséité, Op. Cit.*

¹¹¹ DAMSO, « Ipséité », *Lithopédion, Op. Cit.*

considéré comme l'un des meilleurs rappeurs de sa génération. »¹¹². La première partie s'amorce alors, retraçant sa carrière musicale : « 2015, Nero Nemesis / J'rentre dans l'game en un seul couplet / 2016, j'ai la pression »¹¹³. Le texte s'interrompt brutalement pour donner voix à un autre enregistrement audio, relatif cette fois à la polémique de l'hymne nationale de football :

Le Conseil des Femmes Francophones

Regrette la désignation du rappeur Damso

Pour composer la chanson des Diables Rouges

Pour le Mondial en 2018

Les textes du chanteur sont

« Violents et sexistes, un mauvais signal pour la jeunesse »¹¹⁴

Ces jeux sur l'autofiction constituent alors le terrain idéal pour se dédouaner et se victimiser : « J'ai vécu drames et difficultés, "misogynie" qu'elles disent / J'parle des femmes sous Melodyne, hymne national, impossible / Ban-ban-bang dans le viseur, tant de haine pour si peu d'eu' »¹¹⁵. La seconde partie de *Ψ. PASSION* dévoile alors les écueils liés à sa célébrité ainsi que l'incompréhension croissante dans laquelle il vit. Le rappeur fait donc le portrait - nécessairement subjectif - de sa vie, mêlant différentes couches d'énonciation. Par ailleurs, celui-ci problématise le rapport à l'écriture de soi, stratégie typique de l'autofiction :

Putain d'merde, pourquoi j'raconte ma vie ?

Parce qu'en vrai, t'as la tienne

T'as tes problèmes aussi mais nique sa mère

Faut bien qu'j'crache ma haine / Donc je continue¹¹⁶

En outre, son titre *Humains* résume cette quête de confrontation à soi : « Y'a des gens comme moi qui n'savent plus trop ce qu'ils sont / Qui s'posent la question : "Mais qui suis-je vraiment quand j'le suis plus vraiment ? " »¹¹⁷. Ces paroles pourraient à elles seules résumer l'objectif de son album *Ipséité*. En effet, dans cet album truffé de recherches personnelles, la voix narrative tente de débusquer « Ce qui fait [qu'elle est elle-même] et non pas autre

¹¹² DAMSO, « Ψ. PASSION », *QALF Infinity*, Op. Cit.

¹¹³ *Idem*

¹¹⁴ *Idem*

¹¹⁵ DAMSO, « Ipséité », *Lithopédion*, Op. Cit.

¹¹⁶ DAMSO, « Ψ. PASSION », *QALF Infinity*, Op. Cit.

¹¹⁷ DAMSO, « Humains », *Lithopédion*, Op. Cit.

chose. »¹¹⁸. Pourtant, une fois de plus, le rappeur joue sur cette authenticité, révélant qu'elle constitue une obligation marketing. En effet, en se référant à la SACEM- société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de musique-, il révèle que pour être reconnu dans un marché de l'art de plus en plus large et éclectique, les artistes sont amenés à se construire une image authentique et singulière : « Mais pour l'amour de la SACEM, je fais preuve d'ipséité »¹¹⁹.

L'erreur consisterait dès lors à lire l'entièreté de ces textes comme des autofictions. Pourtant, il n'est pas aisé de situer dans quelle mesure les morceaux du rappeur font référence à la vie privée de son auteur ou si celui-ci nous dupe. Il nous semble précisément que tout l'intérêt de sa démarche repose dans cet espace d'entre-deux trouble. Dans son morceau *NMI*, il affirme « J'n'écris que ce que je vis »¹²⁰, puis quelques lignes plus loin « De la vérité, je mens souvent trop »¹²¹, démontrant que la part de vérité que contiennent ses textes ne se situe pas toujours là où on l'attendrait. Sur le titre *Rêves bizarres* en *featuring* avec Orelsan, ce dernier, après l'allusion d'une série d'actes fantasmés, se moque : « J'l'ai chanté donc c'est vrai ! »¹²². Dans *Z. Kietu*, le rappeur dénonce ironiquement l'incompréhension des médias face à sa musique, ceux-ci refusant d'y envisager une part de fictionnalisation :

J'suis un rappeur, auteur, compositeur

Autant dire que j'mène ma vie comme je l'entends

J'ai le soutien d'pas mal de chroniqueurs

Ils savent que quand j'écris, je n'fais pas semblant¹²³

2.3 Séparer l'homme de l'artiste, un privilège refusé au rap ?

Lorsque les médias assimilent le rappeur à ses paroles, ceux-ci nient toute l'ambiguïté et la complexité énonciative que renferment ses textes pour considérer Damso comme un tout indivisible et immuable. Cette fameuse dissociation de l'homme face à l'artiste n'est donc pas accordée au rappeur.

Pourtant, ce sacro-saint critère en a sauvé plus d'un. Si l'on se circonscrit à la thématique des violences faites aux femmes, citons le cinéaste Roman Polanski accusé de viols et

¹¹⁸ « Ipséité », dans *dictionnaire en ligne Larousse* [en ligne]
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ips%C3%A9it%C3%A9/44209> (Page consultée le 15/04/2022)

¹¹⁹ DAMSO, « Ipséité », *Lithopédion*, Op. Cit.

¹²⁰ DAMSO, « NMI », *Lithopédion*, Op. Cit.

¹²¹ *Idem*

¹²² ORELSAN, DAMSO, « Rêves bizarres », *La fête est finie*, Wagram Music / 3ème Bureau, 2018

¹²³ DAMSO, « Z. Kietu », *Ipséité*, Op. Cit

réalisateur du film *J'accuse* où celui-ci s'identifie au général Dreyfus pour dénoncer la persécution médiatique qu'il a subie face à ces « fausses » accusations¹²⁴ ou le peintre Pablo Picasso dont les viols qu'il commettait sur ses modèles avant de les peindre se retrouvaient justifiés et valorisés par la création de ses toiles.¹²⁵ Comme nous pouvons l'observer, les œuvres produites par ces deux artistes sont étroitement liées à leurs comportements.

Dans ces cas, cette séparation permet d'excuser l'immoralité d'hommes de pouvoir sous couvert de leur statut artistique. En d'autres mots, ce leitmotiv revient à se servir de l'art comme prétexte pour perpétuer une domination sociale et patriarcale. Patriarcale car on emploie le mot « homme » et non pas « être humain ». En effet, les femmes se retrouvent étonnamment épargnées par ce traitement de faveur : combien peut-on nommer de femmes dédouanées pour leurs actes subversifs grâce à leurs talents artistiques ? Sociale car ce débat concerne des hommes puissants, le critère étant rarement invoqué pour déresponsabiliser des personnes racisées ou au statut économique faible. Ainsi, il est intéressant de constater que Damso (au passage noir et issu de l'immigration) fait les frais d'un traitement en tout point opposé : c'est sa personne qui se retrouve cette fois attaquée -et non pas excusée-, et ce à cause -et non pas grâce- à son art, la vie privée de Damso n'étant jamais convoquée, puisqu'on ne reproche aucun comportement de la part de l'« homme ».¹²⁶

Comment expliquer une telle contradiction ? Il semblerait que la réponse se trouve dans la capacité à reconnaître le rappeur comme un « véritable » artiste.

2.3.1 L'exclusion de la sphère fictionnelle

¹²⁴ En interview, le réalisateur reconnaît avoir choisi la thématique de ce film pour dénoncer une diffamation médiatique à son égard : « Il y a un aspect qui est extrêmement intéressant pour moi dans cette affaire, c'est l'insistance avec laquelle les médias, comme l'armée à l'époque ou comme n'importe quelle institution d'État, ne veulent pas admettre une erreur », s'avouant « familier avec un grand nombre de rouages de l'appareil de persécution montré dans le film. » POLANSKI Roman, cité par CHAPON Benjamin « Roman Polanski se compare à Dreyfus et prépare un film sur l'affaire », dans *20 minutes* [en ligne] <https://www.20minutes.fr/cinema/1241343-20131024-20131024-roman-polanski-compare-a-dreyfus-prepare-film-laffaire> (Page consultée le 30/04/2020)

¹²⁵ A ce sujet, voir BEAUZAC Julie, *Vénus s'épilait-elle la chatte ? : épisode Picasso, séparer l'homme de l'artiste*, diffusé sur Spotify, mai 2021, 78 minutes. Dans ce podcast, Julie Beauzac reçoit Sophie Chauveau, autrice de *Picasso, le Minotaure*, dont voici le résumé de l'interview : « Au-delà de cette figure mythique, Picasso était un homme particulièrement violent et misogyne, qui a passé sa vie à écraser les personnes moins puissantes et privilégiées que lui. Le caractère destructeur de Picasso est loin d'être limité à sa vie privée, il a contrairement nourri une immense partie de son travail et c'est précisément pour ça qu'il est valorisé. Le cas de Picasso permet de réfléchir sur la façon dont les valeurs virilistes impactent tous les aspects de la culture occidentale, de l'esthétisation des violences sexistes et sexuelles à la fabrique des génies. »

¹²⁶ A l'inverse d'autres polémiques concernant certains rappeurs tels Roméo Elvis et Moha La Squal, qui furent accusés non pas pour leurs textes mais bien pour agressions sexuelles.

En condamnant Damso à travers ses textes, on refuse au rappeur le droit de revendiquer son statut d'artiste. Sur la chaîne *Clique*, le journaliste Mouloud Achour, lors d'un long tête-à-tête avec Damso, souligne une « paresse intellectuelle » des médias lorsque ceux-ci évoquent sa performance de genre :

C'est marrant que tu parles de cette paresse, parce que ça fait 3, 4 ans qu'à chaque fois que je vois des interviews de toi, dans des journaux spécialisés comme dans la presse généraliste ou à la télévision, cette paresse intellectuelle je la vois. Je la vois comme une forme de racisme. On nie [t]on intelligence, on te l'enlève cette intelligence, on t'enlève le second degré.¹²⁷

De même, la sociolinguiste Claire Lesacher, dans un article portant sur le sexisme dans le rap, dénonce les lectures en surface que l'on accorde à ce genre musical « oubliant ou occultant que les textes visés relèvent avant tout de l'expression artistique et de l'"invention littéraire" ». ¹²⁸. Pour répondre aux reproches omniprésents concernant la misogynie contenue dans ses textes, le rappeur compose le texte *Ψ. PASSION* où il lance une question à ses détracteurs et détractrices :

Faut lire ces textes, moi je
Je ne vais pas les, les citer, je, je veux dire
Je vais dire simplement quelque chose qui
Est-ce que les gens qui vont écouter Damso
L'écoutent au second degré ?¹²⁹

Celui-ci dénonce la réception de son rap faisant coïncider toute expérience décrite dans ses morceaux avec la réalité de son auteur, lui niant toute capacité de création fictionnelle. Toujours sur le plateau de *Quotidien*, une journaliste l'amène à se confier sur son amour pour son fils, commentant son titre *DEUX TOILES DE MER*. Damso, réticent à évoquer sa vie privée, se retrouve qualifié de pudique. Ce dernier rétorque : « Ouais, c'est bizarre mais c'est

¹²⁷ MOULOUD Achour, « Clique x Damso, tout s'est passé comme prévu (sauf l'imprévisible) », dans *Clique*, publié le 25/10/2018, 43 minutes [en ligne] <https://www.clique.tv/clique-x-damso-tout-sest-passe-comme-prevu-sauf-limprevisible/> (Page consultée le 13/03/2021)

¹²⁸ LESACHER Claire, « "Le rap est sexiste", ou quand les représentations sur le rap en France engagent une réflexion à partir de l'intrication et la coproduction des rapports de pouvoir », dans *Genre et migrations postcoloniales. Lectures croisées de la norme*, Y. Parisot et N. Ouabdelmoumen éd., Rennes, PUR, 2017, p.165, [en ligne] https://www.academia.edu/5864834/Le_rap_est_sexiste_ou_quand_les_repr%C3%A9sentations_sur_le_rap_en_France_engagent_une_r%C3%A9flexion_%C3%A0_partir_de_l_intrication_et_la_coproduction_des_rap_ports_de_pouvoir (Page consultée le 11/10/2021)

¹²⁹ DAMSO, « Ψ. PASSION », *QALF Infinity*, Op. Cit.

comme ça. Je dissocie l'écriture de la vie réelle. Je pense que c'est vraiment un art en fait pour moi, quand je l'écris, c'est autre chose. »¹³⁰. Le rappeur se doit à plusieurs reprises de réfuter ces analyses au premier degré : « J'ai compris qu'artistiquement parlant les gens n'étaient pas prêts. C'est bizarre, ils n'arrivent tellement pas à dissocier l'artiste et la vie réelle. Je fais un son, c'est juste un son. Ne cherche pas à essayer de me connaître à travers un son. »¹³¹. Dans cet extrait, Damso tente de rappeler le caractère autotélique de sa musique, fondement d'une autonomie artistique qui apparaît pourtant évidente lorsqu'il s'agit d'autres médiums. Dans le titre *Rêves bizarres*, Damso clôt tout débat, se définissant comme un « rappeur connu, être humain anonyme »¹³².

2.3.2 Revendications littéraires : en quête de légitimité

Pour contrer cette réception ultra-simpliste de son rap, Damso développe plusieurs stratégies dont l'allusion à l'écriture. Grâce à ces évocations, celui-ci se représente en tant qu'artiste et s'octroie la légitimité du champ littéraire. Dans Σ . *MOROSE* les premières notes annoncent : « J'suis tellement loin, c'est parti pour quelques heures/ Écrire sur le monde, exilé dans simulateur/ Près des couleurs, sable en mouvement »¹³³. En se mettant en scène en tant qu'écrivain, le rappeur insiste sur l'ouverture d'un monde parallèle, jouant sur la thématique de l'artiste exilé du monde réel. Invoquant un simulateur, dont le verbe signifie « offrir l'apparence de quelque chose »¹³⁴, il dévoile cette *illusion* de vérité que contiennent ces textes. Dans cet extrait, son rap nous est présenté comme un voyage hors de la réalité dont on reconnaît l'analogie à la drogue, provoquant les mêmes effets.

Cette thématique est exploitée à plusieurs reprises : « Je suis fatigué, il est trois heures du mat', un 14 décembre/J'écris ce texte avec un cognac, des clopes et des cendres /Je m'réfugie dans mes pensées, pour plus y penser »¹³⁵. En nous mettant sous les yeux le tableau spatio-temporel du rappeur dans son activité créatrice, cet extrait met en relief les différentes instances d'énonciation. Par ailleurs, Damso se représente également en peintre : « J'suis dans le mood de finir au Louvre parce que quand j'l'ouvre, j'peins avec les mots /J'sirote une douze, dans le

¹³⁰ BARTHES Yann, « Invité : Damso, au-delà du phénomène », *Op. Cit.*

¹³¹ « Damso est-il vraiment sexiste ? », dans *Le Vif*, publié le 12/03/18 [en ligne] https://www.levif.be/actualite/belgique/damso-est-il-vraiment-sexiste/article-normal-811755.html?cookie_check=1641480537 (Page consultée le 05/01/2022)

¹³² ORELSAN, DAMSO, « Rêves bizarres », *La fête est finie*, *Op. Cit.*

¹³³ DAMSO, « Σ . MOROSE », QALF Infinity, *Op. Cit.*

¹³⁴ « Simuler », dans *dictionnaire en ligne Larousse* <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/simuler/72825> (Page consultée le 06/04/2022)

¹³⁵ DAMSO, « William », *Lithopédion*, *Op. Cit.*

Hainaut, j'écoute des prods, et j'écris des couplets »¹³⁶. En revendiquant sa position d'artiste, de « peintre des mots » digne d'un musée de renom, il propose dès lors à son lectorat-auditorat de lire -ou voir- ses morceaux comme des œuvres d'art. Cette mise en abyme de l'écriture forme outre un *topos* décliné par de nombreux artistes rap, tels Nekfeu dans son titre *Ecrire*¹³⁷.

Cette quête de légitimité artistique transparait également dans les interviews du rappeur. Au micro de Yann Barthès, confronté à ses textes vulgaires, Damso rétorque au présentateur que « la grossièreté, c'est un art »¹³⁸. L'évocation de la vulgarité apparaît en effet comme une des principales sources de discréditation du rap, fonctionnant comme excuse pour refuser d'envisager le travail et discours fictionnel contenu dans ces textes.¹³⁹ Invité sur le Plateau de *Bxl*, l'artiste ressent le besoin de rappeler son statut d'écrivain : « C'est ma passion d'écrire, j'aime bien me casser la tête, c'est plaisant. »¹⁴⁰. En effet, le présentateur, inexpert dans ce genre musical, s'étonne avec une certaine condescendance de l'ampleur de la tâche que nécessite la production d'un album. Il le questionne naïvement : « Expliquez-nous comment ça se passe : c'est d'abord l'écriture, et puis le travail en studio ? »¹⁴¹. Face à ces accusations à peine voilées de paresse intellectuelle, Damso se répète : « Je suis toujours en train de travailler », « Il faut que les gens se rendent compte de ce que ça a nécessité comme travail », « On travaille vraiment » ou encore « c'est du boulot ! »¹⁴². Concernant précisément un romancier ou une romancière, pourrait-on imaginer un présentateur lui demander : « Expliquez-nous comment ça se passe : c'est d'abord la rédaction puis la mise en page ? Votre œuvre vous requiert-elle beaucoup de temps et de réflexions ? »

En ce sens, envisager le rap comme une forme de littérature peut s'avérer un moyen de reconnaître son pouvoir fictionnel et esthétique. Le rappeur Gaël Faye, par ailleurs auteur, plaide pour un rapprochement de ces deux médiums : « Je reste persuadé qu'une grande majorité des rappeurs sont des auteurs, que dans une punchline, il y a assez de sens pour

¹³⁶ DAMSO, « N. J Respect R », *Ipséité*, *Op. Cit.*

¹³⁷ NEKFEU, « Ecrire », *Les étoiles vagabondes : Expansion*, Seine Zoo Records, 2019

¹³⁸ BARTHES Yann, « Invité : Damso, au-delà du phénomène », *Op. Cit.*

¹³⁹ A ce sujet, la rappeuse Casey dénonce un processus empreint de racisme : « Si tu es en colère, c'est qu'tu n'es pas capable de raisonner logiquement. Puisque, en tout cas en Occident, la colère c'est l'ennemi de la réflexion, ça c'est un truc paternaliste, tu vois, c'est une façon de dire qu'en gros tu es primitif, tu ne sais pas organiser ta pensée. Ça c'est une façon de te disqualifier, c'est une façon d'disqualifier le discours. Et c'est une façon aussi d's'assurer un certain confort. C'est à dire "Je veux bien t'entendre mais dis-le moi gentiment que ça soit pas trop inconfortable". Non, des fois, c'est juste un crachat dans ta gueule tu vois que j'ai envie de t'envoyer, pour que tu comprennes." ». CASEY, citée par MEDINE, « Voltaire », *Grand Médine*, Din Records, 2020

¹⁴⁰ « Le rappeur bruxellois Damso était l'invité de #M le Mag de la rédac », dans *BXI*, publié le 12/05/2017, 10minutes, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=qRx8qw2Ic00> (Page consultée le 04/01/2022)

¹⁴¹ « Le rappeur bruxellois Damso était l'invité de #M le Mag de la rédac », *Op. Cit.*

¹⁴² *Idem*

développer un chapitre, que dans un album, il y a assez de sens pour faire un roman. »¹⁴³. D'une manière plus explicite encore que Damso, nombre de rappeurs et rappeuses s'identifient à des figures littéraires de renom. Médine par exemple, dans son album *Prose Elite*, superpose sur sa pochette son visage à celui de Victor Hugo. Il affirme à ce sujet :

J'ai voulu inscrire le rap dans une tradition littéraire, dans laquelle ce genre est jugé illégitime. [...] Je vois les choses de manière horizontale. Les auteurs sont au même rang que les rappeurs qui manient la langue française. Son garant, ce sont des académiciens qui ne reconnaissent pas la légitimité du rap.¹⁴⁴

Pourtant, Nina Rolland, étudiant la figure de Charles Baudelaire dans le rap, précise que ces références à des monuments de la littérature française peuvent être utilisés de façon ambivalente : « La poésie de Baudelaire apparaît comme un point de repère culturel que les rappeurs s'approprient pour revendiquer leur légitimité artistique et poétique ou au contraire qu'ils rejettent afin de se démarquer du patrimoine littéraire français et des valeurs institutionnelles (Wallon 2012). »¹⁴⁵. En outre, l'assimilation de l'ensemble du rap au champ littéraire constitue un écueil puisque bien des morceaux privilégient avant tout le travail sur la musicalité, cette comparaison pouvant apparaître réductrice puisque mesurant la qualité du rap à son degré de littérarité. Ainsi, en se dépeignant en tant qu'écrivain, Damso appelle à considérer avec plus d'attention l'univers fictionnel qu'il propose. En effet, par ces jeux sur l'énonciation, typiques de l'autofiction, le rappeur induit une complexité analytique qui nous pousse à nous départir de nos préjugés sur le rap.

Surtout, une question cruciale se pose : à qui incombe la responsabilité morale de la masculinité mise en scène dans ces textes ? Le « je » - s'il était possible de délimiter- est-il garant des paroles véhiculées ? Quelles seraient les limites de cette liberté artistique lorsqu'elle rencontre l'éthique ? L'argument de la fiction peut-il tout permettre et excuser ? Il nous semble que cette immoralité est tolérée lorsqu'elle est perçue comme factice, ce qui n'est précisément pas le cas de Damso.

¹⁴³ LAROCHE Sophie, « "Une grande majorité des rappeurs sont des auteurs" : rencontre avec le magnétique Gaël Faye », dans *Konbini* [en ligne] <https://www.konbini.com/fr/entertainment-2/rencontre-avec-gael-faye-le-rappeur/> (Page consultée le 27/11/2020)

¹⁴⁴ COLIN Gaëlle, « Médine replace le rap comme un genre littéraire », dans *Ouest France*, publié le 03/11/2017 [en ligne] <https://www.ouest-france.fr/bretagne/vannes-56000/medine-replace-le-rap-comme-un-genre-litteraire-5358438> (Page consultée le 25/11/2020)

¹⁴⁵ ROLLAND Nina, « "Dans la rue et le bitume ne poussent que les fleurs du mal " : jouer et déjouer Charles Baudelaire et sa poésie dans le rap français », dans *Itinéraires*, p.2 [En ligne], 2020-3 | 2021 <http://journals.openedition.org/itineraires/9377> (Page consultée le 06/05/2022)

Chapitre 3. Une masculinité hégémonique

Après avoir mis à jour la complexité contenue derrière ce simple pronom « je », les trois prochains chapitres baliseront les enjeux de la masculinité de ce « je » nécessairement pluriel et ambivalent. Raewyn Connell considère précisément ces incohérences comme constitutives du genre : « Il faut désormais reconnaître explicitement le caractère multiple et les possibles contradictions internes de toute pratique participant à la construction des masculinités. »¹⁴⁶

L'objectif de ces analyses ne consistera pas à brosser le prototype d'un homme unique. Au contraire, nous tenterons d'appréhender la masculinité en tenant en compte que celle-ci est avant tout un processus qui tend vers un idéal, s'élaborant dans le renouvellement de pratiques régies par un ensemble de normes. De même, puisqu'ayant écarté toute conception essentialiste du genre, aucun critère préexistant ne pourrait avec certitude nous permettre de délimiter la masculinité. L'erreur de cette méthodologie reviendrait à établir une liste exhaustive de comportements masculins et de les appliquer à notre corpus. Or, si celle-ci ne se définit pas, comment l'analyser ? Nous nous baserons dès lors sur des concepts relatifs et étudierons également le genre au-delà du genre, c'est-à-dire dans sa rencontre avec d'autres paramètres telle la « race ». Après un examen attentif des textes, quelques fils rouges se dessinent nous permettant d'approcher la masculinité de ce « je », dans une démarche ne visant non pas à la déterminer mais bien à la questionner.

Dans ce chapitre, nous démontrerons comment la masculinité hégémonique représente un atout de taille pour qualifier ce « je ». Nous nous pencherons dans un premier point sur la mise en scène de la domination masculine dans le rap de Damso. En effet, Raewyn Connell dégage ce critère en tant que symptôme invariant de la masculinité hégémonique, décrite comme « une "configuration des pratiques de genre" visant à assurer la perpétuation du patriarcat et la domination des hommes sur les femmes. »¹⁴⁷. Ensuite, comme nous l'avons observé au premier chapitre, la masculinité hégémonique constituant avant tout un concept relatif et dynamique, nous tenterons de comprendre quelle hégémonie s'est construite dans le monde du rap, quelles sont ses origines, spécificités et enjeux actuels.

¹⁴⁶ CONNELL Raewyn W, MESSERSCHMIDT James W, *Op. Cit.*, p.182

¹⁴⁷ CONNELL Raewyn, *Op. Cit.*, Introduction par HAGEGE Meoïon et VUATTOUX Arthur, p.11

3.1 La domination de la femme : le critère définitoire

L'assujettissement du genre féminin, critère définitoire de la masculinité hégémonique, s'observe à de multiples reprises dans notre corpus. Celui-ci prend place dans un jeu dualiste où la plupart des femmes sont qualifiées de prostituées, une seule catégorie se retrouvant épargnée par cette oppression : la mère.

3.1.1 La polarisation entre la mère et la prostituée

Lorsqu'on se penche sur les figures féminines présentes dans le rap de Damso, se dessine une polarisation entre deux femmes : la mère et la prostituée, la seconde ayant une place prépondérante. En effet, ces deux archétypes se font face comme deux antagonismes qui se définissent par négation de l'autre : la mère est sacralisée, déssexualisée alors que la prostituée fait l'objet d'un mépris dégradant via une allusion constante à des actes sexuels. Comme l'affirme Nathan McCall : « Dans la sagesse de la rue, il y a deux sortes de femmes : il y a les femmes, comme votre mère, votre sœur ou votre prof, et il y a les salopes et les putes. Les salopes et les putes ne sont bonnes qu'à une seule chose – baiser. »¹⁴⁸. On peut constater ce traitement « oxymorique » de la femme dans cet extrait tiré de *Graine de sablier* : « J'm'éloigne des gros culs aux talons aiguilles/J'fais du cash pour maintenir la daronne en vie »¹⁴⁹. De plus, la mère symbolise la compréhension absolue, tandis que la prostituée apparaît comme un personnage de peu de confiance : « Maîtresse m'en veut car j'suis noir comme Dark Vador /Maîtresse est-elle raciste ? Y'a pas meilleur abri que l'ventre d'une mère »¹⁵⁰.

Par ailleurs, la mère se retrouve valorisée pour son unicité, le narrateur lui vouant un amour inconditionnel et exclusif : « J'ai qu'un seul amour : Mama Lova ».¹⁵¹ La chanson intitulée *Rose Marthe's Love* représente en outre l'unique mention d'un prénom féminin de notre corpus, alors que les allusions aux corps des femmes sont omniprésentes. Le refrain de ce morceau répète en boucle : « Maman, I love you, love »¹⁵² avant de finir par « Maman, I love you, devant Dieu, même si j'dis jamais dans les yeux »¹⁵³. Le « je » narratif lui adresse un véritable hommage, la remerciant pour la transmission de ses valeurs : « Le cœur adamantin, travaille à temps plein : de toi, c'est c'que je retiens »¹⁵⁴. Ce traitement idéalisé détonne avec une des

¹⁴⁸ MCCALL Nathan, cité par VETTORATO Cyril, *Op. Cit.*, p.15

¹⁴⁹ DAMSO, « Graine de sablier », *Batterie faible*, 92i Records, 2016

¹⁵⁰ *Idem*

¹⁵¹ DAMSO, « H. Gova », *Ipséité*, *Op. Cit*

¹⁵² DAMSO, « ROSE MARTHE'S LOVE », *QALF*, *Op. Cit.*

¹⁵³ *Idem*

¹⁵⁴ *Idem*

expressions les plus répandues dans le rap de Damso, l'expression « nique ta mère » qui sera analysée dans un point suivant. Notons que cette dernière constituant la personne la plus sacrée pour le narrateur, insulter d'autres mères lui permet de toucher le point le plus faible de son adversaire et d'affirmer sa supériorité : « J'suis dans ta mère et je crédite mon son »¹⁵⁵, « Voyou malandrin sans trop de vergogne /C'est dans ta maman que je performe »¹⁵⁶. La représentation de la mère apparaît donc comme ambivalente : sa propre mère est une sainte, tandis que celle de l'autre est envisagée comme... une prostituée.

Face à cette figure individualisée et survalorisée, s'oppose en effet la prostituée. La « pute », « bitch », « salope », « tasse-pé » semble renvoyer non pas à une femme en spécifique mais bien à un concept. L'usage d'un article indéfini renforce cette abstraction : « J'suis avec une bitch mais son cul a d'jà fait le tour »¹⁵⁷, « T'es une bitch ? Viens sur la guesst »¹⁵⁸. Ces femmes sont souvent associées à la drogue, au sexe et à l'argent, à tout l'univers gangsta relatif au rap : « Pute enneigée sur un rail, sniffent la neige à la paille, galère urbaine »¹⁵⁹, « Quelques putes sont en transe, voient qu'le nègre a des revenus (damn)/ Y'a que de la monnaie, les pétasses ont donné leur boule (leur boule) »¹⁶⁰. Contrairement à la mère, le « je » s'adresse à la prostituée sans respect, en objectifiant son corps, souvent comparé à un animal : « Toi, ma chienne, tu n'sais qu'encaisser »¹⁶¹, « Toutes les chattes que j'aime s'avèrent être des chiennes »¹⁶². Par ailleurs, la référence à la prostituée fonctionne comme métonymie pour qualifier l'ensemble des femmes : « Désolé pour ce que je fais au sexe féminin sans le vouloir /J'ai tendance à confondre /Toutes les femmes à celles du trottoir »¹⁶³.

3.1.2 Le désir sexuel féminin, menace de l'intégrité masculine

Les exemples cités et ceux à venir font preuve d'une extrême vulgarité. Celle-ci peut choquer et rebuter le lecteur non-averti. Notre objectif consiste à dépasser ce constat -sans le nier ni en excuser son caractère immoral- pour comprendre les enjeux et fonctions de cette obscénité. Dans un point suivant, nous nous pencherons en détail sur le sujet en nous basant sur l'article de Cyril Vettorato « *Ça va être un viol* » : *Formes et fonctions de l'obscénité*

¹⁵⁵ DAMSO, « Y. 2 DIAMANTS », *QALF Infinity*, Op. Cit.

¹⁵⁶ DAMSO, « BPM », *QALF*, Op. Cit.

¹⁵⁷ DAMSO, « A. Lové », *Ipséité*, Op. Cit.

¹⁵⁸ DAMSO, « II. VANTABLACK », *QALF Infinity*, Op. Cit.

¹⁵⁹ DAMSO, « INTRO », *Ipséité*, Op. Cit.

¹⁶⁰ DAMSO, « Horizontal », *QALF*, Op. Cit.

¹⁶¹ DAMSO, « Baltringue », *Lithopédion*, Op. Cit.

¹⁶² DAMSO, « Z. Kietu », *Ipséité*, Op. Cit.

¹⁶³ DAMSO, « Beautiful », *Batterie faible*, Op. Cit.

langagière dans les joutes verbales de rap. Postulons pour l'instant deux points cruciaux. D'une part, notons que ces insultes et allusions dégradantes envers les femmes, en prenant place dans l'univers fictionnel et conventionnel du rap, perdent leurs sémantiques originelles, se transformant en codes partagés : « Dans ce cadre, l'outrance langagière perd en grande partie sa portée transgressive directe pour devenir un protocole ludique et identitaire. »¹⁶⁴. D'autre part, soulignons que cette domination sexuelle forme un signal -une fois de plus extrêmement codé- pour revendiquer une authenticité masculine dans la sphère du rap : « la sexualité sert à affirmer symboliquement sa propre virilité »¹⁶⁵.

La femme présente dans le rap de Damso se retrouve assimilée à la prostituée mais elle est également réduite à son corps, subissant une double métonymie. On observe dès lors une réification de la figure féminine, sans cesse décrite par le regard masculin. En ce sens, notre corpus témoigne d'un triomphe du *male gaze*. Ce terme, conçu en 1975 par la chercheuse Laura Muvley dans son essai *Plaisir visuel et cinéma narratif*¹⁶⁶, s'est développé initialement dans le champ cinématographique pour qualifier une perspective de la caméra dite masculine, qui objectifie la femme, la filme de l'extérieur sans aucun accès à son intériorité. Face à ce *male gaze*, s'est développé un *female gaze*, cette fois théorisé par Iris Brey dans *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*¹⁶⁷, celui-ci permettant de transmettre l'intimité d'un personnage à partir de son propre point de vue. Les morceaux de Damso font parfaitement écho à ce regard photographique (pornographique ?) masculin lorgnant le corps de la femme sans qu'on ne puisse nullement atteindre l'individualité de celle-ci : « Quand j'vois son boule, j'suis ébloui, à l'ancienne, j'danse le boogie »¹⁶⁸, « À son haleine, j'savais qu'elle était moche, un verre de Daniel's pour ne voir que ses formes »¹⁶⁹.

La voix narrative semble entretenir une véritable obsession pour les organes sexuels féminins, dépeints sous toutes leurs formes : « Ça sent la cyprine dans ses dessous d'jean, terme de you-voi lyrique »¹⁷⁰, « Heureusement pour moi, clitoris et point G n'ont plus de secrets »¹⁷¹, « Par quatre lèvres, bouche et teu-chas, j'viens pour te ken /J'suis dans une suite au Marriott,

¹⁶⁴ VETTORATO Cyril, *Op. Cit.*, p.9

¹⁶⁵ VETTORATO Cyril, *Op. Cit.*, p.13

¹⁶⁶ MULVEY Laura, *Visual and Other Pleasures*, London, Palgrave Macmillan, 1989

¹⁶⁷ BREY Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'olivier, 2020

¹⁶⁸ DAMSO, « B. #QuedusaalVie », *Ipséité, Op. Cit*

¹⁶⁹ DAMSO, « A. Nwaar Is The New Black », *Ipséité, Op. Cit*

¹⁷⁰ DAMSO, « Noir meilleur », *Lithopédion, Op. Cit.*

¹⁷¹ DAMSO, « Z. Kietu », *Ipséité, Op. Cit.*

t'explorant les trompes de Fallope, ouais »¹⁷². Un attrait décuplé pour les corps et la sexualité s'exprime à travers ces exemples, thématique récurrente qui constitue une grille de lecture transversale de cette recherche.

Ainsi, il apparaît que les relations hommes-femmes de notre corpus se réduisent uniquement à des rapports hétérosexuels : « J't'ai déjà baisée, tu veux qu'j'te respecte ? Oh »¹⁷³, « Éclaboussure sur des lèvres, enchanté de revivre / Mon lifestyle, gicler sur des 'tasses dans l'palais »¹⁷⁴, « J'suis dans la tienne, ou dans les autres »¹⁷⁵. Dans cet échantillon d'extraits dont les exemples ne manquent pas, on observe une réification de la femme, définie comme un « trou », synonyme de passivité sexuelle, tandis que l'homme, caractérisé par son pénis, est chargé de la totalité de l'acte. Cette conception de la sexualité a notamment été étudiée par Maïa Mazerette dans *Lever la tête, sortir du trou*¹⁷⁶ où celle-ci expose comment le sexe féminin a été réduit à un « vide à combler ». De même, Raewyn Connell souligne que les approches sémiotiques du genre se basent également sur cette opposition symbolique entre masculin et féminin : « le phallus occupe la fonction de signifiant-maître, et la féminité est symboliquement définie par ce manque. »¹⁷⁷.

A plusieurs reprises, la pénétration s'exprime sur le mode de la violence, symbolisant la domination de l'homme sur la femme : « Des chattes incendiées dans le caméscope, quelques salopes dévergondées je fuck »¹⁷⁸, « Mon .9 milli' dit que t'as la peau douce, ta schneck vit en pleine sécheresse, oh »¹⁷⁹. Ce dernier extrait fait preuve d'une agressivité déshumanisante, le sexe masculin étant comparé à une arme à feu, prêt à exploser dans la vulve de la femme. S'installe alors un *topos* du rapport sexuel en tant que conflit armé : « Je l'ai nard-ca, j'l'ai mitraillée »¹⁸⁰, « Damsette est Damsohizé (oh ouais), schneck en train d'agoniser (oh ouais) »¹⁸¹.

Pourquoi tant de haine ? Cyril Vettorato affirme que le désir sexuel féminin représente une menace à l'intégrité masculine du rappeur, ce qui explique le besoin de contrôler cette libido

¹⁷² DAMSO, « Perplexe », *Lithopédion*, Op. Cit

¹⁷³ DAMSO, « Introduction », *Lithopédion*, Op. Cit

¹⁷⁴ DAMSO, « 911 » *QALF*, Op. Cit

¹⁷⁵ DAMSO, « II. VANTABLACK », *QALF Infinity*, Op. Cit.

¹⁷⁶ MAZERETTE Maïa, *Sortir du trou. Lever la tête*, Paris, Anne Carrière Eds, coll. Sex Appeal, 2020

¹⁷⁷ Connell Raewyn, *Op. Cit.*, p.65

¹⁷⁸ DAMSO, HAMZA « BXL Zoo », *QALF*, Op. Cit

¹⁷⁹ DAMSO, « Introduction », *Lithopédion*, Op. Cit

¹⁸⁰ DAMSO, « H. Gova », *Ipséité*, Op. Cit

¹⁸¹ DAMSO, « N. J Respect R », *Ipséité*, Op. Cit

dans une fureur empreinte d'une certaine fascination : « La possibilité même du sujet féminin et de son désir, source d'inquiétude, est balayée par le recours aux images pornographiques outrancières. »¹⁸². En effet, la manière la plus « efficace » d'assurer son hégémonie passe par la démonstration de son hétérosexualité et par la dépréciation de tout l'univers féminin. Comme nous l'avons vu au premier chapitre, être un homme constitue un statut qui se doit d'être constamment renouvelé. Ces allusions sexuelles omniprésentes doivent être envisagées comme des *preuves* sans cesse réitérées pour se conformer à un idéal masculin. En ce sens, Cyril Vettorato conclut que les rappeurs manient l'insulte envers les femmes comme une stratégie pour conforter l'authenticité de leur identité masculine : « À travers des traits d'esprit, des rimes et des effets de citation et de parodie – en somme, à travers des effets – il s'agit toujours de revendiquer un statut d'authenticité. »¹⁸³. Cet acharnement sexuel vis-à-vis de la femme constituerait donc un moyen -et non pas une finalité- d'asseoir sa masculinité :

La femme apparaît comme un élément inquiétant, déstabilisateur, face auquel le héros culturel du hip-hop court le risque de sombrer dans l'inauthentique. Un « vrai mec » doit contrôler les femmes, les consommer sexuellement de manière brutale. Dans tous ces cas, le féminin est mis sous tutelle et sous silence : comme l'écrit Pinn (1997, 66) « Témoigner une attention positive aux femmes entraîne la perte de l'identité masculine. Les femmes doivent être contrôlées par le langage (réduites à des putes, des salopes et des traînées) et par le sexe conçu comme une arme de dégradation, de domination, et de contrôle ». ¹⁸⁴

Cette hostilité reflèterait alors cet état de crise inhérent à la définition-même de la masculinité :

La violence fait partie d'un système de domination, mais elle est aussi un indice de son imperfection. Si la hiérarchie qui résulte de ce système était complètement légitime, il n'aurait pas tant besoin d'intimider. Les niveaux de violence à l'époque moderne sont signe de « tendances à la crise ». ¹⁸⁵

Cette persécution du sexe féminin traduirait une peur constante face à laquelle les hommes se retrouvent confrontés, peur de ne pas correspondre à un « vrai » homme, comme le constatait

¹⁸² VETTORATO Cyril, *Op. Cit.*, p.17

¹⁸³ *Ibid.*, p.14

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.16

¹⁸⁵ CONNELL Raewyn, *Op. Cit.* p.84

déjà Simone de Beauvoir : « Personne n'est plus arrogant envers les femmes, plus agressif, plus méprisant qu'un homme inquiet pour sa virilité. »¹⁸⁶.

3.1.3 Le rap comme reflet de la société ?

Ces mises en scène obscènes des rapports de genre nous amènent à nous questionner quant aux interactions entre le rap et la société. Si relation il y a entre les deux sphères, dans quel sens va-t-elle ? Le rap fonctionnerait-il comme un miroir déformant et carnavalesque visant à renvoyer la société à son propre sexisme dans des termes qui la mettent au grand jour ? Au contraire, le rap formerait-il - comme le martèlent les médias ou la politique - le dernier bastion d'un sexisme éradiqué de nos modes de vies occidentaux contemporains ?

A ce sujet, une certaine convergence des spécialistes se dessine, ceux-ci affirmant avec autorité que si le rap est traversé de rapports de genre inégaux, c'est parce qu'il fait partie d'un monde intrinsèquement patriarcal, comme le démontre Claire Lesacher : « C'est donc parce qu'elle relève du champ musical qui reste, à l'instar de la société en général, empreint des représentations du masculin et du féminin impulsant une minoration des femmes, que la scène rap est segmentée. »¹⁸⁷. De plus, Bettina Ghio ajoute que le rap « est souvent présenté comme la seule musique violente envers les femmes, comme le déplorent les rappeuses elles-mêmes- les détracteurs du rap faisant la sourde oreille au sexisme ambiant dans toutes les autres musiques, voir dans l'ensemble des activités artistiques. »¹⁸⁸.

En outre, les chercheurs et chercheuses dénoncent un processus pernicieux qui se joue derrière ces questions : le phénomène du bouc-émissaire. Ce principe consiste à faire endosser la responsabilité d'un problème d'une ampleur globale à une catégorie déterminée de personnes. Autrement dit, la société se décharge de son propre sexisme en focalisant l'attention et la faute sur le rap, celui-ci constituant une cible facile puisque présentant un langage cru et vulgaire. Bettina Ghio analyse avec lucidité cette hypocrisie : « C'est ce modèle d'homme patriarcal [un homme hétérosexuel, blanc, la cinquantaine] qui insiste sur l'univers macho et misogyne du rap pour détourner l'attention du sexisme quotidien dont il est à l'origine. »¹⁸⁹. La spécialiste du rap féminin Eloïse Bouton s'insurge contre cette stratégie qui reflète à nouveau une dépréciation du rap, teintée de racisme :

¹⁸⁶ DE BEAUVOIR Simone, citée par GRENIER Noémie, mémoire cité, p.10

¹⁸⁷ LESACHER Claire, *Op. Cit.*, p.159

¹⁸⁸ GHIO Bettina, *Op. Cit.*, p.11

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.10

Le rap est un bouc-émissaire ! Il est bien pratique. Il est nommé responsable de tous les maux contre les femmes. Alors on peut critiquer le rap quand il est sexiste, mais on peut loger tout le monde à la même enseigne alors. Mais d'autres musiciens devraient être épinglés, sauf qu'hors rap, ils font partie des puissants, donc c'est plus facile de s'attaquer à Lorenzo évidemment.¹⁹⁰

En s'indignant contre ce groupe allogène que sont les rappeurs, la société occidentale se conforte et se complait dans sa prétendue égalité, tout en s'octroyant le luxe de ne pas se confronter à sa propre réalité :

Ainsi, au sein de la société française actuelle qui se voit porteuse d'une égalité homme/femme, car elle y est « garantie en droit » et parce qu'une amélioration de la situation des femmes est palpable aux niveaux des relations sociales, les jeunes hommes identifiés comme « jeunes des banlieues » sont devenus l'idéal type de l'« ennemi intérieur », les derniers et éternels pourvoyeurs du phallocentrisme en France.¹⁹¹

Au-delà de ces questions, il nous semble à présent indispensable de contextualiser ces rapports de genre dans le cadre de la sphère rap. Dans ce second point, nous isolerons les spécificités de la masculinité hégémonique élaborée au sein du monde du rap et démontrerons en outre comment ce genre musical s'est édifié via des conventions thématiques et langagières extrêmement codifiées.

3.2 « Drogue, sexe, biftons, biz »¹⁹² : Les codes *mainstream* du rap

Tel n'importe quel champ musical ou groupe social, le rap s'est forgé une masculinité hégémonique propre. Se pencher sur ses particularités participe dès lors au processus de décentralisation de cette vision unique et homogène du masculin, comme le prônent Raewyn Connell et James Messerschmidt :

Opter pour un cadre d'analyse qui différencie les masculinités au niveau local, régional et mondial (et cela vaut aussi pour les féminités) nous permet de reconnaître l'importance des lieux sans tomber dans une vision du monde monadique où toutes les cultures et tous les débats

¹⁹⁰ BOUTON Eloïse, citée par MINISINI Lucas, « Rap et féminisme, deux mondes vraiment irréconciliables ? », dans *Greenroom*, publiée le 21/09/2017 [en ligne] <https://www.greenroom.fr/119121-rap-et-feminisme-deux-mondes-vraiment-irreconciliables/> (Page consultée le 02/04/2021)

¹⁹¹ LESACHER Claire, *Op. Cit.*, pp.163-164

¹⁹² DAMSO, « ROSE MARTHE'S LOVE », *QALF*, *Op. Cit.*

seraient totalement indépendants. Cela éclaire également le problème des masculinités hégémoniques multiples, que nous avons soulevé précédemment.¹⁹³

3.2.1 La construction d'une masculinité hégémonique rap : une « ronde performative »

La mise en place d'une masculinité hégémonique dans le rap francophone puise ses origines dans les années 1990. A cette époque, comme nous avons eu l'occasion de l'observer, le rap est associé au mythe jeune de banlieue. Or, il est crucial de souligner que cette définition fut imposée de l'extérieur. En effet, comme le démontre amplement Karim Hammou, les médias puis la politique convergèrent pour amalgamer le rappeur à la figure du témoin privilégié des problèmes publics liés aux banlieues.¹⁹⁴

Bientôt, l'industrie musicale rejoint cette assignation externe, jouant de cette carte pour véhiculer une image différentielle et originale de ce genre musical qui peine alors à être légitimé : « Le rap, jusque dans sa diction, se présente comme le son authentique de "la rue", de la "vie véritable", et c'est en partie cela qui fait sa valeur sur le marché des musiques urbaines ou exotiques. »¹⁹⁵. Cette définition du rap n'est donc pas basée sur une réalité préexistante mais fonctionne comme une stratégie marketing à laquelle tous les acteurs et actrices prennent part, entraînant un « effet de boucle »¹⁹⁶ ou « ronde performative »¹⁹⁷ :

Le lien entre rap et banlieue, en outre, est thématiqué et travaillé par des artistes eux-mêmes, entraînés dans une « ronde performative », par des industries culturelles qui exploitent commercialement cet imaginaire, et par des publics dont les horizons d'attente sont structurés par l'assignation médiatique du rap aux banlieues et l'esthétique sociologiste du genre.¹⁹⁸

Les artistes s'approprient alors ce tout nouvel imaginaire du rap. Le prototype du rappeur hégémonique devient un homme viril, originaire de la rue, dont les thématiques imposées se

¹⁹³ CONNELL Raewyn, MESSERSCHMIDT James W, *Op. Cit.*, p.180

¹⁹⁴ Dès les années 1990, le pouvoir public utilise le rap comme levier d'action pour agir sur les jeunes provenant de quartiers défavorisés, permettant de réduire la délinquance, privilégier la mixité sociale, la citoyenneté, ... Ces interventions du ministère de la culture contribuent donc à assigner le rap à une géographie implicite des quartiers populaires : « les auteurs locaux tendent à redoubler le privilège accordé par le ministère Lang à la valorisation du rap comme expression culturelle d'un groupe particulier plutôt que comme forme artistique relevant du patrimoine commun. » HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France*, *Op. Cit.*, p.127

¹⁹⁵ VETTORATO Cyril, *Op. Cit.* p.15

¹⁹⁶ HAMMOU Karim, *Op. Cit.*, p.13

¹⁹⁷ Karim Hammou reprend ce concept à la chercheuse Virginie Milliot : MILLIOT Virginie « La résistance du défi », in Gonseth M.-O., Laville Y. et Mayor G., *La marque jeune*, Neuchâtel, musée d'ethnographie, p. 166-173

¹⁹⁸ HAMMOU Karim, « Rap et banlieue : crépuscule d'un mythe ? », *Op. Cit.*, p.80

composent de la vie quotidienne dans la banlieue liée à drogue et l'argent, les rapports de force entre ennemis, ainsi que la survalorisation de soi via l'apologie d'une sexualité débridée, le tout dans une grammaire machiste, comme résumé sur ce passage de *ROSES'S MARTHE'S LOVE* : « Drogue, sexe, biftonz, biz »¹⁹⁹. Ces codes sont alors dits *mainstream* car classiques, banals, traditionnels.

Lorsque dans le rap de Damso, le « je » narratif se dépeint en tant que voyou dangereux de la rue : « J'suis un bandit car le non-dit, je dis/J'suis un bandit car je mendie le crime »²⁰⁰, « Thug, bandit, tu connais nos vies /La rue, les profits, tout le champ des possibles »²⁰¹, « J'baigne dans l'trafic, j'suis qu'un youvoi, youvoi (yeah) /Gros joint, bad trip, j'suis dans ture-voi, ture-voi (yeah) »²⁰² le but n'est pas de relater une histoire personnelle, Damso n'ayant d'ailleurs jamais vécu dans une banlieue. Ces références fonctionnent comme des *topos* encore bien ancrés dans la scène contemporaine qui permettent au rappeur de s'affilier au rap authentique. A partir de cette perspective, la marge de créativité et de liberté des artistes raps se réduit considérablement. Pour être reconnus et légitimés, ceux-ci se doivent désormais de respecter les codes de cette masculinité hégémonique et d'accepter cette assignation, tout en l'esthétisant, la contrecarrant ou la questionnant. Bien évidemment, nombre d'artistes proposent des modèles de genre innovants. Pourtant, ceux-ci n'apparaissent pas encore comme une norme que l'on associe à l'essence du rap mais sont perçus comme des *outsiders*, des exceptions.

Concernant notre corpus, celui-ci respecte les thèmes phares de la masculinité hégémonique rap. Dans cet extrait du titre *O. OG* (dont l'acronyme signifie *Original Gangster*, se revendiquant dès lors jeune de banlieue), on observe une synthèse de tous ces marqueurs : l'argent (moula), la drogue, la prostituée et la vie dangereuse :

La moula malhonnête
J't'la jette par la fenêtre
J'suis fonce-dé en survête
Drogue sous le couvercle
Biatch sous la couverture

¹⁹⁹ DAMSO, « ROSE MARTHE'S LOVE », *QALF, Op. Cit.*

²⁰⁰ DAMSO, « NMI », *Lithopédion, Op. Cit.*

²⁰¹ DAMSO, « P. DOSE », *QALF Infinity, Op. Cit.*

²⁰² DAMSO, « YOUVOI », *QALF Infinity, Op. Cit.*

A plusieurs reprises, les divers composants de cette masculinité dominante se retrouvent associés : « Pourquoi tu ouvres ta gueule, gros ? Viens pas trop faire le mec/ J'ai du sang sur les pec', une bagarre dans la déf' »²⁰⁴, « Dès que j'sors la moola, j'vois qu'elle bounce pour moi, nan, nan, nan, nan, nan, nan (attends)/Billets violets, jaunes, verts, gros sous, everyday, everyday (ouh) »²⁰⁵, « Te-shi dans le pacson, tout est d'ja roulé (ok, ok) /Oh, t'as d'la chnouf sur le nez (ouais)/Biatch enneigée veut consommer, cocainée (ok) »²⁰⁶. Pourtant, au-delà de ces références banales et normalisées, il est intéressant de constater que le narrateur présente une *conscience* des codes, manifestant une mise à distance ironique vis-à-vis de ceux-ci, comme on peut le voir dans le titre *YOUVOI* :

J'suis le pote du rappeur dans l'clip qui n'parle jamais

Fait des signes d'avant la caméra, l'shit fume sans arrêt

Celui qui tient le calibre

Dans l'son, on l'voit vite fait à la fin : face cam, regard méchant, "j't'allume"²⁰⁷

Dans cet extrait, on observe une mise en abyme de la voix narrative qui nous invite dans l'envers du décor, se présentant comme un personnage sur scène, témoignant d'une dérision face aux codes performés. Ces détournements des normes se repèrent également dans son titre *Dix leurres*. Cette déformation homonymique du mot « dealer » atteste effectivement d'une volonté de subversion. En effet, en substituant le voyou à un simple leurre, il prévient son auditoire de la facticité de cet univers de la rue dépeint dans le morceau.

De même, malgré une affiliation massive au monde de la banlieue, ses textes remettent en question ce lieu allégorique : « Et si un jour, tu deviens fier de la hess, fier de vieillir au tieks/ Dis-toi qu'banlieue veut dire lieu banni »²⁰⁸, tout en affirmant son émancipation face à celle-ci : « J'viens pas du ghetto, je n'viens pas des cités donc si j'dois te niquer, j'le ferai seul tout »²⁰⁹. Ces contradictions internes font preuve d'un subtil dosage entre un questionnement des normes,

²⁰³ DAMSO, « O. OG », *QALF Infinity*, Op. Cit.

²⁰⁴ DAMSO, « Cœur en miettes », *QALF*, Op. Cit

²⁰⁵ DAMSO, « BPM », *QALF*, Op. Cit

²⁰⁶ DAMSO, « D'JA ROULÉ », *QALF*, Op. Cit

²⁰⁷ DAMSO, « YOUVOI », *QALF Infinity*, Op. Cit.

²⁰⁸ DAMSO, « Ψ. PASSION », *QALF Infinity*, Op. Cit.

²⁰⁹ DAMSO, « A. Nwaar Is The New Black », *Ipséité*, Op. Cit.

tout en profitant des avantages de ceux-ci. En 2015, Damso sort un titre assez particulier : *Comment faire un tube* :

Comment faire un tube ?

Faut parler de drogue, de sexe, de sky, de maille et de pute

Prendre le flow de Migos : Versace Versace

Changer 2-3 trucs

Ensuite tu parles de la weed que tu ne vends pas

Aussi tu parles de la vie que tu n'vis pas

Et tu parles de gun genre kalash et cetera²¹⁰

Tout est dit ! Ce morceau atteste de cette codification extrêmement forte et reconnaissable de la scène rap, démontrant comment les rappeurs et rappeuses composent des textes en accord avec des conventions partagées par tous. « Tu parles de quoi ? Parle de putes que t'as ken pas de truc à l'ancienne en vrai »²¹¹ : la voix narrative mime les questionnements fictifs face auxquels les artistes se trouvent confrontés et comment certains thèmes sont nécessairement évoqués, dont la référence aux prostituées, thèmes que le narrateur confirme être la clé de la réussite : « J'suis un leader, meneur, winner, joueur crowner" là ouh /C'est bon, la foule vient d'valider le son /Il faut juste un peu varier le ton »²¹². En ce sens, on comprend que cette violence vis-à-vis des femmes constitue non pas un choix personnel mais un *topos* garantissant légitimité et succès. Le sexe avec une prostituée dans le rap correspond à l'allégeance à une dame dans l'amour courtois, au viol d'une bergère dans la pastourelle ou encore à la déclaration d'amour niaise dans la chanson pop : un code. Dans *Comment faire un tube*, Damso semble prédire la recette de sa future popularité : une affiliation docile aux normes, tout en les subvertissant via la démonstration d'une conscience accrue de celles-ci.

Ne serait-il pas temps de sortir de cette « ronde performative », 30 ans après sa naissance ? En effet, tout comme dans la société, la masculinité hégémonique du rap pourrait évoluer vers une perspective plus positive et respectueuse des femmes. On pourrait assurément envisager une tout autre définition du genre mais celle-ci devra alors obligatoirement passer par un processus de reconnaissance via plusieurs instances.

²¹⁰ DAMSO, « Comment faire un tube », 2015

²¹¹ *Idem*

²¹² *Idem*

Le sexisme dans le rap, la faute aux codes...solution trop facile ? Rejeter l'entière responsabilité sur les artistes reviendrait alors à considérer que ceux-ci se soustrairaient à toute détermination externe. Or, comme nous l'avons démontré, la codification et la légitimité du monde rap passent non seulement par l'industrie musicale, les médias mais aussi par son auditoire. Ne sous-estimons dès lors pas le pouvoir de l'écoute, les artistes s'adaptant également à une demande. A quel point sommes-nous disposés à modifier notre horizon d'attente sur le rap ? Sommes-nous par exemple capables de reconnaître une histoire d'amour à l'eau de rose comme du « vrai » rap authentique ?

3.2.2 « Nique ta mère » comme une virgule : les spécificités du langage rap

Par ailleurs, le langage rap doit être contextualisé. Le signifié de certains mots utilisés dans le rap francophone, et tout particulièrement des insultes, se retrouve modifié ou annulé pour laisser place à un signifiant fonctionnant comme signal d'appartenance au genre musical.

Cette perte de signifié s'observe dans une liste de mots codifiés, notamment en provenance de l'anglais : « En anglais de la rue, shit, motherfucker ou encore bitch se trouvent détachés de leur sens référentiel initial pour emprunter des sens différents selon les contextes. ».²¹³ Cette « décontextualisation » constitue un point essentiel dans la compréhension du langage rap. Parmi ces formules, on retrouve notamment « moula » qui signifie à l'origine « argent » mais peut également s'apparenter à la drogue, à une personne, s'étendant à toute signification potentielle tel le mot « truc » ou « chose ». « Mamen » de même est fortement utilisé par les artistes francophones, détenant avant tout une valeur prosodique au même niveau que « ouais », « wesh » ou « hein ». Ces expressions à la sémantique nulle sont souvent mobilisées en début de morceau ou dans des positions stratégiques, aidant l'artiste à poser sa voix sur l'instrumentale.

La situation se corse lorsque cette « décontextualisation » touche des mots problématiques ou des insultes. Il s'avère plus délicat de reconnaître cette absence de signifié lorsque ce dernier est lourd de sens. Le terme « pute » par exemple est largement employé dans le rap, notamment par Kaaris qui en a fait sa marque de fabrique. Celui-ci déclare à ce sujet : « Quand je commence le morceau en disant "Pute, pute, pute pute", je ne parle pas des femmes. C'est un

²¹³ VETTORATO Cyril, *Op. Cit.*, p.4

gimmick. Je pourrais dire "Kra, kra, kra, kra" »²¹⁴. Son utilisation dans le rap est si banale qu'elle en abolit tout potentiel obscène :

Dire « salope » ou « pédé » dans le rap est presque aussi automatique que de dire que l'on aime quelqu'un au point de pouvoir en mourir dans un poème romantique, cela ne dit pas nécessairement la vérité de la personne qui assume ce discours, mais témoigne de la force de codes liés à un genre. [...] L'usage transgressif d'images pornographiques, homosexuelles le plus souvent, est ainsi bien une figure, voire une figure imposée.²¹⁵

En outre, nous pouvons considérer ces insultes comme « rituelles », selon la conception de François Perea, ces dernières étant envisagées en tant que facteurs d'intégration sociale : « Le gros mot apparaît ainsi comme un marqueur intégratif au groupe [...] en s'appuyant sur les usages des groupes d'appartenance. »²¹⁶. En effet, Cyril Vettorato révèle que ces jurons fonctionnent avant tout comme des indicateurs d'affiliation au rap *mainstream* authentique : « La transgression langagière, qui donne du relief à une réplique, est ainsi au service de l'efficacité rituelle »²¹⁷.

Autre formule typique du rap francophone, le fameux « nique ta mère ». Attaque suprême, le rap se l'approprie dès sa naissance, notamment le groupe iconique parisien « NTM » dont le nom est tiré de son acronyme. Dans les textes de Damso, on la repère à plusieurs reprises. Celle-ci ne fonctionne non pas comme un affront dirigé envers quelqu'un mais bien comme une expression polyvalente : « J'suis déso' mais, bon, c'est pas demain la veille que j'arrêterai de niquer des mères »²¹⁸, « niquer des mères jusqu'à c'qu'y en ait plus assez »,²¹⁹ « Niquer des mères, bosser dur, c'est la procédure »²²⁰. Dans les exemples ci-dessus, on observe la large palette de significations que peut revêtir cet énoncé, qui semble pouvoir tout et rien dire à la fois. « Niquer des mères » peut aussi cristalliser une posture d'*egotrip* : « Derrière moi, ils parlèrent, aujourd'hui gros contrat, je signe, leurs mères j'niquerai dès que possible »²²¹, « Si y

²¹⁴ KAARIS, cité par LALANNE Jean-Marc ET DOUCET David, « Kaaris : "Mes textes risquent de mal vieillir" », dans *Les Inrockuptibles*, publié le 28/10/2017 [en ligne] <https://www.lesinrocks.com/musique/kaaris-mes-textes-riquent-de-mal-vieillir-142065-28-10-2017/> (Page consultée le 10/10/2021)

²¹⁵ VETTORATO Cyril, *Op. Cit.*, p.11

²¹⁶ PEREA François, « Les gros mots, paradoxes entre subversion et intégration », dans *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2011/1 (n° 83-84), p. 58. [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2011-1-page-53.htm> (Page consultée le 05/05/2022)

²¹⁷ VETTORATO Cyril, *Op. Cit.*, p.10

²¹⁸ DAMSO, « MEVTR », *QALF*, *Op. Cit*

²¹⁹ DAMSO, « B. #QuedusaalVie », *Ipséité*, *Op. Cit*

²²⁰ DAMSO, « Introduction », *Lithopédion*, *Op. Cit*

²²¹ DAMSO, « A. Nwaar Is The New Black », *Ipséité*, *Op. Cit.*

a bien une chose que j'sais faire : / c'est niquer des mères (oui) »²²². En outre, cette expression est avant tout profondément ironique, chaque artiste se l'appropriant dans des tournures de plus en plus loufoques et décalées comme dans cet extrait de *BXL ZOO* de Damso « "Nique ta mère" écrit dans l'horoscope »²²³. L'absurdité de cette insulte atteint son apogée dans le titre *Bonjour* de Vald. Dans ce morceau, le rappeur dénonce avec humour l'utilisation « boulimique » de cette formule dans le rap, et l'aberration qui en découle :

Il a pas dit bonjour

Du coup, il s'est fait niquer sa mère

[...]

Il s'est fait niquer sa mère

Il est parti chez lui, "Bonjour madame, j'vais t'niker ta mère"

Il a niqué la mère de sa mère, pour enfin niquer sa mère²²⁴

Cet exemple nous permet de comprendre comment ces répliques, à l'origine transgressives, sont tant réutilisées et usées que leur sens originel se retrouve occulté. Dans cette optique, on pourrait envisager les insultes rap comme des palimpsestes. Le concept, tiré de Gérard Genette²²⁵, se réfère à un parchemin sur lequel plusieurs couches d'écritures se superposent. L'usage de jurons prendrait alors place dans un processus d'intertextualité normé et ludique. Le but des artistes consiste alors à décliner ces mêmes formules codifiées qui cimentent une définition sacrée ou « rituelle » du rap via un dosage subtil d'inventivité.

En 2021, Damso est invité à collaborer avec la chanteuse pop Angèle sur son titre *Démon*s. La première strophe du rappeur reflète une fois de plus cette conscience accrue des codes, assumant pleinement son changement de registre musical et donc thématique : « J'feate avec Angèle, pas d'gros mots, radio, faut qu'on passe/Au lieu d'un "nique ta-" non, non, j'dirai "grand bien leur fasse". »²²⁶. Cette technique a été conceptualisée par Anthony Pecqueux par le terme de « méta-commentaire »²²⁷, le rappeur glosant sur le texte qu'il est en train de déclamer. Ce principe permet de comprendre cette distance ironique et lucide du rappeur sur sa performance.

²²² DAMSO, « Smog », *Lithopédion*, Op. Cit

²²³ DAMSO, HAMZA « BXL ZOO », *QALF*, Op. Cit

²²⁴ VALD, « Bonjour », *NQNT2*, Mezoued Records, 2015

²²⁵ GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1992

²²⁶ ANGELE, DAMSO, « Démons », *Nonante-Cinq*, Angèle VL Records, 2021

²²⁷ PECQUEUX Anthony, cité par SHUMAN Emily Q., Op. Cit., p.4

Par moments, l'utilisation de « nique ta mère » fonctionne aussi comme une simple virgule faisant la passerelle d'une parole à l'autre, comme c'est le cas dans l'exemple suivant : « T'as tes problèmes aussi mais nique sa mère /Faut bien qu'j'crache ma haine /Donc je continue. »²²⁸. Ces locutions peuvent également faire figure de prologue, d'appuis à l'intonation, ou encore de signes de ponctuation, laissant de côté tout signifié pour privilégier avant tout la valeur orale du signifiant.

Ces considérations sont essentielles pour éviter de tomber dans le piège de la surinterprétation et de l'analyse littérale du rap. Le texte hip-hop est construit d'une manière bien spécifique, certains mots n'appartenant pas à la trame narrative-si trame narrative il y a-, comme on a pu le voir à travers « nique ta mère ». En effet, dans notre corpus, on observe parfois une absence de cohérence à l'intérieur d'un même titre. Par exemple, dans *DEUX TOILES DE MER*, le narrateur se confie sur la transformation liée à la paternité mais le morceau comme par : « Smith & Wess' vient du marché noir [...] / Malfrat, si je sors ce soir/ Quelques balles dans ta carrosserie »²²⁹, cette introduction n'ayant aucun rapport avec la thématique de l'amour filial mais fonctionne comme un signal affiliant le morceau au genre rap. Dans le titre *H. Gova*, on constate également cette superposition de ces *topos*, sans souci d'harmonie narrative : « C'est la java dans la H. Gova /La pute est botoxée comme Rachida /Africain jamais j'oublierai »²³⁰. L'objectification de la femme n'apparaît pas comme une posture mais bien comme un code profondément conventionnel et banal, placé au beau milieu d'un couplet, sans sémantique propre. Comme le résume bien Cyril Vettorato : « L'outrance langagière perd en grande partie sa portée transgressive directe pour devenir un protocole ludique et identitaire »²³¹.

Cette compréhension du langage rap permet de dépasser une lecture amatrice qui s'arrêterait au simple constat d'un sexisme obscène. En tentant de comprendre les fonctions de l'idiome rap, nous ne cherchons pas à nier ou excuser cet univers pornographique et choquant-qui peut par ailleurs blesser certaines personnes à la réception- mais de proposer une nouvelle strate interprétative qui n'annulerait pas pour autant la conscience de cette immoralité verbale.

²²⁸ DAMSO, « Ψ. PASSION », *QALF Infinity*, Op. Cit.

²²⁹ DAMSO, « DEUX TOILES DE MER », *QALF*, Op. Cit

²³⁰ DAMSO, « H. Gova », *Ipséité*, Op. Cit

²³¹ VETTORATO Cyril, *Op. Cit.*, p.9

Chapitre 4. Le rapport au corps : Sexe, amour et paternité

Dans cette deuxième partie de l'analyse de la masculinité de ce « je » narratif, il nous semble impératif de nous questionner sur les relations entre genre et corps. En effet, dans notre corpus, on observe une série d'allusions au corps masculin. Plus particulièrement, une survalorisation et exhibition corporelle relie l'univers du sexe, de l'amour et même de la paternité, le sujet masculin « corporalisant » cette thématique.

Malgré cette nécessité communément partagée de séparer sexe et genre, la place du corps reste un sujet fortement débattu, les spécialistes du genre développant des opinions divergentes. D'un côté, la théorie *queer* avec en ligne de tête Judith Butler, ainsi que la théorie matérialiste notamment représentée par Christine Delphy, postulent que le corps, tout comme le genre, est socialement construit. Selon Judith Butler, ce que la société a toujours vu comme des réalités biologiques « naturelles » ne sont que le résultat d'énoncés performatifs. L'orientation sexuelle par exemple, selon la théoricienne, ne préexiste pas aux pratiques imposées par la norme : « Bref, à faire certains actes sexuels hétérosexuels, je réponds à la définition de la sexualité masculine et me réalise donc comme être sexuel mâle. »²³². Cette vision est inspirée d'une pionnière du genre, la française Simone de Beauvoir. A travers son adage « On ne naît pas femme, on le devient » celle-ci initia un courant féministe rejetant tout essentialisme.

Face à cette théorie dominante en France et aux États-Unis s'opposent d'autres visions. Ces positions- qualifiées d'essentialistes, de différentielles ou de naturalistes mais non revendiquées comme telles par ces spécialistes-, considèrent au contraire que les corps restent déterminants dans la définition du genre, même s'ils ne constituent pas le seul critère. Marie-Blanche Tahon, se basant sur la pensée de Françoise Héritier, se questionne : « Le caractère socialement construit des "rôles de sexe" – ou du/des "genre(s)" – pour incontestable qu'il soit puisqu'il s'inscrit dans la société des humains, peut-il faire l'impasse sur le corps ? ». ²³³. Dans

²³² BRUNO Ambroise, *Op. Cit.*, pp.104-105

²³³ TAHON Marie-Blanche, « Corps, sexe et genre », dans *Travail, genre et sociétés*, 2003/2 (N° 10), p. 205. [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2003-2-page-202.htm> (Page consultée le 27/04/2022)

la sphère euro-américaine, ces positions restent sujettes à la méfiance, craignant un risque de naturalisation du genre :

Cette prise par le corps, y compris en son volet biologique, fait scandale en France, car, comme le remarque Marie-Josèphe Dhavernas Lévy : « la question biologique a longtemps été tabou dans le féminisme égalitariste et cela en réaction à la "justification par le biologique des différences d'assignation de sexe" ». ²³⁴

La théorie de Raewyn Connell compose avec ces deux penchants idéologiques. Tout en postulant radicalement l'absence de lien entre genre et sexe, celle-ci reconnaît l'importance de la corporalité. Dans son chapitre, « le corps inévitable », celle-ci affirme que « la dimension physique de la masculinité et de la féminité est centrale pour une interprétation culturelle du genre. » ²³⁵. Celle-ci place les corps au centre de sa définition- « les corps, en tant que corps, comptent. » ²³⁶, tout en reconnaissant qu'ils s'élaborent par le renouvellement de pratiques sociales. Raewyn Connell envisage dès lors que corps et genres sont liés dans un rapport de va-et-vient, chacun venant (re)définir l'autre :

Considérer d'une part que corps sont à la fois objets et agents de la pratique, et d'autre part que la pratique forme les structures au sein desquelles les corps se laissent approprier et définir, revient à décrire un modèle situé au-delà des formules de la théorie sociale actuelle-un mode de « pratiques bio-réflexives ». ²³⁷

A partir de ces considérations, nous mettrons à jour comment la socialisation des corps entraîne une série de comportements culturellement genrés.

4.1 Cache-cache avec l'amour

4.1.1 Interdépendance entre amour et sexe

« J'ai touché ton âme, en touchant tes seins » ²³⁸. Dans cette *punchline* ²³⁹ bien sentie tirée de II. VANTABLACK, le sujet masculin engage un lien automatique entre le corps et les

²³⁴ TAHON Marie-Blanche, *Op. Cit.*, p.203

²³⁵ CONNELL Raewyn, *Op. Cit* p.40

²³⁶ *Ibid.*, p.38

²³⁷ *Ibid.*, p.52

²³⁸ DAMSO, « II. VANTABLACK », *QALF Infinity*, *Op. Cit.*

²³⁹ « Une punchline c'est littéralement une "phrase coup de poing", le genre de phrase bien formulée qui laisse sans voix, souvent de belles métaphores, ou des jeux de mots grinçants. A noter que les punchlines sont souvent utilisées dans les morceaux egotrip. » <https://genius.com/Genius-france-lexique-du-rap-francais-annotated> (Page consultée le 25/04/2022)

sentiments amoureux. L'amour se retrouve réifié, constituant simple objet qui s'obtiendrait via le toucher. Dans *Cœur en miettes*, la voix narrative réitère cette interdépendance « Mon amour étant c'que tu lèches, Dems »²⁴⁰. De même, en mobilisant des termes médicaux, l'absence d'amour s'expliquerait par un défaut corporel : « Cœur embouteillé j'ai œdème, j'ai plus trop le temps pour les "je t'aime" »²⁴¹.

Le « je » se plaît à décliner des *topos* et à les détourner ironiquement, comme celui de l'amour rendant aveugle : « Sperme dans les yeux, l'amour l'a-t-elle aveuglée ? »²⁴². En utilisant un langage cru, le sujet masculin démonte tabous et bienséance, leur préférant une réalité brute et corporelle : « J't'aimais du fond de mes couilles »²⁴³. En substituant l'organe génital au cœur, s'opère une fusion entre amour et sexualité, cœur et corps. Cette interchangeabilité s'observe à plusieurs reprises : « [j']baise pour pouvoir aimer »²⁴⁴, « Téméraire, des bagarres, j'en ai connu, d'amour et de sperme, j'ai repeint ses lèvres »²⁴⁵, « J't'aime à la folie qu'au lit / Mon Jardin d'Eden ne dépasse pas le matelas »²⁴⁶. Cette circonscription de l'amour à l'univers sexuel s'affilie à une thématique masculine largement partagée : l'exclusion de la sentimentalité.

4.1.2 Le dédain amoureux : un *topos* masculin bien ancré

Au sein des relations hétérosexuelles, une « sexuation des sentiments amoureux »²⁴⁷ est à l'œuvre. La sociologue Clair Isabelle s'intéresse à la l'expérience genrée de l'amour à l'âge adolescent.²⁴⁸ Celle-ci atteste qu'« au centre des représentations observées, une distribution genrée se fait jour : aux garçons la sexualité, aux filles les sentiments. »²⁴⁹. Cette ambivalence fait écho à la survalorisation sexuelle dont fait preuve le « je » masculin de notre corpus, entraînant automatiquement un dédain vis-à-vis de tout démonstration romantique : « Pas d'amour ici, j't'entretiens, j'te baise »²⁵⁰. Ce mépris explicite de tout romantisme est exprimé à

²⁴⁰ DAMSO, « Cœur en miettes », *QALF, Op. Cit*

²⁴¹ DAMSO, YG PABLO, « T. CHIALER », *QALF Infinity, Op. Cit.*

²⁴² DAMSO, « H. Gova », *Ipséité, Op. Cit*

²⁴³ DAMSO, « Baltringue », *Lithopédion, Op. Cit.*

²⁴⁴ ORELSAN, DAMSO, « Rêves bizarres », *La fête est finie, Op. Cit.*

²⁴⁵ DAMSO, « A. Nwaar Is The New Black », *Ipséité, Op. Cit.*

²⁴⁶ DAMSO, « Z. Kietu », *Ipséité, Op. Cit.*

²⁴⁷ DITER Kevin, « " Je l'aime, un peu, beaucoup, à la folie... pas du tout ! ". La socialisation des garçons aux sentiments amoureux », dans *Terrains & travaux*, 2015/2 (N° 27), p.30 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2015-2-page-21.htm> (Page consultée le 13/03/2021)

²⁴⁸ Celle-ci s'intéresse à la différence entre hommes et femmes dans l'expérience de l'amour chez des adolescents résidant dans des cités d'habitat social. Malgré certaines spécificités propres à sa thématique, nous pouvons retenir quelques conclusions qui valent également pour notre corpus.

²⁴⁹ CLAIR Isabelle, « La division genrée de l'expérience amoureuse. Enquête dans des cités d'habitat social », dans *Sociétés & Représentations*, 2007/2 (n° 24), p. 149 [en ligne] : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2007-2-page-145.htm> (Page consultée le 14/04/2022)

²⁵⁰ DAMSO, « X. ZWAAR », *QALF Infinity, Op. Cit.*

diverses reprises : « Me dis pas "j't'aime" quand tu me vois, viens pas dans mon lit mais sous ma ble-ta »²⁵¹. Dans cet extrait, l'homme s'adresse à une interlocutrice féminine fictive. Celui-ci anticipe une déclaration de sa part et met fin à ses prétendues avances, l'invitant à passer sous sa table, symbole d'humiliation sexuelle. Ce faisant, il répète des schémas sociaux genrés, fermement ancrés dans les mentalités.

Kevin Diter, dans sa thèse portant sur l'expérience amoureuse durant l'enfance, affirme lui aussi qu'« on apprend l'amour en fonction de notre genre. »²⁵². En effet, selon le chercheur, dès le plus jeune âge, une socialisation amoureuse traversée par le genre se met en place via des règles implicites et pourtant connues de tous. La transgression de celles-ci est punie par la société, veillant scrupuleusement à son respect : « La mise à l'index de la sentimentalité par les garçons proviendrait en grande partie de la volonté ou de la nécessité qu'ils ont de respecter les normes de genre produites par leurs groupes de sociabilité (masculine) »²⁵³. Isabelle Clair démontre que ces stratégies permettent de consolider et de justifier une différence ontologique entre hommes et femmes : « l'expérience amoureuse participe à la consolidation de la continuité entre sexe et genre. »²⁵⁴

Cette grossièreté verbale -qui pour certains serait l'apanage du rap- se retrouve également utilisée par les enfants pour rejeter fermement toute affiliation avec des thèmes perçus comme féminins : « Aux thématiques de l'intimité, des émotions et de la romance, ils [les garçons] substituent celles de l'indépendance et de la sexualité, avec un usage plus fréquent de mots crus et de gros mots »²⁵⁵. En effet, l'enjeu derrière ce refus de l'amour revient à éviter toute intrusion dans l'univers féminin, venant abolir la prétention à revendiquer une « vraie » masculinité. Dès lors, on retombe sur les mêmes schémas, l'homme devant non seulement exercer sa domination sur la femme comme nous l'avons vu au chapitre précédent, mais également dénigrer tout ce qui lui est attaché :

En gardant une distance physique et symbolique vis-à-vis de l'amour et en rejetant toute pratique ou disposition définie et perçue comme féminine dans leur communauté de pairs, ils [les garçons] se prémuniraient du risque d'être associés aux filles et ce faisant du danger de voir leur «

²⁵¹ DAMSO, « F. Mosaïque solitaire », *Ipséité, Op. Cit.*

²⁵² DITER Kevin au micro de TUALION Victoire, *Les Couilles sur la table : épisode L'amour c'est pas pour les garçons*, Binge Audio, diffusé sur Spotify, septembre 2017, 39 minutes

²⁵³ DITER Kevin, « "Je l'aime, un peu, beaucoup, à la folie... pas du tout !", *Op. Cit.*, p.23

²⁵⁴ CLAIR Isabelle, *Op. Cit.*, p.149

²⁵⁵ DITER Kevin, « "Je l'aime, un peu, beaucoup, à la folie... pas du tout !", *Op. Cit.*, p.22

identité masculine » et leur « virilité » être mises à mal, reléguées ou déniées – soit autant de choses susceptibles de leur faire perdre la face et leur place au sein de leur groupe de pairs.²⁵⁶

Le genre masculin se construirait dans l'opposition systématique de tout ce qui définit le féminin, comme le souligne Raewyn Connell :

Mais ce concept est aussi fondamentalement relationnel. La « masculinité » n'existe que par contraste avec la « féminité ». Le concept de masculinité, dans son acception euro-américaine, n'a de sens que dans les cultures qui posent pour principe que les femmes et les hommes ont des types de personnalité opposés.²⁵⁷

Le sujet narratif survalorise alors son ignorance face à l'amour : « Qu'est-c'en sais, moi, d'l'amour, sa mère ? »²⁵⁸, se présentant sans émotions, stratégie lui permettant de renforcer une fois de plus son « capital masculin » : « Mon cœur est hermétique, pas de filtres, j'récupère tout c'que j'mérite »²⁵⁹.

4.1.3 Une combinaison impossible ?

Ce mépris de l'amour ne camouflerait-il pas une impossibilité à entretenir une relation ? Dans plusieurs morceaux, une toxicité des relations amoureuses est à l'œuvre. « Dans son vagin, je me défoule, à chaque "je t'aime", je me détruis »²⁶⁰ : l'homme constitue à la fois le bourreau - « je me défoule » - et la victime - « je me détruis » - de ces comportements malsains. Mauvais mariage, sexualité et amour collaborent étroitement à l'élaboration de cette nocivité relationnelle : « Mais c'n'est pas si simple, l'amour/ On se l'dit tous les jours mais c'n'est pas vraiment vrai / [...] / « Pourquoi c'est si dur, de baiser sans s'faire de mal ? »²⁶¹. Les morceaux mettent par ailleurs en scène ces figures manichéennes dans lesquelles se fondent des amants : « J's'rai ton paradis si l'Enfer est l'autre »²⁶². La voix narrative « s'auto-châtie » révélant son incapacité à entretenir un couple : « J'ai fait du mal, j'ai fait du mal, j'm'en souviens plus »²⁶³,

J'te fais du tort sans le vouloir

J'ai la tromperie au bout des doigts

²⁵⁶ DITER Kevin, « "Je l'aime, un peu, beaucoup, à la folie... pas du tout ! ", *Op. Cit.*, p.23

²⁵⁷ CONNELL Raewyn, *Op. Cit.*, p.60

²⁵⁸ DAMSO, « SENTIMENTAL », *QALF, Op. Cit.*

²⁵⁹ DAMSO, YG PABLO, « T. CHIALER », *QALF Infinity, Op. Cit.*

²⁶⁰ DAMSO, « Δ. Dieu ne ment jamais », *Ipséité, Op. Cit.*

²⁶¹ DAMSO, « SENTIMENTAL », *QALF, Op. Cit.*

²⁶² DAMSO, « Silence », *Lithopédion, Op. Cit.*

²⁶³ DAMSO, « Λ. Lové », *Ipséité, Op. Cit.*

Comment on sait qu'tu toucheras l'fond si j'tombe amoureux d'toi?

Malheureusement, quel enfoiré, j'm'arrête jamais »²⁶⁴

Le titre *Macarena*, un des plus gros succès du rappeur, relate les rebondissements et manigances de deux personnes engagées dans une relation sans avenir : « J'vais pas trop m'étaler, saigner fallait, blessé j'l'étais, j't'ai remballé, tu m'as remplacé, tu m'as délaissé /Mais comme tout salaud, j't'ai téléphoné, j't'ai récupéré puis j't'ai fait pleurer parce que j'en ai rien à foutre »²⁶⁵. Dans cette *punchline* tirée du titre *T. CHIALER* « J'vais te faire chialer/ Toutes les larmes de ton corps m'appartiennent désormais »²⁶⁶, la philosophe Benjamine Weil y voit la représentation d'une toxicité masculine faisant rimer relation avec possession.²⁶⁷ Selon elle, cette phrase reflèterait le mode d'expression privilégié d'une relation hétéropatriarcale malsaine. Pourtant, la philosophe déplore que cette toxicité, valorisant la souffrance - thématique que l'on retrouve également sur le titre *Φ. THEVIE RADIO* : « J'veux qu'tu m'haïsses autant que tu m'aimes »²⁶⁸ - ait pris le nom de « passion amoureuse » dans nos représentations classiques de l'amour, et ce depuis *Le Rouge et le Noir* de Stendhal²⁶⁹. Normalisée, pire, celle-ci est considérée comme la forme d'amour la plus pure et la plus authentique.

A travers cette démonstration de désirs de possession et de besoins de soumission, on reconnaît les principaux instruments de domination qui découlent d'une masculinité hégémonique. Ce refus sentimental traduirait peut-être une conscience de l'incompatibilité radicale entre un amour sain et la masculinité hégémonique. La surenchère d'allusions sexuelles s'expliquerait alors comme une maigre compensation face à cette incapacité d'aimer et d'être aimé : « Regarde mon cœur, il n'a plus de grillage mais personne ne risque d'y entrer »²⁷⁰, « Rien qu'à entendre mes textes, elle se dit que j'aime que le sexe/C'est juste que l'amour et moi se terminent par un "bref" »²⁷¹, « J'ai personne à qui dire "je t'aime", tout l'monde à qui dire "nique ta mère" »²⁷².

²⁶⁴ DAMSO, YG PABLO, « T. CHIALER », *QALF Infinity*, Op. Cit.

²⁶⁵ DAMSO, « Φ. Macarena », *Ipséité*, Op. Cit.

²⁶⁶ DAMSO, YG PABLO, « T. CHIALER », *QALF Infinity*, Op. Cit.

²⁶⁷ WEIL Benjamine, « Punchlife spécial "QALF INFINITY" de Damso vu par la philosophie », dans *Alohanews*, publié le 07/05/2021, 11 min [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=210mSBLs1vU&t=441s> (Page consultée le 26/04/2022)

²⁶⁸ DAMSO, « Φ. THEVIE RADIO », *QALF Infinity*, Op. Cit.

²⁶⁹ STENDHAL, *Le rouge et le noir*, Paris, Levasseur, 1830

²⁷⁰ DAMSO, « Δ. Dieu ne ment jamais », *Ipséité*, Op. Cit.

²⁷¹ DAMSO, LOUS AND THE YAKUZA « CŒUR EN MIETTES », *QALF*, Op. Cit

²⁷² DAMSO, « Φ. THEVIE RADIO », *QALF Infinity*, Op. Cit.

4.1.4 Pas d'amour... mais du *love*

A bas l'amour ! martèle la voix narrative... et pourtant, une contradiction - annoncée à l'entame de ce travail- s'opère à l'intérieur de cette masculinité. En effet, une autre figure apparaît dans le rap de Damso : celle de l'amoureux, mise en scène principalement dans les morceaux *SENTIMENTAL* et *911*. Cette existence concomitante des différents personnages se retrouve problématisée. Dans son titre *911*, véritable déclaration d'amour, la voix narrative, mutine, chante :

J'me ramollis, j'suis tombé love

Fais le nine-one-one, j'crois qu'un gangster est tombé love

Évidemment, tu t'poses des questions, tu dis qu'le Dems jamais

OG. fume, fait de l'argent, d'la moula, pense à rien d'autre, mais

J'me ramollis, j'suis tombé love²⁷³

Dans cet extrait, le narrateur anticipe les questionnements de son auditoire, habitué à une tout autre performance de genre de la part du rappeur. Celui-ci assume « se ramollir » donc se détacher d'une masculinité hégémonique forte et dominante. « Fais le nine-one-one », faisant référence au numéro d'appel d'urgences, signe la mort symbolique de cet *Original Gangster*.

Par ailleurs, le sujet se place constamment en retrait, refusant de se fondre complètement dans cette sentimentalité. Au contraire, tout comme nous l'avons souligné concernant la figure du voyou de la rue, le « je » se dédouble et ne cesse d'imposer une distance avec les paroles présentées. « Ok, va dire à la Mort qu't'as rencontré l'homme de ta vie/ P'tite punchline zerma romantique, j'crois qu'ça y est »²⁷⁴ : on observe ici la mobilisation de thèmes ultra-banals tel le stéréotype de l'âme sœur, tout aussi normalisé et codifié que l'évocation de sexe ou de drogue dans le rap *mainstream*. En avouant utiliser une « *punchline* romantique », le narrateur, narquois, utilise cette stratégie du « méta-commentaire » ironique, nous indiquant qu'il développe l'archétype de l'homme amoureux, témoignant dès lors d'une lucidité accrue des codes.

Qui dit amoureux dit amoureuse, cette dernière venant compléter ce diptyque -désormais triptyque- de la femme dans le rap de Damso. L'homme individualise cette nouvelle figure

²⁷³ DAMSO, « 911 », *QALF*, *Op. Cit*

²⁷⁴ *Idem*

féminine, faisant la croix sur son autre masculinité qui objectifiait le corps féminin : « Pour toi, j'arrêtai d'mettre dans les sses-fe »²⁷⁵. Cette promesse démontre à nouveau ce jeu conscient entre les différentes facettes qui s'entremêlent dans ce « je ».

Ce qu'on pourrait qualifier de « coming-out sentimental » présente quelques particularités. En effet, le mot « amour » ou les « je t'aime » semblent toujours proscrits du vocabulaire de ce nouveau personnage, ces expressions n'étant convoquées que péjorativement. Dans le titre *Sentimental*, l'intro commence par : « Love/ Sentimental »²⁷⁶. Ainsi, ce « je » cède à l'amour...seulement si c'est du *love*. L'usage de cet anglicisme n'est pas anodin. Toutes les chansons dédiées à un amour véritable l'emploient exclusivement, comme lorsque le sujet s'adresse à sa mère : « Maman, I love you, love »²⁷⁷ ou qu'il déclare son soutien à l'Afrique « Tant de peine dans mes sentiments. Tant de love pour mon continent. »²⁷⁸. De même, dans le son *911*, celui-ci affirme être « tombé love »²⁷⁹, le refrain étant uniquement formé par ce mot. Aussi, l'*Intro* de son album *QALF* s'ouvre de la sorte : « Feelin' love, still not sure, I have a girl »²⁸⁰. L'euphémisme du terme « love », perdant peut-être de sa solennité, permettrait au « je » de succomber aux charmes de l'amour sans le nommer. On notera par ailleurs cette individualisation de l'amoureuse - « I have a girl » - qui supprime la masse indifférenciée des « bitches ».

4.2 La figure du père : une nouveauté dans le rap ?

4.2.1 Corporaliser la paternité

Tous les albums de notre corpus sont ponctués des références à la paternité. La première apparition de cette thématique se repère dans le titre *Exutoire* : « J'me sens baisé d'la vie comme quand pute te dit /C'est trop tard pour ne plus être père »²⁸¹. Ces deux strophes peuvent être lues comme une simple *punchline* jouant sur l'expression « se faire baiser » ou comme une allusion à un acte sexuel avec une prostituée. Dans le morceau *William*, le sujet masculin révèle sa paternité dans un vocabulaire pour le moins original : « J'ai encore baisé sans pote-ca, elle

²⁷⁵ DAMSO, « 911 », *QALF*, Op. Cit.

²⁷⁶ DAMSO, « SENTIMENTAL », *QALF*, Op. Cit.

²⁷⁷ DAMSO, « ROSE MARTHE'S LOVE », *QALF*, Op. Cit.

²⁷⁸ DAMSO, « DEUX TOILES DE MER », *QALF*, Op. Cit.

²⁷⁹ DAMSO, « 911 », *QALF*, Op. Cit.

²⁸⁰ DAMSO, « INTRO », *QALF*, Op. Cit.

²⁸¹ DAMSO, « Exutoire », *Batterie faible*, Op. Cit.

m'dit qu'c'est pas l'même résultat »²⁸². A nouveau, la conception de son fils est envisagée comme la conséquence fortuite d'un accouplement. Cette évocation insiste sur le caractère actif du corps masculin : « j'ai encore baisé ». Le titre *Z. Kietu* aborde une fois de plus les circonstances de sa paternité, cette fois présenté comme une bénédiction :

J'ai mis la vie dans son ventre

La première fois que pour bonne raison, elle mouilla

Un peu d'paradis dans mon monde

Loin du six fois trois mais proche du hallelujah²⁸³

Soulignons ici cette ambivalence entre paradis et enfer (symbolisé par le chiffre 666), omniprésente dans ses textes. La naissance d'un enfant est exposée comme une action corporelle solitaire masculine -un comble : « *J'ai mis la vie* », la femme n'apparaissant qu'à travers des parties de son corps. Tel le rapport sexuel, l'homme prend en charge la partie active de l'acte, le corps de la femme étant envisagé comme un réservoir à combler : « *J'ai mis la vie dans son ventre* ». Cette analogie à la sexualité se remarque également via le vers « la première fois que pour bonne raison elle mouilla », seule occurrence du plaisir féminin dans notre corpus, permis uniquement dans le cadre de la reproduction...

En outre, dans le morceau *H. Gova*, le sujet masculin, provocateur, balance à ses interlocuteurs et interlocutrices : « Touche mes couilles et dis-moi "félicitations" »²⁸⁴. Cette *punchline* peut être analysée de différentes manières. D'un côté, elle renforce cette appropriation corporelle de la parentalité, faisant mainmise sur une grossesse dont lui seul serait à l'origine. Pourtant, de l'autre côté, par cette image crue, il démontre l'intrusion dans l'intimité de la femme que l'on se permet lorsque celle-ci est enceinte, s'arrogant le droit de toucher son ventre, conduite et gestes qu'on n'oserait appliquer sur les organes génitaux d'un homme. La photographe belge Charlotte Abramov en fit par ailleurs le thème d'une de ses séries de photos (fig.5), rappelant que la société a tendance à faire du corps des femmes une propriété publique.

Dans ces extraits, on observe une « coporalisation » de la paternité, l'homme s'adjugeant l'entière responsabilité de la conception de son enfant via un ensemble de mises en valeur du

²⁸² DAMSO, « William », *Lithopédion*, Op. Cit.

²⁸³ DAMSO, « Z. Kietu », *Ipséité*, Op. Cit

²⁸⁴ DAMSO, « H. Gova », *Ipséité*, Op. Cit

corps masculin. Ces thématiques font référence à l'album *Lithopédion*, terme se référant à une grossesse extra-utérine, le rappeur se représentant en gestation, père - mère ? - d'un *quelque chose* déjà mort.

4.2.2 Les stratégies derrière l'amour filial

La paternité constitue un sujet historiquement peu travaillé dans le rap. En effet, on repère certains titres s'adressant à un enfant imaginaire, mais ces morceaux apparaissent plus comme un moyen de critiquer la société via un regard paternaliste que d'aborder la paternité en tant que telle.²⁸⁵

Ces dernières années, plusieurs rappeurs tels Booba, Damso, Médine, Vald ou encore Alonzo proposent un angle de vue nouveau. Ceux-ci composent de véritables odes à leurs propres enfants. En jouant fortement sur ces frontières ténues entre fiction et réalité, ces artistes proposent des titres dédiés à leurs progénitures, espaces privilégiés pour évoquer un amour filial. Thème très peu exploité dans le rap - en tout cas *mainstream*- on peut s'interroger sur les raisons de cette exception face aux codes classiques du genre. Dans *I. Peur d'être père*, le sujet narratif avoue que ce sera la première fois qu'il évoquera un amour inconditionnel. Cette fois, plus question d'un pâle *love*, le fils supplante mère et amoureuse dans cette course au véritable amour : « Elle porte notre avenir dans son ventre / Première fois que je parlerai d'amour »²⁸⁶. Notons une contradiction interne dans notre corpus, le sujet masculin cessant de s'approprier la grossesse.

Damso fait partie de cette série d'artistes dédiant un titre à son enfant, via son morceau *DEUX TOILES DE MER*. Dans cette chanson, une forte émotion est recherchée. Le « je » narratif se met en scène écoutant des enregistrements vocaux de son fils et se laisse même aller à quelques pleurs, à peine perceptibles mais traduisant un émoi palpable. Le texte est alors le lieu d'un véritable lyrisme, dévoilant une nouvelle facette masculine, celle du père aimant : « Doucement, doucement / Ne joue pas avec mes nerfs et mes sentiments / J'me sens déjà très mal car mon fils me manque »²⁸⁷, « Ce sont les bouts de mon cœur brisé qui blessent / Quand on le touche, on y reste »²⁸⁸. En martelant à trois repris « Évidemment que j'suis pas le même

²⁸⁵ A ce sujet, voir « Comment est traitée la paternité dans le rap français ? », dans *Alohanews*, publié le 15/05/2018, [En ligne] <https://alohanews.be/culture/paternite-rap-francais> (Page consultée le 24/04/2022). Parmi ces titres, l'article cite *Regarde le monde* d'Arsenik ou *La lettre* de Shurik'n.

²⁸⁶ DAMSO, « I. Peur d'être père », *Ipséité*, *Op. Cit*

²⁸⁷ DAMSO, « DEUX TOILES DE MER », *QALF*, *Op. Cit*.

²⁸⁸ *Idem*

qu'hier/J'ai changé »²⁸⁹, le « je » nous est présenté une fois de plus en mouvement, contrecarrant toute identité monolithique et immuable.

En outre, il est curieux de constater que ces odes à l'enfant peuvent constituer un moyen de renforcer sa masculinité *mainstream*. En effet, en se présentant comme un mauvais père, le « je » narratif égrène alors toutes les caractéristiques qui font de lui un vrai bandit de la rue, comme en témoigne Damso dans *I. Peur d'être père* : « Comment donner l'exemple de ce que je serai jamais, hey/ Cursus scolaire très inquiétant /Vente d'haschich et stupéfiant »²⁹⁰. De même, le rappeur Booba dans son titre *Petite Fille* affirme : « J'tomberai pour toi, plus jamais pour des kilogrammes »²⁹¹, les kilogrammes faisant référence à la vente de drogue. Dans *Enfants forts* de Médine, la même logique est à l'œuvre : « J'dirai que j'jouais au pirate tous les jours en bas du hall /Le jour où j'finis éborgné par un tir de flashball »²⁹² ainsi que dans le titre *Papa Allo* d'Alonzo : « J'ai pas de diplômes, j'rendais inquiète ma mère, seule /Fais pas comme moi, j'te laisserai jamais rapper /J'te laisserai jamais t'enfumer, jamais boire »²⁹³. Dans ces morceaux, derrière ces adresses à leurs enfants, les rappeurs feignent de se repentir de leur vie de voyous, augmentant leur valeur marchande en tant que rappeurs *mainstream* et consolident leur légitimité sur la scène rap, tout en proposant un thème original et différenciatif.

4.3 Les essoufflements d'un corps sur-sexualisé

Lorsque nous avons abordé la thématique des relations hétérosexuelles, nous avons soulevé cette domination corporelle fonctionnant comme moyen permettant à l'homme de prouver sa supériorité aux femmes mais également à ses pairs : « Entendre mes ennemis dire "pardon", sans leur pardonner /Baiser leur meuf en transmettant la chtouille »²⁹⁴. Pourtant, cette escalade de métaphores de plus en plus crues et violentes se retourne contre l'homme. Cette obscénité langagière, typique du rap, et ces mises en scène outrageuses entre corps se retrouvent cette fois au service d'un renversement de pouvoir.

4.3.1 L'esthétique de la sexualité : un renversement de pouvoir

Derrière cette exhibition corporelle omniprésente, on observe en réalité une absence de contrôle sur soi : « J'ai cru en l'amour en cinq mois (bah ouais) /Puis, c'est parti en vrille, ma

²⁸⁹ DAMSO, « DEUX TOILES DE MER », *QALF*, *Op. Cit.*

²⁹⁰ DAMSO, « I. Peur d'être père », *Ipséité*, *Op. Cit.*

²⁹¹ BOOBA, « Petite fille », *Trône*, 92i Records, 2017

²⁹² MEDINE, « Enfants forts », *MIND*, 2019

²⁹³ ALONZO, « Papa Allo », *100%*, Def Jam Recordings France, 2017

²⁹⁴ DAMSO, « A. Nwaar Is The New Black », *Ipséité*, *Op. Cit.*

bite n'a pas su se taire »²⁹⁵. Dans cet extrait, le sujet masculin est incapable de régir sa vie sentimentale, son organe sexuel se retournant contre lui. Celui-ci révèle par ailleurs sa méconnaissance en matière sexuelle : « Après tout, ton point G, je n'sais pas trop où il en est »²⁹⁶. En outre, la multiplication de ces acharnements sexuels débouche sur une annulation de tout plaisir : « Son vagin ne m'fait plus rien, son derrière ne fait plus effet /Oh, je suis triste »²⁹⁷. Le sexe apparaît alors comme un acte morose et déshumanisant : « Le sexe n'a plus de secret /J'entre et je sors comme les pièces d'un porte-monnaie »²⁹⁸. De plus, le corps féminin est envisagé comme un milieu hostile, vénéneux pour l'homme qui se retrouve « épuisé par la drogue féminine »²⁹⁹ : « De leurs 'ttes-cha, j'me suis empoisonné »³⁰⁰. L'organe génital féminin constitue alors le lieu d'une mort symbolique : « Dans sa fosse profonde, je m'enterre à chaque visite »³⁰¹. En « démonisant » la femme, le sujet masculin lui procure un pouvoir sexuel capable de l'anéantir. Dès lors, le sexe masculin perd la face à côté de cette puissance féminine : « Sa tte-ch' est plus large que ma bite, j'me suis senti offensé »³⁰², l'homme se retrouvant déboussolé face à la libido débridée de sa partenaire : « Dans la schnek, dans la schnek/ Je n'sens même plus le gland/J'suis à sec, j'suis à sec, j'suis à sec, j'suis à sec »³⁰³.

Un véritable renversement de pouvoir s'opère alors. Arroseur arrosé, l'homme est à son tour asservi et objectifié par la femme : « J'ai fait semblant de bien aller, quand t'as démarré, qu't'es allée chez lui ben nan j'ai rien dit /Pourtant j'le savais qu'tu baisais pour t'évader, après tout j'étais là qu'pour dépanner »³⁰⁴, « "Oui, j't'ai trompé et cela par ta faute" m'a dit cette pute pour qui sentiments j'avais/ M'a dit cette pute pour qui j'ai tant bavé, m'a dit cette pute pour qui j'n'ai fait que passer »³⁰⁵.

Le sujet masculin, pressentant que le modèle sexuel de la pénétration masculine lui échappe, proclame : « L'humanité tuée dans l'œuf/ L'égalité entre homme et meuf/ C'est l'soixante-neuf »³⁰⁶. Cet extrait signerait alors la fin de cette conception de l'acte sexuel uniquement dirigé vers la reproduction- « l'humanité tuée *dans l'œuf* » faisait référence à cette

²⁹⁵ DAMSO, « BPM », *QALF, Op. Cit.*

²⁹⁶ DAMSO, « N. J Respect R », *Ipséité, Op. Cit.*

²⁹⁷ DAMSO, YG PABLO, « T. CHIALER », *QALF Infinity, Op. Cit.*

²⁹⁸ DAMSO, « Z. Kietu », *Ipséité, Op. Cit.*

²⁹⁹ ORELSAN, DAMSO, « Rêves bizarres », *La fête est finie, Op. Cit.*

³⁰⁰ DAMSO, « Γ. Mosaïque solitaire », *Ipséité, Op. Cit.*

³⁰¹ DAMSO, « Z. Kietu », *Ipséité, Op. Cit.*

³⁰² DAMSO, « Noir meilleur », *Lithopédion, Op. Cit.*

³⁰³ DAMSO, « H. Gova », *Ipséité, Op. Cit.*

³⁰⁴ DAMSO, « Θ. Macarena », *Ipséité, Op. Cit.*

³⁰⁵ DAMSO, « A. Nwaar Is The New Black », *Ipséité, Op. Cit.*

³⁰⁶ DAMSO, « Π. VANTABLACK », *QALF Infinity, Op. Cit.*

absence de fertilité-, la neutralisation de toute phallocratie, remplacée par un plaisir mutuel et horizontal. La philosophe Benjamine Weil, voit dans cette *punchline* un véritable art poétique féministe de la sexualité :

Dans le soixante-neuf, on est en dehors de la pénétration. Et finalement, s'il y a égalité -déjà ça vient poser la question d'un point de vue pour le coup féministe de la pénétration comme rapport qui peut être potentiellement nécessairement de domination-, d'où la nécessité de devoir repenser la sexualité en dehors de rapports uniquement de pénétration et donc de procréation³⁰⁷.

Ce retournement de situation atteint son comble dans le titre *Ξ. Une âme pour deux*. L'histoire s'ouvre sur le récit d'aventures nocturnes d'un jeune homme qui aborde une prostituée. Le texte, d'une extrême violence, relate les détails de ses rapports sexuels. Après avoir tué son proxénète et l'avoir violée, le sujet masculin la questionne : « J'ai lui dis quel genre de pute que t'es /Elle m'a dit une qui baise avec son fils dans la rue »³⁰⁸. Cette femme qu'il a traité de la pire manière se révèle donc être sa mère :

What the fuck, putain d'bordel de merde

Elle me dit si, si, ouais, ouais, Damso j'suis ta mère

Et t'as pas changé d'un poil pubien ça c'est clair

J't'ai reconnu quand j'ai posé ta verge sur mes lèvres³⁰⁹

Au-delà de cette reprise du complexe d'Œdipe version rap, on observe dans ce texte pour le moins troublant la liaison des deux femmes pourtant si incompatibles dans le rap de Damso : la mère et la prostituée. En les faisant fusionner dans ce morceau, le sujet masculin est pris à son propre piège. En effet, à l'instant où cette dégradation de la prostituée atteint son apogée, celui-ci réalise que cette femme pourrait être sa propre génitrice.

Ξ. Une âme pour deux propose une double lecture. D'une part, comme nous l'avons souligné, ce texte se réfère à ce transfert d'âme dont est victime le narrateur, ce morceau était placé sous l'autorité d'un personnage distinct, une sorte d'alter ego diabolique. D'autre part, ce titre traduirait également l'absurdité de cette ambivalence entre ces différentes figures féminines, puisque détentrices d'une âme commune. A travers ce titre, Damso dénonce les incohérences des codes *mainstream* du rap, notamment la polarisation entre ces deux

³⁰⁷ WEIL Benjamine, *Op. Cit.*

³⁰⁸ DAMSO, « Ξ. Une âme pour deux », *Ipséité, Op. Cit.*

³⁰⁹ *Idem*

archétypes féminins. En poussant jusqu'à ses limites les logiques de cette domination masculine, il les fait finalement exploser, révélant leurs absurdités. C'est dans cette esthétique carnavalesque, de l'exponentiel, de l'obscénité guidé jusque dans ses retranchements que Damso parvient à ouvrir une brèche le libérant des normes.

4.3.2 Un corps réduit au phallus

Par ailleurs, à plusieurs reprises, le corps masculin est présenté métonymiquement à travers son pénis. Cette survalorisation phallique s'insère dans le principe de l'*egotrip*, l'organe sexuel masculin constituant un argument de taille pour prouver sa virilité.

Néanmoins, cette représentation fragmentée de soi contribue à un processus de déshumanisation. En effet, le sujet masculin témoigne d'une méconnaissance corporelle : « Jambes en X, même mon corps avoue ne pas se connaître »³¹⁰ qui contraste avec cette expertise en matière d'anatomie féminine. A l'inverse, presque aucune partie du corps masculin n'est présentée dans notre corpus, mis à part le phallus. Celui-ci s'assimile à un instrument de souffrance : « Ambiance électrique, mon sexe est un taser »³¹¹, « Mon .9 milli' dit que t'as la peau douce, ta schneck vit en pleine sécheresse, oh »³¹², « Elle touche la barre comme un shiteu »³¹³, ce dernier vers faisant référence à une barre de drogue, le sexe masculin étant réifié à un objet métallique. Cette survalorisation phallique prend place dans une dichotomie où le sujet masculin oppose son organe génital et vital : « C'est vrai, j'te trompe avec la bite/ Mon cœur, lui, n'a d'yeux que pour toi »³¹⁴. Ce traitement manichéen de son corps s'observe également dans le vers suivant : « J'suis ni mon cœur, ni mon érection »³¹⁵. Jouant sur la polysémie du mot « suis », celui-ci prétend ne suivre aucun chemin, mais aussi n'*être* – « je ne suis » - ni son cœur ni son pénis. Ainsi, cette dualité aboutit à une aporie, le sujet masculin morcelé ne se retrouvant dans aucun de ses fragments.

En outre, dans le titre *Smog*, son phallus est par ailleurs qualifié d'un adjectif capital, celui de sa noirceur : « Prends exemple sur ma bite, noire et prête à tout niquer (Saal) »³¹⁶. Dès lors, cette définition de soi à travers son organe sexuel s'insère dans le stéréotype de l'hypersexualisation de l'homme noir. A ce sujet, l'écrivain et philosophe Frantz Fanon

³¹⁰ DAMSO, « Dix leurres », *Lithopédion*, Op. Cit.

³¹¹ DAMSO, « YOUVOI », *QALF Infinity*, Op. Cit

³¹² DAMSO, « Introduction », *Lithopédion*, Op. Cit

³¹³ DAMSO, « B. #QuedusaalVie », *Ipséité*, Op. Cit.

³¹⁴ DAMSO, « Perplexe », *Lithopédion*, Op. Cit

³¹⁵ DAMSO, « Z. Kietu », *Ipséité*, Op. Cit.

³¹⁶ DAMSO, « Smog », *Lithopédion*, Op. Cit

explique dans son essai *Peau noire, masques blancs*³¹⁷ que l'Occident a élaboré une vision de l'homme noir à travers un pénis fantasmé : « On n'aperçoit plus le nègre, mais un membre : le nègre est éclipsé. Il est fait membre. Il *est* pénis. »³¹⁸. Ces réflexions nous amènent à la nécessité de croiser le genre à des questions raciales pour comprendre comment le rappeur compose avec ces stéréotypes.

³¹⁷ FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952

³¹⁸ FANON Frantz, cité par LAUZON Marilyn, *Stéréotypes et auto-exotisme : les représentations de la sexualité de l'homme noir chez René Depestre et Dany Laferrière*, mémoire dirigé par OBERHUBER Andrea, soutenu à l'Université de Montréal, année 2013, p.16 [en ligne]

https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/10700/Lauzon_Marilyn_2013_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y (Page consultée le 26/02/2022)

Chapitre 5. L'homme noir : de l'assignation à l'appropriation

5.1 Une esthétique de la noirceur radicale et polysémique

Selon Eric Fassin, « parler de sexe, c'est parler de race, et inversement »³¹⁹. En effet, les questions de genre croisent inévitablement d'autres paramètres, engageant une perspective intersectionnelle. Raewyn Connell confirme cette nécessité épistémologique : « Pour comprendre le genre, nous devons ainsi constamment aller au-delà du genre. La même leçon s'applique dans l'autre sens. Nous ne pouvons comprendre la classe, la race ou les inégalités mondiales sans constamment regarder du côté du genre. »³²⁰.

En mettant en scène sa couleur de peau, Damso joue sur plusieurs tableaux. Dans le monde du rap, être noir constitue un atout pour revendiquer une masculinité hégémonique *mainstream*. En effet, Damso s'insère dans les assignations externes du rap faisant du rappeur un homme racisé ou de banlieue. A l'inverse, dans la société euro-américaine contemporaine, l'homme noir se retrouve marginalisé à l'homme blanc, même si ces relations peuvent varier en fonction des contextes. Rappelons que la masculinité marginalisée décrit des « rapports entre les masculinités des différentes classes sociales ou des différents groupes ethniques dominants et subordonnés. La marginalisation s'opère toujours par rapport à *l'autorité* de la masculinité hégémonique du groupe dominant. »³²¹. Cet exemple démontre comment les critères de chaque masculinité varient selon les circonstances, être noir changeant de statut et de valeur dans ces différents contextes : « Ainsi, des groupes d'hommes que l'on identifiera dans un contexte donné à l'hégémonie pourront apparaître comme subordonnés ou marginalisés dans un autre contexte, la domination masculine en tant que structure sociale n'en étant pas pour autant nécessairement modifiée. »³²²

Les textes de Damso sont traversés par ce que nous avons nommé une « esthétique du noir ». Poétisant cette noirceur, le rappeur développe diverses stratégies à ce sujet. D'une part, celui-ci s'empare des stéréotypes associés à l'homme noir. En construisant un personnage

³¹⁹ FASSIN Eric, cité par GUILLARD Severin, SONNETTE Marie, « De la position à la posture [...] », *Op. Cit.*

³²⁰ CONNELL Raewyn, *Op. Cit.*, p.72

³²¹ *Ibid.*, p.79

³²² RIVOAL Haude, *Op. Cit.*, p.154

correspondant et surpassant même ces clichés, il met en place un processus d'auto-exotisme dans le sens où sa définition de soi passe par une appropriation d'injonctions liées à sa « race ». D'autre part, celui-ci fait du noir un thème qui dépasse les questions de couleur, investiguant le champ d'une noirceur existentielle, celle de l'âme.

Soulignons par ailleurs que cette esthétique du noir est radicale. Cette souveraineté est martelée à plusieurs reprises par la voix narrative par des vers commençant par « tout est noir » suivi d'une comparaison : « Tout est noir comme chemisier d'Ardisson »³²³, « Tout est noir comme Noémie Lenoir »³²⁴. Cette omniprésence de la noirceur se remarque dans tous les albums. Elle peut faire référence au premier penchant de cette esthétique polysémique, le processus d'auto-exotisme : « Tout est noir comme à Château Rouge »³²⁵, « Roi désormais, tout est noir mais /Pas d'lueurs blanches pures, coke passant par nez »³²⁶, « Tout est noir comme la carrosserie »³²⁷ : dans ces exemples, on observe que la voix narrative invoque les clichés du rappeur racisé (vivant dans une banlieue, Château Rouge faisait référence à un quartier défavorisé de Paris, prenant part à l'univers de la drogue ...). A l'inverse, cette radicalité peut également s'affilier à la noirceur de l'âme : « Tout est noir comme désespoir »³²⁸, engageant une boucle autotélique où la noirceur appelle la noirceur : « Tout est noir qui finit noir »³²⁹.

5.2 Un processus d'auto-exotisme

5.2.1 Du noir au nwaar

Le point de départ de cet auto-exotisme repose dans la prise de conscience d'un racisme qui, bien qu'il ait « blanchi » avec le temps, engage une dévalorisation du noir :

C'est écrit noir sur blanc que le blanc, c'est

Mieux qu'le noir car le noir, il est foncé

Le racisme depuis Jésus blanchi

Pourtant cheveux laineux, pieds de bronze, comme quoi les écrits n'ont plus de sens

³²³ DAMSO, « H. Gova », *Ipséité, Op. Cit*

³²⁴ DAMSO, « Autotune », *Batterie Faible, Op. Cit.*

³²⁵ DAMSO, « Introduction », *Lithopédion, Op. Cit*

³²⁶ DAMSO, « A. Lové », *Ipséité, Op. Cit.*

³²⁷ DAMSO, HAMZA « BXL ZOO », *QALF, Op. Cit*

³²⁸ DAMSO, « I. Peur d'être père », *Ipséité, Op. Cit*

³²⁹ DAMSO, « Z. Kietu », *Ipséité, Op. Cit*

Ou bien c'est le sens qu'on a déconstruit, sale, sale, sale³³⁰

Dans cet extrait, la voix narrative dénonce cette absurdité, en convoquant un passage de la Bible laissant planer le doute sur la couleur du Christ.³³¹ A partir de ce constat, le sujet masculin déplore sa condition. Le poids de cette assignation est transmis à plusieurs reprises : « Ils s'demandent "pourquoi j'fais le sale nègre ?" Comme si j'avais l'choix de faire autre chose »³³². Dans ce passage-clé, la voix narrative témoigne d'une définition du soi obligatoire et imposée de l'extérieur, le sujet ne pouvant être qu'un « sale nègre ». En outre, l'*Introduction* de *Lithopédion* dénonce un double processus d'imposition identitaire concernant l'homme noir :

Niquer des mères, bosser dur, c'est la procédure

T'es dans les flyers, j'suis dans les journaux

Des chaînes d'esclaves aux chaînes en or

Click, click, bang, bang, comme ça qu'nègre s'en sort³³³

En effet, dans ce passage, le rappeur se représente asservi entre deux chaînes : celles de l'esclavage et celles en or, symbole de la pseudo-virilité noire des rappeurs *gangsta*. Dans *Festival de rêves*, il souligne l'ambivalence de cet attribut : « Menottes ou chaînes en or ? »³³⁴. Lucine Ailloud signale à ce propos que « "Le devoir" de crédibilité virile en tant que rappeur noir est pour Damso, un autre type d'enchaînement après l'esclavagisme. »³³⁵. Celui-ci révèle que cet attrait pour la violence – « click, click, bang, bang » faisant référence au bruit d'une arme à feu-, ainsi que cette grossièreté verbale envers les femmes- « niquer des mères » - constituerait une obligation pouvoir réussir en tant que rappeur noir- « comme ça qu'nègre s'en sort ». Le sujet masculin met donc à jour un double assujettissement identitaire, incapable de prendre en charge sa propre définition.

Partant de ce mépris de son identité, le rappeur inverse la tendance. Au lieu de contourner les questions raciales et de cacher sa couleur de peau, - pratique qu'il déprécie : « Honte de c'qu'ils sont, ils se dé-nègrent (bang) »³³⁶-, celui-ci au contraire se « re-nègrise ». En ce sens,

³³⁰ ORELSAN, DAMSO, « Rêves bizarres », *La fête est finie*, Op. Cit.

³³¹ « Sa tête et ses cheveux étaient blancs comme laine blanche, comme neige, et ses yeux étaient comme une flamme ardente ; ses pieds semblaient d'un bronze précieux, purifié au creuset, et sa voix était comme la voix des océans. » Apocalypse 1:14-15

³³² DAMSO, « B. #QuedusaalVie », *Ipséité*, Op. Cit

³³³ DAMSO, « Introduction », *Lithopédion*, Op. Cit

³³⁴ DAMSO, « Festival des rêves », *Lithopédion*, Op. Cit

³³⁵ AILLOUD Lucine, mémoire cité, p.74

³³⁶ DAMSO, « Même issue », *Lithopédion*, Op. Cit.

cette stratégie fait écho aux postulats de la Négritude.³³⁷ Mouvement culturel et prise de position politique née dans les années 1930, celle-ci revendique la spécificité de la personne noire.³³⁸ Le terme fut fondé par Aimé Césaire et développé par plusieurs intellectuelles et intellectuels francophones noirs tels Léopold Senghor, Léon Damas ou Paulette et Jeanne Nardal. Réinvestissant l'insulte « nègre », la Négritude met en avant une identité noire composée précisément par ce qui été infériorisé par la colonisation occidentale.

Cette affiliation à la Négritude s'observe à plusieurs reprises. Le titre *Noir meilleur* par exemple manifeste précisément cette volonté de revalorisation du noir. La chanson *II. VANTABLACK* fait par ailleurs référence au « Vantablack [...] un revêtement synthétique qui absorbe 99,965 % de la lumière qui le pénètre, en faisant le noir le plus profond alors créé par l'être humain »³³⁹ et témoigne dès lors d'une noirceur absolue et extrême. En outre, le morceau *Nwaar is the new black* joue sur l'expression « the new black » signifiant en anglais la nouvelle mode. Damso s'approprie cette formule, affirmant que le nouveau « black » - nouveau noir et nouvelle tendance- est désormais le « nwaar ». Ce nwaar forme une véritable prise de position poétique. En effet, la déformation graphique démontre une appropriation linguistique et mais aussi conceptuelle, le nwaar se déclinant même sous plusieurs formes, comme dans le refrain de *QuedelaVie* où la voix narrative affirme se conduire « nwarmalement, nwar-nwarmalement »³⁴⁰.

Ce concept traverse toute l'œuvre du rappeur - « Nwaar (hey), nwaar (hey), nwaar (hey), très nwaar (hey)/Nwaar (hey), nwaar (hey), nwaar (hey), très nwaar (hey) »³⁴¹ martèle la voix narrative- mais en quoi consiste-t-il ? S'insère-t-il dans la lignée des rappeurs « black cools » tel McSolaar, c'est-à-dire présentant une performance raciale apaisée et joyeuse, tentant de contourner aux mieux tous les stéréotypes racistes et faisant preuve d'une « politique de respectabilité »³⁴² ?

³³⁷ Au sujet du traitement de la Négritude dans le rap, voir par exemple l'article SEYE Serigne, « Et les rappeurs chantèrent Senghor ou un exemple d'adaptation intermédiaire de la négritude », dans *Itinéraires* 2020-3 | 2021, [En ligne], <http://journals.openedition.org/itineraires/9392> (Page consultée le 06/05/2022). Dans cette réflexion, l'auteur démontre comment une série de rappeurs d'Afrique reprennent les poèmes de Senghor.

³³⁸ SENGHOR Léopold S. « Qu'est-ce que la négritude ? » dans *Études françaises*, volume 3, numéro 1, février 1967, p. 3–20. [en ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1967-v3-n1-etudfr1747/036251ar/> [Page consultée le 04/01/2022]

³³⁹ « II. VANTABLACK », dans *Rap Genius*, [en ligne], <https://genius.com/Damso-II.VANTABLACK-II.VANTABLACK-lyrics> (Page consultée le 30/04/2022)

³⁴⁰ DAMSO, « QuedelaVie », *Batterie Faible*, *Op. Cit.*

³⁴¹ DAMSO, « X. ZWAAR », *QALF Infinity*, *Op. Cit.*

³⁴² Lors du séminaire *Fight the Power ? Musiques hip-hop et rapports sociaux de pouvoir (Op. Cit.)*, la doctorante Clara Heysch analysa la stratégie de la masculinité noire d'McSolaar. Elle en conclut que celui-ci

Réponse dans *Noir meilleur* : « Pour un noir meilleur, j'dois faire du sale, ah oui oui oui (oui, oui) »³⁴³. Damso crée donc un univers « nwaar », marqué par le sale. « Faire du sale » est une expression polyvalente dans le rap qui signifie atteindre l'excellence dans une activité. Un « sale nwaar » témoignerait alors d'une radicalité d'un « nwaar » sans concession : « J'fais que du sale (hey), négros sont pas prêts/J'suis dans le noir, très, j'suis dans le square, j'beh »³⁴⁴, « Tout est noir, tout est sale, tel un pirate, j'mets les voiles »³⁴⁵, « J'fais que du sale et très noire est la mention »³⁴⁶. En outre, on y reconnaît l'insulte « sale noir », ici réhabilitée en tant que terme définitoire. De plus, le mot « sale » traverse également un processus de transformation lexicale, désormais « saal » comme dans le titre *#QueduSaalVie* ou sur le morceau *Smog* : « Faire du saal un tantinet, tout est noir donc tout y est /Tout est noir donc tout y est, eh (Ouais) »³⁴⁷. Ces deux concepts s'allient alors dans plusieurs sons : « Nwaar /Ah bah ouais /Ah, ouais /Sale, hey »³⁴⁸ ou sur le titre *THEVIE RADIO* qui, feignant un interlude publicitaire, nous annonce que nous sommes en train d'écouter « La radio sale, la radio nwaar »³⁴⁹. L'esthétique du nwaar, traversée par une intensité saal, compose l'étendard d'une logique d'auto-exotisme.

5.2.2 Hypersexualisation et animalisation du corps : s'emparer des stéréotypes

Nos réflexions suivantes s'inspireront du mémoire de Marilyn Lauzon *Stéréotypes et auto-exotisme : les représentations de la sexualité de l'homme noir chez René Depestre et Dany Laferrière*. L'auto-exotisme, conceptualisée par Nathalie Schon concernant la littérature antillaise, se définit comme un « mécanisme par lequel les sujets réemploient le discours de l'Autre afin de se définir eux-mêmes. »³⁵⁰. Marilyn Lauzon rapproche cette notion de « l'exotisme souverain » défini par Lionel Gauthier. Selon ce dernier, s'auto-exotiser permettrait

rejette tout exotisation et s'insère dès lors dans une « politique de respectabilité » dans le but de contourner les stéréotypes racistes. Théorisé par Evenly Brooks, la politique de respectabilité « décrit le processus par lequel un ou des membres privilégiés d'un groupe marginalisé se conforment à des normes du groupe dominant pour améliorer leurs conditions. » HAMMOUR KARIM, *Fight the power ?* [...], *Op. Cit.*

³⁴³ DAMSO, « Noir Meilleur », *Lithopédion*, *Op. Cit.*

³⁴⁴ DAMSO, « B. #QuedusaalVie », *Ipséité*, *Op. Cit.*

³⁴⁵ DAMSO, « Noir Meilleur », *Lithopédion*, *Op. Cit.*

³⁴⁶ DAMSO, « H. Gova », *Ipséité*, *Op. Cit.*

³⁴⁷ DAMSO, « Smog », *Lithopédion*, *Op. Cit.*

³⁴⁸ DAMSO, « X. ZWAAR », *QALF Infinity*, *Op. Cit.*

³⁴⁹ DAMSO, « THEVIE RADIO (Interlude) », *QALF Infinity*, *Op. Cit.*

³⁵⁰ LAUZON Marilyn, mémoire cité, p.17

de « revendiquer son identité et ainsi faire de l'exotisme un instrument d'identification (logique identitaire) »³⁵¹, base selon lui du mouvement de la Négritude.

Ces concepts représentent des atouts de taille pour comprendre comment Damso reprend à son compte une série de constructions et visions fantasmées concernant sa couleur de peau. En effet, dès qu'un morceau se réfère à l'esthétique du nwaar, celui-ci est constitué d'une série de stéréotypes vis-à-vis de l'homme noir. Parmi ceux-ci on retrouve notamment la sexualité débridée, l'hypersexualisation du corps, la violence décuplée ou encore l'imaginaire bestialisé.

Avant de se pencher sur ceux-ci, mettons à jour les mécanismes du stéréotype. A partir des réflexions de Ruth Amossy³⁵², Jean-Louis Dufays³⁵³ et Mireille Rosello³⁵⁴, Marilyn Lauzon le décrit de la sorte : « une unité de pensée plus ou moins figée, répétée au fil du temps, dont l'origine est imprécise, et qui révèle les contours d'une fabrication imaginaire à l'égard d'un objet (individu, groupe, idée) fixé dans — et à cause de — son altérité. »³⁵⁵. Deux termes se détachent de cette définition : celui de l'imaginaire -le stéréotype naitrait d'une fiction partagée - et celui d'altérité, tout stéréotype se placerait d'un point de vue supposément neutre pour qualifier un comportement distinct de soi.

En ce qui concerne notre thème, la construction de clichés exotiques sur l'homme noir provient en grande partie de la colonisation. Relevons par ailleurs que rien n'est jamais exotique en soi. Comme l'explique avec justesse Jean-François Staszak : « L'exotisme n'est ainsi jamais un fait ni la caractéristique d'un objet : il n'est qu'un point de vue, un discours, un ensemble de valeurs et de représentations à propos de quelque chose, quelque part ou quelqu'un. »³⁵⁶. Cette qualification d'exotisme semble pourtant être l'apanage de l'occidental, qui juge des pratiques ou coutumes différentes de soi, tandis qu'il se pense comme le centre, le neutre :

³⁵¹ GAUTHIER Lionel, cité par LAUZON Marilyn, mémoire cité, p.36

³⁵² Sa définition du stéréotype est la suivante : « le schème abstrait, la grille que l'esprit humain applique sur le monde pour mieux l'investir [et qui] varie infiniment selon les époques, les cultures, les milieux. » LAUZON Marilyn, mémoire cité, p.16. L'ouvrage principal de l'auteur est AMOSSY Ruth, *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, coll. « 128 »

³⁵³ Celle-ci se base sur son ouvrage DUFAYS Jean-Louis, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Berne, Peter Lang, 2011 (1994), coll. « ThéoCrit »

³⁵⁴ Celle-ci se base sur son ouvrage ROSELLO, Mireille, *Declining the stereotype*, Hanover, University Press of New England, 1991

³⁵⁵ LAUZON Marilyn, mémoire cité, p.123

³⁵⁶ STAZACK Jean-François. « Qu'est-ce que l'exotisme ? », dans *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 148, 2008, p.8, [en ligne] https://www.persee.fr/doc/globe_0398-3412_2008_num_148_1_1537 (Page consultée le 31/12/2021)

Le discours anonyme que l'on ne situe pas porte la marque ou plutôt le masque de la neutralité, qui s'avère en fait être celui du discours dominant, celui de l'homme blanc. Si l'on ne dit pas de quel point de vue tel lieu est exotique, c'est qu'il l'est du point de vue occidental ou européen, supposé être objectif et universel et qui a en tout cas réussi à s'imposer comme tel.³⁵⁷

Le premier stéréotype que s'approprie Damso repose sur la sexualité débridée des hommes noirs. Esla Dorsin et Myriam Paris dans une réflexion intitulée *Genre, esclavage et racisme : la fabrication de la virilité* considèrent que la définition de l'homme noir en tant qu'être guidé par ses instincts sexuels viendrait justifier l'entreprise de la colonisation. En effet, en se basant sur la prédominance de l'âme sur le corps, les occidentaux -s'arrogeant l'apanage de la rationalité et de la pensée-, affirmeraient dès lors leur supériorité sur les personnes noires :

[L]es stigmatisations ayant trait à la sexualité des esclaves font de la moralité un espace de différenciation et de hiérarchisation raciales. Plus les hommes esclaves sont présentés comme des êtres à la sexualité animale, sauvage, débridée, plus les colons européens apparaissent comme des hommes policés et éclairés.³⁵⁸

Comme nous avons eu l'occasion de l'observer en détail, Damso surjoue cette sexualité. Par rapport aux exemples précédents, il est intéressant d'ajouter que cette libido fantasmée et carnavalesque s'affilie à l'esthétique du « nwaar » : « Prends exemple sur ma bite, noire et prête à tout niquer (Saal) »³⁵⁹, « J'fais que du sale donc je n'baise que des putes »³⁶⁰, « L'amour de la chair n'a pas que bonnes odeurs, j'la prends dans le noir pour ne pas voir ses cornes /J'aime la violence et voir le sang qui coule (coule) »³⁶¹. Dans cet extrait de *Nwaar is the New Black*, le rappeur joue sur l'expression « dans le noir », qui peut se lire d'un point de vue littéral mais aussi métaphorique. Aussi, sur le titre *BXL ZOO*, la même logique est à l'œuvre : « Sa che-bou est remplie, la petite est gâtée (elle est gâtée, mwah) /Les négros sont fâchés, innocents, matraqués (eh, hmm, hmm) »³⁶² : en invoquant un acte de fellation, le sujet précise que cette conduite « sale » et dégradante est prise en charge par des « négros fâchés ».

Ainsi, le rappeur met en scène exactement ce qu'on attend d'un rappeur noir. Comme le démontre justement Frantz Fanon : « [p]rojetant ses intentions chez le nègre, le Blanc se

³⁵⁷ STAZACK Jean-François, *Op. Cit.*, p.9

³⁵⁸ DORLIN Esla, PARIS Myriam, citées par LAUZON Marilyn, mémoire cité, p.15

³⁵⁹ DAMSO, « Smog », *Lithopédion*, *Op. Cit*

³⁶⁰ DAMSO, « A. Lové », *Ipséité*, *Op. Cit.*

³⁶¹ DAMSO, « A. Nwaar Is The New Black », *Ipséité*, *Op. Cit.*

³⁶² DAMSO, HAMZA « BXL ZOO », *QALF*, *Op. Cit*

comporte "comme si le nègre les avait réellement" ». ³⁶³. Autrement dit, Damso dénoncerait un regard occidental tellement habitué à chercher la confirmation de stéréotypes qu'il a lui-même créés qu'il ne pourrait se détacher de cette vision et considérer ces pratiques comme fictionnelles.

De plus, un second stéréotype concernant l'homme noir fait référence à l'animalisation de son corps. L'épisode *Masculinités noires* du podcast *Les couilles sur la table*, tente de défaire les différentes assignations qui pèsent sur le corps noir. Les invités, Insa Sané et D de Kabal dénoncent :

Le corps noir est hypersexualisé, c'est un objet. On en fait un objet de désir, on en fait un étendard, un épouvantail. [...] Il ne peut pas être neutre. Un corps noir, lorsqu'il est dans l'espace public, on veut lui faire dire quelque chose, alors qu'un corps d'homme blanc, il est neutre, il a le choix, il peut être un lambda. ³⁶⁴

Les deux conférenciers mettent l'accent sur cette absence de choix auquel se retrouve confronté le corps masculin, thème dénoncé dans les textes de Damso ainsi que dans le morceau *Créature ratée* de la rappeuse Casey. En effet, l'artiste feint un discours raciste et exotisant, dépeignant le regard d'un colon sur le corps des personnes noires : « ses fesses sont une énorme masse » ³⁶⁵, « sa peau, une carapace de cuir sans souplesse. » ³⁶⁶. Emily Shuman en conclut que « le deuxième couplet de "Créature ratée" met en lumière la manière dont ces exhibitions de l'Autre cherchaient à vulgariser une idéologie physionomique de la race » ³⁶⁷. Casey met en scène ce même processus d'exotisation, en optant cette fois pour le point de vue du dominant et non pas du dominé.

Insa Sané souligne en outre qu'un imaginaire bestial est toujours d'actualité concernant les personnes noires. Marilyn Lauzon rappelle l'origine de ce schéma de pensée : « Du point de vue du colon, le Noir vit dans la nature, il n'est pas civilisé, il n'a pas d'inhibitions, il est entièrement corps ; aussi est-il fréquemment associé à l'animal sauvage. » ³⁶⁸. Dans *Créature ratée*, Casey se réfère aux véritables zoos humains imaginés par une Europe en quête d'exotisme : « Chers clients, clientes, ne vous arrêtez pas à cette laideur criante / Les jungles

³⁶³ FANON Frantz, cité par Lauzon Marilyn, mémoire cité, p.46

³⁶⁴ INSA Sané et D DE KABAL, au micro de TUALLION Victoire, *Les couilles sur la table : épisode Masculinités noires*, Binge Audio, diffusé sur Spotify, octobre 2017, 37 minutes

³⁶⁵ CASEY, « Créature ratée », *Libérez la bête*, Ladilafé, 2010, citée par SHUMAN Emily, *Op. Cit.*, p.6

³⁶⁶ CASEY, « Créature ratée », *Op. Cit.*, citée par SHUMAN Emily, *Op. Cit.*, p.6

³⁶⁷ SHUMAN Emily, *Op. Cit.*, p.6

³⁶⁸ LAUZON Marilyn, mémoire cité, p.47

de l'Afrique, lointaines et luxuriantes / nous offrent des spécimens de différentes variantes »³⁶⁹. Damso se réapproprie cet imaginaire colonial, le zoo se référant à un lieu métaphorique lié aux groupes masculins racisés : « J'rappais dans le tieks avec mes négros dans le zoo »³⁷⁰, « J'suis sur la scène, ou dans le zoo »³⁷¹. Dans le titre nommé *BXL ZOO*, le rappeur affirme suivre une « Mentalité zoo (eh), depuis le berceau (eh) »³⁷², tandis que l'interlude *THEVIE RADIO* annonce fièrement : « Ça sort du four, c'est made in Brussels Zoo »³⁷³. Cette figure est travaillée par d'autres rappeurs noirs tels Kaaris sur son titre *Zoo* ou encore Booba dans un morceau intitulé *100-8 Zoo*. Cet univers bestial débouche automatiquement sur le stéréotype de l'homme noir violent et sauvage : « Nwaar/ La violence »³⁷⁴, « Bédo dans le sang, négros dans les champs sont toujours à crever de faim (ah ouais) / Ici, pas de "aïe, aïe" car on tire dans la tête, c'est nwaar, c'est sale (rha) »³⁷⁵.

Ces réflexions peuvent apporter un éclairage supplémentaire à la compréhension de cette objectification de la femme et cette survalorisation corporelle, thèmes principaux des chapitres 3 et 4. Nous pourrions en effet comprendre cette hypersexualisation de soi dans la continuité de cet auto-exotisme, où le rappeur réemploie des discours externes pour se définir. Par ailleurs, cette instrumentalisation du corps noir remonte une fois de plus à la colonisation, les spécialistes Cilas Kemedjio et Lydie Moudileno dénoncent à cette époque « une dépossession totale de leur corps [des victimes du régime colonial]. »³⁷⁶. Face à cette perte, Marilyn Lauzon repère chez les auteurs haïtien Danny Laferrière et René Depestre une réhabilitation corporelle au travers de leurs écrits : « L'homme noir, réduit dans la vision héritée du colonialisme à son membre viril [...] se servira paradoxalement de sa sexualité afin de rétablir sa place au monde. »³⁷⁷. Pourrions-nous dès lors envisager cette « pulsion corporelle », inhérente au rap de Damso, comme une forme de *réappropriation* du corps noir ?

Partant du constat d'un racisme omniprésent, le rappeur prend le parti de se fondre complètement dans les stéréotypes liés à l'homme noir. C'est en s'y souscrivant qu'il les dénonce. Plus que se fondre, celui-ci les surexploite, les épuise pour voir jusqu'où ceux-ci

³⁶⁹ CASEY, « Créature ratée », *Op. Cit.*, citée par SHUMAN Emily, *Op. Cit.*, p.6

³⁷⁰ DAMSO, « A. Lové », *Ipséité*, *Op. Cit.*

³⁷¹ DAMSO, « II. VANTABLACK », *QALF Infinity*, *Op. Cit.*

³⁷² DAMSO, HAMZA « BXL ZOO », *QALF*, *Op. Cit.*

³⁷³ DAMSO, « THEVIE RADIO (Interlude) », *QALF Infinity*, *Op. Cit.*

³⁷⁴ DAMSO, « II. VANTABLACK », *QALF Infinity*, *Op. Cit.*

³⁷⁵ DAMSO, « POUR L'ARGENT », *QALF*, *Op. Cit.*

³⁷⁶ KEMEDJIO Cilas et MOUDILENO Lydie, citées par LAUZON Marilyn, mémoire cité, p.50

³⁷⁷ LAUZON Marilyn, mémoire cité, p.56

peuvent tenir. En stylisant cette appropriation via une proposition singulière et originale, l'esthétique du nwaar, la voix narrative (re)trouve son identité. Comme le remarque Cyril Vettorato, cette stratégie d'auto-exotisme est employée chez plusieurs rappeurs noirs :

Notons également que cette stylisation sexuelle du rapport de force viril emprunte souvent des accents raciaux. En effet, dans l'univers du hip-hop, certains stéréotypes aujourd'hui souvent considérés comme racistes ont été repris par les rappeurs dans un sens valorisant. C'est le cas en particulier de l'association des hommes noirs avec une virilité exacerbée.³⁷⁸

5.2.3 « Dems », l'alter ego

Lorsque nous avons abordé les troubles énonciatifs au second chapitre, nous avons mis à jour l'existence de plusieurs personnages à l'intérieur d'un « je » poupée-russe. « Dems », véritable alter ego du rappeur, forme la figure la plus facilement identifiable et la plus aboutie, puisque derrière ce surnom s'agrègent précisément tous les fantasmes que l'on associe à l'image d'un rappeur noir. Ainsi, Dems, constituerait la figure de proue de ce processus d'auto-exotisme.

En effet, dès qu'un titre présente une performance correspondant aux stéréotypes du rappeur noir, celui-ci est pris en charge par « Dems » qui tient à se présenter début de morceau comme dans *I. Mosaïque solitaire* s'ouvrant sur ces paroles : « Dems, sale, sale, sale »³⁷⁹, revendiquant directement l'autorité de l'esthétique du nwaar et du sale. « Lève-toi et ambiance-toi/Car voici le nouveau Dems et Hamza »³⁸⁰ : cette adresse fait partie du titre *THEVIE RADIO*, interlude annonçant le prochain titre de l'album, *BXL ZOO*, en *featuring* avec le rappeur belge Hamza. Dans ce morceau, les présentations sont réitérées, le texte affirmant que « le H et Dems [sont] dans le tieks »³⁸¹. Hamza place lui aussi ses propos sous la bannière de son surnom « H », ces deux personnages se trouvant dans le lieu allégorique du quartier, dit tieks. De même, dans *Rêves bizarres*, Orelsan ayant fini son couplet, se surnomme « San » et appelle à son tour « Dems », ces deux alter ego s'affiliant à l'esthétique du nwaar : « Nwaar, San, Dems »³⁸². Le titre *II. VANTABLACK* résume bien ce point de vue ironique et exotisant véhiculé par « Dems » : « Thug, noir, déf, sale, négro prend la weed »³⁸³.

³⁷⁸ VETTORATO Cyril, *Op. Cit.*, p.13

³⁷⁹ DAMSO, « I. Mosaïque solitaire », *Ipséité, Op. Cit.*

³⁸⁰ DAMSO, « THEVIE RADIO (Interlude) », *QALF Infinity, Op. Cit.*

³⁸¹ DAMSO, HAMZA « BXL ZOO », *QALF, Op. Cit.*

³⁸² ORELSAN, DAMSO, « Rêves bizarres », *La fête est finie, Op. Cit.*

³⁸³ DAMSO, « II. VANTABLACK », *QALF Infinity, Op. Cit.*

Par ailleurs, le morceau *Φ. THEVIE RADIO* se construit en trois séquences abordant les relations amoureuses de trois angles distincts. Le troisième couplet annonce alors : « Tchiki-tchiki-tchiki changement d'ambiance, nwaar/ Back to the sale, la violence, Dems/ Sale, ah bah oui, ah bah oui »³⁸⁴. Via ce « méta-commentaire », on comprend ces indices laissés par le narrateur indiquant clairement ce « changement d'ambiance » opéré par l'entrée de Dems sur le dernier couplet et donc la nécessaire modification thématique qui en découle.

Enfin, nous pourrions nous demander quelles finalités résultent de cet auto-exotisme. Quels bénéfices le rappeur tire-t-il de cette stratégie ? Ne participerait-il pas à véhiculer et renforcer ces mêmes stéréotypes ? Se référant à Silke Segler Messmer, Marilyn Lauzon considère que ce processus, bien qu'il permette de se réhabiliter une identité « en négatif », conforterait une « ronde performative » de la définition blanche du noir :

Les Européens sont friands d'une différence du Noir qu'ils ont eux-mêmes façonnée. Dans les représentations rassurantes du Noir qui ont la cote au début du siècle, il y a « satisfaction d'un double désir européen : l'aspiration à la possession d'une connaissance sur l'autre, et la satisfaction ou confirmation de son propre mode d'images ».³⁸⁵

En surjouant les stéréotypes jusqu'à les rendre grotesques, extravagants et dès lors non-crédibles, le rappeur, sous le couvert de son surnom « Dems », renverse leurs autorités. Or, un critère indispensable pour que ce principe d'inversion fonctionne repose dans la *reconnaissance* de cette ironie et de cette subversion des codes. En effet, Jean-Louis Dufays envisage ces jeux conscients comme une forme d'ébranlement du stéréotype : « Pour Jean-Louis Dufays, la reprise ludique ou ironique du stéréotype va à l'encontre de sa propre valeur répétitive et permettrait, grâce au changement de registre, d'ébranler l'autorité de l'argument répété et d'instaurer le doute quant à sa crédibilité. »³⁸⁶. Or, il apparaît à l'inverse que tout ce travail fictionnel reste -une fois de plus- totalement incompris.

Autrement dit, la convocation de stéréotypes liés à sa couleur de peau est envisagée comme la *confirmation* de l'existence de ceux-ci : si les textes de Damso présentent un être à la sexualité brutale, on y voit la preuve que les rappeurs et hommes noirs se définissent effectivement par une sexualité brutale. C'est ce que l'historien de l'art Darby English nomme le formalisme stratégique : « English critique la tendance à voir dans l'œuvre d'un artiste noir

³⁸⁴ DAMSO, « Φ. THEVIE RADIO », *QALF Infinity*, Op. Cit.

³⁸⁵ SEGLER MESSMER Silke, cité par LAUZON Marilyn, mémoire cité, p.51

³⁸⁶ LAUZON Marilyn, mémoire cité, p.28

la confirmation d'un thème, d'une démarche ou d'une prise de position prédéterminée prêtée à l'artiste en raison de son identité raciale présumée. »³⁸⁷. On ne conçoit pas que ces artistes puissent fictionnaliser, esthétiser, questionner ces stéréotypes. La réception de l'œuvre de la rappeuse Casey, née en Martinique, illustre ce même écueil. Bettina Ghio, déplore à ce sujet : « Mais dans la réception de son œuvre, cette violence est généralement prise au premier degré. A son grand regret, cette violence n'est jamais perçue comme de la fiction car on ne considère par les rappeurs comme des auteurs. »³⁸⁸. A ce sujet, Casey dénonce : « Personne en France ne voit le côté symbolique, le côté fictionnel parce qu'on est censé être violents. »³⁸⁹.

5.3 Une noirceur de l'âme

Cette logique d'appropriation du noir dépasse les questions raciales. En effet, se profile dans notre corpus une noirceur bien différente de celle que nous venons d'étudier, une noirceur non plus du corps mais existentielle, celle de l'âme.

Certains passages laissent planer l'ambiguïté, pouvant tout autant être affiliés aux deux penchants de cette esthétique du noir : « Damso, pourquoi tant de noirceur ? /Si je l'dis, tu n'vas pas t'en remettre »³⁹⁰, « M'd'mandez pas c'que j'fais dans la vie /C'est si noir, vous s'irez pris de panique »³⁹¹. Ces extraits peuvent se référer aux stéréotypes sur les rappeurs noirs- la voix narrative suggérant que sa vie de voyou est si violente qu'il ne préfère pas la dévoiler- mais ils peuvent aussi faire allusion à une noirceur intérieure, un mal qui le ronge. En effet, le rappeur révèle alors une tout autre facette de son écriture, mettant en scène ses doutes face à sa condition humaine, ses textes se convertissant en un outil d'exploration intime.

Le point de départ de cette noirceur de l'âme repose dans d'omniprésents questionnements teintés d'ambivalences : enfer/paradis, bien/mal, obscurité/lumière, mort/vie : le sujet se retrouve pris dans les filets de la réflexion binaire. Face à ces contradictions sans issue, l'ombre est dès lors préférée à la lumière, dévoilant la face cachée de son rap.

5.3.1 L'aporie des antagonismes

Les textes de Damso sont striés de binarités conceptuelles. Parmi celles-ci, l'évocation de l'enfer et du paradis est travaillée à plusieurs reprises, notamment pour faire référence à une

³⁸⁷ SHUMAN Emily Q., *Op. Cit.*, p.2

³⁸⁸ GHIO Bettina, *Op. Cit.*, p.242

³⁸⁹ CASEY, citée par GHIO Bettina, *Op. Cit.*, p.242

³⁹⁰ DAMSO, « O. OG », *QALF Infinity*, *Op. Cit.*

³⁹¹ DAMSO, « Γ. Mosaïque solitaire », *Ipséité*, *Op. Cit.*

dissociation entre corps et esprit lors de l'acte sexuel : « T'es en enfer, ton phallus au paradis »³⁹² ou aux rôles extrêmes dans lesquels se fondent des amants : « J's'rai ton paradis si l'Enfer est l'autre (Hey) »³⁹³. En outre, le paradis se décline au pluriel, regroupant un ensemble d'états planant tels la drogue ou le sexe. Dans son titre *Aux paradis*, le rappeur joue sur ces « paradis artificiels ». En effet, après avoir listé tous ses méfaits : « C'truc dans les veines depuis quelques années (yeah)/Fumer de l'herbe me fait plus trop planer (yeah) »³⁹⁴, « Goumer le mec, couché qu'j'viens d'tabasser (yeah) »³⁹⁵, « Récits de chairs par lesquels j'suis passé »³⁹⁶, la voix narrative conclut : « Les derniers seront les premiers, c'est pour ça que j'irai/ Aux paradis, dadiladili[...]/Aux paradis (j'suis dans l'trou noir), dadiladili ». ³⁹⁷En se référant au paradis chrétien via l'adage « les derniers seront les premiers », celui-ci démontre que ses péchés l'emmèneront directement dans le paradis non pas des croyants mais des stupéfiants. Ce paradis, comparé à un trou noir -allusion aux conséquences d'un excès de psychotropes-, apparaît au contraire comme un enfer. L'interchangeabilité entre ces deux lieux métaphoriques est plusieurs fois mise en scène : « Vivre ses rêves en enfer est un cauchemar »³⁹⁸, « J'suis toujours debout, aux tombées des nuits /Vu du ciel, l'Enfer est comme le Paradis »³⁹⁹, « J'frappe à la porte, celle du paradis mais c'est l'diable qui répond »⁴⁰⁰. Ainsi, cet antagonisme débouche sur une aporie de son raisonnement : « C'est ni l'enfer, ni le paradis car dans tous les cas, tu meurs à la fin »⁴⁰¹.

Par ailleurs, d'autres figures binaires sont convoquées concernant les relations amoureuses. Reprenant le *topos* d'Eros et Thanatos, la voix narrative déplore : « Tu cherches l'amour, vient la mort »⁴⁰². Via leur proximité phonétique, ces deux termes se confondent : « J'ai fait l'amour, j'ai fait le mort, je fais le #Vie »⁴⁰³, cet extrait faisant référence au titre *La nuit je mens* d'Alain Bashung⁴⁰⁴. Les relations amoureuses se font alors le lieu d'un déploiement d'oxymores. S'adressant à sa compagne, celui-ci lui déclare que « Violente est ma douceur, n'aies pas si

³⁹² DAMSO, « LIFE LIFE », *QALF*, *Op. Cit.*

³⁹³ DAMSO, « Silence », *Lithopédion*, *Op. Cit.*

³⁹⁴ DAMSO, « Aux paradis », *Lithopédion*, *Op. Cit.*

³⁹⁵ *Idem*

³⁹⁶ *Idem*

³⁹⁷ *Idem*

³⁹⁸ DAMSO, « P. DOSE », *QALF Infinity*, *Op. Cit.*

³⁹⁹ DAMSO, « Γ. Mosaïque solitaire », *Ipséité*, *Op. Cit.*

⁴⁰⁰ DAMSO, « INTRO », *QALF*, *Op. Cit.*

⁴⁰¹ DAMSO, « Batringue », *Lithopédion*, *Op. Cit.*

⁴⁰² DAMSO, « Σ. MOROSE », *QALF Infinity*, *Op. Cit.*

⁴⁰³ DAMSO, « Noir meilleur », *Lithopédion*, *Op. Cit.*

⁴⁰⁴ « J'ai fait la cour à des murènes/J'ai fait l'amour/J'ai fait le mort/T'étais pas née » BASHUNG Alain, « La nuit je mens », Fantaisie militaire, Universal Music Division Barclay, 1998

peur »⁴⁰⁵. En outre, les textes font transparaître la facilité avec laquelle douleur et plaisir se substituent l'un à l'autre : « J't'ai fait du mal, en t'faisant du bien »⁴⁰⁶. De même, en évoquant la dualité entre vie et mort, celui-ci affirme que cette dernière constitue « Un parfum inodore (oui), une douleur indolore »⁴⁰⁷. Il permute également les valeurs associées à ces deux éléments : « J'crains plus ma vie que ma mort, j'ai perdu des gens et j'en perdrai encore »⁴⁰⁸. L'oxymore le plus fort à ce sujet repose dans le titre de son album *Lithopédion*. En effet, via l'image d'un fœtus décédé dans le ventre de sa mère, celui-ci fait du lieu de création de vie un tombeau. Interrogé à ce sujet, le rappeur confirme cette analyse, en surjouant l'identification à son personnage :

Lithopédion, c'est un mort dans un corps en vie, un fœtus qui atteint la maturité mais qui est mort, qui s'est calcifié avec le temps dans le corps d'une mère et qui n'a jamais été extrait. Pour pouvoir l'extraire, il faut mourir. J'aime cette métaphore parce que c'est actuel pour moi : je me sens mort dans un corps en vie.⁴⁰⁹

La voix narrative se noie alors dans ces antagonismes sans issue : « J'ai une haine de peine de mort et de vie/J'meurs d'envie d'avoir besoin de rien »⁴¹⁰.

5.3.2 Le choix de l'ombre face à la lumière

Une autre contradiction, omniprésente dans le rap de Damso, oppose l'obscurité à la lumière. Le sujet constate une carence lumineuse dans sa vie, symbole d'humanité et de vie : « Vingt-sept ans qu'il tourne autour du soleil/ Pourtant, j'n'ai toujours pas vu la lumière »⁴¹¹, « L'absence de lumière fait qu'il suis dans le noir »⁴¹².

Dans *Exutoire*, un premier pas vers l'obscurité est amorcé : « Loin des plages ensoleillées j'ai su / trouver sommeil »⁴¹³. Par ailleurs, dans le titre *DEUX TOILES DE MER*, le sujet va jusqu'à déprécier la lumière : « J'suis dans l'ombre, la lumière m'attriste »⁴¹⁴. Ce faisant, il met

⁴⁰⁵ DAMSO, « Perplexe », *Lithopédion*, Op. Cit.

⁴⁰⁶ DAMSO, « II. VANTABLACK », *QALF Infinity*, Op. Cit.

⁴⁰⁷ DAMSO, « Festival de rêves », *Lithopédion*, Op. Cit.

⁴⁰⁸ DAMSO, « A. Nwaar Is The New Black », *Ipséité*, Op. Cit.

⁴⁰⁹ DAMSO, cité par OTTAVI Marie, « Rencontre. Damso, le diable noir », dans *Libération*, publié le 14/06/2018 [en ligne] https://www.liberation.fr/musique/2018/06/14/damso-le-diable-noir_1659141/ (Page consultée le 03 mai 2022)

⁴¹⁰ DAMSO, « NMI », *Lithopédion*, Op. Cit.

⁴¹¹ DAMSO, « SENTIMENTAL », *QALF*, Op. Cit.

⁴¹² DAMSO, « Δ. Dieu ne ment jamais », *Ipséité*, Op. Cit.

⁴¹³ DAMSO, « Exutoire », *Batterie faible*, Op. Cit.

⁴¹⁴ DAMSO, « DEUX TOILES DE MER », *QALF*, Op. Cit.

un terme à ces antagonismes, prenant clairement le parti de l'ombre. Il ajoute que cette lumière « n'attire que la jalousie »⁴¹⁵. Celle-ci ferait également référence aux feux des projecteurs, à la célébrité. Dans le titre *Ψ. PASSION*, le sujet dénonce les illusions du succès : « Et quand t'arrives au sommet/ Tu t'aperçois qu'en bas/C'est juste un trou noir mais coloré »⁴¹⁶. Dès lors, le rappeur prend à contrepied cette absence de lumière, en composant une véritable ode à la noirceur. En ce sens, ce processus fait écho à l'esthétique du *nwaar*, construite exactement selon la même logique, le rappeur se définissant par ce qui l'opprimait auparavant, inversant la valeur négative de son assujettissement.

Face à ces miroitements aveuglants, le sujet préconise un repli sur soi : « Dans un cloaque en méditation /J'vis des jours heureux dans lumière éteinte »⁴¹⁷. Cette noirceur se retrouve activement recherchée. Sur le morceau *FAIS ÇA BIEN*, ce renversement de l'assignation en appropriation atteint son apogée puisque c'est uniquement par l'obscurité que le sujet parvient à une forme de lumière : « J'arrache mes paupières, pour voir la lumière dans le bre-som »⁴¹⁸. Le même processus est à l'œuvre dans l'*intro* de l'album *QALF* : « J'aime quand j'saigne car c'est par mes blessures que passe toute la lumière »⁴¹⁹ ou encore dans le titre *Festival des rêves* : « Boréale est l'aurore »⁴²⁰. L'aurore boréale, phénomène lumineux spectaculaire, naît pourtant dans une obscurité et dans des conditions extrêmes à priori hostiles à toute forme de vie. L'esthétique de la noirceur appellerait alors à un tout autre regard sur le monde, à débusquer une autre lumière dans le noir, une autre vie dans la mort, un autre paradis dans l'enfer.

5.3.3 The dark side of Damso

Cette noirceur de l'âme repose donc dans le choix de l'ombre face à la lumière. Cette autre facette du rap de Damso est cachée -tout comme celle de la lune-, voilée, la voix narrative s'exprimant « l'âme vêtue d'une burqa »⁴²¹. En effet, le penchant *egotrip* ou celle de l'hypervalorisation de soi se retrouve souvent sur le devant de la scène. Pourtant, derrière cette surexposition narcissique criarde, ses textes recèlent de réflexions latentes, abyssales et noires : « Non, jamais je pleure, je cache mes peines, au fond, j'suis triste »⁴²². Le rap de Damso peut

⁴¹⁵ DAMSO, « DEUX TOILES DE MER », *QALF*, *Op. Cit.*

⁴¹⁶ DAMSO, « Ψ. PASSION », *QALF Infinity*, *Op. Cit.*

⁴¹⁷ DAMSO, « Exutoire », *Batterie faible*, *Op. Cit.*

⁴¹⁸ DAMSO, FALLY IPUPA, « FAIS ÇA BIEN », *QALF*, *Op. Cit.*

⁴¹⁹ DAMSO, « INTRO », *QALF*, *Op. Cit.*

⁴²⁰ DAMSO, « Festival des rêves », *Lithopédion*, *Op. Cit.*

⁴²¹ DAMSO, « Γ. Mosaïque solitaire », *Ipséité*, *Op. Cit.*

⁴²² DAMSO, « ROSE MARTHE'S LOVE », *QALF*, *Op. Cit.*

être considéré comme le lieu d'un entremêlement ambivalent entre une affirmation et un questionnement de soi.

En effet, comme nous avons eu l'occasion de l'étudier en détail, la masculinité *mainstream* du rap et le principe de l'*egotrip* amènent les artistes à se présenter comme des êtres puissants, dominants, ce que résume bien ce passage d'*O.OG* : « Le game, j'avais lui niquer sa mère /Mes ennemis avec /Jamais je ne m'arrête »⁴²³. Souvent sous le mode de la violence, le rappeur démontre sa puissance et sa légitimité dans le monde du rap : « Ces nigos n'ont même pas le niveau, comment pourrais-je parler de rivaux ? »⁴²⁴, « Numéro un, je l'redeviens, je n'm'arrête pas (jamais) »⁴²⁵, « Rapper, c'est c'que j'sais faire de mieux, casser la gueule des racistes aussi /Toujours un couteau dans l'sac pour mieux cadrer l'ennemi pour qu'il soit plus docile »⁴²⁶. A travers l'écriture, la voix narrative atteint une confirmation de son essence profonde -la définition même de l'ipséité- : « Mais, quoi qu'il arrive, j'resterai moi-même »⁴²⁷, « J'ai couru dans mon cerveau jusqu'au fond de mon être, j'ai trouvé loin d'mes vaisseaux tout c'qui faisait mon être »⁴²⁸.

A l'inverse, cette noirceur de l'âme révèle une angoisse du sujet lorsque celui-ci se confronte à lui-même. Dans le titre *Dix leurres* -où nous avons déjà mis à jour le jeu sur le terme « dealer » réduit à une duperie-, la figure du voyou dangereux masque en réalité une peur existentielle : « J'suis dealer, j'suis dealer (ouais)/J'ai si peur, j'ai si peur (ouais) »⁴²⁹. A noter également que cet univers de la drogue et de l'alcool est également marqué d'ambiguïtés. Dans l'*egotrip*, ceux-ci participent à l'édification du personnage de jeune de banlieue authentique. Pourtant, chez Damso, ces psychotropes apparaissent également comme des moyens de fuir son esprit et sa condition humaine comme dans le titre *Aux paradis*, où la drogue le rend « Inconscient, [l]a conscience [...] euthanasiée »⁴³⁰. Dans le morceau *NMI*, « fume[r] sous les pleurs de la sono »⁴³¹ conduit directement « [s]es valeurs dans un coma »⁴³².

⁴²³ DAMSO, « O. OG », *QALF Infinity*, Op. Cit.

⁴²⁴ DAMSO, « HORIZONTAL », *QALF*, Op. Cit.

⁴²⁵ DAMSO, « II. VANTABLACK », *QALF Infinity*, Op. Cit.

⁴²⁶ DAMSO, « Γ. Mosaïque solitaire », *Ipséité*, Op. Cit.

⁴²⁷ DAMSO, « Ipséité », *Lithopédion*, Op. Cit.

⁴²⁸ DAMSO, « Humains », *Lithopédion*, Op. Cit.

⁴²⁹ DAMSO, « Dix leurres », *Lithopédion*, Op. Cit.

⁴³⁰ DAMSO, « Aux paradis », *Lithopédion*, Op. Cit.

⁴³¹ DAMSO, « NMI », *Lithopédion*, Op. Cit.

⁴³² *Idem*

En outre, face à ce contrôle de soi exprimé dans les textes d'*egotrip*, le sujet témoigne d'une perte d'emprise sur son identité : « J'ai peur de foutre la merde, de plus contrôler mes nerfs »⁴³³. Face à cette ipséité qui affirme son unicité et clame sa supériorité, l'écriture de soi constitue également le lieu de questionnements intimes, sillonnés une fois de plus d'antagonismes : « Remise en question, mais sans réponse »⁴³⁴, « Turpitude morale honteuse de moi, j'suis pas si fier/S'faire aimer quand on s'déteste, c'est ça dev'nir c'qu'on veut être »⁴³⁵, « Y' a des gens comme moi qui n'savent plus trop ce qu'ils sont /Qui s'posent la question : "Mais qui suis-je vraiment quand j'le suis plus vraiment ? " »⁴³⁶. Ces interrogations ontologiques déploient alors un lyrisme nouveau :

Pourquoi j'suis comme ça ?

Me l'demandez pas, j'saurais pas trop quoi vous répondre

Faut pas vous méprendre, j'prends tous c'que je peux prendre

Comme ma terre, j'suis riche que sous les décombres

Je pleure que de l'intérieur pour que mes soucis se noient⁴³⁷

Ce dernier vers appuie sur le côté voilé, souterrain de cette autre facette de son rap. En s'affirmant « riche sous les décombres », la voix narrative signe un véritable slogan de cette noirceur existentielle, valorisant l'enrichissement dans la perte, la lumière dans l'ombre.

Dans l'*Intro* de *QALF*, le sujet retrace une existence marquée par la noirceur : « Sablier noir, de désespoir, dans la mémoire, de la gare à la gloire »⁴³⁸. Passant de la gare à la gloire-réponse peut-être à la fameuse citation du président français Emmanuel Macron « Dans une gare, on croise des gens qui réussissent et des gens qui ne sont rien »⁴³⁹ - celui-ci relie toute la trame de sa vie par un sablier noir, bientôt à son échéance : « Maléfique, sûrement fin tragique »⁴⁴⁰, « J'vais profiter, quitte à pécher, car la vie ne fait que soixante années »⁴⁴¹. Cette noirceur gangrène alors tout son corps : « Donne-moi ton cœur et j'te donnerai le mien/ Sauf

⁴³³ DAMSO, « ROSE MARTHE'S LOVE », *QALF*, *Op. Cit.*

⁴³⁴ DAMSO, « II. VANTABLACK », *QALF Infinity*, *Op. Cit.*

⁴³⁵ DAMSO, « Ψ. PASSION », *QALF Infinity*, *Op. Cit.*

⁴³⁶ DAMSO, « Humains », *Lithopédion*, *Op. Cit.*

⁴³⁷ DAMSO, « Γ. Mosaïque solitaire », *Ipséité*, *Op. Cit.*

⁴³⁸ DAMSO, « INTRO », *QALF*, *Op. Cit.*

⁴³⁹ « Emmanuel Macron évoque le "gens qui ne sont rien" et suscite les critiques », dans Le Figaro, publié le 02/07/2017, [en ligne] <https://www.lefigaro.fr/politique/le-scan/2017/07/02/25001-20170702ARTFIG00098-emmanuel-macron-evoque-les-gens-qui-ne-sont-rien-et-suscite-les-critiques.php> (Page consultée le 04 mai 2022)

⁴⁴⁰ DAMSO, « DEUX TOILES DE MER », *QALF*, *Op. Cit.*

⁴⁴¹ DAMSO, « 60 années », *Lithopédion*, *Op. Cit.*

qu'il est tout noir et qu'il touche à sa fin »⁴⁴². Une sentence irrévocable naît de ces élucubrations : « J pense que j n aurai plus jamais de condition humaine (raah) »⁴⁴³.

La noirceur de l'âme ouvre le champ de l'ontologique, le sujet dépassant les questions de race et de racisme. L'esthétique du noir s'ouvre dès lors à tous et à toutes, appelant à chercher les débris d'un soi enseveli derrière les lumières trompeuses des apparences. Cette noirceur tragique laisse pourtant l'opportunité d'une lueur d'espoir : « Noir Vie deviendra peut-être rose /O. OG deviendra peut-être mauve »⁴⁴⁴. Mauve...rose, serait-ce chimérique d'y déceler une allusion féministe ?

⁴⁴² DAMSO, « NMI », *Lithopédion, Op. Cit*

⁴⁴³ *Idem*

⁴⁴⁴ DAMSO, « H. Gova », *Ipséité, Op. Cit*

Chapitre 6. Une galerie de portraits sombres

Le rap de Damso n'est pas que le lieu d'une attention exclusive envers soi. En effet, le rappeur s'ouvre également à « l'autre », délaissant son ipséité. Tout d'abord, celui-ci porte un regard critique sur la société patriarcale, amenant à nous questionner sur la nature de ces comportements masculins immoraux que recèlent ces textes. En outre, le narrateur se fait le porte-voix de récits alternatifs, de masculinités subordonnées telle la figure de l'homosexuel ou du pédophile, blâmant par ailleurs ce modèle de la masculinité unique qui les rejette. Dans la continuité de cette noirceur existentielle s'étendant à l'humanité tout entière, la voix narrative embrasse alors une ambition totalisante. Celle-ci dénonce une série d'existences superficielles - cette fois autant masculines que féminines - l'amenant à remettre en question l'humanité de ces êtres humains.

6.1 Les affres du patriarcat : complaisance ou dénonciation ?

Quelques accusations du système patriarcal se dissimulent dans notre corpus. Dans *Rose Marthe's Love*, alors que le narrateur compose une ode à sa mère agonisante, celui-ci déplore une violence inhérente au genre masculin, qui se transmettrait de générations en générations : « Tout pour maman et l'love/Tellement de blessures de guerre, tellement de blessures de père en fils/ J'en connaîtrai que le tiers, douleurs sous la lavallière te crispent »⁴⁴⁵. Les conséquences de ces affrontements retombent alors sur les femmes, ceux-ci étant envisagés comme la cause des souffrances de sa mère. Cette douleur féminine gagne également la prostituée : « Il reste une place dans le corbillard, j'écris surtout c'que je pense, c'est moi/J'écris sur pute et son coquillard et sur c'que j'risque d'apercevoir »⁴⁴⁶. L'évocation de cette « pute » est employée dans un contexte totalement nouveau, pour conter cette fois la misère dans laquelle celle-ci baigne. En associant le « corbillard » au « coquillard », un destin funeste est tracé pour cette femme qui risque d'être battue - « coquillard » s'apparentant au coquard- par les hommes qui l'entourent - « coquillard » signifiant un bandit, un malfaiteur. A nouveau, la tension entre mère et prostituée est apaisée, les deux femmes se retrouvant étroitement liées par leurs statuts de victime face aux comportements masculins nocifs. La volonté de prendre à contrepied cette

⁴⁴⁵ DAMSO, « ROSE MARTHE'S LOVE », *QALF*, *Op.Cit.*

⁴⁴⁶ DAMSO, « Σ. MOROSE », *QALF Infinity*, *Op. Cit.*

figure de la prostituée dans le rap se retrouve dans plusieurs morceaux innovateurs tels *Salope !* de Bigflo & Oli ou encore *Svetlana et Maïakovski* de Georgio.⁴⁴⁷

Ainsi, la responsabilité de souffrances, guerres ou encore colonisations est incombée au genre masculin. Par ailleurs, dans l'*Introduction* de *Lithopédion*, le sujet compare les quatre siècles de colonisation physique et monétaire de l'Afrique à un viol orchestré par une Europe masculinisée et diabolisée : « Quatre, zéro, zéro années mais c'est rien d'rien méchant non plus /Qu'on nous la met jusqu'à la monnaie et ça, bien profond dans le cul »⁴⁴⁸. Dans *Δ. Dieu ne ment jamais*, ce mépris pour la masculinité sonne comme une sentence : « le genre masculin, je m'en méfie »⁴⁴⁹.

En outre, le titre *POUR L'ARGENT* s'attaque à la misère actuelle qui règne au Congo : « J'parle Bukavu, Kivu dans l'Est, la misère a charbonné (c'est clair) /La galère a fait du chemin (ah ouais) car hier a tué demain (Dems) »⁴⁵⁰. En jouant sur l'homophonie entre « car hier » et « carrière », celui-ci démontre que cette colonisation est toujours actuelle, puisque le Congo se retrouve aux mains de puissances étrangères exploitant ses ressources naturelles. Dans ce morceau, il ajoute : « On abuse du temps, ils abusent des femmes et j't'épargne de tous les détails »⁴⁵¹. Une fois de plus, le texte témoigne d'un procédé de domination envers les femmes. Pourtant, on ne songerait pas à accuser Damso de misogynie, protégé par ce sacro-saint « ils », évitant tout amalgame avec son identité civile. En effet, dans les extraits que nous venons de citer, le narrateur est identifié comme spectateur externe de la diégèse, dénonçant ces conduites masculines, et non comme son protagoniste.

Ces considérations nous amènent à nous questionner quant à ces nombreuses postures immorales endossées par le narrateur. Lorsque celui-ci met en scène un comportement masculin ne cadrant pas avec les valeurs de la société euro-américaine actuelle, se complait-il dans ces vices ou au contraire les dénonce-t-il ? Quand il affirme « J'veis t'faire chialer, toutes les larmes de ton cœur m'appartiennent désormais »⁴⁵², perpétue-t-il les logiques patriarcales ou se place-t-il au contraire comme le témoin - malgré cet épiqueux « je » - d'une situation trop

⁴⁴⁷ GEORGIO « Svetlana et Maïakovski », *Héra*, Panenka Music, 2016 et BIGFLO & OLI, « Salope ! », *La vraie vie*, Polydor, 2017 Dans ces deux morceaux de storytelling, les rappeurs tentent de se mettre dans la peau d'une prostituée, relatant une vie de misère, opprimée par une société patriarcale. En les humanisant dans une scène musicale hostile à leur sujet, ces chansons tentent de faire du rap le lieu d'une rencontre entre genres.

⁴⁴⁸ DAMSO, « Introduction », *Lithopédion*, *Op. Cit.*

⁴⁴⁹ DAMSO, « Δ. Dieu ne ment jamais », *Ipséité*, *Op. Cit.*

⁴⁵⁰ DAMSO, « POUR L'ARGENT », *QALF*, *Op. Cit.*

⁴⁵¹ *Idem*

⁴⁵² DAMSO, YG PABLO, « T. CHIALER », *QALF Infinity*, *Op. Cit.*

banale ? Comme nous l'avons souligné, Benjamine Weil repère dans cette *punchline* l'avatar de l'amour toxique. La philosophe ne se prononce pourtant pas sur cette ambivalence entre représentation ou dénonciation, nous démontrant que les deux positions peuvent être simultanément envisagées, selon celui ou celle qui la lit.

Ces questions dépendent dès lors de la réception du rap de Damso. Autrement dit, quel « pacte de confiance » les auditeurs et auditrices du rappeur nouent-ils avec ces types d'énoncés ? L'analyse que fait Emily Sherman du titre *Créature ratée* de Casey peut nous éclairer sur ce point. En effet, dans ce morceau, la rappeuse se met dans la peau d'un colon européen aux propres racistes. Comme le précise Emily Sherman : « Le fait que le "je" narratif du morceau s'aligne sur le point de vue du colon peut amener l'auditeur à remettre en question la possibilité d'établir un pacte de confiance avec la voix narrative. »⁴⁵³. En effet, l'auditorat, confronté à des paroles dégradantes envers les personnes noires, se retrouve perturbé, un doute s'installant quant à l'identité de la voix narrative et donc à l'éthique de l'artiste. Dans ce cas, deux éléments permettent de réduire cet inconfort énonciatif. D'un côté, Casey met sur pied un personnage masculin blanc, alors que la rappeuse est noire et de genre féminin, ce qui éloigne déjà les risques d'assimilation à son identité civile. D'autre part, et c'est là où il nous faut reconnaître les limites de nos analyses textuelles, tous les autres composants de cette création artistique (phoniques, visuels...) permettent de comprendre l'ironie et le profond détachement de l'artiste par rapport au texte :

Alors que les paroles de « Créature ratée » reproduisent le discours colonial à la première personne, c'est lorsque l'on prend en compte l'instrumental, l'interprétation vocale et la mise en images (via le clip ou les performances scéniques, telle celle à Montreux en 2017), que l'on voit comment la performance met l'auditeur devant les failles du régime de représentation que le discours colonial cherche à imposer.⁴⁵⁴

Chez Damso, un troublant « silence auctorial » est en jeu puisque celui-ci ne présente pas clairement un point de vue moral, un positionnement par rapport aux propos véhiculés. Bien au contraire, comme nous avons eu l'occasion de l'examiner en détail, celui-ci renforce cette ambiguïté énonciative. En outre, notre approche textuelle ne nous permet pas d'évaluer si ces paroles non-éthiques sont contrebalancées ou carrément contredites par d'autres éléments. Les clips du rappeur, le ton de sa voix, ses performances en concert afficheraient-ils clairement une

⁴⁵³ SHUMAN Emily, *Op. Cit.*, p.6

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p.11

distance critique vis-à-vis des comportements masculins décrits dans son rap ? Ces questions sont autant d'invitations à continuer ce travail nécessairement incomplet et surtout à envisager une complexité toujours plus fine derrière des positions qui semblent pourtant si univoques.

Par ailleurs, il serait intéressant de développer parallèlement des enquêtes sur la réception effective de son rap. Comment son auditorat, forcément protéiforme⁴⁵⁵, reçoit-il cette immoralité ? La conçoit-il, tout comme les médias, au premier degré, ou est-il au contraire conscient de cette complexité énonciative l'amenant à prendre distance avec les propos véhiculés ? Dans le rap francophone, les auditeurs et auditrices développent plusieurs stratégies et niveaux d'écoute, expliquant par exemple que ce champ musical si décrié soit la musique la plus écoutée en France⁴⁵⁶ ou qu'elle compte dans son public des personnes homosexuelles *queer* et féministes.⁴⁵⁷

6.2 Une mise en lumière des masculinités subordonnées

Deux titres se détachent sur l'album *Lithopédion : Baltringue* et *Julien* portraiturent respectivement la vie d'un homosexuel et d'un pédophile, ces deux titres faisant figure d'*opus* dans le rap francophone. A travers une immersion intime dans leurs quotidiens, le rap de Damso se fait alors le lieu d'une ouverture à l'autre, et pas n'importe quelle altérité puisque ces deux archétypes constituent -chacun à leur niveau- des masculinités invisibilisées et subordonnées. Ces croquis permettent alors au narrateur d'incriminer la structure de la masculinité, dépeinte comme coercitive, stigmatisant et jugulant toute différence.

6.2.1 L'homosexuel

La tension entre homosexualité et hétérosexualité représente une des figures de proue des rapports de pouvoirs entre différents groupes masculins : « L'hégémonie renvoie à la

⁴⁵⁵ Emily Shuman, dans son analyse de *Créature ratée*, met à jour l'existence de deux auditeur-type : l'auditeur amateur et l'auditeur novice. SHUMAN Emily, *Op. Cit.*, p.3

⁴⁵⁶ La popularité de ce genre musical, mesuré grâce aux nombres d'écoutes sur les plateformes de streaming est toutefois contrebalancée et nuancée par les enquêtes sociologiques telle HAMMOU Karim, MOLINERO Stéphanie, « Plus populaire que jamais ? Réception et illégitimation culturelle du rap en France (1997-2008) », dans *Les scènes musicales et leurs publics en France (XVIIIe-XXIe siècles)*, Classiques Garnier, 2018, ff10.15122/isbn.978-2-406-10112-3.p.0125ff. fffalshs-01807237 (Page consultée le 18/05/2022). Le développement d'un champ de recherche sur la réception du rap a été initié par MOLINERO Stéphanie, *Les publics du rap. Enquête sociologique*, (Paris, l'Harmattan, 2009) où celle-ci affirmait la diversité d'écoute du rap français : « [Le rap] atteint, sous des formes diverses et selon des modes d'appropriations différenciés, l'ensemble de la population française, au-delà de l'appartenance de classe des individus qui la constituent. » MOLINERO Stéphanie, *Op. Cit.* p.240

⁴⁵⁷ Dans sa thèse portant sur les publics subalternes du rap, Paulo Higgins étudie comment les femmes et les *queers* développent leurs propres pratiques d'écoutes, ces personnes ne se sentant pas légitimes à se définir comme amateurs et amatrices de rap, au vu des stéréotypes de sexisme et d'homophobie. HIGGINS Paulo, *Op. Cit.*

domination culturelle au sein de la société dans son ensemble. [...] Le cas le plus important [de rapport de subordination], dans la société contemporaine euro-américaine, est la domination des hommes hétérosexuels et la subordination des hommes homosexuels. »⁴⁵⁸. L'allusion à l'homosexualité est omniprésente dans la scène rap, sous forme d'insultes visant à décrédibiliser la masculinité de son adversaire, et ce tout particulièrement dans les *battles* de rap :

Dans l'imaginaire de la virilité qui est valorisé par ces rappeurs, le fait de recourir à cette attaque est à l'évidence un moyen de disqualifier son concurrent. Il ne s'agit jamais d'affirmer littéralement que son adversaire est homosexuel, mais bien de recourir aux connotations négatives associées à l'homosexualité au sein du système commun de valeurs pour construire des *punchlines*.⁴⁵⁹

L'évocation de l'homosexualité de son rival forme une métaphore de domination dans le cadre d'un combat pour remporter le trophée de la masculinité la plus authentique. Dans ce contexte, l'homosexualité n'est donc jamais traitée en tant que telle par les artistes, ce thème étant quasi-inexistant dans la scène rap francophone :

Cependant, il n'est jamais directement question de l'homosexualité ni des homosexuels. Les rappeurs utilisent un imaginaire homophobe pour s'en prendre à leur adversaire, mais n'évoquent guère l'homosexualité comme un thème. Dans le rap au sens plus général, les chansons parlant de l'homosexualité sont très rares.⁴⁶⁰

Parmi les exceptions à la norme, citons la chanson *BO YZ* de Prince Waly qui retrace le *coming-out* d'un jeune homme : « C'est jour de célébration, j'suis d'venu un homme et les garçons me plaisent / Au restaurant, les regards sont de braises et sur la ville, les garçons le baissent. »⁴⁶¹. Soulignons par ailleurs que cette histoire prend place dans l'univers fantasmé de la banlieue, l'homosexualité détonnant dans ce lieu symbole d'une masculinité hétérosexuelle triomphante : « J'suis différent, sans virilité à la rue, j'ai jamais juré fidélité / On devrait casser les codes et laisser nos gamins s'épanouir »⁴⁶². Cette chanson apparaît comme un de seuls titres raps qui endosse le récit d'une personne homosexuelle à la première personne.⁴⁶³

⁴⁵⁸ CONNELL Raewyn, *Op. Cit.*, p.75

⁴⁵⁹ VETTORATO Cyril, *Op. Cit.*, p.2

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p.11

⁴⁶¹ PRINCE WALY, « BO YZ », *BO YZ*, 2019

⁴⁶² *Idem*

⁴⁶³ Pourtant, cette originalité se voit contrebalancée par le fait que *BO YZ* est construit comme une adaptation du film *Moonlight*, proposant dès lors la même trame narrative, et par l'absence de popularité du rappeur, ce morceau faisant office d'anomalie, ne pouvant prétendre à un changement de codes.

Damso propose un autre angle de vue. Notons tout d'abord qu'on ne relève étrangement pas la moindre occurrence d'injure homosexuelle dans ses raps, alors que celui-ci ne se prive pas de déprécier les femmes, ces deux stratégies constituant les moyens les plus efficaces de conforter sa domination masculine dans le rap. Dans le titre *Baltringue*, le narrateur, prenant le statut d'un moralisateur philosophe, s'adresse à un individu en évoquant un malheur latent mais encore indéterminé :

La vie qu't'as choisie n'est p't-être pas la bonne

Tu vis par principe, tu ris mais t'es triste

Tu jouis sans plaisir, elle aime parce qu'elle insiste

La fille qu't'as choisie n'est p't-être pas la bonne.⁴⁶⁴

Le morceau ne laisse pas longtemps planer le doute sur l'identité de son interlocuteur : « T'es gay en secret, tu n'veux pas le dire, tu t'soulages en baisant des hétéros »⁴⁶⁵. Le terme « secret » amorce cette ambivalence construite tout au long du texte entre apparence et réalité. Le leitmotiv de cette chanson consiste à démontrer que l'homosexualité n'est pas un choix mais une donnée « naturelle » : « Ce de quoi t'es fait, tu n'peux pas le fuir /Les nuages n'écotent pas la météo »⁴⁶⁶. Le refrain entame alors : « Baltringue/Tu fuis la vie, tu fuis la mort, tu te fuis toi-même »⁴⁶⁷. L'origine du mot baltringue est assez floue. Il désignerait un incapable, un lâche. Décliné au féminin, il ferait justement référence à une insulte envers une personne homosexuelle. Parmi les rares occurrences de ce mot, relevons cette définition tirée du roman *L'étage des morts* d'Hughes Pagan : « ceux que la vie a trop tabassés, tous les laissés-pour-compte, les soutiers de ce grand navire bien blanc, bien fier, qu'est la grande société, on les nomme *baltringues*. »⁴⁶⁸. Le baltringue, avec en tête de file l'homosexuel, se référerait à toute personne « qui se fuie elle-même », broyée par l'injonction à la normativité.

Le narrateur évoque alors une série de vies aux façades superficielles : « Voiture sur les réseaux, t'es businessman /Dans la vraie vie, c'est métro-bus-tram »⁴⁶⁹. Celui-ci sermonne ces êtres se complaisant dans un quotidien fait de mensonges : « T'as plusieurs rêves mais pas

⁴⁶⁴ DAMSO, « Baltringue », *Lithopédion, Op. Cit.*

⁴⁶⁵ *Idem*

⁴⁶⁶ *Idem*

⁴⁶⁷ *Idem*

⁴⁶⁸ PAGAN Hughes, *L'étage des morts*, Paris, Albin Michel, 1990, p.52

⁴⁶⁹ DAMSO, « Baltringue », *Lithopédion, Op. Cit.*

d'objectifs, c'est ça qui fait que t'es toujours au même endroit/ [...] /Tu fais rien mais pries quasi tous les jours, tu t'mens en t'disant qu'tu vas tout niquer »⁴⁷⁰. Le narrateur appelle ces hommes à s'affirmer tels qu'ils sont, à cesser de se mentir à eux-mêmes en voulant correspondre à ces injonctions liberticides. Dès lors, cette ambition de tolérance envers l'autre tourne plutôt en une leçon donnée à ces masculinités « faibles », incapables de prendre en main leurs vies et rêves : « Grimpe pas les échelons si t'as l'vertige, le succès n'aime pas trop les bles-fai. »⁴⁷¹. Le sujet masculin profite alors de ce spectacle de vies ratées pour se valoriser et se présenter délivré des conventions, traçant son propre chemin : « Toujours du mal à m'faire apprécier, du sale, j'en fais sans rien respecter/ Bastos logée dans le thorax, négro n'avait qu'à pas faire le chaud. »⁴⁷². Ce désir de compréhension envers une masculinité subordonnée se voit contrebalancé par ces énièmes affirmations de son hégémonie. De plus, en prenant le parti de se distinguer de cette figure de l'homosexuel via le pronom « tu », celui-ci contribue à en faire une personne altérée, un objet d'étude distinct du soi.

A noter que l'homosexualité féminine est également présente dans notre corpus dans la chanson *CŒUR EN MIETTES* où Damso partage le micro avec la rappeuse belge Lous and the Yakuza. Dans ce morceau, cette dernière, mutine, fait remarquer : « C'est pas toujours moi qui suis les femmes/On oublie trop souvent de dire qu'elles aussi sont attirées par moi »⁴⁷³. Ces maigres exemples confirment l'existence d'une scène rap francophone frileuse à ce sujet, malgré l'émergence de pionniers et pionnières.⁴⁷⁴

6.2.2 Le pédophile

Cette volonté de mise en lumière des masculinités invisibilisées prend une autre dimension lorsque le rappeur décide de s'attaquer au thème de la pédophilie, sujet inexploré dans le rap et profondément tabou. Dans le morceau *Julien*, l'impossibilité d'être soi atteint son paroxysme. Le texte s'ouvre une fois de plus sur une ambiguïté quant au sujet abordé :

⁴⁷⁰ DAMSO, « Baltringue », *Lithopédion*, Op. Cit.

⁴⁷¹ *Idem*

⁴⁷² *Idem*

⁴⁷³ DAMSO, LOUS AND THE YAKUZA, « CŒUR EN MIETTES », *QALF*, Op. Cit.

⁴⁷⁴ A ce sujet, voir par exemple l'article TIPPENHAUER José Geos, « Homophobie et rap, en voix de guérison ? », dans *360° Le magazine queer Suisse*, 4/12/2019 [en ligne], <https://360.ch/culture/54102-homophobie-et-rap-en-voix-de-guerison/> (Page consultée le 07/04/2021). Dans le rap francophone, c'est plutôt du côté des femmes que l'homosexualité est assumée, voir notamment les morceaux de la rappeuse Lala&ce. Notons par ailleurs que la scène anglophone est beaucoup plus apaisée et avant-gardiste à ce sujet via l'émergence d'une série de rappeurs et rappeuses ouvertement gays-et extrêmement populaires- utilisant par ailleurs le rap comme outil d'expression de leur sexualité-, tels Lil Nas X, Frank Ocean ou encore Azealia Banks.

Eh, entre les guiboles d'une mineure aux traits tirés

Ses lèvres d'en bas sont atteintes de leucorrhées

Julien les aime fragiles pour l'innocenter

Julien les aime fragiles, pouvoir tout tenter⁴⁷⁵

Dans un vocabulaire volontairement opaque et pour le moins déroutant, le narrateur relate les tribulations d'un individu entretenant des rapports sexuels avec des mineures. Les premières descriptions de cet homme nourrissent un certain dégoût et une répulsion pour ses actes. En le décrivant tour à tour « fort étriqué/ souillé/contagieux »⁴⁷⁶, la voix narrative pénètre dans son intimité lugubre, entremêlant les chemins sinueux de sa sexualité à ceux de sa moralité : « Du dur au moelleux, les retombées, les remords »⁴⁷⁷. Le narrateur poursuit son portrait, évoquant son « prépuce venimeux et [s]a peau luisante »⁴⁷⁸. Cette crudité sexuelle, marque de fabrique de son rap, contourne à nouveau toute pudeur bienséante : « Amour autoritaire aux sentiments effacés/Aimant dépuceler fillette pré-pubère »⁴⁷⁹. Le refrain s'adresse alors autant à l'auditorat qu'à ce fameux « Julien », effaçant tout doute sur son identité : « Fais le vide (mmh), fais le vide (tutututu) /Il fait le vide, Julien aime les gosses (aouh) »⁴⁸⁰. S'amorce alors l'évocation du quotidien de cet homme, dépassant cette première présentation « monstrueuse » :

Taille de pénis méprisée par mère nature

S'est vu devenir la risée du monde adulte

Boulot ordinaire derrière ordi'

Carte mère, pornographie infantile en sauvegarde temporaire⁴⁸¹

La référence au phallus fonctionne comme une métaphore dénonçant cette masculinité basée sur une démonstration virile omniprésente, ceux qui ne correspondent pas à l'idéal normatif se retrouvant nargués et marginalisés. La masculinité est ici envisagée comme une pyramide infernale, chaque palier opprimant l'échelon inférieur, le pédophile se situant tout en bas de la structure. Il est étonnant de relever que la voix narrative critique ce système masculin

⁴⁷⁵ DAMSO, « Julien », *Lithopédion*, Op. Cit.

⁴⁷⁶ *Idem*

⁴⁷⁷ *Idem*

⁴⁷⁸ *Idem*

⁴⁷⁹ *Idem*

⁴⁸⁰ *Idem*

⁴⁸¹ *Idem*

dont il tire pourtant parti et sur lequel la majorité de son rap se base. Ces tentatives d'ouverture à l'autre font preuve d'un véritable *female gaze* -pour reprendre les termes d'Iris Brey-, la chanson passant d'une perspective externe et stigmatisant à un point de vue interne, à partir du vécu du personnage : « Incompris mais comprend qu'on n'pourra le comprendre, insomnies récurrentes, pense à c'que les gens pensent »⁴⁸², « Julien vit ses vices et sévit sans se faire prendre/Julien crise, crie et s'écrit pour s'faire entendre »⁴⁸³. Le second couplet s'ouvre sur un appel téléphonique :

- Bonjour
- Bonjour
- Vous allez bien ?
- Oui, ça va
- Comment v'vous appelez ?
- J'm'appelle Julien

Via cette mise en scène d'un dialogue anodin, le narrateur annonce que derrière cet individu si repoussant se cache un être lambda : « Julien c'est ton voisin, Julien c'est ton mari (oui)/Julien c'est sûrement l'autre, Julien c'est sûrement lui (oui) »⁴⁸⁴. Cet archétype du pédophile est donc envisagé comme l'avatar hyperbolique d'une société oppressive :

Quelle vie vit-on quand on n'a pas la vie qu'on veut ?

Qui sommes-nous quand on n'peut être que c'que l'on peut ?

Enfermés par les dogmes et code sociétal

Cloisonnés par l'effort d'être ce qu'on n'est pas⁴⁸⁵

Le morceau se termine par un point d'interrogation : « Une erreur de la nature, à qui la faute ? »⁴⁸⁶. Lors d'une interview, Damso témoigne du processus de création qui l'a amené à composer ce titre :

J'ai commencé à me questionner sur la nature profonde de l'homme, qu'elle soit obscure ou non, et c'est là que je suis tombé sur le thème de la pédophilie. J'ai vraiment voulu analyser de manière

⁴⁸² DAMSO, « Julien », *Lithopédion*, Op. Cit.

⁴⁸³ *Idem*

⁴⁸⁴ *Idem*

⁴⁸⁵ *Idem*

⁴⁸⁶ *Idem*

objective le mécanisme humain qui mène à une attirance sexuelle envers les enfants. [...] Je me disais : "Si c'est une attirance, c'est que c'est dans la nature de celui qui la ressent. Si sa nature est une mauvaise nature, c'est que c'est une erreur de la nature. Mais est-ce que c'est une erreur de la nature, ou la nature qui est une erreur ?"⁴⁸⁷

Tout comme dans *Baltringue*, le narrateur de cette chanson se conçoit en tant que demiurge omniscient et philosophe, détaillant la vie de ces masculinités subordonnées. Dans les deux cas, le narrateur s'ouvre à « l'autre », dédouanant ces hommes pour leurs différences, invoquant une nature qu'ils ne peuvent fuir, celle-ci étant totalement distincte pour ces deux masculinités. Ce qui les rassemble, c'est leur insertion dans une société intolérante, basée sur la valorisation d'un modèle masculin unique et impossible à atteindre. Il est cependant assez troublant que les mêmes explications soient invoquées pour aborder ces deux masculinités. En effet, défendre l'homosexualité constitue une position globalement acceptée et normalisée, pour le moins dans la sphère occidentale. A l'inverse, critiquer la structure de la masculinité et invoquer une nature qu'on ne peut fuir pour déresponsabiliser la pédophilie apparaît comme une posture bien plus épineuse et politiquement incorrecte.

6.3 Damso misogynie, misandre et misanthrope ?

Le morceau *Humains*, curieux hymne avorté puisque ce titre avait été initialement composé pour la coupe mondiale de football, est construit à contre-courant du traditionnel tube fédérateur et niais. En effet, dans ce texte, le narrateur poursuit sa rencontre d'êtres exclus et marginalisés :

Gilet blanc taché d'sang, caché dans casier d'adolescent

Cardigan, Louis Vuitton pour deux francs, montant d'fabrication

Prisonnier isolé réveillé par biais de chiffonnier

Salarié sous-payé, avarié, soudoyé, suicidé

Lampadaire sans lumière éclaire SDF et bandoulière

Antipode de la mort d'handicos peu glamour, visionnaire⁴⁸⁸

Tous les personnages cités, réunis par les assonances en [ã], [e] et [ɛ] ainsi que par la construction en asyndète, constituent l'angle mort d'une civilisation individualiste et

⁴⁸⁷ DAMSO, cité par OTTAVI Marie, *Op. Cit.*

⁴⁸⁸ DAMSO, « Humains », *Lithopédion*, *Op. Cit.*

superficielle. Le second couplet dénonce une société prête à tout pour détourner le regard de cette misère : « Charnelles sont les générosités pour hypnotiser les gens/Pendant qu'mendiants, immigrés s'mettent à copiner des clans, s'mettent à cotiser des camps où sont entassés des gens. »⁴⁸⁹. Le titre *Σ. MOROSE* dépeint cette fois l'autre partie du tableau, le quotidien de ceux et celles qui se retrouvent sous le feu des projecteurs. Pourtant, aucun bonheur ne résulte de leurs vies illusoires, marquées par un profond fossé entre l'être et le paraître. Sur un ton mêlant jugement et compassion, le narrateur s'adresse à ses compères : « Tu t'ouvres les veines mais encore, là t'ignores tous tes efforts [...] /S'il le faut, tu le fais, il est faux tu le sais, illico tu le fais, silicone dans la fesse/Une icône dans la presse, une michto dans la tess, jamais seul, tu t'en sortiras. »⁴⁹⁰. Dans cet extrait, les deux genres s'entremêlent. En interpellant tout d'abord une femme, le narrateur développe une complicité avec celle-ci, invoquant ces normes de beauté imposées au genre féminin, le silicone fonctionnant comme la métaphore de ces injonctions à la plastique parfaite. Il se tourne ensuite vers un homme, lui aussi aveuglé par son apparence puisque désirant son « icône dans la presse », se pavanant avec une femme- « une michto » - dans une voiture de luxe- « la Tess ». Relevons à nouveau l'ironie du narrateur, critiquant des conduites masculines qu'il survalorise massivement dans son rap. Par ailleurs, cette empathie paternaliste vis-à-vis des femmes s'observe également dans le titre *Noir Meilleur* : « Ta beauté s'trouve pas dans tes fesses/Tu vaux beaucoup plus que tu n'crois/Le monde est plus beau quand t'éteins ton tel' »⁴⁹¹. Le narrateur dénonce cette objectification du corps de la femme, condamnation qui fait curieusement écho à ces mêmes comportements abondants dans ses textes.

En outre, comme le souligne Benjamine Weil⁴⁹², le titre *P. DOSE* révèle que ces conduites destinées au regard extérieur sont avant tout nocives pour soi-même : « Les réseaux font de nous des prisonniers du r'gard des autres/Et des évadés du regard des fautes qu'on veut s'épargner. »⁴⁹³. Comme résumé sur le titre *Silence*, ces individus « cherche[nt] la perfection pour fuir la réalité »⁴⁹⁴, le narrateur déplorant que : « Personne se connaît mais tout l'monde

⁴⁸⁹ DAMSO, « Humains », *Lithopédion*, Op. Cit.

⁴⁹⁰ DAMSO, « Σ. MOROSE », *QALF Infinity*, Op. Cit.

⁴⁹¹ DAMSO, « Noir Meilleur », *Lithopédion*, Op. Cit.

⁴⁹² Benjamine Weil, en se penchant sur cette *punchline*, souligne la complexité contenue dans cet énoncé, dépassant la simple critique des réseaux sociaux : « A se donner à voir aux autres tels qu'on s'imagine qu'on voudrait être, c'est notre image de nous-mêmes qui est mise au travail et ce, avant-même de se comparer aux autres. Se donner à voir sous son meilleur jour c'est d'abord se mentir à soi-même. [...] Plus on veut être parfait, plus on se fait du mal à soi. » WEIL Benjamine, Op. Cit.

⁴⁹³ DAMSO, « P. DOSE », *QALF Infinity*, Op. Cit.

⁴⁹⁴ DAMSO, « Silence », *Lithopédion*, Op. Cit.

prétend connaître l'autre »⁴⁹⁵. Confronté à ces existences trompeuses, le texte s'interroge : « Qui sont-ils quand ils n'ont jamais vraiment été ? »⁴⁹⁶. Face à ce vide ontologique que présentent les personnages, le narrateur en conclut que leur humanité n'est qu'un masque, un costume, un mensonge : « Déguisé en être humain pour un semblant d'humanité »⁴⁹⁷. Ce reproche s'adresse à des êtres hypocrites, hommes ou femmes, les deux genres étant alors interchangeables : « Tu veux pas d'moi, tu veux pas d'nous mais tu veux pas l'dire en face /Baltringue, salope, tasse-pé /J'te d'mande un minimum de respect »⁴⁹⁸. Ces insultes ne font pas référence à une identité genrée, ces mots perdant leur sémantique originelle mais qualifient ces personnes aux carapaces humaines qui sonnent creux.

Ainsi, le narrateur porte un regard profondément fataliste sur l'humanité, et ce quel que soit son genre - comme l'ont démontré les titres *Σ. MOROSE* et *Humains*, terme délaissant par ailleurs le pseudo « masculin générique » pour s'adresser à tous les êtres – ou sa couleur de peau : « J'crois qu'le plus intelligent s'rait d'avouer qu'on est cons, s'rait d'avouer qu'on est blancs, noirs ou quel que soit le ton »⁴⁹⁹. En outre, dans l'*Introduction* de *Lithopédion*, après avoir listé une série de comportements destructeurs, la voix narrative s'écrie : « J'aime pas l'humain, j'préfère les espèces, oh »⁵⁰⁰, le mot espèce se référant tant à l'argent qu'aux autres catégories de vivant. Dans *Dix leurres*, le narrateur réitère la manifestation de sa misanthropie : « À g'noux d'avant Dieu, d'bout d'avant les /Hommes, regard écorché »⁵⁰¹. Cette extinction symbolique de l'humanité est par ailleurs actée dans le morceau *Humains* : « Humain, j'suis plus trop humain mais plus que humain quand j'vois l'humain / Puis soudain, plus rien, y a plus trop d'humains, que des terriens /Sur un grand terrain, qui s'aiment, qui s'tuent, qui s'saignent pour rien, comme un chérubin »⁵⁰².

Dans un vocabulaire toujours autant teinté d'ambivalences et de références bibliques, le sujet narratif se débat avec une noirceur qui l'étouffe : « J'suis un poumon dans un fumoir /J'respire le bien mais il n'y a que du mal tout autour »⁵⁰³. L'antagonisme paradis/enfer est à nouveau invoqué : « La méchanceté des hommes m'attriste beaucoup /La voix des anges

⁴⁹⁵ DAMSO, « Julien », *Lithopédion*, Op. Cit.

⁴⁹⁶ DAMSO, « Humains », *Lithopédion*, Op. Cit.

⁴⁹⁷ *Idem*.

⁴⁹⁸ DAMSO, « Σ. MOROSE », *QALF Infinity*, Op. Cit.

⁴⁹⁹ DAMSO, « Humains », *Lithopédion*, Op. Cit.

⁵⁰⁰ DAMSO, « Festival des rêves », *Lithopédion*, Op. Cit.

⁵⁰¹ DAMSO, « Dix leurres », *Lithopédion*, Op. Cit.

⁵⁰² DAMSO, « Humains », *Lithopédion*, Op. Cit.

⁵⁰³ DAMSO, « Z. Kietu », *Ipséité*, Op. Cit.

résonne moins qu'elle des vautours »⁵⁰⁴. Le narrateur quitte définitivement son ipséité pour endosser un rôle presque christique : « Esprit torturé, douleur intestinale, j'ai avalé méchanceté de l'Homme /J'ai digéré, j'ai pris le bien du mal, j'me sens comme Adam juste avant la pomme »⁵⁰⁵. On observe cette même « corporalisation » d'un thème ultra-répandu, celui de la pomme en tant que source du mal sur terre. En effet, celui-ci met l'accent sur le processus de digestion de ce fruit diabolique, se présentant comme un sauveur et annonce une existence s'apparentant en tout point à l'esthétique du noir puisqu'il extrait « le bien du mal ».

Un pessimisme ontologique se propage alors de texte en texte, le narrateur étant incapable de trouver une lueur dans cette obscurité exponentielle : « Ce que j'ai vu dépasse les flammes, l'enfer a menti »⁵⁰⁶. Défaitiste, le morceau *Festival des rêves* fait défiler devant nos yeux un malheur auquel le sujet semble s'être résigné : « Le monde, le monde, le monde /Un pavillon de haine (colère) /Une succession de scènes (atmosphère)/ De nuages à mer bleue (yeah) »⁵⁰⁷. Sur *II. VANTABLACK*, celui-ci en convient que « L'humanité [est] tuée dans l'œuf »⁵⁰⁸, convoquant une fois de plus l'image du lithopédion.

Dans les textes de Damso, on perçoit bien évidemment un dédain envers les femmes -thème dont nous nous sommes efforcés de démontrer les enjeux et fonctions- mais également un mépris pour le genre masculin. En effet, nous avons pu constater que le narrateur dépréciait les hommes, ceux-ci étant à la source de violences contre les femmes, colonisations et autres fléaux. De plus, celui-ci dénonce les logiques sous-tendant la structure de la masculinité, opprimant des catégories d'hommes subordonnés. Enfin, nous venons de mettre à jour cette misanthropie dont faisait preuve le narrateur, critiquant un mode d'existence superficiel et vide, reproche touchant autant les deux genres. Le but de ce chapitre aura été de nuancer cette réception monolithique de son rap uniquement perçu comme l'expression d'une misogynie en développant d'autres aspects, notamment cette empathie-certains paternaliste- envers les femmes. Ces facettes sont certes moins criantes et tapageuses que la dépréciation outrageuse de la figure féminine mais complexifient l'analyse en dégageant des grilles de lectures complémentaires.

⁵⁰⁴ DAMSO, « Δ. Dieu ne ment jamais », *Ipséité, Op. Cit*

⁵⁰⁵ *Idem*

⁵⁰⁶ DAMSO, « POUR L'ARGENT », *QALF, Op. Cit.*

⁵⁰⁷ DAMSO, « Festival des rêves », *Lithopédion, Op. Cit*

⁵⁰⁸ DAMSO, « II. VANTABLACK », *QALF Infinity, Op. Cit.*

Conclusion

Pour reprendre les propos du sociologue Bernard Lahire : « Comprendre le monde tel qu'il est, ce n'est pas "excuser" les individus qui le composent. »⁵⁰⁹. En effet, face à cette obligation médiatique de devoir se positionner via un raisonnement binaire et donc forcément faussé - Damso oui ou non est-il misogyne ? -, l'objectif de cette recherche a été de s'abstraire de tout jugement de valeur. Nous sommes partis du constat que la masculinité de Damso était traitée de manière réductrice, traversée d'un raisonnement manichéen visant à le positionner dans la catégorie du « bon » ou du « mauvais » rappeur et ce dans une logique teintée de racisme. Face à cette couverture médiatique incomplète, nous avons décidé d'analyser les enjeux sous-tendant les mises en scène de la masculinité de Damso dans ses textes. Dès lors, plusieurs considérations nous semblent fondamentales pour dépasser ces interprétations généralistes et simplistes.

En premier lieu, les nécessaires contradictions internes inhérentes à toute œuvre fictionnelle. En effet, nous avons souligné le caractère dynamique de cette masculinité, envisagée en tant que performance. Tour à tour, se côtoient dans les textes le voyou dangereux de la rue, l'hétérosexuel hégémonique triomphant, l'amoureux sentimental, le père aux envolées lyriques, l'homme noir exotisé ou encore le philosophe moralisateur. Le rap de Damso apparaît comme le lieu d'une masculinité plurielle, en mouvement, ne pouvant se réduire à une figure univoque. De même, face à cette construction identitaire s'oppose un processus de déconstruction. Symbolisé par les deux facettes de l'esthétique du noir, le « je » s'affirme autant qu'il se cherche, se survalorise autant qu'il s'interroge, même si cette remise en question ontologique constitue une face cachée, plus difficilement atteignable que celle de l'ipséité aveuglante. En outre, comme l'a mis en lumière le dernier chapitre, l'étude de la masculinité ne se limite pas à ce « je » ambigu. En effet, nous avons également pointé la critique du genre masculin que comportaient certains textes, tout comme une volonté d'ouverture à l'autre, via le récit de vie de personnes homosexuelles et pédophiles.

Dans un second temps, la conscience omniprésente des codes. Effectivement, une mise à distance narrative relie toutes les différentes figures formant ce « je » mosaïque. Le narrateur

⁵⁰⁹ LAHIRE Bernard, cité par CLARINI Julie, « Bernard Lahire : "Comprendre le monde tel qu'il est, ce n'est pas "excuser" les individus qui le composent", dans *Le Monde*, publié le 04/01/2016, [en ligne], https://www.lemonde.fr/livres/article/2016/01/06/bernard-lahire-comprendre-le-monde-tel-qu-il-est-ce-n-est-pas-excuser-les-individus-qui-le-composent_4842623_3260.html (Page consultée le 16/04/2022)

ne se fonde jamais totalement dans un personnage. Au contraire, il présente un détachement vis-à-vis des archétypes masculins performés, laissant transparaître - pour qui sait (veux ?) le voir - une ironie sans équivoque. Via diverses stratégies tel le « méta-commentaire » ou les processus de mise en abyme, ce « je » nous informe qu'il utilise consciemment et de manière ludique des normes liées à chaque facette de sa masculinité.

Enfin, l'ambiguïté énonciative qui traverse tout son rap. Ce qui dérange chez Damso, c'est cette absence de point de vue moral, ces jeux permanents sur l'autorité narrative. En proposant des méthodes similaires à celles de l'autofiction, en brouillant les pistes de l'identité de ce « je » via des titres tel *Z. Kietu*, le rappeur amène à considérer avec attention les différentes strates d'énonciation entremêlées dans ses textes. En outre, il questionne les incohérences entre les différentes sphères artistiques lorsqu'il s'agit de séparer l'homme de l'artiste, incohérences reposant sur des critères de légitimité et de pouvoir. Cette énonciation troublée incite à dépasser les idées reçues concernant le rap, notamment les lectures psychologisantes, marque de fabrique du traitement médiatique et de l'opinion lambda.

Si nous devons caractériser brièvement les mises en scène de la masculinité de Damso, nous mettrions à jour une tension entre une docilité face aux normes et l'affirmation d'une singularité. En effet, d'une part, celui-ci performe les règles de la masculinité hégémonique qui s'est forgée dans le rap. En affirmant sa domination via un asservissement corporel de la femme, en convoquant les thèmes ultra-codifiés de l'univers de la banlieue et tous ses composants (drogue, sexe, attrait pour la violence...), celui-ci s'affilie à l'authenticité et la légitimité de la scène *mainstream* du rap.

D'autre part, le rappeur compose singulièrement avec ces sujets imposés. En effet, celui-ci détourne et conteste ces codes contraignants non pas en les rejetant mais bien en s'y fondant complètement, dévoilant leurs failles et absurdités. En faisant plusieurs fois fusionner les figures de la mère et de la prostituée, Damso démontre l'aporie de ce traitement contradictoire des femmes dans le rap. En poussant dans ses retranchements les stéréotypes liés à l'homme et au rappeur noir, il s'approprie une identité via un processus d'auto-exotisme, révélant l'absence de liberté identitaire face à laquelle il se retrouve confronté dans une société raciste. Aussi, concernant l'évocation de la sexualité, motif banal dans le rap puisque permettant l'affirmation symbolique de son authenticité masculine, le rappeur surjoue cette thématique, développant une véritable « pulsion corporelle » traversant tout son rap. En effet, la mise en scène outrageuse de son corps sexualisé cache en réalité une impossibilité d'entretenir une relation

amoureuse dans le cadre de la masculinité hégémonique mais se conclut également d'un renversement de pouvoir, puisque cette objectification carnavalesque de la femme se retourne contre lui. De même, en s'emparant du stéréotype de l'hypersexualisation de l'homme noir, le rappeur dénonce cette instrumentalisation corporelle via une réappropriation triomphante de son corps. Enfin, soulignons que cette fascination sexuelle s'observe également dans le portrait des masculinités subordonnées, l'homosexuel et le pédophile étant tous deux caractérisés par leurs sexualités.

Ce dialogue entre respect et libération des normes ne constituerait-il pas une nouvelle hégémonie ? En effet, se conformer nonchalamment à des règles édictées il y a plus de 30ans n'apparaît plus comme suffisant pour pouvoir prétendre à une légitimité sur la scène rap. Il nous semble que cette popularité du rappeur s'expliquerait en partie par ce jeu bien spécifique sur les codes, cette singularité élaborée à partir de la contrainte, cette subversion naissant au sein même de cette apparente soumission.

Enfin, rappelons les nécessaires limites de cette recherche. Comme annoncé à l'entame de notre propos, en focalisant notre attention sur les textes de Damso, nous n'avons pu prendre en compte les autres composantes qui forment la performance de genre du rappeur. Cette transmédiaticité, primordiale dans l'étude du rap, permettrait dès lors d'étendre les perspectives de ce travail, de confirmer certaines conclusions ou au contraire de les contredire, dans un croisement de regards enrichissants. En effet, pour s'ouvrir à la *persona* du rappeur, une des premières composantes à prendre prioritairement en compte consisterait dans l'oralité de ses chansons : « L'oralité du rap [...] s'inscrit dans une ultime performance vocale et rythmique qui participe de l'ethos poétique du rappeur ou de la rappeuse »⁵¹⁰. Comme le précise Christian de Béthune : « Vertu séminale du rap, le flow [...] fait entrer en ligne [...] d'impondérables éléments phoniques qui donnent tout son grain à la voix. Le flow confère à la *phoné* une dimension signifiante qui porte au-delà du code sémantique à l'intérieur duquel les mots figurent. »⁵¹¹. De même, il existe une différence significative entre un enregistrement studio et une prestation *en live* lors de concerts et festivals où interactions avec le public, chorégraphies, sons et lumières participent pleinement à l'édification de son genre. De plus, il faudrait également tenir compte de l'importance croissante des vidéoclips où l'artiste performe une masculinité à travers une scénographie visuelle soigneusement étudiée. Finalement, ne

⁵¹⁰ NACHTERGAEL Magali, *Op. Cit.*, p.4

⁵¹¹ DE BETHUNE Christian, cité par AILLOUD Lucine, mémoire cité, p.8

négligeons pas l'image publique que véhicule le rappeur à travers les réseaux sociaux mais aussi via ses interactions avec les médias.

Cette recherche textuelle s'insère dans une volonté d'ouverture de la littérature au-delà du livre, vers des formes artistiques moins légitimes. Comme le remarque Magali Nachtergaele : « Le rap confronte, au même titre que les littératures néomédiatiques, les études littéraires à ses propres outils d'analyse et à ses méthodologies. »⁵¹². Nous espérons que ce dialogue timide et pourtant fécond entre champ littéraire et rap se développera davantage dans les années à venir, apportant sa contribution à un domaine de recherche transmédiatique, dépassant clichés et barrières symboliques.

⁵¹² NACHTERGAEL Magali, *Op. Cit.*, p.4

Bibliographie

Sources premières

○ **Corpus**

DAMSO, *Ipséité*, 92i Records, 2017

- A. Nwaar Is The New Black
- B. #QuedusaalVie
- Γ. Mosaïque solitaire
- Δ. Dieu ne ment jamais
- Z. Kietu
- H. Gova
- Θ. Macarena
- I. Peur d'être père
- Λ. Lové
- N. J Respect R
- Ξ. Une âme pour deux

DAMSO, *Lithopédion*, 92i Records, 2018

- Introduction
- Festival de rêves
- Baltringue
- Julien
- Silence (ft. Angèle)
- Même issue
- 60 années
- Aux paradis

- Dix leurres
- NMI
- Perplexe
- Noir meilleur
- William
- Ipséité
- Humains

DAMSO, *QALF*, Trente-quatre Centimes, 2020

- MEVTR
- LIFE LIFE
- DEUX TOILES DE MER
- SENTIMENTAL
- THEVIE RADIO (Interlude)
- BXL ZOO (Ft. Hamza)
- COEUR EN MIETTES (ft. Lous and the Yakuza)
- POUR L'ARGENT
- BPM
- D'JA ROULÉ
- 911
- FAIS ÇA BIEN (ft. Fally Ipupa)
- ROSE MARTHE'S LOVE
- INTRO

DAMSO, *QALF Infinity*, Trente-quatre Centimes, 2021

- O. OG
- II. VANTABLACK
- P. DOSE
- Σ. MOROSE
- T. CHIALER (ft. YG. Pablo)
- Y. 2 DIAMANTS

- Φ. THEVIE RADIO
- X. ZWAAR
- Ψ. PASSION
- Ω. VIVRE UN PEU
- YOUVOI

○ **Autres morceaux cités**

- ALONZO, « Papa Allo », *100%*, Def Jam Recordings France, 2017
- ANGELE, DAMSO, « Démons », *Nonante-Cinq*, Angèle VL Records, 2021
- BASHUNG Alain, « La nuit je mens », *Fantaisie militaire*, Universal Music Division Barclay, 1998
- BIGFLO & OLI, « Salope ! », *La vraie vie*, Polydor, 2017
- BOOBA, « Petite fille », *Trône*, 92i Records, 2017
- CASEY, « Créature ratée », *Libérez la bête*, Ladilafé, 2010
- DAMSO, « Graine de sablier », *Batterie faible*, 92i Records, 2016
- DAMSO, « Beautiful », *Batterie faible*, 92i Records, 2016
- DAMSO, « Exutoire », *Batterie faible*, 92i Records, 2016
- DAMSO, « Autotune », *Batterie Faible*, 92i Records, 2016
- DAMSO, « QuedelaVie », *Batterie Faible*, 92i Records, 2016
- GEORGIO, « Svetlana et Maïakovski », *Héra*, Panenka Music, 2016
- LOMEPAI, « Palpal », *Flip*, Pineale Prod, 2017
- MEDINE, « Enfants forts », *MIND*, 2019
- MEDINE « Voltaire », *Grand Médine*, Din Records, 2020
- ORELSAN, DAMSO, « Rêves bizarres », *La fête est finie*, Wagram Music / 3ème Bureau, 2018
- NEKFEU, « Ecrire », *Les étoiles vagabondes : Expansion*, Seine Zoo Records, 2019
- PRINCE WALY, « BO YZ », *BO YZ*, 2019
- VALD, « Bonjour », *NQNT2*, Mezoued Records, 2015

Sources critiques

○ Articles scientifiques

BOCANDE Anne, CACHIN Olivier, « Les rappeurs voulaient être "des artistes comme les autres" », dans *Africultures*, 2014/1 (n° 97) [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-africultures-2014-1-page-138.htm> (Page consultée le 12/02/2022)

BRUNO Ambroise, « Judith Butler et la fabrique discursive du sexe » dans *Raisons politiques*, vol. n° 12, no. 4, 2003 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2003-4-page-99.htm> (Page consultée le 23/11/2021)

CLAIR Isabelle, « La division genrée de l'expérience amoureuse. Enquête dans des cités d'habitat social », dans *Sociétés & Représentations*, 2007/2 (n° 24), [en ligne] : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2007-2-page-145.htm> (Page consultée le 14/04/2022)

CONNELL Raewyn W, MESSERSCHMIDT James W, « Faut-il repenser le concept de masculinité hégémonique ? » [1]. Traduction coordonnée par Élodie Béthoux et Caroline Vincensini, dans *Terrains & travaux*, 2015/2 (N° 27), [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2015-2-page-151.htm> (Page consultée le 20/05/2021)

DALIBERT Marion, « Du "bon" et du "mauvais" rap ? Les processus médiatiques de hiérarchisation artistique », dans *Volume*, 2020/2 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-volume-2020-2-page-83.htm> (Page consultée le 02/02/2021)

DALIBERT Marion, « Les masculinités ethnoracialisées des rappeur·se·s dans la presse », dans *Mouvements*, 2018/4 (n° 96) [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2018-4-page-22.htm> (Page consultée le 04/01/2021)

DITER Kevin, « " Je l'aime, un peu, beaucoup, à la folie... pas du tout ! ". La socialisation des garçons aux sentiments amoureux », dans *Terrains & travaux*, 2015/2 (N° 27), [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2015-2-page-21.htm> (Page consultée le 13/03/2021)

DJAVADZADEH Keivan, « Trouble dans le gangsta-rap : quand des rappeuses s'approprient une esthétique masculine », dans *Genre, sexualité & société*, publié le 1^{er} juin 2015. [En ligne], <http://journals.openedition.org/gss/3577> (Page consultée le 07/05/2021)

DURU-BELLAT Marie, « Mélanie Gourarier, Alpha Mâle. Séduire les femmes pour s'apprécier entre hommes », dans *Lectures* [En ligne], publié le 30/03/2017 <http://journals.openedition.org/lectures/> (Page consultée le 16/05/2022)

GUILLARD Séverin, SONNETTE Marie, « Légitimité et authenticité du hip-hop : rapports sociaux, espaces et temporalités de musiques en recomposition », dans *Volume*, 2020/2 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-volume-2020-2-page-7.htm> (Page consultée le 02/02/2021)

GUILLARD Severin, SONNETTE Marie, « De la position à la posture : assignations et revendications genrées du monde du rap en France », dans OCTOBRE Sylvie, PATUREAU Frédéric (dir.), *Sexe et genre des mondes culturels* [en ligne] <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02917758/document> (Page consultée le 02/02/2021)

GUILLEMETTE Lucie et LEVESQUE Cynthia, « La narratologie », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), 2016 <http://www.signosemio.com/Genette/narratologie.asp> (Page consultée le 18/04/2022)

HAMMOU Karim, « Rap et banlieue : crépuscule d'un mythe ? », dans *Informations sociales*, 2015/4 (n° 190), [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2015-4-page-74.htm> (Page consultée le 03/03/2021)

HAMMOU Karim, MOLINERO Stéphanie, « Plus populaire que jamais ? Réception et illégitimation culturelle du rap en France (1997-2008) », dans *Les scènes musicales et leurs publics en France (XVIIIe-XXIesiècles)*, Classiques Garnier, 2018, ff10.15122/isbn.978-2-406-10112-3.p.0125ff. ffhalshs-01807237 (Page consultée le 18/05/2022)

HANCOCK Claire, « Décoloniser les représentations : esquisse d'une géographie culturelle de nos "Autres" », dans *Annales de géographie*, 2008/2-3 (n° 660-661), [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2008-2-page-116.htm> (Page consultée le 14/04/2021).

LESACHER Claire, « "Le rap est sexiste", ou quand les représentations sur le rap en France engagent une réflexion à partir de l'intrication et la coproduction des rapports de pouvoir », dans *Genre et migrations postcoloniales. Lectures croisées de la norme*, Y. Parisot et N. Ouabdelmoumen éd., Rennes, PUR, 2017, [en ligne] https://www.academia.edu/5864834/Le_rap_est_sexiste_ou_quand_les_repr%C3%A9sentations_sur_le_rap_en_France_engagent_une_r%C3%A9flexion_%C3%A0_partir_de_l_intrication_et_la_coproduction_des_rapports_de_pouvoir (Page consultée le 11/10/2021)

NACHTERGAEL Magali, « Le rap, une poésie de performances », dans *Itinéraires* 2020-3 | 2021 [en ligne] : <http://journals.openedition.org/itineraires/9369>

PEREA François, « Les gros mots, paradoxes entre subversion et intégration », dans *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2011/1 (n° 83-84), [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2011-1-page-53.htm> (Page consultée le 05/05/2022)

RAVIER A. Thomas, « Booba ou le démon des images », dans *La Nouvelle Revue française*, octobre 2003 [en ligne] http://haterz.fr/wp-content/uploads/2010/05/Booba_in_NRF_haterz.pdf (Page consultée le 17/03/2022)

RIVOAL Haude, « Virilité ou masculinité ? L'usage des concepts et leur portée théorique dans les analyses scientifiques des mondes masculins », dans *Travailler*, 2017/2 (n° 38), [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-travailler-2017-2-page-141.htm> (Page consultée le 10/12/2021)

ROLLAND Nina, « "Dans la rue et le bitume ne poussent que les fleurs du mal" : jouer et déjouer Charles Baudelaire et sa poésie dans le rap français », dans *Itinéraires*, [En ligne], 2020-3 | 2021 <http://journals.openedition.org/itineraires/9377> (Page consultée le 06/05/2022)

SENGHOR Léopold S. « Qu'est-ce que la négritude ? » dans *Études françaises*, volume 3, numéro 1, février 1967, [en ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1967-v3-n1-etudfr1747/036251ar/> [Page consultée le 04/01/2022]

SEYE Serigne, « Et les rappeurs chantèrent Senghor ou un exemple d'adaptation intermédiaire de la négritude », dans *Itinéraires* 2020-3 | 2021, [En ligne], <http://journals.openedition.org/itineraires/9392> (Page consultée le 06/05/2022)

SHUMAN Emily Q., « Esthétique et performativité de la race dans "Créature ratée" de Casey », dans *Itinéraires*, 2020-3 | 2021, [en ligne] <http://journals.openedition.org/itineraires/8805> (Page consultée le 06/05/2022)

STAZACK Jean-François. « Qu'est-ce que l'exotisme ? », dans *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 148, 2008, [en ligne] https://www.persee.fr/doc/globe_0398-3412_2008_num_148_1_1537 (Page consultée le 31/12/2021)

TAHON Marie-Blanche, « Corps, sexe et genre », dans *Travail, genre et sociétés*, 2003/2 (N° 10), [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2003-2-page-202.htm> (Page consultée le 27/04/2022)

VETTORATO Cyril « "Ça va être un viol" : Formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap », dans *Cahiers de littérature orale* 71 | 2012, [En ligne] <http://journals.openedition.org/clo/1492> (Page consultée le 17/02/2022)

○ Séminaire

HAMMOU Karim et al, *Fight the Power ? Musiques hip-hop et rapports sociaux de pouvoir*. Séance numéro 2, le 19/11/2021 « Dépenser l'assignation académique rap / virilité par le renouvellement des études sur les masculinités : discours et performances de genre du rappeur MC Solaar »

○ Mémoires universitaires

AILLOUD Lucine, *Les représentations des masculinités dans le discours poétique du rap : à travers quatre rappeurs francophones (Damso, Lomepal, Orelsan et Roméo Elvis)*, mémoire dirigé par BERGER Anne-Emmanuelle, soutenu à Paris 8 année 2019, [en ligne] <https://octaviana.fr/document/240530594> (Page consultée le 07/05/2021)

GRENIER Noémie, *Entre "masculinité toxique" et nouvelles masculinités contemporaines : une redéfinition plurielle des masculinités au prisme du traitement médiatique du mouvement #MeToo*, mémoire dirigé par PARLEON Matthieu, soutenu à La Sorbonne Université, année 2020, [en ligne] <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02565377/document> (Page consultée le 12/11/2021)

HENDSCHEL Alice, *La narration de soi dans le rap français contemporain : se raconter comme corps social et comme voix proférée*, mémoire dirigé par ZANON Damien et BLANCKEMAN

Bruno, soutenu à Université catholique de Louvain, année 2019, [en ligne] <http://hdl.handle.net/2078.1/thesis:21335> (Page consultée le 21/11/2021)

LAUZON Marilyn, *Stéréotypes et auto-exotisme : les représentations de la sexualité de l'homme noir chez René Depestre et Dany Laferrière*, mémoire dirigé par OBERHUBER Andrea, soutenu à l'Université de Montréal, année 2013, [en ligne] https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/10700/Lauzon_Marilyn_2013_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y (Page consultée le 26/02/2022)

REY Joséphine, *L'expérience de la masculinité dans le rap. Enquête qualitative auprès de jeunes rappeurs amateurs*, mémoire dirigé par VUATTOUX Arthur, soutenu à l'Université de Rennes, année 2019, [en ligne] <https://documentation.ehesp.fr/memoires/2019/m2enjeux/Jos%C3%A9phine%20REY.pdf> (Page consultée le 18/11/2021)

○ **Ouvrages papier**

AMOSSY Ruth, *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, coll. « 128 »

Apocalypse 1:14-15

BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2010

BREY Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'olivier, 2020

BUTLER Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 2e éd. 1999

CONNELL Raewyn, *Masculinités : Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Edition établie par HAGEGE Meoïn et VUATTOUX Arthur, Paris, Éditions Amsterdam, 2014

DUFAYS Jean-Louis, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Berne, Peter Lang, 2011 (1994), coll. « ThéoCrit »

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1992

GHIO Bettina, *Pas là pour plaire ! Portraits de rappeuses*, Paris, Le mot et le reste, 2020

HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France*, Paris, La découverte, 2014

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975

MAZERETTE Maïa, *Sortir du trou. Lever la tête*, Paris, Anne Carriere Eds, coll. Sex Appeal, 2020

MOLINERO Stéphanie, *Les publics du rap. Enquête sociologique*, Paris, L'Harmattan, 2009

MULVEY Laura, *Visual and Other Pleasures*, London, Palgrave Macmillan, 1989

ROSELLO, Mireille, *Declining the stereotype*, Hanover, University Press of New England, 1991

PAGAN Hugues, *L'étage des morts*, Paris, Albin Michel, 1990

STENDHAL, *Le rouge et le noir*, Paris, Levasseur, 1830

WOOLF Virginia, *Mrs Dalloway*, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 2020

○ Podcasts

BEAUZAC Julie, *Vénus s'épilait-elle la chatte ? : épisode Picasso, séparer l'homme de l'artiste*, diffusé sur Spotify, mai 2021, 78 minutes

TUALLION Victoire, *Les couilles sur la table : épisode L'amour c'est pas pour les garçons*, Binge Audio, diffusé sur Spotify, septembre 2017, 39 minutes

TUALLION Victoire, *Les couilles sur la table : épisode Masculinités noires*, Binge Audio, diffusé sur Spotify, octobre 2017, 37 minutes

○ Vidéos

BARTHES Yann, « Invité, le rappeur aux paroles trash », dans *Quotidien*, publié le 05/10/2017, 10minutes [en ligne] <https://www.tfl.fr/tmc/quotidien-avec-yann-barthes/videos/invite-damso-rappeur-aux-paroles-trash.html> (Page consultée le 28/12/2021)

BARTHES Yann, « Invité : Damso, au-delà du phénomène », dans *Quotidien*, publié le 22/01/21, 11minutes [en ligne] <https://www.tfl.fr/tmc/quotidien-avec-yann-barthes/videos/invite-damso-au-dela-du-phenomene-09627781.html> (Page consultée le 28/12/2021)

MOULOUD Achour, « Clique x Damso, tout s'est passé comme prévu (sauf l'imprévisible) », dans *Clique*, publié le 25/10/2018, 43 minutes [en ligne] <https://www.clique.tv/clique-x-damso-tout-sest-passe-comme-prevu-sauf-limprevisible/> (Page consultée le 13/03/2021)

VIKTOROVITCH Clément, « Militarisation de la langue ? Clément Viktorovitch », dans *Thinkerview*, diffusé en direct le 01/12/2021, 132minutes [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=E7e7v-Ig9Ds> (Page consultée le 15/05/2022)

WEIL Benjamin, « Punchlife spécial "QALF INFINITY" de Damso vu par la philosophie », dans *Alohanews*, publié le 07/05/2021, 11minutes [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=210mSBLs1vU&t=441s> (Page consultée le 26/04/2022)

« Le rappeur bruxellois Damso était l'invité de #M le Mag de la rédac », dans *BXI*, publié le 12/05/2017, 10minutes [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=qRx8qw2Ic00> (Page consultée le 04/01/2022)

○ Sites webs

BINET Stéphanie, « Le rappeur Damso revient avec un quatrième album introspectif », dans *Le Monde*, publié le 18/09/2020 [en ligne]

, https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/09/18/le-rappeur-damso-revient-avec-un-quatrieme-album-introspectif_6052787_3246.html (Page consultée le 28/12/2021)

BOURGON Mélanie, « Avec ses photos, elle rappelle que le corps des femmes enceintes n'appartient qu'à elles », dans *Positivr*, publié le 31/07/2020 [en ligne]

<https://positivr.fr/charlotte-abramow-rappelle-que-le-corps-dune-femme-enceinte-nest-pas-libre/> (Page consultée le 25/04/2022)

CAPART Guillaume, « "Smog" en attendant le nouveau de Damso vendredi », dans *La Libre*, publié le 13/06/2018 [en ligne]

<https://www.lalibre.be/culture/musique/2018/06/13/smog-en-attendant-le-nouveau-de-damso-vendredi-J4T2W6YX5BGKLHJS47FC3OINCE/> (Page consultée le 10/02)

CHAPON Benjamin « Roman Polanski se compare à Dreyfus et prépare un film sur l'affaire », dans *20 minutes* [en ligne] <https://www.20minutes.fr/cinema/1241343-20131024-20131024-roman-polanski-compare-a-dreyfus-prepare-film-laffaire> (Page consultée le 30/04/2020)

CLARINI Julie, « Bernard Lahire : "Comprendre le monde tel qu'il est, ce n'est pas "excuser" les individus qui le composent", dans *Le Monde*, publié le 04/01/2016, [en ligne],

https://www.lemonde.fr/livres/article/2016/01/06/bernard-lahire-comprendre-le-monde-tel-qu-il-est-ce-n-est-pas-excuser-les-individus-qui-le-composent_4842623_3260.html (Page consultée le 16/04/2022)

COLIN Gaëlle, « Médine replace le rap comme un genre littéraire », dans *Ouest France*, publié le 03/11/2017 [en ligne]

<https://www.ouest-france.fr/bretagne/vannes-56000/medine-replace-le-rap-comme-un-genre-litteraire-5358438> (Page consultée le 25/11/2020)

DUJARDIN Etienne, « Damso : un chanteur qui parle comme cela des femmes ne peut représenter la Belgique », dans *Le Vif*, publié le 09/03/2018 [en ligne]

<https://www.levif.be/actualite/belgique/damso-un-chanteur-qui-parle-comme-cela-des-femmes-ne-peut-representer-la-belgique/article-opinion-810693.html> (Page consultée le 28/12/2021)

GUILLAUME Jean-Christophe, « "Damso : Je ne suis pas misogyne, je me suis même trouvé féministe sur certains points" », dans *Le Figaro*, publié le 04/12/2018 [en ligne]

<https://www.lefigaro.fr/musique/2018/12/04/03006-20181204ARTFIG00179-damso-je-ne-suis-pas-misogyne-je-me-suis-meme-trouve-feministe-sur-certains-points.php> (Page consultée le 04/01/2022)

LALANNE Jean-Marc ET DOUCET David, « Kaaris : "Mes textes risquent de mal vieillir" », dans *Les Inrockuptibles*, publié le 28/10/2017 [en ligne]

<https://www.lesinrocks.com/musique/kaaris-mes-textes-risquent-de-mal-vieillir-142065-28-10-2017/> (Page consultée le 10/10/2021)

LAROCHE Sophie, « "Une grande majorité des rappeurs sont des auteurs" : rencontre avec le magnétique Gaël Faye », dans *Konbini* [en ligne] <https://www.konbini.com/fr/entertainment-2/rencontre-avec-gael-faye-le-rappeur/> (Page consultée le 27/11/2020)

MARIE Léa, « Les médias français et le rap : une longue histoire pleine de mépris », dans *Slate.fr*, publié le 27/10/2017 [en ligne] <http://www.slate.fr/story/153011/medias-francais-rap-longue-histoire-mepri> (Page consultée le 17/02/2022)

MINISINI Lucas, « Rap et féminisme, deux mondes vraiment irréconciliables ? », dans *Greenrom*, publiée le 21/09/2017 [en ligne] <https://www.greenroom.fr/119121-rap-et-feminisme-deux-mondes-vraiment-irreconciliables/> (Page consultée le 02/04/2021)

NOTO Julien, « "34 centimes" : l'immense symbolique derrière le nom du label de Damso », dans *Interlude*, publié le 21/09/2022 [en ligne] <https://intrld.com/34-centimes-symbolique-nom-label-damso/> (Page consultée le 04/03/2022)

OTTAVI Marie, « Rencontre. Damso, le diable noir », dans *Libération*, publié le 14/06/2018 [en ligne] https://www.liberation.fr/musique/2018/06/14/damso-le-diable-noir_1659141/ (Page consultée le 03 mai 2022)

PAQUE Pierre-Yve, « Avec 53 millions de streams, Damso est l'artiste le plus écouté en Belgique en 2020 », dans *D.H Sports*, publié le 19/04/2021, [en ligne] <https://www.dhnet.be/medias/musique/avec-53-millions-de-streams-damso-est-l-artiste-le-plus-streame-en-belgique-en-2020-607d5e8cd8ad5847ae378a22> (Page consultée le 03/03/2022)

TIPPENHAUER José Geos, « Homophobie et rap, en voix de guérison ? », dans *360° Le magazine queer Suisse*, 4/12/2019 [en ligne], <https://360.ch/culture/54102-homophobie-et-rap-en-voix-de-guerison/> (Page consultée le 07/04/2021).

« Comment est traitée la paternité dans le rap français ? », dans *Alohanews*, publié le 15/05/2018, [En ligne] <https://alohanews.be/culture/paternite-rap-francais> (Page consultée le 24/04/2022)

« Conseil des femmes francophones de Belgique - Le sexisme est hors-jeu », dans *Sisyphe*, publié le 06/03/2018 [en ligne] <http://sisyphe.org/spip.php?breve2604> (Page consultée le 04/01/2022)

« Damso », dans *Wikipédia* [en ligne] <https://fr.wikipedia.org/wiki/Damso> (Page consultée le 02/03/2022)

« Damso a été l'artiste le plus streamé au monde sur Spotify le jour de la sortie de "QALF" », dans *Mouv*, publié le 21/09/2020 [en ligne] <https://www.mouv.fr/musique/rap-fr/damso-ete-l-artiste-le-plus-streame-au-monde-sur-spotify-le-jour-de-la-sortie-de-qalf-363374> (Page consultée le 03/03/2022)

« Damso est-il vraiment sexiste ? », dans *Le Vif*, publié le 12/03/18 [en ligne] https://www.levif.be/actualite/belgique/damso-est-il-vraiment-sexiste/article-normal-811755.html?cookie_check=1641480537 (Page consultée le 05/01/2022)

« Damso : "une femme qui se sent bien, c'est un monde qui se sent mieux", dans *Mouv*, publié le 11/01/2021 [en ligne] <https://www.mouv.fr/musique/rap-fr/damso-une-femme-qui-se-sent-bien-c-est-un-monde-qui-se-sent-mieux-366082> (Page consultée le 28/12/2021)

« Emmanuel Macron évoque le "gens qui ne sont rien" et suscite les critiques », dans *Le Figaro*, publié le 02/07/2017, [en ligne] <https://www.lefigaro.fr/politique/le-scan/2017/07/02/25001-20170702ARTFIG00098-emmanuel-macron-evoque-les-gens-qui-ne-sont-rien-et-suscite-les-critiques.php> (Page consultée le 04 mai 2022)

« Eric Zemmour en procès contre le rappeur Youssoupha », dans *L'humanité*, publié le 15/09/2011 [en ligne] <https://www.humanite.fr/eric-zemmour-en-proces-contre-le-rappeur-youssoupha> (Page consultée le 20/02/2022)

« Le Disque D'or : comment ça fonctionne », dans *#RapFR*, [en ligne] <https://www.booska-p.com/musique/actualites/disque-dor-comment-ca-fonctionne> (Page consultée le 02/03/2022)

« Lexique du rap français », dans *Rap genius*, [en ligne], <https://genius.com/Genius-france-lexique-du-rap-francais-annotated> (Page consultée le 15/04/2022)

« Jugé pour des paroles violentes, le rappeur Orelsan relaxé en appel », dans *France Inter*, publié le 18/02/2016 [en ligne] https://www.francetvinfo.fr/faits-divers/justice-proces/le-rappeur-orelsan-juge-pour-provocation-a-la-violence-contre-les-femmes-dans-plusieurs-chansons-relaxe-en-appel_1320549.html (Page consultée le 20/02/2022)

« Jul bat un nouveau record et devient le rappeur le plus streamé sur Spotify », dans *MEC TV*, publié le 25/04/2021, [en ligne] <https://mcetv.ouest-france.fr/mon-mag-culture/mon-mag-musique/jul-record-streame-spotify-25042021/> (Page consultée le 04/04/2022)

« II. VANTABLACK », dans *Rap Genius*, [en ligne], [https://genius.com/Damso-II.VANTABLACK-II.VANTABLACK-lyrics](https://genius.com/Damso-II-VANTABLACK-II.VANTABLACK-lyrics) (Page consultée le 30/04/2022)

○ Dictionnaires en ligne

« Simuler », dans *dictionnaire en ligne Larousse*
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/simuler/72825> (Page consultée le 06/04/2022)

« Ipséité », dans *dictionnaire en ligne Larousse* [en ligne]
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ips%C3%A9it%C3%A9/44209> (Page consultée le 06/04/2022)

Annexes



Fig.1 COLLECTIF DR, « Damso »⁵¹³

⁵¹³ Photo publiée dans DUJARDIN ETIENNE « Damso : un chanteur qui parle comme cela des femmes ne peut représenter la Belgique », dans *Le Vif*, publié le 09/03/2018 [en ligne] <https://www.levif.be/actualite/belgique/damso-un-chanteur-qui-parle-comme-cela-des-femmes-ne-peut-representer-la-belgique/article-opinion-810693.html> (Page consultée le 28/12/2021)



*Fig.2 OJOZ, « Le rappeur belge Damso, le 5 septembre à Paris »*⁵¹⁴

⁵¹⁴ Photo publiée dans BINET Stéphanie, « J'ai arrêté de croire que j'étais un mauvais père », dans *Le Monde*, publié le 09/01/2021 [en ligne], https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/09/18/le-rappeur-damso-revient-avec-un-quatrieme-album-introspectif_6052787_3246.html (Page consultée le 28/12/2021)



Fig.3 OJOZ, « Le rappeur belge Damso, le 5 septembre à Paris »⁵¹⁵

⁵¹⁵ Photo publiée dans BINET Stéphanie, « Le rappeur Damso revient avec un quatrième album introspectif », dans *Le Monde*, publié le 18/09/2020 [en ligne], https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/09/18/le-rappeur-damso-revient-avec-un-quatrieme-album-introspectif_6052787_3246.html (Page consultée le 28/12/2021)

Liste des albums studio, avec positions dans les classements et certifications									
Titre	Détails de l'album	Meilleure position						Ventes	Certifications
		FRA 1	WAL 2	FLA 3	SUI 4	ROM 5	CAN 6		
<i>Batterie faible</i>	- Sortie : 8 juillet 2016 - Label : 92i, Capitol, Universal - Format : CD, téléchargement	8	2	195	19	6	—	France : 220 000⁷	France : 2 x Platine⁸
<i>Ipséité</i>	- Sortie : 28 avril 2017 - Label : 92i, Capitol, Universal - Format : CD, téléchargement	1	1	73	5	2	—	- France : 720 000⁹ - Belgique : 30 000¹⁰ - Suisse : 10 000¹¹	- France : Diamant⁸ - Belgique : Platine¹⁰ - Suisse : Or¹¹
<i>Lithopédion</i>	- Sortie : 15 juin 2018¹² - Label : 92i, Capitol, Universal - Format : CD, téléchargement	1	1	11	1	1	64	- France : 420 000¹³ - Belgique : 10 000¹⁴	- France : 3 x Platine⁸ - Belgique : Or¹⁴
<i>QALF</i>	- Sortie : 18 septembre 2020 (réédition le 29 avril 2021) - Label : Trente-quatre Centimes, Universal - Format : CD, téléchargement	1	1	2	3	9	36	- France 360 000: - Belgique : 10 000	- France : 3 x Platine⁸ - Belgique : Or

Fig.4 Liste des albums studio, avec positions dans les classements et certifications ⁵¹⁶

⁵¹⁶ https://fr.wikipedia.org/wiki/Discographie_de_Damso [Page consultée le 02/03/2022]. Les disques d'or, platine et diamant consistent en des certifications correspondant à un nombre d'albums vendus. La quantité d'albums vendus pour constituer une récompense varie en fonction des pays. En ce qui concerne la France, le disque d'or correspond à 50.000 albums, de platine à 100.000 albums et de diamant à 500.000 albums. En Belgique, le disque d'or comptabilise 10.00 ventes, celui de platine 20.000 et le double disque de platine 40.000. « Le Disque D'or : comment ça fonctionne », dans #RapFR, [en ligne] <https://www.booska-p.com/musique/actualites/disque-dor-comment-ca-fonctionne/> (Page consultée le 03/02/2022)



Fig.5 ABRAMOW Charlotte, « Don't touch my belly before asking me first »⁵¹⁷

⁵¹⁷ Photo publiée dans BOURGON Mélanie, « Avec ses photos, elle rappelle que le corps des femmes enceintes n'appartient qu'à elles, dans *Positivr*, publié le 31/07/2020 [en ligne] <https://positivr.fr/charlotte-abramow-rappelle-que-le-corps-dune-femme-enceinte-nest-pas-libre/> (Page consultée le 25/04/2022)

Table des matières

<i>Introduction. Rap et masculinité : du regard médiatique au regard universitaire</i>	5
1. L'impasse de la réception du rap dans les médias traditionnels	6
1.1 Une masculinité fantasmée et ethno-racialisée	6
Aux origines : le mythe du jeune de banlieue	7
Une définition monolithique qui exclut les femmes	8
1.2 Damso et les médias : le Bon ou le Truand ?	8
Une masculinité instrumentalisée	9
Le rap en procès	12
2. Dépasser le jugement de valeur	13
2.1 La masculinité comme performance textuelle	13
2.2 <i>Persona</i> et limites de la créativité individuelle	15
<i>Chapitre 1. Enjeux de la masculinité, au-delà du « concept mobilisateur »</i>	17
1.1. Polysémie et dynamisme de la notion	17
1.1.1 Une perspective féministe	17
1.1.2 Les limites des approches traditionnelles	18
1.1.3 Le masculin, un idéal normatif	20
1.2 Les Masculinités selon Raewyn Connell	22
<i>Chapitre 2. « Damso, dis-moi Kietu ? » Troubles dans l'énonciation</i>	26
2.1 Une poupée russe nommée Damso	27
2.1.1 Les différentes strates d'autorité	27
2.1.2 Un « je » mosaïque	29
2.2 Les textes de Damso, une autofiction ?	32
2.3 Séparer l'homme de l'artiste, un privilège refusé au rap ?	35
2.3.1 L'exclusion de la sphère fictionnelle	36
2.3.2 Revendications littéraires : en quête de légitimité	38
<i>Chapitre 3. Une masculinité hégémonique</i>	41
3.1 La domination de la femme : le critère définitoire	42
3.1.1 La polarisation entre la mère et la prostituée	42
3.1.2 Le désir sexuel féminin, menace de l'intégrité masculine	43
3.1.3 Le rap comme reflet de la société ?	47

3.2 « Drogue, sexe, biftons, biz » : Les codes <i>mainstream</i> du rap	48
3.2.1 La construction d'une masculinité hégémonique rap : une « ronde performative »	49
3.2.2 « Nique ta mère » comme une virgule : les spécificités du langage rap	53
Chapitre 4. Le rapport au corps : Sexe, amour et paternité	57
4.1 Cache-cache avec l'amour	58
4.1.1 Interdépendance entre amour et sexe	58
4.1.2 Le dédain amoureux : un <i>topos</i> masculin bien ancré	59
4.1.3 Une combinaison impossible ?	61
4.1.4 Pas d'amour... mais du <i>love</i>	63
4.2 La figure du père : une nouveauté dans le rap ?	64
4.2.1 Corporaliser la paternité	64
4.2.2 Les stratégies derrière l'amour filial	66
4.3 Les essoufflements d'un corps sur-sexualisé	67
4.3.1 L'esthétique de la sexualité : un renversement de pouvoir	67
4.3.2 Un corps réduit au phallus	70
Chapitre 5. L'homme noir : de l'assignation à l'appropriation	72
5.1 Une esthétique de la noirceur radicale et polysémique	72
5.2 Un processus d'auto-exotisme	73
5.2.1 Du noir au nwaar	73
5.2.2 Hypersexualisation et animalisation du corps : s'emparer des stéréotypes	76
5.2.3 « Dems », l'alter ego	81
5.3 Une noirceur de l'âme	83
5.3.1 L'aporie des antagonismes	83
5.3.2 Le choix de l'ombre face à la lumière	85
5.3.3 The dark side of Damso	86
Chapitre 6. Une galerie de portraits sombres	90
6.1 Les affres du patriarcat : complaisance ou dénonciation ?	90
6.2 Une mise en lumière des masculinités subordonnées	93
6.2.1 L'homosexuel	93
6.2.2 Le pédophile	96
6.3 Damso misogyne, misandre et misanthrope ?	99

<i>Conclusion</i>	<i>103</i>
<i>Bibliographie</i>	<i>107</i>
Sources premières	107
Sources critiques	110
<i>Annexes</i>	<i>118</i>

