



**HAL**  
open science

## ”Parodie de rap”

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. ”Parodie de rap”. Perle Abbrugiati. Chanson & parodie, n°5, PUP, p. 203-222, 2018, coll. ”Chants Sons”, 9791032001882. hal-01973593

**HAL Id: hal-01973593**

**<https://hal.science/hal-01973593>**

Submitted on 8 Jan 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Joël July

**Parodie**



**de rap**

Aix Marseille Université, CIELAM



Il faut poser trois éléments constitutifs de la parodie : un fonctionnement (l'imitation) et une fonction (le rire<sup>1</sup>) mais aussi un code (l'évidence de sa reconnaissance qui travaille, à jeu ouvert, sur le savoir encyclopédique du récepteur). Elle est un miroir grossissant et déformant d'un objet déjà célèbre, que l'auditoire ou le lecteur connaît, et doit donc proposer des signes d'identification à travers des invariants divers.

La chanson<sup>2</sup> permet alors assez facilement ce produit de la relation d'hypertextualité parce qu'elle est composite : texte, musique, voix, intégralement ou partiellement, vont pouvoir, en étant empruntés, poser le cadre parodique nécessaire. Il y a donc dans une parodie des éléments imités du modèle, en nombre suffisant pour permettre la reconnaissance, et des éléments variants, ceux qui sont transformés par rapport au modèle. L'effet humoristique peut être ainsi obtenu de deux manières : soit ce sont les éléments imités qui sont déformés, exagérés, caricaturés ; soit, lorsque ceux-ci restreignent leur portée

caricaturale, visent seulement à l'identification du patron et minimisent la valeur satirique ou dénonciatrice de l'imitation<sup>3</sup>, c'est le décalage entre les éléments variants, les ajouts, les transformations et ceux qu'ils suppléent dans l'objet source qui crée l'effet parodique.

Nous tenterons dans un premier temps de répertorier les composantes que la chanson, objet protéiforme, a pu progressivement imiter et parodier d'un genre à part, le rap, qui n'avait, semble-t-il au départ<sup>4</sup>, pas tous les éléments de reconnaissance par rapport à la tradition sur laquelle la chanson s'appuyait : il était donc d'autant plus facile pour elle de faire repérer à son auditeur l'outrance et la déformation. Signe d'évolution des formes : le genre à part a pu lui-même pratiquer sa propre auto-parodie, preuve qu'il n'était dès le début des années 2000 plus si étranger à la chanson qu'il paraissait.

1 Le rire, du moins dans ses prémices de divertissement ludique.

2 L'étymologie du terme *parodie* se réfère d'ailleurs à la pratique vocale : « fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint – ou encore de chanter dans un autre ton : déformer donc ou transposer une mélodie » (Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 20).

3 Cette visée satirique n'était d'ailleurs pas incluse dans la restriction opérée par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, *op. cit.*, où le burlesque menait au texte « travesti ». Pour une mise en lumière de ces distinctions : Yen-Mai Tran-Gervat, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie*, n° 13, 2006. En ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/372> (consulté le 8 septembre 2018).

4 Le rap en français connaît une implantation très rapide au cours des années 1980, presque dans la continuité de son implantation aux États-Unis et il s'établit musicalement, rythmiquement, culturellement, textuellement et vocalement loin de toutes les pratiques les mieux instituées.

## De la parodie d'un milieu à la parodie d'un genre

### *Une contre-parodie*

Dans le titre très célèbre des Inconnus<sup>5</sup> *Auteuil, Neuilly, Passy*<sup>6</sup>, titre qui va dès 1991 couvrir de notoriété le trio d'humoristes et donner une audience à un style musical<sup>7</sup> encore diffusément et confusément identifié en

- 
- 5 Pascal Légitimus, Didier Bourdon et Bernard Campan.  
 6 Les Inconnus, *Auteuil, Neuilly, Passy*, 1991, [https://www.youtube.com/watch?v=L1N3WXZ\\_1IM](https://www.youtube.com/watch?v=L1N3WXZ_1IM). On pourra écouter une belle analyse sociologique de Bertrand Dicale lors de ses émissions sur France Inter et notamment autour de la question identitaire au moment de la sortie estivale de ce refrain qui allait devenir étonnamment un tube : <http://eduscol.education.fr/chansonsquifonthistoire/AuteuilNeuillyPassy#nav>.  
 7 Nous avons bien conscience que, dans cette chanson, les Inconnus se moquent plus particulièrement du courant émergent que constitue le raggamuffin. C'est dans un sketch diffusé dans leur première *Télé*, dans un clip encore plus précoce, qu'ils se moquaient plus précisément du rap lui-même, de sa scansion qui rend le texte difficilement audible, sa musique ridiculisée par des bruits de joue, ses thématiques qui ne sortent pas d'une critique vaine, d'un orgueil artistique et de guerres intestines : *Y en a marre du rap* (<https://www.youtube.com/watch?v=12VG6UYRIZ4>). Si cette première version est essentiellement une parodie qui caricature toutes les composantes du rap (puisque, s'agissant d'une interview, nous rions autant et davantage de la personnalité veule des « artistes » que du produit artistique qu'ils donnent à entendre), *Auteuil, Neuilly, Passy* peut être jugée comme une contre-parodie car, en fin de compte, on rit moins de l'invariant (les éléments verbaux et énonciatifs qui typifient le rap) que

France, les invariants par rapport au modèle sont nettement repérables et très appuyés<sup>8</sup> :

- un chanté haché pour imiter la scansion, un flow mécanique que les images soulignent par un montage *cut* très rapide, plusieurs passages parlés ;
- une apostrophe initiale (*Hé mec, je me présente*) qui implante le dialogue avec la communauté des destinataires connivents<sup>9</sup> ;
- une scène ordinaire, à valeur documentaire, insérée à la manière d'un encart, d'un décrochage dans le scénario pour créer un effet de vie et un effet de collage : *Salut, c'est Patrick à l'appareil / Ouais, c'est Pat' / Tu vas bien ?* ;
- des rimes rapprochées par des vers courts sur le principe de l'homéotéleute : *Y en a marre, mon frère, / On a de gros problèmes. / Y en a marre, mon frère, / De subir le système,*

---

de l'élément intrusif : le portrait de la jeune bourgeoisie de l'ouest parisien.

- 8 Selon Gérard Genette (*Palimpsestes*, p. 109), pour pratiquer une parodie, il faut d'abord « constituer l'idiolecte de ce texte, c'est-à-dire identifier ses traits stylistiques et thématiques propres et les généraliser, c'est-à-dire les constituer en matrice d'imitation ».
- 9 Lire au sujet des interpellations dans le rap la comparaison avec l'épopée que propose Bettina Ghio, « Voix épiques et voix lyriques dans le rap français », in Joël July (dir.), *Chanson. Du collectif à l'intime*, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Chants Sons », 2016, p. 95-108.

- [...] *Y en a marre du Fauchon, / Du Hédiard*<sup>10</sup>, / *Du saumon, / Du caviar* ;
- le recours thématique au patronyme et à la descendance, aux racines, le recours aux toponymes comme lieux d'appartenance et territoires d'ancrage : [...] *je m'appelle Charles-Henri Du Pré / J'habite à Neuilly / Dans un quartier mal paumé* ;
  - le recours aux jeux de mots ou à la phase, fondés sur un calembour, un défigement<sup>11</sup> ou comme ici une paronymie : *Auteuil, Neuilly, Passy : c'est pas du gâteau / Auteuil, Neuilly, Passy : tel est notre ghetto* ;
  - l'emprunt intertextuel limpide au refrain de Tonton David<sup>12</sup>, utilisé ici à la manière d'un sample<sup>13</sup> : *Nous sommes issus d'une famille / Qui n'a jamais souffert / Nous sommes issus d'une famille / Qu'on ne peut plus souffrir...* ;

– l'emploi dans le clip-vidéo de la danse hip-hop, face à laquelle les trois interprètes sont décontenancés.

Le rire émerge de cette imitation totalement faussée, puisque musicalement il s'agit d'un autre courant de la musique urbaine : le raggamuffin<sup>14</sup>. Mais le but est atteint parce que les Inconnus gauchissent les pratiques du rap telles que se les représente la société des années 1990 mal familiarisée encore en France avec les distinguos de la banlieue. Or c'est un des effets pervers de la parodie : en grossissant les traits, elle les rend visibles ou les impose à la vue ; elle filtre, repère des stylèmes, les répète pour les mener à l'outrance, en faire des tics et finit par recréer des modèles<sup>15</sup>, même si ici ils sont inadaptes.

10 À l'instar de Fauchon, Hédiard est une épicerie de luxe parisienne, située place de la Madeleine, qui a périçité voici quelque temps.

11 Voir Joël July, «Défigements en chanson», in Brigitte Buffard-Moret (dir.), *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots*, Arras, Artois Presses Université, coll. «Études linguistiques», 2015.

12 Tonton David, *Peuples du monde*, 1990 : «*Issus d'un peuple qui a beaucoup souffert / Nous sommes issus d'un peuple qui ne veut plus souffrir (x2)*».

13 En musique, un échantillon (ou *sample*) est un extrait sonore récupéré au sein d'un enregistrement plus long (musique, cinéma, etc.) et sorti de son contexte afin d'être réutilisé musicalement pour en faire une nouvelle création.

14 De l'argot jamaïquain *raggamuffin*, constitué de *rag* («hardes») et de *muff* («empoté, bon à rien»). Il désignait originellement les individus des cités avec un type de comportement débraillé et désigna par extension le genre musical digital qu'ils avaient créé à la fin des années 1980, issu du reggae.

15 On n'imité pas Céline Dion, on imite Laurent Gerra imitant Céline Dion. C'est la parodie qui souvent elle-même «établit des modèles» (Stéphane Pouyaud, «La question du modèle dans la parodie romanesque», in *Journée des doctorants 2016*, organisée par Guillaume Cousin et Sophia Mehrbrey à l'Université de Rouen le 18 mai 2016, Publications numériques du CÉREdI, «Séminaires de recherche», n° 10, 2016 ; en ligne : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?la-question-du-modele-dans-la.html>).

Pourtant, même en contre-vérité, le tube des Inconnus pourrait être un excellent exemple car il propose en premier lieu, comme nous venons de le voir, un invariant générique, la typification légère et sommaire des attendus de l'hypotexte copié (la musique urbaine telle qu'une grande partie de la société l'imagine) mais aussi en second lieu un élément variant, par rapport à ces attentes du public néophyte : le mélange des genres (et des classes ici) qui fait indûment tenir un discours de rébellion à une bourgeoisie aristocrate qui aurait, selon elle, tout autant que les locuteurs traditionnels de ce genre musical, des revendications sociétales et des motifs de plainte à formuler. Par voie de conséquence, nous pouvons identifier trois sources parodiques : l'une qui vient des invariants (l'inanité du rap), et les deux autres du motif variant inattendu : la caricature par son propre discours d'un capitalisme injuste et écœurant d'inconscience éthique, mais aussi (ce que fait également entendre *Auteuil, Neuilly, Passy*) l'ambiance sclérosée et névrotique de ce milieu favorisé. Au récepteur de se positionner devant l'ambiguïté interprétative et de rire de ceci plutôt que de cela ou des trois à la fois.

### *Parodie de l'ethos*

Au-delà du décalage humoristique, la parodie peut devenir un moyen de revendication. Parce qu'il utilise fondamentalement l'ironie, ce détournement prête à réfléchir et oblige le récepteur à une prise de conscience fulgurante

(effet de surprise face à la découverte des éléments variants progressivement amenés), im-médiate (puisque ironique, il n'y a pas de médiateur pour nous permettre de comprendre ce qui choque, notre intelligence pourvoit la défaillance des indices), simpliste (la dénonciation n'est pas argumentée puisqu'elle s'opère à rebours de ce que démontre la lettre du texte, elle n'est pas convaincante) mais radicale (elle est très persuasive parce que née à notre insu, de notre intelligence et dans le rire). Dans l'exemple qui suit, on emprunte la musique d'un autre groupe pour ne falsifier que les paroles, c'est assez dire que ce n'est toujours pas (comme chez les Inconnus qui ne visaient pas le rap musicalement) par le biais d'une outrance sonore que s'opère la critique du modèle. Sur quoi s'opère-t-elle alors ? Sur une question d'*ethos* : l'hétéronormativité revendiquée du chanteur des titres de rap<sup>16</sup>.

---

16 Sur le sexisme dans le rap, on lira avec intérêt l'article de Giovanni Privitera qui fait dialectiquement le tour de la question : « Une musique d'hommes pour les hommes et par les hommes ? », in Stéphane Chaudier (dir.), *Chabadabada. Des hommes et des femmes dans la chanson française contemporaine*, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Chants Sons », 2018, p. 279-288. Et on mesurera à quel point lui donne raison le succès d'Eddy de Pretto avec son album *Cure* (2018, Initial Artist Services, Universal Music France) qui, par des titres comme *Kid* ou *Normal*, tord le cou aux préjugés tout en montrant à quel point la cellule familiale (dans *Kid*) ou l'alter ego hétérosexuel (dans *Normal*) fabriquent leur normalité sur le patriarcat ou le virilisme.

Au tube *Désolé* de Sexion d'assaut<sup>17</sup> où le héros garde toute sa dignité dans l'adversité et, en assumant ses failles dans la lamentation qu'il adresse à sa mère ou à sa grand-mère, par exemple, donne malgré tout de lui une image positive de fautif conscient de ses fautes, un groupe qui se fabrique un pseudonyme déformé « Sexion d'homo » donne une parodie au titre identique, *Désolé*<sup>18</sup>, dans lequel la tension dramatique du texte original est bafouée tout en conservant de l'original la progression énonciative et les adresses.

17 Sexion d'assaut, *Désolé*, album *L'École des points vitaux*, 2010 : <https://www.youtube.com/watch?v=NLABYVKwrfk>. Nous sommes bien conscients que la plupart des titres de Sexion d'assaut tels que *Casquette à l'envers* (même album) contiennent déjà par eux-mêmes une belle dose d'autodérision qui rangerait facilement le groupe dans la catégorie par laquelle nous finirons cette étude. Les clips démythifient de la même manière l'image des rappeurs qui s'était tissée à coups de propos sexistes ou simplement mégalomanes dans les années 1990 (par exemple celui de *Qui t'a dit ?*, album *En attendant L'Apogée : les Chroniques du 75* en 2011 : <https://www.youtube.com/watch?v=EbnV6b5evHw>). Sexion d'assaut a pu, assez profondément au début des années 2010 et sans ostentation, révéler une part sensible et intime de l'individu d'*Avant qu'elle parte à J'reste debout*. Le groupe sera épinglé pour son homophobie, moins à cause de ses textes que pour répondre (à) des propos de l'un des membres du groupe dans la presse.

18 [http://www.dailymotion.com/video/xf20ms\\_sexion-d-homo-parodie-d-un-autre-gr\\_music](http://www.dailymotion.com/video/xf20ms_sexion-d-homo-parodie-d-un-autre-gr_music). Quelques mots de la chanson pour juger du détournement parodique : « Pardonne-moi grand-mère, s'il te plaît / La vaseline qu'j't'ai pris, j't'la rendrai ».

Très tôt, la simple attitude viriliste des danseurs de hip-hop et des chanteurs de rap, exclusivement de sexe masculin, qui n'avait pourtant rien à envier à celle non moins caricaturale des rockeurs, s'est stéréotypée. Certainement au bénéfice de textes en français et d'une grossièreté propre à l'origine banlieusarde, mais surtout à la faveur de la violence verbale qui nourrissait les thématiques rebelles et antisociales, l'ego trip du rappeur a intégré des caractéristiques misogynies<sup>19</sup> sur lesquelles le parodiste a pu aisément établir son scénario humoristique. Ainsi, Max Boublil propose un *Clash gentil*<sup>20</sup> en

19 On reviendra plus loin sur l'exemple de Fatal Bazooka dans une autre catégorie mais on citerait avantagement ici la présentation éthique des deux personnages masculins, qui parodient les artistes originelles Diam's et Vitaa (<https://www.youtube.com/watch?v=TwwhoaPgBwI8>) dans la version *Mauvaise foi nocturne*, interprétés par Michaël Youn et Pascal Obispo (Fatal et Vitoo) : <https://www.youtube.com/watch?v=x-biTuORykk>. Il est assez amusant de voir que le texte source comme le texte parodique n'arrivent pas à sortir du cliché ni à le dévier et c'est dans tous les cas le garçon qui s'avère infidèle et la fille trahie. Néanmoins, tout coq et volage qu'il soit, le personnage masculin dans la parodie de Fatal Bazooka ne propose qu'une virilité partielle (ou plutôt un virilisme de surface), puisqu'il est suffisamment fragile pour recevoir les coups de la part de sa compagne et suffisamment docile (ou égalitariste !) pour faire la vaisselle.

20 Single interprété avec la collaboration d'Alibi Montana pour interpréter la voix du vrai rappeur, repris dans *L'Album*, 2011 (<https://www.youtube.com/watch?v=WL6wAQ-zOPQ>).



novembre 2010 ; le mauvais rappeur, interprété par l'humoriste, a des intentions belliqueuses et cherche sinon l'escarmouche, du moins la joute verbale et la confrontation des compétences techniques : « *Trop de mecs dans l'rap s'prennent pour des durs mais moi j'les écrase un par un et j'en ai plein sous mes chaussures* », mais il n'a pas l'étoffe et le physique d'un vrai rappeur traditionnel et se fait rapidement interpellé et donner une leçon par une seconde voix ; il prend alors, sous la menace des coups, une attitude de complète soumission : « *C'que je vais faire ? J'vais faire le ménage chez toi* ». Plus tard dans la chanson, par crainte des repréailles, il passe un cap dans l'humilité et emprunte des métaphores féminines et/ou sexuelles avec un style répétitif qui rythme son assujettissement : « *je suis ta chienne j'suis ta chienne j'suis ta chienne j'suis ta chienne j'suis ta chienne* », puis des attitudes infantiles au finale de la chanson : « *je vais le dire à ma mère...* » Qu'elle repose sur la prouesse sexuelle, sur la domination physique ou sur la vantardise et la simple fierté d'être mâle, cette composante « éthique » peut facilement servir de motif blâmable : la parodie se veut en quelque sorte, par son ironie, redresseuse de torts et joue encore à deux niveaux, se moquant à la fois du parodiste humilié, docile ou sexuellement inattendu et de l'attitude ostentatoire et fanfaronne du chanteur imité. La musique, le phrasé, le langage, le déroulement diégétique ou la structure énonciative copient un tube

de rap mais un élément aussi sensible que le caractère du chanteur fait basculer l'œuvre dans la parodie (ou plutôt fait basculer l'auditeur dans une perception de l'œuvre comme parodique). Ce mode de lecture, grille de perception pour l'auditeur, rejaillit alors sur toutes les composantes : le clash devient gentil, l'invariant rappé fait tout autant rire que l'*ethos* moqué puisque c'est la confrontation (la dissociation) des éléments entre eux qui assure la montée en gamme de la satire : les plaintes et forfanteries de Sexion d'homo pourraient paraître tristes ou stupides ou vulgaires dans un autre contexte, le cadre du rap assure leur retournement comique.

### *Parodie d'un milieu*

Comme nous le voyons, la parodie consiste souvent moins en une exagération donc une déformation de ce qui existe au départ<sup>21</sup> qu'en un déplacement d'un objet imité vers un cadre différent avec lequel, entrant en quelque sorte en conflit par rapport aux attentes de l'auditeur, cet objet suscitera la surprise et

---

21 Et ceci pour deux bonnes raisons : en caricaturant, on s'approche du mépris donc d'une forme de ségrégation dont on ne sort pas forcément tout blanc et ce serait l'objet cible qui bénéficierait d'un élan compassionnel ; en déformant, on prend le risque de se ridiculiser sans faire comprendre que l'on produisait un objet artistique qui cherchait à rire (ce qui se passe lors du procédé ironique lorsqu'il n'est pas décelé par son destinataire).

le rire<sup>22</sup>. Pas de meilleure illustration de ce déplacement que l'opposition géographique entre un rap issu des banlieues<sup>23</sup> pour lequel la province n'existe pas et la revendication lancée sur le mode humoristique d'un rap « péquenaud ». Kamini avec *Marly-Gomont*<sup>24</sup> illustrera cette mode parodique<sup>25</sup> des rappers campagnards qui arrivent par ce choix thématique à évoquer les charmes nuancés du décor et des coutumes rustiques tout en proposant un rap décalé, moins dans les choix musicaux<sup>26</sup> et les rimes inattendues, que dans

la seule transposition des ambiances. Nous copions le début de la chanson et son refrain :

*Dédicacé à tous ceux qui viennent des p'tits patelins,  
Ces p'tits patelins paumés pour qui personne n'a  
jamais rappé,  
Même pas un flow.  
J viens pas d'la cité,  
Mais le beat est bon,  
J viens pas d'Paname,  
Mais d'Marly Gaumont*

*Y'a pas d'bitume là-bas,  
C'est qu'des pâtures,  
mais c'la n'empêche que j'ai croisé pas mal d'ordures.*

L'intérêt majeur du projet et du propos de Kamini sera de sortir de la double moquerie<sup>27</sup> (rap de banlieue ironisé car mal imité ou décalé / campagne idéalisée et gentiment égratignée pour le désert ou la ringardise qu'elle incarne) en insérant le cliché du racisme provincial et en le rapportant à sa propre existence, sa propre expérience : le cadre variant, la Picardie plutôt que la Seine-Saint-Denis, ne reste pas seulement le lieu inadéquat pour faire du rap dont une jeunesse éprise de nouveauté

22 Michaël Andrieu pose ce cadre préliminaire pour la parodie musicale : « placer l'œuvre originale dans un contexte différent, changeant l'impact de la musique sur la perception que peut en avoir l'auditeur » (*Réinvestir la musique*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 45).

23 Lire à ce sujet Bettina Ghio, « Le ghetto, territoire rhétorique du rap » sur Hypothèses.org : <https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/744/files/2015/06/ghetto2.pdf>.

24 Cette chanson rencontre le succès en 2006 grâce à sa promotion sur internet à travers son vidéoclip. Kamini évoque sur un ton humoristique la vie d'une famille noire dans un petit village picard, et ses problèmes avec les railleries ambiantes – mais aussi, de manière plus générale, les difficultés des jeunes du monde rural à s'épanouir et à accéder aux mêmes distractions que les urbains.

25 <http://www.topito.com/top-10-des-raps-regionaux-la-chanson-hyper-locale-qui-denonce-grave>.

26 Ainsi, en 2007, juste un an après *Marly-Gomont*, 4P, groupe de l'Aveyron, propose *L'Aveyron 2*, chanson musicalement très aboutie et rien dans le cadre instrumental du morceau ne pourrait sans texte laisser présager une visée parodique. On reconnaît en *feat* la

voix de la chanteuse Zaz qui se fera mieux connaître du grand public quelques années plus tard, en 2010, avec son premier hit, *Je veux* (<https://www.youtube.com/watch?gl=FR&hl=fr&v=qp7i5ZW9fm4>).

27 Double moquerie qu'il n'évite pas dans le clip, assez potache, quand bien même c'est l'image (et le statut intermédiaire de l'objet chanson) qui a d'abord fait connaître ce titre par Internet et l'a établi en succès très populaire.

et d'urbanité se plaindrait de manière conventionnelle; il s'apparente, compte tenu de l'origine ethnique de Kamini, à un lieu d'hostilité et d'ostracisme, dans lequel, ironie du sort, le jeune rappeur noir ne trouve même pas les supports habituels de sa juste rébellion :

*Mais moi j'avais m'révolter, mais là-bas, y'a rien  
à cramer!  
Y'a qu'un bus pour le lycée, c'est l'même pour le  
centre aéré,  
Pas la peine d'aller brûler l' voiture du voisin,  
Les gens y z'en ont pas, y z'ont tous des mobyettes.*

La mise en accusation et la plainte antiraciste font déjà de ce modèle initial un cas d'espèce. Pour une illustration plus drôle (mais moins riche peut-être), nous pouvons citer Guillaume Aldebert pour *Le Deux-Cinq*<sup>28</sup>, « Rap Comtois », écrit avec la complicité de Laurence Semonin (alias La Madeleine Proust), et sorti deux ans plus tôt, en 2004, sur un CD 2 titres, sans grande reconnaissance<sup>29</sup>. Aux stylèmes traditionnels du rap de banlieue (la scansion des vers, l'intercalation de voix parlées, le beat,

les effets de mix<sup>30</sup>, les scratches<sup>31</sup> comme des vinyles rayés, les punchlines et les interpellations, les intentions de défi simulant une battle, les rimes hasardeuses ou loufoques, les échos phoniques qui perturbent l'immédiate compréhension du texte, le numéro du département, le verlan...) sont associés et comme fondus un lexique culinaire propre à la région franc-comtoise et des toponymes dont la longueur déjoue la fluidité attendue :

REFRAIN :

*Roule tout doux dans le 25  
Tout le monde debout sur le zinc (debout sur le zinc)  
Roule tout doux dans le 25  
Allez lève ton verre et trinque (lève ton verre et  
trinque)*

*Bienvenue dans la cité  
Du comté et du vin blanc  
Ici tout le monde a le droit de cité (si t'es)  
Dans le vivier des bons vivants  
Que tu viennes du Jura  
Ou du Territoire de Belfort  
Gloire à celui qui percera  
Les secrets de la saucisse de Teau-mor.*

28 <https://www.youtube.com/watch?v=3RjzU6iPhOA>.

29 Aldebert, issu de la Nouvelle Scène française, déjà détenteur de plusieurs albums de chansons pour adultes, ne rencontrera un réel succès que pour ses *Enfantillages* qu'il égrène depuis 2008, sur le modèle des *Fabulettes* d'Anne Sylvestre.

30 Lire à ce sujet Alexandra Besnard, « Hip-hop et Djing : une pratique musicale technique dans l'arène sociale », *Volume!*, vol. 3, n° 2, 2004, p. 93-108.

31 Lire à ce sujet une explication du fonctionnement et de l'origine du scratch chez Jean-Marie Jacono, « Pour un panorama du rap et du raggamuffin français », in Ursula Mathis (dir.), *La chanson française contemporaine*, Actes du symposium de juillet 1993, Innsbruck, 1995, p. 117.

REFRAIN + *Tu sais d'où on vient nous ? Du 2-5.  
Où ça ? Du 2-5!*

*Joue pas les Don Quichotte  
Car le fromage est l'avenir  
Pour faire une bonne cancoillotte,  
Il faut du metton<sup>32</sup> qui déchire  
Mettons que tu la loupes  
Mettons que ce soit de la soupe (Tant pis)  
Pour te faire pardonner  
Débouche un petit chardonay.*

Bien qu'en fusion<sup>33</sup>, le double statut de l'objet parodique est très net ici : d'un côté l'imitation des techniques urbaines et de l'autre un anatopisme outrancier dont l'obsession fromagère n'est pas le moindre des symptômes. Le décalage des deux mondes est éminemment renforcé par les références culinaires qui fleurent une province séculaire et enracinée, dans laquelle le rap d'origine américaine se trouve de guingois, mal assorti : on ne sait plus au final qui subit le plus fort mépris, de la province franchouillarde ou du

ghetto aculturé. Les deux certainement ou aucun puisque cette parodie par dysharmonie des milieux est mise en place pour le jeu et son effet comique.

### *Parodie de genre*

Le paradoxe de la parodie, tel que le définit Linda Hutcheon<sup>34</sup>, c'est d'institutionnaliser, plus ou moins à son corps défendant, les formes qu'elle imite et pervertit ; or pour le rap, il semble que deux facteurs soient particulièrement constitutifs et ont pu permettre une identification du régime parodique, pour peu qu'on les exagérât : d'une part le rythme spécial qui se matérialise à l'audition par le flow et la scansion et qui influence le texte par un goût pour l'allitération et les monosyllabes interjectifs, d'autre part le jargon<sup>35</sup>, parler de la rue, vocabulaire familier ou simplement « d'jeuns », emploi récurrent des élisions et des ellipses.

Quand les chansons qui parodient le rap et qui fleuriront face à sa notoriété grandissante au début des années 2000<sup>36</sup> se mettront

32 Le metton est un fromage français originaire de Franche-Comté et essentiellement utilisé en tant qu'ingrédient, fondu à feu doux dans un peu d'eau ou de lait avant d'ajouter du sel et du beurre, pour fabriquer la cancoillotte.

33 Nous avons recours à l'idée d'émulsion pour parler de la manière dont interagissent les éléments constitutifs de la chanson. Voir Joël July, « Chanson mayonnaise : comment la chanson par sa performance ré-enchant le populaire », in Gilles Bonnet (dir.), *La chanson populittéraire*, Paris, Kimé, coll. « Les Cahiers de Marge », 2013, p. 293-308.

34 *A Theory of Parody*, London, Methuen, 1986.

35 Un jargon volontiers onomatopéique qui rejoint ainsi la pratique rythmique, signalée précédemment.

36 À la faveur du dérèglement commercial dû au développement d'internet et aux téléchargements illégaux qui accélèrent la propagation des titres auprès d'une population défavorisée dont jusque-là les moyens financiers ne permettaient pas toujours d'accéder aux biens culturels comme le CD payant.

à intégrer plus systématiquement ces deux éléments constitutifs, nous pouvons établir que c'est le genre dans son entier (et non plus un aspect borné de sa réalisation comme l'ego trip ou la banlieue) qui se trouve parodié, copié sous forme de pastiche satirique. L'imitation se ramifie en pourrissant le cœur du système; la parodie ne porte plus seulement sur une thématique que l'on détourne mais sur le mode même de la création. On prend pour cible le phrasé, l'inculture, la stupidité, le laisser-aller des rappers comme chez les Fatals Picards avec la chanson *J'fais du bruit*<sup>37</sup> dont voici le début :

*Euaaah! Heeey!  
Hey vas-y, hey hey, hey regarde, hey on est en retard!  
Vas-y chouf vas-y chouf vas-y chou-fleur!  
Hey! Laisse passer la Seine Sainte Nitouche*

*Moi j'ai toujours fait du rap, ça remonte au calendrier grec  
Avant j'avais cinquante mots de vocabulaire,  
j'faisais avec*

*Fais du bruit avec ta bouche,  
Fais couler de l'encre sous les ponts, glou glou glou!  
Fais du bruit avec ta bouche,  
J'crache mes poumons comme au téléthon!*

La parodie reprend en les caricaturant des invariants musicaux et textuels et c'est ceux-là mêmes qui servent d'attaque et de critique puisqu'ils sont reliés à des incorrections (dont

on ne peut douter du caractère intentionnel) et des naïvetés puérides. Le titre du morceau métachansonnier<sup>38</sup> dénie au rap la qualité de chant<sup>39</sup>. Chez Anaïs Croze<sup>40</sup>, *Rap collectif* fait entendre une rythmique terriblement répétitive qui ennuie les artistes eux-mêmes, leurs rimes ne construisent le texte que par hasard ou par incohérence :

*Tu es ma mayonnaise je te le dis à l'aise  
Tu m'amènes les chips mon canal de Suez  
T'es vraiment trop con j'te le dis tout devant  
En connerie t'es balaise j'crois même que t'as un don [...]  
J'écoute jamais les gens, quand ils parlent ça m'ennuie  
Puis la plupart du temps, j'comprends même pas c'qui s'dit*

38 On désigne par cet adjectif le statut métadiscursif de certaines chansons par lequel le texte reflète le travail de l'artiste, soit parce qu'il donne à entendre le rythme musical sous une forme textuelle, soit parce qu'il insère une autre chanson (référentielle ou imaginaire – donc mise en abyme) dans son texte, soit parce qu'il met en scène en tant qu'artiste. La présence dans le titre d'un mot référant au genre lui-même, « chanson », « ballade » ou « rap » ici, est un bon indicateur, assez courant, de ce statut. Lire à ce sujet Joël July, « La métachanson de Léo Ferré », in Joël July, Pascal Pistone (dir.), *Ferré... vos papiers!*, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Chants Sons », 2018.

39 C'est peut-être aussi sa réputation de chant contestataire que les Fatals Picards brocardent : quand bien même le rap s'agite et fait du bruit, la caravane passe et rien ne se passe.

40 Anaïs Croze, *Rap collectif*, album *The Cheap Show*, 2005 : <https://www.youtube.com/watch?v=egShq261Ky4>.

37 Les Fatals Picards, *J'fais du bruit*, album *Droit de veto*, 2003 : [https://www.youtube.com/watch?v=im\\_ZYijQchA](https://www.youtube.com/watch?v=im_ZYijQchA).

Les exemples seraient nombreux (et assez peu célèbres) de parodies plutôt expéditives qui épinglent le rap en tant que genre et l'attaque en quelque sorte sur tous les fronts et principalement en dénaturant son flow, l'exacerbant, le bêtifiant, le rendant inaudible, et en appauvrissant sa verve, la dégrammaticalisant, la vulgarisant, l'infantilisant. Le chef-d'œuvre est sans conteste le titre de Fatal Bazooka<sup>41</sup> :

*Ouais gros, c'est Fatal Bazooka  
Quand c'est l'hiver quand ça fait froid  
Qu'une chose à faire, gars, écoute ça :*

*Michaël Youn :  
Représente le hardcore des montagnes en direct de  
la Savoie  
Savoie ou bien ? Non ça va pas.  
Mec c'est le bonheur, on gèle les grelots.  
Bordel, il fait plus froid que dans ton frigo.  
Un pied dehors direct c'est la pharyngite  
La morve au nez, le microbe qui s'agite  
Alors écoute avant qu'il sera trop tard  
Avant que tu seras tout dur comme un surgelé Picard  
On n'est pas venus pour jouer les papas poules  
Mais un conseil, mon gars, fous ta cagoule*

*Refrain :  
Fous ta cagoule, fous ta cagoule  
Ou t'auras froid, t'auras les glandes, t'auras les boules  
Fous ta cagoule ouais, fous ta cagoule*

*Fous ta cagoule, fous ta cagoule  
Du nord au sud de l'est à l'ouest même à Vesoul  
Fous ta cagoule ouais, fous ta cagoule sauf à Kaboul  
sauf à Kaboul*

*Michaël Youn :  
Ouais dis-leur toi aussi Profanation Fonky  
En direct des quartiers de Marseille  
[Discours inaudible à cause de l'accent]*

*Vincent Desagnat :  
Hé mais oh mais t'es au courant qu'on comprend  
rien à c'que tu dis ?  
Qu'est-ce qu'y a, qu'est-ce qu'y a toi, tu m'engraines ?  
Nan mais c'est pas ça, mais on a un message précis  
tu vois c'est :*

*Refrain*

*Vincent Desagnat :  
Je voudrais jeter un slam pour cette maladie qui  
l'hiver l'anus m'irrite  
Un virus venu du froid qu'on appelle gastro-entérite  
La prochaine fois j'mettrai ma cagoule...  
Je mettrai ma cagoule sur le \*\*\*\* pour pas me geler  
les \*\*\*\*  
Espèce de fils de \*\*\*\*, qu'est-ce qu'il faut que je foute ?  
Ça fait 15 fois que je te le dis pauvre \*\*\*\* fous ta  
cagoule  
Mais qu'est-ce que tu \*\*\*\* t'es en train de \*\*\*\* dans  
ma cagoule  
Dans la \*\*\*\* à ta mère  
Elle me donne de \*\*\*\* j'ai les \*\*\*\* qui saignent  
J'aurais pu foutre mon bonnet, foutre mon bonnet  
mais c'est moins cool  
Que ce putain de slogan fous ta cagoule*

*Refrain x2*

<sup>41</sup> Fatal Bazooka, *Fous ta cagoule*, album *T'as vu*, 18 novembre 2006 (Gérard Baste, Mickaël Youn) : <https://www.youtube.com/watch?v=P19yKr39vGI>.

Le titre de Fatal Bazooka *Fous ta cagoule* est une phrase dénichée dans le titre *Hardcore* du groupe Ideal J (Kery James), sorti en 1998 : « *J'entends une réaction de mauvais garçons dans la foule / Fous la merde et s'il le faut, fous ta cagoule* ». En tant qu'allusion intertextuelle, il vaut invariant non parodique. Pourtant, repris au pied de la lettre dans un contexte savoyard<sup>42</sup> – pas très loin du *Deux-Cinq* d'Aldebert et cette déterritorialisation en fait aussi parodie du milieu, car même si au deuxième couplet sera évoquée Marseille, haut lieu du rap français, ce sera tout de même pour s'en moquer contre le français standard et francilien –, cet ordre (« *Fous ta cagoule* ») adressé au destinataire – qui d'autre que l'adolescent de la banlieue à cette époque ? – assure par son ambivalence la transformation comique. On peut l'interpréter de trois manières : 1) injonction à être un mauvais garçon, un lascar mais effet déformant de la cagoule qui rabat la contestation du jeune de quartier à un élément du costume, un attribut vestimentaire futile ; 2) prévention contre le froid, digne d'un discours maternel (ou de papa poule) qui rabaisse le degré de dangerosité du lascar à un enfant désobéissant, l'*ethos* du rappeur est mis à mal dans ce discours de mauviette qui craint

42 Un véritable groupe de rap savoyard, Posse 33, tourne un clip en réponse au tube de Fatal Bazooka : *J'fous ma cagoule*, où les rappeurs critiquent en particulier Michaël Youn pour s'être moqué d'eux ; preuve que la cible est atteinte.

le rhume comme la peste<sup>43</sup> ; 3) prévention contre les MST, engagement à « sortir couvert », muni d'un préservatif. C'est évidemment cette troisième interprétation qui redore le blason du propos rappeur comme anti-conservateur, libertaire (ou libertin), conscient des enjeux sociétaux de son époque ; mais en donnant une planche de salut à la chanson de Michaël Youn, il ne sauve pas pour autant le genre du rap du soupçon d'inanité dans lequel il l'a plongé par des critiques en règle. Ainsi, toute une séquence de la chanson montre un homme assis aux toilettes, souffrant de gastro-entérite à cause du froid. C'est une parodie du slameur français Grand Corps Malade. Il commence par « *Je voudrais jeter un slam sur cette maladie...* » (référence à sa chanson *Saint-Denis* qui commence par le vers métaphorique « *J'voudrais jeter un slam pour une vieille dame qu'on appelle Saint-Denis* ») et se termine par « *La prochaine fois, je mettrai ma cagoule* » (référence à sa chanson *Les Voyages en train*<sup>44</sup>, qui finit par « *La prochaine fois, tu prendras le bus* »). L'intertexte qui mélange ici deux chansons bien différentes pour une même anecdote un peu graveleuse et humiliante place le slameur, dont on imite le parlé grave pour ce couplet, dans une position

43 On se demande d'ailleurs si l'arme choisie dans le pseudonyme du groupe, Bazooka, ne serait pas non plus une sorte d'exagération de cour d'école.

44 Les deux titres sont extraits du premier album de Grand Corps Malade, *Midi 20*, le seul qui soit sorti à l'époque où cette chanson a été faite.

débile et futile qui détériore l'image de grand frère humaniste que ses textes cherchent à construire. Son niveau de langue élaboré est naïvement esthétisé par une inversion poétique dégradée par l'image : « *qui l'hiver l'anus m'irrite* ». Une autre séquence montre des rappers marseillais ; l'un d'entre eux se met à chanter rapidement des paroles incompréhensibles avec un fort accent méridional. Il est appelé « *Profanation Fonky* » (interprété par Benjamin Morgaine) et il est censé être une parodie de la Fonky Family, notamment de la chanson *Bad Boys de Marseille*. Sa logorrhée est tellement incompréhensible qu'un ami l'interrompt d'une voix parlée et lui dit : « *Mais t'es au courant qu'on comprend rien à ce que tu dis ?* », pour lui préciser après : « *... c'est pas ça, mais on a un message précis, tu vois...* », ce qui vise à parodier les « motifs » de nombreux rappers qui affirment vouloir faire passer un « message » à travers leurs chansons, parfois mal perçues ou reçues. On se moque donc à la fois du rap de province (parodie d'un milieu) et des ambitions philosophiques ou moralistes du rap conscient (parodie d'*ethos*). Les « *Ouais gros* » du début de la chanson sont une référence au groupe 113. Toutes ces allusions sont décalées ou ironiques.

En outre la chanson parodique accumule les stylèmes verbaux en les poussant à l'extrême (solécismes « *quand ça fait froid* », « *avant qu'il sera trop tard* » ; rimes saugrenues « *Vesoul / Kaboul* ») ou en les néantisant, comme les

injures remplacées par un signal sonore qui en assure la censure. Et musicalement, les ruptures de rythme caricaturent également un rap discontinu, fait de *sampling* hasardeux. C'est l'intégrité et la légitimité du rap qui se trouvent complètement ridiculisées. Pourtant le public qui aime le rap n'a pas boudé la parodie qu'en a fait Fatal Bazooka, puisque les fans de Michaël Youn, sans trop caricaturer, sont à peu près les mêmes que ceux du rap de ces années-là. L'auditeur d'une bonne parodie perçoit donc l'hommage institutionnel derrière la critique si virulente qu'elle soit : il rit des travers, qu'il reconnaît, qu'il concède et sur lesquels il passe parce que désormais l'objet parodique lui permet de les défendre comme éléments constitutifs. Il devient conscient des limites du genre (aux deux sens du terme « frontière » et « modération / restriction ») et les apprécie en tant que limites (aux deux sens du terme).

### Quand la cible se fait flèche

Tous ces exemples relativement précoces puis très concentrés autour de la première décennie 2000 seraient à distinguer d'un rap qui se parodie lui-même à la même époque ou plus récemment surtout : par exemple, Bigflo et Oli qui dans la chanson *Comme d'hab*<sup>45</sup> imitent Orelsan et sa *Soirée ratée*.

45 Album *La Cour des grands*, Polydor, 2015 : <http://www.thewebtape.net/comme-dhab-bigflo-et-oli/46174>.



Pourtant, si dès ses débuts le rap français a donné l'image, ou du moins a été perçu, comme une musique rebelle et volontiers sérieuse et pessimiste, dure, dangereuse et douloureuse, faite de revendications sociales, s'enfermant dans la noirceur jusqu'à l'extrême, si dès le début le « milieu », le contexte des banlieues et des codes de la rue, de leur brusquerie, leur violence, leur sans-gêne s'est vite imposé comme le modèle d'excellence qui permettait d'obtenir des gages de crédibilité sur la scène rap, les exceptions ne manquent pas. Il suffit de piocher dans les premiers albums des plus célèbres groupes de rap français de la fin des années 1980 et du début des années 1990 pour trouver des morceaux festifs qui cherchaient à faire sourire : en 1988, Benny B chante *Vous êtes fous* et se dénigre tout en se présentant, IAM prône l'oisiveté en imitant Henri Salvador (« *Le repos c'est la santé* ») et se fait connaître du grand public à travers un morceau qui fait preuve d'une bonne dose d'autodérision. Dans l'album *Ombre est lumière* sorti en 1993, on trouve le tube *Je danse le Mia* qui est un morceau léger, ironisant sur la nostalgie d'une époque (les années 1980), d'un milieu (les jeunes des quartiers populaires de Marseille) et des débuts du rap. On peut considérer ce titre comme une parodie soft de tous les morceaux de rap comparant la naissance et la création du rap à l'émergence d'une arme sociale contre l'extrême précarité de la jeunesse, ghettoïsée et victime de ségrégation sociale, associant le

rap à un défouloir créatif. On retrouve certes un ton revendicatif, une tension palpable, des groupes de jeunes qui se réunissent en communauté menaçante, mais l'affrontement est détourné, tout se règle sur la piste de danse par un concours de breakdance. Sur la face B du 2 titres *Je danse le Mia* apparaît *L'Ultra Mia* qui est une sorte de parodie au carré ou plutôt de parodie (au sens genettien) de la parodie, une parodie inversée, en ce sens qu'elle reprend la chanson *Je danse le Mia* en la remettant en selle dans la modalité sulfureuse du rap conscient<sup>46</sup>. L'histoire et le contexte sont identiques : des jeunes des quartiers populaires se retrouvent en discothèque, mais Akhenaton accentue la fanfaronnade, la voix est plus grave, le vocabulaire est plus cru et direct et l'affrontement ne se limite plus à la piste de danse. La parodie est reterritorialisée et elle s'annule.

Ainsi, tout en construisant au cours de son évolution<sup>47</sup>, la stéréotypie sérieuse et transgressive qui assurait sa gloire et sa popularité, le rap n'a pas boudé les incartades ludiques qui sont le propre des grands arts : l'autodérision. On ne pourra pas recenser tous ces écarts mais il faudrait chercher du côté de Doc Gynéco avec son album de 1996

<sup>46</sup> Nous remercions Giovanni Privitera de nous avoir signalé cette face B qui donne, par contrepois, à *Je danse le MIA* une valeur parodique avérée, comme estampillée par IAM.

<sup>47</sup> Lire Karim Hammou, *Une histoire du rap en France*, Paris, Éditions de la Découverte, coll. « Poche », 2014.

*Première Consultation*, du côté de Sexion d'assaut dont nous citons *Casquette à l'envers* en 2010, du côté de Bigflo et Oli et du titre *Gangsta*<sup>48</sup> qui démythifie avec un plaisir sans nuance le rappeur bad boy que les deux adolescents avouent avec beaucoup d'humour ne pas être, ridiculisant par la même occasion tous ceux qui le sont, croient l'être ou font croire qu'ils le sont à des fins commerciales :

*J'ai rien d'un gangsta, j'ai pas d'shit, j'ai pas d'coc',  
ni d'héro'*  
*J'ai pas d'crew, j'traîne pas, faut qu'j'bosse mon  
interro'*  
*En soirée, mes potes se la jouent bière et vodka  
Hé, Bigflo, sers-moi un grand verre de Coca  
Si tu m'files un flingue, j'saurais même pas m'en servir  
J'fais quoi d'une Ferrari? J'ai toujours pas mon  
permis*  
*J'ai déjà pleuré devant un film, Oli mélancolie  
Moi, j'suis allé en prison, mais qu'au Monopoly  
J'avoue, je have devant leurs clips, leurs bling-blings  
et leurs photos*  
*Tout est vrai chez moi, sauf ma montre et mon polo  
Pas l'temps pour le sport, moi, c'est le rap d'abord  
Et, dans mon clip, tu verras qu'un labrador  
Et je gratte dans l'méto, pas la taille d'un héros  
Couché tard, levé tôt, en freestyle sous l'préau  
Si j'fais dix pompes, je frôle le malaise  
Mais, le sourire aux lèvres, j'viens d'terminer mon  
seize [...]*

48 Bigflo et Oli, *Gangsta*, album *La Cour des grands*, 2015 : [https://www.youtube.com/watch?v=NfRgi41xL\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=NfRgi41xL_4).

Ainsi, puisque la chanson peut parodier le rap en tant que genre, le genre du rap peut se parodier lui-même en se pervertissant : soit comme dans ce dernier cas en annulant ses stéréotypes (drogue, alcool, voiture de luxe, prison, arme à feu, sape, musculature, filles plantureuses vs labrador), en les dénonçant et en ironisant comme dans *Casquette à l'envers*<sup>49</sup> ou en élargissant ses frontières comme dans *Classez-moi dans la variété* de Doc Gynéco.

Nous finirons par le cas tout exemplaire d'Orelsan et de la dimension métachansonnière de son troisième et récent album, couronné d'un succès d'estime critique et d'une aura populaire, *La fête est finie*<sup>50</sup>. Tout l'album en quelque sorte sature d'autodérision l'image du rappeur. Le chanteur<sup>51</sup> est presque toujours à associer au chanteur lui-même

49 Même si ce n'est pas en soi le port de la casquette à l'envers qui est rendu futile, puisqu'il s'agit alors d'une chanson en réponse à des propos de Nadine Morano voulant s'opposer à cette inversion, le titre est tout de même énoncé dans la chanson même comme anodin, prétexte léger, chanson pour rien : «*J'suis excellent même quand il s'agit de textes sans thème*».

50 2017, labels : 3<sup>e</sup> bureau, Wagram.

51 «*Canteur*: notion opératoire en cantologie pour désigner dans une chanson l'équivalent du narrateur dans un roman. Personnage ou point de vue, il convient de le distinguer du *chanteur*, à savoir l'interprète, qui, lui, prête son corps et sa voix le temps d'une chanson, et endosse un nouveau rôle de chanteur au morceau suivant.» (Stéphane Hirschi, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, Valenciennes, Les Belles Lettres / Université de Valenciennes, coll. «*Cantologie*», 2008, p. 20)

par la biographie (la ville de Caen dont il est originaire, et la rétrospective de carrière qui laisse peu de doute). D'une chanson à l'autre, de continuelles références tissent des émotions ambivalentes qui tiraillent l'artiste entre le contentement de soi et de la notoriété acquise d'un côté et de l'autre la saturation, la vanité, la nostalgie, l'improductivité, l'insatisfaction, le vieillissement, produits même, semble-t-il, ou revers de cette notoriété et de cette confiance en soi. Ce malaise, presque incompréhensible tant il semble profond mais instable, injustifié mais tenace, n'en paraît que plus sincère. Tous les codes épiques, toutes les marques d'ego trip, toutes les attaques misogynes, dont Orelsan avait abreuvé ses premières chansons avec plus ou moins d'ambiguïté et de caricature<sup>52</sup>, pâlisent et deviennent secondaires. Dans une chanson comme *Bonne meuf* dont le titre laisserait présager une attaque en règle contre la gent féminine, c'est le chanteur lui-même qui est désigné et qui se désole à présent qu'on lui fasse subir dans la rue les outrages de regards concupiscent. Même la province est copieusement évoquée à travers deux titres, l'un<sup>53</sup> fait un itinéraire à travers Caen assez déprimant (mais comme partout dans l'album la nostalgie nimbe d'une ambivalence

indécidable la valeur des sentiments), l'autre<sup>54</sup> évoque la pluie normande avec un refrain (chanté par Stromae) qui rend un hommage ironique et teinté de fausse conviction : « *Mais i' fait quand même beau chez moi* ». Il est bien sûr que la portée humoristique de la critique provinciale est moins avérée que dans les titres de Kamini ou d'Aldebert : moins caricaturale, la transformation de la banlieue parisienne en désert normand n'en est pas moins une forme de détournement des standards instaurés par trente ans de raps franciliens. Un dernier exemple de cette tendance générale à l'auto-dérision est la chanson *Défaite de famille*<sup>55</sup> qui, dans l'absolu, est une des plus virulentes critiques familiales qu'on puisse entendre<sup>56</sup> mais commence tout de même par une moquerie à l'égard du rappeur que l'ensemble de sa famille semble ne pas prendre au sérieux en lui intimant l'ordre de les divertir avec une formule qui sonne comme ironique dans leurs bouches avinées : « *Pose ton flow* ». Et c'est bien de cela qu'il s'agit dans l'album d'Orelsan, le passage de la trentaine fait prendre conscience

---

<sup>54</sup> *La Pluie*.

<sup>55</sup> Le titre rappelle le titre de l'album et le jeu de mots affiche d'emblée la satire.

<sup>56</sup> Le chanteur qui se prénomme Aurélien, comme Orelsan, décide, poussé par les membres de sa famille à l'occasion d'un rassemblement supposé chaleureux, de produire un rap. Il s'exécute et exécute en une galerie de portraits tous les convives, accusant les uns et les autres des pires bassesses et n'épargnant finalement, par une laconique déclaration d'amour, que sa grand-mère.

---

<sup>52</sup> Lire l'article de Stéphane Chaudier *infra*, « Orelsan et la parodie du discours gnangnan ».

<sup>53</sup> *Dans ma ville on traîne*.

au chanteur qu'une page se tourne sur les poses qu'il avait prises et sur lesquelles il revient mi-nostalgique, mi-décidé à s'en détourner pour entrer dans un âge adulte, sentimental et productif.

S'agit-il bien encore de parodie puisque nous avons plus souvent utilisé à propos d'Orelsan le terme d'autodérision ? Peut-il exister une parodie de soi faite par soi, en tant qu'exercice intentionnel<sup>57</sup> ? Si nous sommes convenus qu'une parodie de genre existait, en exténuant

tous les stéréotypes reconnus, en déformant tout ce qu'elle imite<sup>58</sup>, le genre peut-il se parodier lui-même en restant dans ses limites ? Au fond, et c'est là que nous voulions en venir, cette tendance du rap à mettre à distance ses points d'ancrage, à élargir son spectre et ridiculiser son prototype, à se contredire, se déjuger, se falsifier, ne prouve-t-elle pas qu'il a atteint une maturité qui l'infiltrer désormais dans un genre plus vaste, celui de la chanson, vis-à-vis de laquelle il entretenait artificiellement des frontières qu'il voulait étanches ?

---

57 Effectivement, nous disons bien souvent d'une personne qui nous semble exagérer ses manières ou son tempérament à son insu que c'est une caricature de lui-même. S'il le fait intentionnellement, il joue une comédie consciente qu'il assume et qui a une visée persuasive à destination de ceux qui le regardent et l'écoutent.

---

58 Contrairement aux autres formes parodiques qui maintiennent des invariants (des imitations modérées et sinon neutres du moins objectives) pour mieux les décaler, les décaler dans un contexte inattendu qui prête à rire.