



Marine Kneubühler

**Du je rappeur
au on humain**



L'expérience esthétique
de l'altérité à soi dans le genre
autographique

Université de Lausanne

Le rap comme expérience

La proposition qui sera présentée dans ces lignes réside dans la volonté d'envisager le rap comme expérience. Une telle proposition résonnera inévitablement avec l'ouvrage du philosophe pragmatiste John Dewey intitulé *L'art comme expérience*¹. Les lecteurs intéressés aux travaux prenant le rap comme objet auront déjà eu l'occasion de rencontrer ce philosophe à la lecture du célèbre *L'art à l'état vif* de Richard Shusterman², qui comporte un chapitre entièrement dédié au rap africain-américain. En effet, la démarche de Shusterman a permis d'offrir une dignité académique au rap, notamment dans le domaine de l'art, en reprenant à Dewey sa conception ouverte et incarnée de l'esthétique. Tout le propos de Shusterman a consisté à défendre avec Dewey la nécessité «de briser la domination étouffante de la conception compartimentée de l'art, qui tire son pouvoir de notre fascination pour les grandes œuvres consacrées – l'expérience esthétique excédant largement les limites des beaux-arts³». Ainsi, selon cette perspective, le rap, conçu en tant qu'«esthétique populaire postmoderne», est et doit être envisagé comme un art à part entière.

1 John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2014.

2 Richard Shusterman, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1992.

3 *Ibid.*, p. 49.

Cette manière d'articuler le pragmatisme avec une étude du rap constitue, à mon sens, une voie possible et importante à investiguer, mais elle n'est pas la seule. Ce sont les prémisses d'une autre voie que je me propose d'explorer dans ce texte.

Au lieu de défendre l'esthétique du rap comme une esthétique véritable avec ses spécificités propres, à la manière de Shusterman, je propose d'aborder la question sous un angle complémentaire. J'aborderai ainsi le rap comme une «expérience esthétique» en ce qu'elle implique un effort d'expression et un acte de communication, au sens où l'entendait également Dewey. Autrement dit, plutôt que de viser l'extension de ce qui est envisageable comme art, l'idée est d'aller voir en quoi l'acte de création que l'on peut rencontrer dans le rap comporte une dimension esthétique, potentiellement au même titre que toute expérience ordinaire de communication visant un accomplissement. Comme nous le rappelle Louis Quéré,

[la] conception de la communication de Dewey peut être dite esthétique non seulement parce que l'art est la forme suprême de la communication, mais aussi parce que la forme de communication qu'il privilégie est celle qui présente une qualité esthétique⁴.

4 Louis Quéré, «Le modèle esthétique de la communication de John Dewey», *Occasional Paper*, n° 19, Paris, Institut Marcel Mauss – CEMS, 2014, p. 2.

Dès lors, cette qualité esthétique n'est pas à chercher dans un ailleurs ou un au-delà de l'expérience quotidienne, car elle constitue un trait inhérent à toute « expérience complète » de communication. D'une certaine manière, il s'agit dans un premier mouvement de relier le rap à la vie. C'est pour cette raison que je préfère mettre l'accent sur la notion d'expérience pour renvoyer au rap plutôt que sur la notion d'art, qui suppose l'existence d'un champ d'investigation particulier⁵.

Un second mouvement s'avérera fructueux pour saisir pleinement l'épaisseur esthétique d'un morceau de rap. Ce mouvement sera de nature empirique et il permettra de se détacher d'une focalisation unique sur l'œuvre en circulation afin d'envisager aussi son geste de création. Le modèle de Dewey encourage en effet une telle focalisation puisque c'est au sein de l'œuvre d'art que la communication, à savoir l'interaction entre créateur et récepteur, est considérée comme étant à son paroxysme. C'est d'ailleurs bien cette interaction qui est visée par la démarche pragmatiste d'Anthony Pecqueux lorsqu'il envisage

l'œuvre comme espace en partage entre interprètes et auditeurs, au sens le plus concret : comme ce qui émane de l'interprète et est disponible pour l'auditeur. Cet espace

⁵ Le titre choisi par Shusterman pour son chapitre sur le rap marque à cet égard la voie qu'il a empruntée : « L'art du rap », in *op. cit.*, p. 183-232.

en partage est l'unité d'analyse, la base des descriptions réalisées, en tant qu'il est le lieu de l'expérience qui met aux prises les trois objets intriqués formant la relation discographique – interprètes, auditeurs, et œuvres⁶.

Dans ce texte, je tenterai de préserver cette sensibilité communicationnelle pour analyser un couplet de rap tout en y ajoutant une portée plus directement phénoménologique, c'est-à-dire en considérant la perspective en première personne du créateur de ce couplet au moment de sa création. Plus précisément, je partirai d'une situation de création où LK⁷ écrit en solitaire un couplet pour une chanson, intitulée *Peur de moi*⁸, à destination de son collectif hip-hop Les Uns⁹.

⁶ Anthony Pecqueux, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 9.

⁷ LK est un rappeur suisse romand avec lequel je collabore étroitement dans le cadre de l'enquête menée pour ma thèse de doctorat.

⁸ Le titre *Peur de moi* constitue le titre de travail du morceau au moment qui m'intéresse ici, à savoir le moment de la création du couplet de LK. Je n'aurai pas l'occasion d'aborder dans ce texte les transformations progressives de ce morceau au fil de sa mise en forme collective. Cependant, je peux renvoyer à ses formes publiques définitives sur le troisième album des Uns, sous le titre *Effet miroir (Bestiaire Vol. 3, Olek, 2018)* et en clip vidéo sur la plateforme YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=txOM_MB62cU.

⁹ Les Uns est un collectif hip-hop suisse qui se forme officiellement en 2012. Il résulte d'une mise en commun de plusieurs collectifs préexistants : L'Affaire (Lausanne), La Secte et Modatypik (Fribourg), Flamme du Nord et M.O.D.C. (Bienne), Division Explicite (Neuchâtel) ainsi que Vendredi 13 (Vevey, Lausanne et Fribourg).

LK a lui-même filmé cette situation de création pour mon enquête. De manière fondamentale, ce matériau filmique favorise l'intégration de la dimension corporelle de l'expérience dans l'analyse, une dimension cruciale pour le pragmatisme mais qui reste difficilement observable et descriptible en tant que telle à partir de l'entre-deux des œuvres. J'ai par ailleurs réalisé une analyse centrée sur le corps vivant de LK durant ce moment de création en suivant une perspective phénoménologique¹⁰. En prenant ce même matériau comme point de départ, je me concentrerai ici sur l'analyse de ce couplet encore au seuil de sa publicisation. L'enjeu sera alors de jeter un nouvel éclairage sur l'expérience esthétique entremêlant corps et langage, en tentant de s'approcher du point de jonction délicat entre, d'un côté, l'effort d'expression réalisé durant le moment de création et, de l'autre, la communication pleine et entière de l'œuvre disponible publiquement à des auditeurs.

Afin d'approcher ce point de jonction entre expression et communication, je présenterai une réflexion à partir du couplet de LK en m'inspirant des outils fournis par le sociologue

Jean Widmer, originairement pour rendre compte de tout acte public de communication. Je commencerai par présenter ces outils qui permettent de penser la relation entre rappeur et auditeur à partir de trois « places énonciatives » ouvertes par la chanson. Je proposerai ensuite d'examiner comment se déploient ces places au sein de cette étrange situation dialogique où LK communique pour ainsi dire avec lui-même. Cette situation de création nous amènera à envisager la chair de LK comme occupant à la fois la place de l'énonciateur et celle de l'auditeur. Nous verrons en outre que le rappeur occupe la place du monde dont il parle, en traitant d'une altérité à soi plutôt que d'une altérité à l'Autre. Après avoir décrit comment cette altérité à soi est progressivement mise en forme dans le couplet examiné, il s'agira de voir comment les auditeurs implicites sont pluralisés en fonction des degrés de publicisation potentiels du texte. Finalement, je proposerai une brève discussion sur la manière dont ce genre de création, que je qualifie d'*autographique*, peut nous amener à questionner les fondements mêmes de l'intersubjectivité humaine à partir d'une expression *de soi, à soi et à propos de soi*.

Les places de l'énonciation et la chair de LK

Avant d'examiner les spécificités de la situation de création qui nous intéresse, examinons tout d'abord les outils favorisant la saisie

Vendredi 13 est le collectif dans lequel évolue LK avant la fondation des Uns.

10 Marine Kneubühler, « Déborder l'expérience pour laisser une trace. Vidéophénoménographie d'un rappeur », in Benoît Haug, Gwendoline Torterat, Isabelle Jabioi (dir.), *Des instants et des jours. Observer et décrire l'existence*, Paris, Éditions Petra, 2017, p. 147-242.

de la dimension relationnelle des œuvres, comprises en tant qu'acte de communication. Si l'on souhaite véritablement la saisir, cette dimension relationnelle nous oblige à renoncer à une analyse de contenu des œuvres et à nous départir d'une conception de la communication unilatérale, selon laquelle l'énonciateur encode un message et le récepteur le décode, garantissant ainsi une bonne transmission. Ces déplacements ne sont pas aussi aisés qu'ils peuvent paraître, surtout en ce qui concerne le rap. Non seulement le rap peine à être envisagé en dehors de sa restitution écrite pour les analyses, malgré une conscience aiguë du problème et des discussions fines à ce sujet¹¹, mais il est aussi fort rare de rencontrer des analyses de rap qui envisagent l'œuvre dans son aspect interactionnel¹².

11 Pour une discussion synthétique et très complète de ces enjeux de transcription pour rendre compte des formes esthétiques du rap, voir Emmanuelle Carinos, Karim Hammou, «Approches du rap en français comme forme poétique», in Stéphane Hirschi *et al.* (dir.), *La poésie délivrée*, Paris, Presses universitaires de Nanterre, 2017, p. 269-284.

12 Les travaux de Pecqueux constituent à cet égard une véritable exception. Même Shusterman, lorsqu'il propose une «lecture très serrée» d'un morceau pour mettre en exergue la complexité esthétique du rap, achoppe devant la possibilité de dépasser une analyse selon la formule codage / décodage. Cette formule amène à s'interroger uniquement sur la compétence du public lors de la réception pour rendre compte de la réussite de la communication et fait perdre de vue la dimension expérientielle et relationnelle

L'analyse énonciative de Widmer nous invite à éviter ces deux écueils en s'inspirant des travaux en sociosémiotique, notamment ceux d'Eliseo Verón. Le premier écueil est dépassé par la différenciation de deux niveaux dans le fonctionnement de tout discours : celui de l'énoncé, d'une part, le niveau de « ce que l'on dit », et celui de l'énonciation, d'autre part, qui concerne « les modalités du dire ». Cette distinction de niveaux entre énoncé et énonciation permet de souligner le fait qu'un allocataire

ne reçoit pas que des contenus ; il reçoit des contenus toujours « pris en charge » par une structure énonciative où quelqu'un (*l'énonciateur*) lui parle, et où une place précise lui est proposée en tant que *destinataire*¹³.

De ce point de vue, les pronoms personnels sont typiquement dépendants de l'énonciation et ne disent rien sur le seul plan du « texte » : « ainsi “je” est une expression “vide” [...] qui ne se “remplit” qu'au moment même où

recherchée. Ainsi, en parlant des destinataires du morceau analysé, Shusterman dit : « Voilà qui a bien sûr habitué la communauté noire à encoder et à décoder les messages ambigus et inversés. Les fans de rap maîtrisent de façon caractérisée une virtuosité de la communication indirecte », *op. cit.*, p. 214.

13 Eliseo Verón, «L'analyse du contrat de lecture: une nouvelle méthode pour les études de positionnement des supports de presse», in *Les médias: expériences, recherches actuelles, applications*, Paris, Institut de recherches et d'études publicitaires (Irep), 1985, p. 210.

on l'utilise, car elle ne désigne rien d'autre que celui qui l'emploie à un moment donné¹⁴». Le second écueil est dépassé en prenant au sérieux l'idée qu'un média – ici, une œuvre esthétique – établit effectivement une relation réciproque entre énonciateurs et destinataires. Plus précisément, Verón propose de se focaliser sur l'activité qui les lie, en dégageant des « contrats » de communication qui peuvent être propres à chaque médiation particulière – donc à chaque morceau, dans le cas du rap.

Widmer a notamment repris et développé l'idée de « places » énonciatives pour l'analyse de discours. En somme, il nous dit que tout acte de communication est ternaire, c'est-à-dire qu'il ouvre toujours « trois places : un énonciateur, un destinataire et un monde dont on parle – une définition de la réalité – ainsi que les relations internes entre eux¹⁵ ». En outre, dans cette configuration à trois places, des procédures d'« identifications collectives » sont observables au travers du travail de catégorisation développé au fil des discours : « L'identification de ces places est spécifiée au long des rubriques et des articles,

dans un entrelacs complexe de catégorisations rendues pertinentes¹⁶ » ; une identification qui sera précisée, si l'on réfléchit au rap, dans un entrelacs complexe de l'objet CD, de titres, de mots, de *samples*, de phases, de gestes, de couplets, de refrains, etc. Cette identification *fait lien*, car les catégories fonctionnent « comme des sources d'inférence¹⁷ » et supposent un savoir partagé, entre les différentes parties en présence, « en tant que ressource interprétative¹⁸ ». Enfin, les places énonciatives et les propositions d'identification qui leur sont corrélatives dépendent de la situation d'énonciation et des lieux d'apparition des discours.

Cependant, comme je le soulignais en introduction, la situation d'énonciation que je propose de considérer se trouve être une situation de création où le discours qui fera acte de communication n'est pas encore complet et le lieu d'apparition de la chanson est encore incertain. Elle n'en demeure pas moins une situation intéressante à envisager depuis l'idée de places énonciatives, notamment si on la pense depuis le point de vue de l'expérience. En effet, dans la situation d'écriture de départ, LK tout à la fois s'exprime et se constitue comme son premier public. Ainsi, le corps

14 *Id.*, « Quand lire, c'est faire : l'énonciation dans le discours de la presse écrite », in *Sémiotique II*, Paris, Institut de recherches et d'études publicitaires (Irep), 1983, p. 35.

15 Jean Widmer, « Pouvoir symbolique et identifications collectives » [2002], in *Discours et cognition sociale. Une approche sociologique*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010, p. 90.

16 *Id.*, « Notes à propos de l'analyse de discours comme sociologie. La mémoire collective d'un lectorat », *Recherches en communication*, n° 12, 1999, p. 197.

17 *Ibid.*, p. 198.

18 *Ibid.*

du rappeur semble occuper tour à tour les places d'énonciateur et de destinataire. De manière particulièrement pertinente d'un point de vue phénoménologique, ce que l'on peut traduire comme une « occupation » de deux places sur le plan de la communication se manifeste comme deux attitudes incarnées sur le plan préréflexif de l'expression corporelle. Concrètement, quand il se relit, en silence, LK adopte l'attitude prototypique de l'auditeur de rap en concert, et, quand il effectue des essais de scansion, il adopte les mêmes postures et manières de se mouvoir que lorsqu'il se trouve effectivement sur scène face à un public¹⁹. L'enjeu est alors de penser à une forme d'analyse énonciative qui se situe aussi sur le plan de l'expression, qui précède potentiellement la réflexivité et le langage dans le flux de la création et du mouvement.

Si l'on sort d'une dimension analytique, les places paraissent ainsi fusionner en un seul et même lieu sur le plan phénoménal : le corps. Au moment de la création, le phénomène d'expression n'a alors pas besoin de la présence effective d'autrui pour avoir un effet ; il prépare une place à occuper et une signification adressée en traçant un chemin allant *de soi à soi*. Par conséquent, ce qui sera accompli sur un plan réflexif et langagier sera nécessairement empreint de ce que le corps vit et perçoit. Comme le disait bien Merleau-Ponty :

Mon corps est le lieu ou plutôt l'actualité même du phénomène d'expression (*Ausdruck*), en lui l'expérience visuelle et l'expérience auditive, par exemple, sont prégnantes l'une de l'autre, et leur valeur expressive fonde l'unité antéprédicative du monde perçu, et, par elle, l'expression verbale (*Darstellung*) et la signification intellectuelle (*Bedeutung*). Mon corps est la texture commune de tous les objets et il est, au moins à l'égard du monde perçu, l'instrument général de ma « compréhension²⁰ ».

LK a pu rendre compte de ce phénomène d'expression lors d'un entretien d'explicitation réalisé autour des transcriptions de ses textes, et notamment d'un morceau solo qui traite du passage *Par l'écrit*²¹ de ses raps, dans lequel il scande en dernière phase : « *Quand on communique on parle pas* ». J'avais mis cette phase au centre de notre attention en lui disant que je la trouvais moins mystérieuse depuis que j'avais travaillé sur le corps et, en quelque sorte, la communication muette. Voici un extrait de l'échange qui a suivi :

LK: Alors effectivement [...] y a d'ça [l'idée que l'on communique beaucoup par le corps...]. Mais j'dirais qu'c'était j'l'avais moi surtout écrit parc'que quand tu commuques vraiment ben t'es en train d'écrire.

¹⁹ Marine Kneubühler, *op. cit.*, p. 222-233.

²⁰ Maurice Merleau-Ponty, « Phénoménologie de la perception » [1945], in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010, p. 926.

²¹ LK, *Par l'écrit*, album *En vers et contre tout*, Odyssee Productions, 2013.

MK: Ok.

LK: Parce que quand tu l'lis tu l'écrites.

MK: Ouais.

LK: Donc tu communique plus 'fin tu peux l'communiquer après à quelqu'un.

MK: C'est pas une conversation quoi.

LK: Voilà c'est une conversation avec soi-même donc en fait *quand on communique on parle pas* c'est que quand on communique avec soi-même on est en train d'écrire [...].

Ainsi, en deçà de la communication publique, le moment d'écriture est bel et bien vécu comme un dialogue entre soi et soi. Cette « conversation avec soi-même » semble dès lors fonctionner au même titre qu'une situation d'énonciation publique informant et cadrant les « modalités du dire ». De plus, la chanson qui nous intéresse ici a ceci de particulier que le rapport à soi trouve une voie supplémentaire pour apparaître à la troisième place anticipée dans l'analyse énonciative : celle du monde dont il parle ou, plus justement, celle qui est occupée par *ce dont il est en train de se parler*. En effet, cette expression qui vient *de soi* et revient à soi concerne également ce soi, puisque, comme le titre de travail de la chanson l'indique, la thématique en question est la *peur de soi*.

Du je rappeur au on humain

La situation d'énonciation précisée, il s'agit maintenant de passer à un niveau plus langagier en observant comment le couplet de LK se déploie autour de cette peur de soi,

à partir de la forme obtenue à la fin du moment de création. Selon le vocabulaire employé par LK, ce couplet est un seize (mesures) découpé en quatre blocs. Dans cette partie, je propose d'examiner en détail les deux premiers blocs²², en prêtant une attention particulière à l'agencement des pronoms personnels et aux potentielles propositions d'identifications collectives que le discours contient :

J'ai

Peur de moi-même donc peu d'espoir d'être

*Celui qui m'sauvera à moitié responsable si
j'atteins pas la berge*

J'suis mon propre traître mon portrait crashé

*Mon propre monstre, une bombe humaine au
minuteur cassé*

Le texte s'ouvre sur l'autoqualification – *J'ai* – d'un sentiment intérieur dominé par la *peur* de soi, elle-même liée au désespoir de ne pouvoir être. S'ensuit immédiatement l'évocation, unique au sein de ce couplet, d'un tiers, qui est indéterminé et, ainsi, non marqué par une catégorie sociale ou culturelle : *celui qui peut effectivement renvoyer à quiconque accomplira l'action de sauver de cette peur qui empêche d'être*. De plus, la présence potentielle de ce sauveur implique la combinaison d'une conséquence – *devenir à moitié responsable*

22 La manière de présenter le texte à l'écrit est celle de LK lui-même après avoir retranscrit en version électronique la version manuscrite produite durant la création. Pour consulter cette version manuscrite, voir Marine Kneubühler, *op. cit.*, p. 171.

de l'existence sauvée – et d'une condition – marquée par le « *si (j'atteins pas la berge)* » – qui sont articulées de manière paradoxale, rendant ainsi le sauvetage à la fois engageant et périlleux. Plus précisément, la possible atteinte de la « *berge* » constitue une prise en charge métaphorique de cette condition, laquelle laisse présager une potentielle sortie de la tourmente, dont l'échec est imagé par l'idée de noyade. Ainsi, LK se décrit non seulement comme ayant peur de lui-même, mais également comme en train de couler. Au sein de cette description, l'intervention du sauveur se décline alors comme suit : « *celui qui* » sauvera LK de la peur d'être, mais il deviendra par là même coresponsable de cet être en train de couler, une coresponsabilité qui s'étendra jusque dans l'éventuelle noyade, figurée par la possibilité de ne *pas* atteindre la *berge*. À cet égard, cette phase sonne comme une prévention, sinon un obstacle à l'action d'aide. Ensuite, LK revient à son « *je* » et précise la description de son intériorité pour expliquer la peur de soi : « *J'suis mon propre traître* » manifeste un dédoublement de soi – la peur s'incarne alors sous le visage du traître qui n'est pas à chercher ailleurs mais habite la même intériorité ; « *Mon portrait crashé* » vient ajouter un qualificatif pour désigner ce soi dédoublé en insérant subtilement, c'est-à-dire graphiquement, une autre métaphore, liée cette fois-ci à l'aviation – les deux *je* en soi se ressemblent et sont le résultat d'un crash, d'un

atterrissage forcé ; l'autre en soi est en outre à la fois *monstre* et *humain*, mais un humain disposant des mêmes propriétés qu'un objet explosif à retardement, se trouvant dans l'incertitude du moment de son explosion.

À ce stade, il est déjà intéressant de noter que LK évite les catégories d'ordre socioculturel pour préférer un savoir implicite lié à certaines métaphores ainsi qu'une désignation de soi-même et d'autrui très générale et incluante ; en l'occurrence, qui renvoie à son état d'humain tourmenté et à l'accomplissement d'une action relationnelle. Le couplet se poursuit ainsi :

Au menu, sueur, phobie, cauchemars et blêmes de cœur

On s'ouvre qu'à l'autopsie anesthésié par tous ces verres de rhum

Sors plus la tête dehors, j'évite les dommages collatéraux

Donc j reste très haut, si j'atterris j'explose

Ce deuxième bloc amorce une nouvelle énumération – annoncée par « *Au menu* » –, celle-ci pour inventorier les problématiques allant de pair avec sa peur : la « *sueur* », les « *phobies* », les « *cauchemars* » et les « *problèmes de cœur* ». À la deuxième phase, le « *je* » est remplacé temporairement par un pronom indéfini « *on* », alors que la thématique se situe toujours au niveau de l'intériorité tourmentée. Ainsi, le propos très général devient appropriable par tout un chacun qui se reconnaîtrait dans l'affirmation qui suit, à savoir que ce « *on* » ne peut

s'ouvrir qu'« à l'autopsie anesthésié par tous ces verres de rhum ». Ici, la situation d'énonciation est suffisamment souple pour laisser place à plusieurs compréhensions complémentaires, multipliant alors les possibilités d'appropriation du texte. Une première compréhension renvoie à l'ouverture du corps opérée par le médecin légiste au moment de la mort. Or, la proposition dans son entier pointe vers un paradoxe où l'autopsie est rattachée, non pas à l'état de mort, mais à un état d'anesthésie sous alcool. La phase provoque alors une dissonance morale forte sans pour autant renvoyer à une impossibilité pratique. Une deuxième compréhension, cette fois-ci d'emblée métaphorique, disponible au regard de ce qui précède, peut faire saisir l'ouverture en tant que libération de l'intériorité corporelle angoissante et phobique. Dans ce cas, l'autopsie peut être envisagée comme une « autopsy », « autothérapie » ou « auto-analyse » pouvant avoir lieu uniquement sous l'effet de l'alcool.

Dans la phase suivante, LK revient à son « je », tout en laissant la possibilité que le « sors » soit indéfini lors de l'écoute du flux de parole, puisqu'il ne prononce pas le « j' ». L'ouverture libératrice qui faisait contraste plus haut avec un renfermement est alors associée à l'idée d'enfermement : le repli sur soi se double ici d'un repli chez soi. La suite du bloc vient apporter une forme d'autojustification et des arguments à cet isolement avec soi-même : « j'évite les dommages collatéraux » sonne comme

une bonne raison de la coupure avec l'extérieur, comme pour éviter de le contaminer. Par conséquent, il s'agit de rester « très haut » pour ne pas atterrir, ce qui reviendrait à exploser. On retrouve une forme de paradoxe pointant toujours vers le pire, ce qui l'amènera à se qualifier de « pessimiste » dans le bloc suivant. Aussi, cette fin de bloc file la métaphore de l'aviation avec l'idée d'atterrissage tout en évoquant potentiellement à nouveau la consommation d'alcool : le « très haut » pouvant fonctionner en même temps comme une métaphore de second degré renvoyant à l'idée de planer sous l'effet de substances.

L'« à propos de soi » qui se décline dans ce couplet vient donc redoubler l'altérité à soi vécue par LK sur le plan de l'expression au moment de la création. En outre, cette description personnelle préfigure une communication publique qui déploie, sur le plan de l'énonciation, des modalités de cette altérité de soi à soi qui sont partageables avec autrui. En effet, les pronoms impersonnels mobilisés dans cette première moitié de couplet permettent de référer à l'altérité que chacun entretient avec soi-même. Aussi, étant donné la généralité du propos et l'usage d'un savoir partagé relatif à la compréhension de métaphores et de paradoxes qui éclairent des tourments intérieurs, plutôt qu'un savoir relatif à certaines catégories sociales qui en excluraient d'autres, LK ouvre la voie à une pluralité d'identifications possibles qui renvoient à une expérience partagée d'être humain.

Pluraliser les auditeurs implicites dans le rapport à soi

L'analyse énonciative des deux premiers blocs s'est située à un niveau de discours disponible à tout un chacun qui maîtrise certaines subtilités de langue française. Cependant, je vais maintenant montrer que le couplet de LK peut aussi être saisi à partir d'un savoir partagé plus restreint, si l'on envisage un auditeur familier du corpus constitué par les sons de LK et des Uns. LK lui-même, en tant qu'énonciateur et destinataire du texte en création, possède nécessairement ce savoir. En ce sens, la seconde compréhension en termes d'« autopsy », proposée plus haut, sera favorisée par ce savoir plus restreint, puisque l'écriture et le rap en général sont régulièrement qualifiés comme des formes de thérapie par LK dans ses textes. Par exemple, si l'on reprend le morceau *Par l'écrit*, il y scande : « *me parle pas psychiatre tu captes moi j'ai d'jà l'A4* ». Dans cette optique, voici la fin du couplet qui sera examinée de sorte à y déceler « des marques indiquant ses relations à d'autres textes²³ » :

*J'vis à mes risques et périls, quand l'amnésie
persiste
On s'dit qu'tout est paisible alors qu'le problème
s'épaissit*

*Pessimiste, ouais mais ça m'évite de prendre des
giffes*

*On grandit vite quand on cohabite à trente dans
le cockpit*

*Passe pas les commandes sinon c'est carton plein
On parle en vain quand l'inconscience a déjà toutes
les cartes en main*

*L'ennemi est dans le miroir, les soucis dans les tiroirs
Et un matin devant la glace on s'met à crier
« Tire-toi ! »*

Avant de relever des marques d'intertextualité, il est intéressant de noter que LK poursuit son développement à propos de l'altérité à soi problématique en oscillant entre des affirmations à la première personne, en « *je* », et des affirmations impersonnelles, en « *on* ». Ainsi, il continue de présenter sa condition comme étant partagée. Concernant les liens à d'autres textes, deux marques sont particulièrement saillantes dans cette fin de couplet. Elles se trouvent à la dernière phase du troisième bloc et à la première du dernier bloc.

« *On grandit vite quand on cohabite à trente dans le cockpit* » continue de filer la métaphore de l'aviation. Une seconde métaphore plus subtile, qui renvoie à la scission du soi, permet de comprendre que LK parle aussi de sa tête. Il établit en effet une analogie entre le cockpit pour l'avion et la tête pour le corps humain – un humain schizophrénique puisque cette tête est décrite comme contenant de multiples individualités, trente précisément. Il est bien entendu envisageable d'anticiper un auditeur

²³ Jean Widmer, « Le médium et son esprit : pour une sémiotique des technologies du savoir », *Studia Philosophica*, vol. 48, 1989, p. 102.

qui effectuerait cette inférence sans disposer d'une connaissance des autres morceaux des Uns. Néanmoins, cette inférence sera facilitée – elle est immédiatement disponible pour LK – par la possession d'un tel savoir. Si plusieurs sons renvoient à la schizophrénie chez Les Uns²⁴, ici une marque discrète, le nombre trente, rappelle directement une phase du morceau *Dans nos têtes*²⁵ où LK rappe avec Olek : « *Trop d'questions pour un seul homme car on est trente en moi* ».

La phase qui suit renvoie à l'échange que LK entretient avec les autres membres de l'équipage présents dans le cockpit – métaphoriquement dans sa tête avec ses autres soi – en énonçant l'injonction : « *Passe pas les commandes* ». Ici, une marque plus apparente est proposée pour se lier à une autre chanson. En l'occurrence, LK évoque un morceau de L'Affaire, collectif hip-hop composé de deux rappeurs, Bab2 et L'Expert, qui compte parmi les collectifs suisses qui se sont unis pour former Les Uns. Ce morceau s'intitule *Passe-moi les commandes*²⁶. Les deux rappeurs y scandent ensemble dans le refrain : « *Passe-nous les commandes de quoi piloter ton hip-hop* ». En quelque sorte, la métaphore liée à l'aviation fonctionne ici elle-même comme une marque. De manière intéressante, avec cette

phase, LK accomplit une adresse complice, ou un clin d'œil, aux membres de son collectif, tout en s'adressant directement, par injonction, à la fois à un auditeur anonyme et, dans le cadre de l'énonciation, à une autre conscience vivant en lui.

On le voit, partir d'une situation de création permet de s'approprier les outils de l'analyse énonciative de sorte à approcher ce point de jonction entre l'expression et la communication. Du moment de l'écriture se dégagent alors plusieurs degrés de savoirs implicites permettant de comprendre son rap, des degrés de savoirs qui eux-mêmes nous amènent à envisager plusieurs types de publicisation et d'identification possibles. De manière particulièrement intéressante, ces degrés divers, menant à des expériences multiples, ne s'excluent pas mutuellement, étant donné que le propos concerne une altérité à soi plutôt qu'une altérité à l'Autre. En définitive, dans ce couplet, LK est plus étranger à lui-même – incluant tout aussi bien les membres de son collectif hip-hop – partageant une altérité à soi similaire. Par conséquent, dans le moment de création même et au travers de l'expression, on entrevoit déjà la présence d'autrui. Ainsi, l'expérience de création en solitaire, qui laissait présager une esthétique individuelle, contient déjà en elle une esthétique, et donc une forme d'expérience, collectives, sous différents aspects qui plus est.

24 Tout particulièrement : Les Uns, *Schizo*, album *Bestiaire Vol. 1*, Fonka Altruistprod, 2013.

25 Les Uns, *Dans nos têtes*, album *Bestiaire Vol. 1*, op. cit.

26 Bab2 feat. L'Expert, *Passe-moi les commandes*, album *À contrecœur*, DJ Impact, 2013.

L'autographie comme exploration des origines de l'intersubjectivité

En conclusion, je propose d'ouvrir quelques pistes de réflexion relatives au type d'expérience collective, sinon humaine, que ce *genre* de proposition semble dessiner ; précisément en tant qu'elle participe d'un « genre » au sens où l'entendait Mikhaïl Bakhtine, c'est-à-dire comme un type relativement stable d'énoncés dans une sphère d'utilisation donnée de la langue²⁷. Le « type » de discours rencontré dans ce couplet ressemble fortement à ce que Pecqueux nomme la figure de l'« auto-ironie », qui fait référence aux « moments où les rappeurs s'adressent à l'auditeur pour parler d'eux-mêmes, de ce qu'ils font et de ce qu'ils lui disent en rap²⁸ ». De façon importante, Pecqueux a montré que cette figure de l'auto-ironie recèle une forme de politique différente de celle ordinairement recherchée par les universitaires, plus fondamentale, qui se logerait dans la dynamique conversationnelle des œuvres de rap. Selon lui :

C'est d'une façon de se lier avec autrui dont il est question : par le langage plutôt que par la violence, et avec nonchalance plutôt qu'avec distance. Il s'agit en quelque sorte

d'une politique de l'intimité dans et par la conversation²⁹.

J'ai proposé par ailleurs un autre terme pour désigner le genre hip-hop pratiqué par LK et Les Uns : l'autographie³⁰. Ce terme permet de rester sensible à l'idée de dynamique conversationnelle tout en englobant cette « conversation avec soi-même » que LK met en place au travers de son écriture sur soi³¹. Dès lors, l'idée de *genre autographique* comporte l'avantage de mettre en évidence la distance interrogative de soi à soi que le rap est susceptible de déclencher sans pour autant préciser d'emblée la couleur de cette parole sur soi et, ainsi, de rouvrir la question du politique en empruntant un sentier phénoménologique. Ainsi, l'autographie pourrait inclure, selon

29 *Id.*, *Le rap*, Paris, Le Cavalier bleu, 2009, p. 108.

30 Marine Kneubühler, *op. cit.*, p. 167-168.

31 L'idée que je défends ne consiste pas à relativiser les problèmes que pose la tendance, particulièrement en vigueur dans le monde académique, à réduire le rap à des « textes » (Emmanuelle Carinos, Karim Hammou, *op. cit.*), bien au contraire. Suivant son étymologie, le terme *autographie* renvoie néanmoins particulièrement bien à ce qui se joue dans la pratique de LK et Les Uns. De plus, bien que les dimensions musicale et corporelle de la création soient très prégnantes dans le geste de création (à cet égard, je renvoie à nouveau à Marine Kneubühler, *op. cit.*), c'est souvent la notion d'écriture qui est mentionnée, que ce soit au sein des morceaux eux-mêmes ou en entretien, pour renvoyer à la composition du rap. Il s'agit donc de comprendre l'« écriture » en un sens large, au sens où elle forme un tout avec les autres dimensions centrales de la création.

27 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 265.

28 Anthony Pecqueux, *op. cit.*, p. 109.

ses déclinaisons, aussi bien l'ironie que la critique, la thérapie, la peur, etc., pourvu qu'elle ait pour horizon la proposition d'un retour de chacun à soi et à son expérience.

Les auteurs travaillant sur le rap sont bien souvent en quête d'une dimension politique et sociale que les premiers morceaux africains-américains semblaient porter en se faisant la voix d'une « expérience du ghetto ». Plutôt que de sortir d'une conclusion déçue, en voyant dans le genre autographique une centration de plus sur l'ego qui nous éloignerait du politique, je pense qu'il est important de réfléchir à quoi pourrait nous inviter ce genre d'esthétique du soi qui est, en un sens, d'emblée collective. En effet, on l'a vu, la conversation que LK entretient avec lui-même ne l'empêche pas de faire appel à la présence d'autrui, que ce soit inconsciemment par ses gestes ou réflexivement en pensée, que ce soit autrui en tant que membre de son collectif d'attachement ou autrui en tant qu'auditeur imaginé. De manière intéressante, si l'on suit la phénoménologie merleau-pontienne, une pensée pour soi est toujours déjà une pensée pour autrui, car « dans le moment de l'expression, l'autre à qui je m'adresse et moi qui m'exprime sommes liés sans concession³² ». En outre, les multiples voies d'identification proposées par LK, via une conversation avec soi, résonnent

vivement avec ce qui constitue les fondements mêmes de l'intersubjectivité en phénoménologie. Ainsi, suivant une tradition plus husserlienne, l'altérité à soi nous fait revenir précisément aux origines et aux possibilités de l'intersubjectivité :

[...] le sens de l'altérité à soi se creuse en se révélant originairement intersubjectif, c'est-à-dire en montrant que l'autre en moi n'est pas seulement un soi autre mais aussi un autre soi, c'est-à-dire autrui³³.

Si cette altérité à soi est décrite comme terriblement difficile à vivre et se conclut dans le couplet de LK par un rejet de soi – *Tire-toi!* –, il paraît néanmoins qu'en la communiquant avec Les Uns, elle devient une manière d'explorer ensemble certaines conditions de possibilité de notre existence avec les autres, des conditions qui passent d'abord par soi. Ce collectif d'expression de soi n'est donc évidemment pas politique au sens où il n'est pas orienté directement vers la contestation civile, mais il interroge malgré tout, et il semble que ce ne soit pas rien pour penser les fondements du politique, les conditions minimales et universelles du vivre ensemble, en scandant les tourments et la vulnérabilité que nous vivons tous en tant qu'êtres humains.

32 Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 91-92.

33 Rudolf Bernet, Préface, in Natalie Depraz, *Transcendance et incarnation. Le statut de l'intersubjectivité comme altérité à soi chez Husserl*, Paris, Vrin, 1995, p. 17.