



Master

2025

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Émergence et développement du «sale» dans *Temps mort* de Booba

Blanchard, Nathan Régis

How to cite

BLANCHARD, Nathan Régis. Émergence et développement du «sale» dans *Temps mort* de Booba. Master, 2025.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:189935>

Nathan Blanchard

**Émergence et développement du « sale »
dans *Temps mort* de Booba**

Mémoire de maîtrise

Sous la direction du professeur Jérôme David

Université de Genève

Faculté des lettres

Département de langue et littérature françaises modernes

Session février 2025

I. Introduction

Le rap français a souvent été associé à une esthétique du « sale » qui reflète les marges sociales et les expériences de ses interprètes. Cette esthétique, marquée par une transgression des normes et une affirmation identitaire, trouve une expression particulièrement intense dans l'œuvre de Booba. Son premier album solo, *Temps Mort*¹ (2002), pose les jalons d'un style caractérisé par une écriture crue, un phrasé distinctif et une exploration constante des limites du langage. Ce mémoire vise à analyser la façon dont ce disque met en œuvre le motif du « sale », en examinant ses conditions d'émergence, ses manifestations thématiques et ses traductions prosodiques.

Le rap français, après une période marquée par des engagements militants et une écriture poétique (IAM, NTM, MC Solaar, Rockin' Squat), connaît un tournant radical avec l'émergence d'un courant plus sombre et provocateur, influencé par le rap américain hardcore (Mobb Deep, Wu-Tang Clan, Biggie). Ce courant, souvent qualifié de « hardcore » ou de « sale », s'incarne, en France, dans des figures comme Booba (Lunatic) et Ill (X-Men)², membres du collectif Time Bomb. Comme le souligne Rémi Wallon, ce rap « cesse de faire preuve de bonne volonté culturelle³ », préférant une esthétique de la confrontation et de la transgression. *Temps Mort* illustre pleinement cette rupture, refusant toute *captatio benevolentiae* au profit d'une expression crue et directe. Leurs démarches se résument bien dans le titre d'un album du rappeur Sadek: *Vulgaire, violent et ravi d'être là*⁴.

Au premier âge d'or, le rap se caractérisait par une certaine homogénéité dans le *flow*, les textes et les instrumentales. Avec le temps, il s'est largement diversifié, rendant difficile d'en parler au singulier⁵. Pourtant, les médias généralistes continuent souvent de

¹ BOOBA, *Temps mort*, 45 Scientific, 22 janvier 2002. Toutes les citations tirées de cet album seront seulement référencées par leur titre mis entre guillemets, s'il n'apparaît pas dans le texte, une note de bas de page indique le titre. Pour les phases issues d'autres albums du rappeur, je précise à chaque fois le titre du morceau, le nom de l'album, et la date de sortie.

² On peut aussi citer les groupes: Eléments Dangereux, Timide et sans complexe, Ärsenik, Idéal J, Tandem, Secteur Ä, ou encore La Mafia K'1 Fry, et les rappeurs: Mystik, Despo Rutti, T.Killa et Alpha 5.20.

³ WALLON, Rémi, « “Va te faire niquer toi et tes livres” Time Bomb, le triomphe d'un rap français « bête et méchant » [En ligne], *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 5, 15 décembre 2012, p. 2.

⁴ SADEK, *Vulgaire, violent et ravi d'être là*, Rec. 118, 15 septembre 2017.

⁵ Selon Mathias Vicherat, « le vocable « rap français » peut sembler réducteur. En effet comme tout mouvement musical [...] le rap se singularise par une réelle diversité ». VICHERAT, Mathias, *Pour une analyse textuelle du RAP français*, Paris, L'Harmattan, coll. Univers Musical, 2001, p. 9. C'est dans la même optique que Yovan Gilles déclare qu'il « faudrait parler des raps plutôt que du rap ». GILLES, Yovan, « Rap et techno: pathos et politique », *Esprit*, vol. 243, juin 1998, p.175.

le percevoir de manière uniforme. Louis Jesu remarque que « depuis son émergence, le rap français est [...] simultanément militant et festif, contestataire et consensuel, grave et léger, populaire et élitiste, esthète et mainstream. Il fait pourtant, dès les années 1990, l'objet d'une lecture médiatique univoque, qui réduit le morceau de rap à un contenu textuel, et ce dernier à un plaidoyer politique⁶ ». Ce travail vise à montrer que le rap ne se limite pas à son contenu textuel, mais relève aussi d'une performance orale qu'il importe d'analyser, et que, bien que politique, il ne se résume pas à cette dimension. Ainsi, dans ce travail, j'adopte une perspective similaire à celle de Shusterman⁷ lorsqu'il écrit dans *L'art à l'état vif*: « L'art, la vie, et la culture populaire souffrent aujourd'hui de cette identification restrictive de l'art aux seuls beaux-arts. Si je défends la légitimité esthétique de l'art populaire [...] c'est pour tendre vers une définition plus démocratique de l'art⁸ ». En l'occurrence avec Booba, il s'agira de mettre en évidence ses qualités d'écriture et de prosodie, notamment son sens précis des rapprochements, sa sensibilité plastique et son travail minutieux sur les sons.

Booba, né Élie Yaffa, incarne une figure complexe et polarisante. Originaire de Boulogne-Billancourt, il s'affirme dès ses débuts comme une figure qui rejette les codes rassurants du rap à la MC Solaar, lequel offrait des références classiques et poétiques susceptibles de plaire à une *intelligentsia* avide de respectabilité littéraire. Son ancrage dans la réalité des quartiers populaires et son refus d' « assume[r] le monde blanc », pour reprendre les mots de Fanon⁹, nourrissent une écriture singulière, marquée par une tension constante entre appropriation et réinvention de la langue française.

Le hip-hop, et plus spécifiquement le rap, repose sur une logique d'appropriation et de transformation culturelle. Cette dynamique reflète une capacité à réinvestir des éléments de marginalité ou des stigmates sociaux pour en faire des vecteurs de puissance expressive. Comme le décrit Benjamine Weill¹⁰, il s'agit d'« une expérience du pouvoir

⁶ JESU, Louis, « De la subversion sociale et politique dans le rap français contemporain » [En ligne], *Mouvements*, n° 96, 2018, consulté le 3 octobre 2024, p. 46.

⁷ Richard Shusterman, dans *L'art à l'état vif*, analyse le rap comme une forme d'art postmoderne mêlant création, appropriation et engagement socio-politique. Ce livre éclaire la légitimité esthétique du hip-hop et sa capacité à relier art, vie et culture populaire, ce qui en fait une référence clé pour mon mémoire.

⁸ SHUSTERMAN, Richard, *L'art à l'état vif: La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire* [1992], trad. Christine Noille, Paris, L'éclat, coll. Poche, 2018, p. 37.

⁹ FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs* [1952], Seuil, coll. Points/Essais, 1971, p.53.

¹⁰ Benjamine Weill, dans *À qui profite le Sale ? Sexisme, racisme et capitalisme dans le rap français*, analyse les enjeux politiques, sociaux et culturels du rap en déconstruisant les stéréotypes de sexisme et de

d'agir, de réappropriation de l'espace, du temps, du rythme et même de l'art en lui-même¹¹ ». Tous les éléments du hip-hop incarnent ce principe: les bombes de peinture issues du matériel industriel, les vêtements détournés des uniformes de travail, ou encore la musique construite à partir de samples, le tout dans un processus de « recyclage culturel¹² ». Cette réappropriation s'étend aussi aux stigmates historiques, qu'ils soient liés à l'esclavage ou à la criminalisation des populations noires: chaînes, tatouages, et pantalons portés très bas comme les prisonniers sans ceintures. Ainsi, « chaque moment de l'histoire dégradée devient un style significatif. Le stigmate s'affiche et se porte fièrement. La honte change de camp (enfin, la peur surtout)¹³ ». La langue de Booba illustre avec force cette tension entre appropriation et nouveauté. La langue française est vécue comme une domination qu'il faut déranger. Syntaxe bousculée, morphologie réinventée, prosodie hachée: la langue de Booba - riche de références puisées autant dans les cultures américaine, africaine, prolétaire et populaire que dans l'héritage classique européen - se forge dans un éclectisme assumé¹⁴.

De nombreux rappeur.se.s citent *Temps Mort* comme un classique ayant inspiré leurs premiers textes. Mehdi Maïzi, le journaliste spécialisé dans le rap français le plus connu, souligne sa capacité à imposer des tendances: « Booba a donné le la du rap pendant 20 ans¹⁵ ». Fier de son impact, Booba déclare dans le morceau « Pinocchio »: « J'ai fait du game une dictature, pour ça qu'on me récompense pas¹⁶ ». Grâce à ses nombreux labels, sa radio *OKLM*, et ses nombreuses collaborations (cent-treize au total), il a lancé

vulgarité. Son approche féministe et antiraciste éclaire le rap comme un espace d'émancipation, de réappropriation des stigmates et de critique du système, ce qui en fait une ressource centrale pour mon mémoire.

¹¹ WEILL, Benjamine, *À qui profite le Sale: Sexisme, racisme et capitalisme dans le rap français*, Paris, Payot et Rivages, 2023, p.25.

¹² *Ibid.*, p. 30.

¹³ *Ibid.*, p. 33

¹⁴ Au delà de Booba, c'est le rap en général qui « affiche aussi une grande variété dans l'appropriation des contenus: non seulement il utilise des morceaux de chansons populaires, mais il puise indifféremment dans la musique classique, les génériques de la télévision, les *jingles* des publicités et la musique électronique. Il s'approprie même les contenus non musicaux, comme les reportages des journaux télévisés et de fragments de discours de Malcolm X et de Martin Luther King » *L'art à l'état vif: La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, *op. cit.*, p. 257-258.

¹⁵ « Quand Temps Mort (2002) sort, le rap français fait du Temps Mort. Quand Owest Side (2006) sort, on fait du Owest Side. Quand 0.9 (2008) sort, on a le droit de faire de l'autotune. Quand Lunatic (2010) sort, on peut faire de la trap ; quand le son « Validée » (2015) sort, on a d'un coup le droit de faire du zouk. » ROGES, Nicolas, *Boulogne: Une école du rap français*, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. La Grenade, 2023, p. 242.

¹⁶ « Pinocchio » feat. Gato et Damso, dans *Nero Nemesis*, Tallac Records, 4 décembre 2015.

de nombreuses carrières¹⁷. Paradoxalement, il détient aussi le record du nombre de *clashes*, avec plus de 25 conflits musicaux recensés¹⁸. Ce double rôle de mentor et rival a fait de lui une figure incontournable du rap en France.

Ce travail s'inscrit dans une double perspective. D'une part, il s'intéresse à la dimension orale du rap, en considérant le phrasé, le rythme et la scansion comme des éléments essentiels de son esthétique. À l'instar de Shusterman, je considère que « le rap est esthétiquement supérieur à son seul texte »¹⁹ et comme le remarque Wyss avec la chanson « le texte [...] est en attente de l'achèvement que lui conféreront les mélodies et les rythmes²⁰ ». Extraire du rap sa dimension orale revient donc à dénaturer son essence. De la même manière qu'un poème mis en musique subit une « métamorphose essentielle²¹ », un morceau de rap se transforme lorsqu'il est privé de son *flow*. D'ailleurs les rappeurs affirment fréquemment composer leurs paroles en adéquation avec l'instrumentale, celle-ci servant de base à l'écriture. Les mots viennent *se poser* sur le *beat*, comme le veut la nomenclature rapologique²². Je mobiliserai le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* d'Henri Morier²³ et les travaux d'André Wyss sur le phrasé dans la chanson française pour analyser ces phénomènes sonores. Comme le formule Reigner, il ne s'agit pas seulement de faire du *close-reading*, mais également du *close-listening*²⁴.

J'accorderai, d'autre part, une attention particulière au texte, en considérant le rap comme une « pratique scripturale, bien que située hors du support livresque²⁵ ». Il faut distinguer l'esthétique de la scansion du rap de la production des textes, et ne pas supposer qu'un usage non-standard de la langue exclue la dimension scripturale. Cette perspective

¹⁷ On peut citer Nessbeal, Kaaris, Gradur, Damso, Shay, Niska et plus récemment SDM, Mademoiselle Lou, Green Montana, pour les plus connus, mais également Mala, Benash, Bram's, Siboy, JSX. Une liste exhaustive deviendrait indigeste.

¹⁸ « Booba: ses chiffres et ses records les plus fous », rapcity.fr, URL: <https://www.rapcity.fr/booba-chiffres-records-carriere/> (consulté le 7 juin 2024)

¹⁹ *L'art à l'état vif: La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, op. cit., p. 277.

²⁰ WYSS, André, *Eloge du phrasé*, Presse Universitaire de France, coll. Écriture, 1999, p. 111.

²¹ *Eloge du phrasé*, op. cit., p. 10.

²² On entend, en effet, fréquemment les rappeurs utiliser les verbes *poser* comme un synonyme de *rapper*.

²³ Cet ouvrage particulièrement dense s'attarde à lister les phénomènes de poésie et de rhétorique dans des discours. Je m'intéresserai particulièrement à sa manière d'approcher les phénomènes phonétiques. MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* [1961], Presse Universitaire de France, coll. Grands Dictionnaires, 1998.

²⁴ REIGNER, Léopold, « "Poetry whirlpool". Rhythm and Tangible Language in the Works of the Wu-Tang Clan and Booba » [En ligne], *Itinéraires*, n° 3, Paris, Pléiades, décembre 2021, p. 2.

²⁵ CELA, Julia, *Le rap, littérature de monde social. Du featuring au mythe de la banlieue*, Archipel Essais, Vol. 31, 2021, p. 58.

évite une vision ethnocentriste, « comme cela a pu être le cas pour des formes orales des sociétés sans écriture », dans laquelle les textes de rap seraient le produit d'une « conscience commune, d'un auteur collectif, et non comme dans les communautés plus « civilisées », d'un individu, barde ou artiste²⁶ ». Par ailleurs, Reigner note que l'oralité inhérente au rap n'interdit pas une analyse littéraire, à l'image du théâtre, écrit pour être joué, et qui est cependant souvent analysé par le seul prisme du texte. Béthune insiste sur la complémentarité entre oral et écrit, parlant d'une « phonographie » qui « brouille les frontières assignées de l'oral et de l'écrit », formant une véritable « synergie poétique²⁷ ». C'est un principe esthétique que Wyss énonce ainsi: « les formes en concourant se multiplient²⁸ ». C'est pourquoi ce travail portera à la fois sur l'analyse textuelle et sur l'analyse phonétique.

Pour ce mémoire, je m'inscris dans un double héritage genevois: d'une part, par l'utilisation du *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* d'Henri Morier, ancien professeur à l'Université de Genève, et de l'ouvrage d'André Wyss, son assistant, qui s'est intéressé au phrasé dans la chanson française; d'autre part, par une démarche analytique qui privilégie des lectures rapprochées du texte et du phrasé à partir d'entrées thématiques, en écho à l'approche de l'École de Genève²⁹, qui a placé l'exercice du commentaire de texte au cœur de ses préoccupations.

A. « Puzzle de mots et de pensées »

L'idée d'un « puzzle de mot et de pensée », tirée du morceau « Repose en paix », fournit, je crois, une clé de lecture des textes de Booba. L'écriture y est fragmentée, kaléidoscopique: les morceaux n'ont généralement pas de thème unique, ni de continuité narrative. On passe sans cesse du coq à l'âne, d'une époque à une autre, d'une latitude à une autre. Une écriture du patchwork, une série d'instantanés³⁰, où les barrières spatiales,

²⁶ GOODY, Jack, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, p. 70.

²⁷ BETHUNE, Christian, « Sur les traces du rap » [En ligne], *Poétique*, n°166, septembre 2011, p.185.

²⁸ *Eloge du phrasé*, *op. cit.*, p. 143.

²⁹ Nom sous lequel on regroupe les travaux de Marcel Raymond, Georges Poulet, Albert Béguin, Jean Rousset et Jean Starobinski.

³⁰ A ce titre, Bettina Ghio émet une comparaison avec le commentaire de Sartre sur « L'étranger » de Camus: « chaque phrase est une île », « de la même manière, l'écriture du rap évoque un silence entre les phrases où le martèlement des mots aide à construire un univers unique dans chacune d'elles. » GHIO, Bettina, « Littérature populaire et urgence littéraire: le cas du rap français » [En ligne], *Trans-*, n°9, février 2010, p. 9.

temporelles et sémantiques s'effacent. Cela ne porte toutefois pas atteinte à la cohérence, comme le rappelle Solignac, qui a également écrit un mémoire sur *Temps Mort*: « le rap en tant que genre a développé ses propres règles, créatrices de liens et de cohérence par autoréférentialité³¹ ». Booba construit un réseau d'associations qui, bien que non linéaire, répond « aux exigences de l'œuvre d'art entendue comme une conjonction et une intensification de liens tissés par l'artiste³² ». Ces liens, de nature diverse -stylistiques, thématiques, rythmiques - permettent de tenir l'ensemble comme une unité. Le tout forme un véritable réseau qui, à la manière d'un puzzle, attend le geste de déplacement de l'auditeur.ice. La réception devient créative, une « transfiguration³³ » selon Shusterman, et l'auditeur.ice est alors partie prenante de cette « suite de tableaux³⁴ ». La distance entre locuteur et auditeur.ice est abolie au profit d'une « performance commune dont chacun est en droit de revendiquer sa part³⁵ ». Cyril Vettorato³⁶ évoque ainsi « l'auditeur-auteur³⁷ », tandis qu'Isabel Marc Martinez voit dans la « vélocité du débit vocal, l'entremêlement d'effets sonores, le travail polyrythmique et la déviation des codes linguistiques du français standard » une « esthétique de la difficulté³⁸ » qui récompense l'auditeur par sa capacité à accéder au langage décrypté et sa capacité à faire des liens.

B. Problématique et plan

Ce travail s'attache à reconstituer les pièces du « puzzle » éparpillées dans *Temps Mort*, tout en intégrant quelques références à ses œuvres ultérieures pour mettre en lumière l'étendue du réseau que le rappeur a construit. Une approche alternative aurait pu consister à analyser chaque morceau comme unité minimale. Par exemple, « Ma définition » a déjà fait l'objet d'une analyse détaillée par le youtubeur *Genius From The*

³¹ SOLIGNAC, Emilie, *Temps mort: l'esthétique d'un classique du rap français* [En ligne], Mémoire de maîtrise en littérature française et comparée, sous la direction de J. Dürrenmatt, Paris Sorbonne (Paris IV), 2017, p. 28.

³² *Ibid.*, p.28.

³³ *L'art à l'état vif: La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, op. cit., p.259.

³⁴ CHIRAT, Alexandre, *Booba: Poésie, musique et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2015, p.53.

³⁵ *Pour une analyse textuelle du RAP français*, op. cit., p. 76.

³⁶ VETTORATO, Cyril, *Un monde où l'on clache: la joute verbale d'insultes dans la culture de rue*, Paris, Editions des archives contemporaines, CEP, 2008, p. 125.

³⁷ Cyril Vettorato, dans *Un monde où l'on clache: la joute verbale d'insultes dans la culture de rue*, explore les pratiques orales du *clash* dans une perspective historique, culturelle et linguistique. Son analyse éclaire les dimensions performatives, poétiques et sociales de ces affrontements verbaux, tout en les ancrant dans une réflexion sur l'identité, la transgression et la créativité. Ce livre constitue une ressource essentielle pour comprendre les enjeux culturels et esthétiques des pratiques du rap.

³⁸ Isabelle Marc Martinez, « Voix signifiantes: le cas du rap français » [En ligne], Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses, vol. 25, 2010, p.187.

*Block*³⁹. D'autres morceaux, comme « On m'a dit », qui dresse une liste distancée des phrases typiques adressées aux banlieusards, ou « Indépendants », véritable hymne à l'émancipation, qui célèbre la capacité à surmonter les obstacles et à s'extraire des difficultés par l'autonomie, auraient également pu être étudiés de manière isolée. Cependant, j'ai choisi de prendre l'album comme unité minimale afin d'aborder *Temps Mort* comme un réseau fragmenté. Ce choix reflète à la fois la vision que Booba a de son rap⁴⁰, mais aussi l'expérience de l'auditeur, souvent caractérisée par une réception fragmentaire. Contrairement à un poème que l'on peut scruter à loisir, le débit vocal du rap ne permet pas une pause prolongée sur une phase. À la première écoute, seules certaines phases marquent l'esprit, tandis que chaque réécoute révèle de nouveaux éléments. Ainsi, plutôt que de replacer systématiquement chaque phase dans son morceau d'origine, l'analyse adoptera une perspective plus globale, à l'échelle de l'album. Les phases seront regroupées autour de noyaux thématiques, extraites de morceaux différents, et mises en relation pour dégager les conceptions sous-jacentes qui parcourent l'ensemble de l'album. Le présent ouvrage a donc pour objectif de se débarrasser au plus possible des biais axiologiques - par lequel on approche souvent le rap - par l'élaboration d'outils d'analyse inspirés, de manière endogène, des textes du corpus.

Cette « mise en ordre » servira plus particulièrement à éclairer le motif central du « sale », objet d'une étude approfondie. Dans un premier temps, il s'agira d'examiner les conditions d'émergence de ce motif, en insistant sur la singularité énonciative de Booba, son écriture « depuis l'intérieur ». Une fois cette perspective énonciative décrite, le second volet de l'analyse se concentrera sur la manière dont le « sale » se déploie et se modifie, tant d'un point de vue thématique que prosodique. Cette partie sur le sale sera séparée en deux pour en montrer l'ambivalence. La première partie décrira la manière avec laquelle Booba use du « sale » comme d'un reflet d'une réalité qu'il rejette, et il s'agira ensuite d'examiner dans quelle mesure ce « sale » est revendiqué et participe de l'identité du rappeur.

³⁹ Genius From The Block, *Booba, Dernier poète de France*, URL: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=IqiUIANUn5I&t=2169s>, 26 mai 2018, 34:02-41:50.

⁴⁰ Dans une interview donnée sur Twitch en 2024, il confirme utiliser toujours la même méthode d'écriture par assemblage. *Booba | Lunatic, clash, 92I, l'avenir du rap français - CKO*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eTmk0okeals>, 22 décembre 2024, 2:23:50.

C. Sources et références secondaires

Parmi les publications consacrées au rap français, au rap états-unien et à Booba en particulier, plusieurs auteurs se distinguent par leur importance. Je m'appuierai principalement sur les travaux d'Alexandre Chirat, Richard Shusterman, Benjamine Weill, et Cyril Vettorato⁴¹, tout en intégrant ponctuellement les analyses de Louisa Yousfi, Rémi Wallon, Emilie Solignac, Manuel Boucher, Julia Cela, Bettina Ghio et Mathias Vicherat. Par ailleurs, des sources moins académiques, mais tout aussi pertinentes, viendront enrichir ce travail, notamment le site Genius.com. Enfin, étant donné qu'internet constitue le principal média de diffusion et de consommation du rap, je mobiliserai également des éléments issus de vidéos *YouTube* et de sites spécialisés.

J'ai choisi d'utiliser les paroles retranscrites par le site Genius.com, une plateforme incontournable dans le paysage du rap français. En plus de sa reconnaissance comme référence pour la transcription des textes, le site permet à tout.e auditeur.ice de commenter et d'interpréter les phases, incarnant ainsi une véritable démocratisation de l'analyse textuelle à l'ère d'Internet⁴².

Enfin, dans ce travail, j'ai choisi d'utiliser le jargon propre au rap afin de le considérer comme une entité autonome, indépendante de la poésie et de sa terminologie. J'utiliserai donc les termes employés par les amateurs et professionnels, parlant de « phase » ou « punchline » plutôt que de « vers », et de « couplet » au lieu de « strophe ». Toutefois, des notions de poétique et de rhétorique seront utilisées pour analyser des phénomènes signifiants.

⁴¹ Une note de bas de page accompagne la première mention de ces auteur.ice.s, apportant des précisions sur leurs œuvres.

⁴² Ce modèle participatif a joué un rôle crucial dans mon parcours personnel, nourrissant mon intérêt pour cette musique et approfondissant ma compréhension de ses punchlines.

II. « Mauvais Œil »

A. Introduction

Avant d'aborder le motif du « sale », qui constitue le cœur de ce mémoire, il importe de revenir sur les conditions d'émergence de cette thématique en explorant les caractéristiques de l'écriture de Booba. Ces éléments singularisent son point de vue, orientent son regard, et façonnent son ontologie, c'est-à-dire: ce qu'il dit qu'il y a⁴³. Je postule ici que la singularité énonciative de Booba, sa réflexivité sur ses propres textes, et son usage des métaphores se conjuguent pour constituer une justification du motif du « sale ».

Je décrirai d'abord le point de départ de son écriture, en montrant qu'elle émane d'un « intérieur désenchanté », avant d'aborder son rapport à la dichotomie entre fiction et réalité, et son positionnement vis-à-vis de son propre discours. Dans un troisième temps, j'analyserai comment cette posture alimente des métaphores incongrues et percutantes, où des réalités distantes se croisent pour former des images frappantes. Ces formules, que Ravier décrit comme « des formules vénéneuses inscrites comme à la bombe sur des murs sonores⁴⁴ », participent à l'esthétique singulière de Booba et renseigne sur son lieu d'énonciation. Cette écriture visuelle, à l'instar de celle de son ancien partenaire de rime Lino, propose « des films pour aveugles⁴⁵ ». Ainsi, je montrerai que les textes de Booba sont « optiques » au sens proustien, une dimension que le rappeur confirme lui-même dans le morceau « Strass et Paillettes »: « Hérissés mes lyrics sortent de ma bouche de mon iris ». Ainsi l'auditeur n'est pas seulement sommé d'écouter, il faut qu'il voie. L'injonction « Approchez-vous et zoomez », tirée de l'ouverture du morceau « Écoute bien », revêt une portée symbolique forte. L'artiste se positionne en observateur clairvoyant, dont le regard embrasse à la fois son époque - « j'ai de la peine quand j'té-

⁴³ Je remercie Jérôme David pour m'avoir initié à cette méthode d'analyse reposant sur une approche ontologique.

⁴⁴ RAVIER, A. Thomas, « Préface », dans *Le bitume avec une plume: Un Puzzle de mots et de pensées*, Paris, Gallimard, coll. Hoëbeke, 2022, p.3.

⁴⁵ Lino, « Le flingue à Renaud », *Requiem*, [Universal Music Division Capitol Music France](https://www.universal-music.fr/booba-requiem), 12 janvier 2015.

ma ce siècle⁴⁶ » - et la condition humaine dans sa globalité⁴⁷ - « Et moi, j’regarde le monde s’écrouler doucement⁴⁸ ».

Ce n’est pas un hasard si le premier album studio de Booba, *Mauvais Œil*, porte un titre qui, pris au sens littéral⁴⁹, évoque son regard critique. Cette « rétine assassine⁵⁰ », capable d’évoquer une réalité âpre, en défiant l’objectivité prétendue des normes culturelles dominantes, repose sur une précision d’observation et une aptitude à conjuguer des éléments éloignés en des formules visuelles et lâchées à toute vitesse. Booba élabore ainsi une ontologie singulière, où son écriture ne se contente pas de décrire le monde, mais le reconstruit en une vision poétique propre qui en souligne la dureté et les contradictions: « imprime nos rimes sur le ring au bulldozer⁵¹ ».

i. Particularité énonciative: écrire depuis l’intérieur

Dans *Temps mort*, le texte apparaît en constante transformation sous l’influence du sujet énonciateur, révélant une véritable porosité entre l’objet textuel et l’énonciation. Cette démarche dépasse les interprétations sociologiques ou politiques qui réduisent Booba, ou tout autre rappeur.se, à un rôle de « représentant » – de sa classe sociale, de sa couleur de peau ou de son statut de rappeur. Son écriture, loin de se limiter à la « voix des sans voix » ou autre poncif du genre⁵², brosse un portrait personnel et individuel enraciné dans ses propres perceptions, Alexandre Chirat⁵³ compare cet espace énonciatif à un « au-

⁴⁶ « Indépendants ».

⁴⁷ Cette perspective le place symboliquement au-dessus du temps des hommes, dans une posture quasi divine. En transcendant la temporalité ordinaire (dans un univers où « le temps est mort »), il se hisse à un statut atemporel, presque divin dans son omniscience et son omnipotence. Voir Solignac: *Temps mort: l’esthétique d’une classique du rap français*, op. cit., p.54.

⁴⁸ « 100-8 Zoo ».

⁴⁹ Il s’agit aussi évidemment de faire référence à la croyance selon laquelle un regard aurait le pouvoir de faire peser une malédiction sur une personne. On peut se poser la question de savoir si c’est eux qui portent malheur ou qu’ils soient eux victime de ce *mauvais œil*: « Mauvais œil, mauvaises ondes planent dans ma zone », « Indépendants ». En tout cas, le mettre en titre d’album en fait une revendication.

⁵⁰ « Le Bitume avec une plume ».

⁵¹ « N°10 », dans *Panthéon*, 11 mai 2004.

⁵² Julia Cela soutient que le « je » dans le rap ne renvoie pas à une biographie individuelle, mais à une « trajectoire-type [...] dans une lutte contre l’invisibilisation des voix de la banlieue », *Le rap, littérature de monde social. Du featurig au mythe de la banlieue*, op. cit., p. 55. Ghio abonde dans ce sens, voyant le « je » comme « un être fictionnel regroupant les événements d’un groupe social plus large. » GHIO, Bettina, *Sans Fautes de Frappes: Rap et Littérature*, Le mot et le reste, 2016, p.95. Bien que ces analyses aient leur pertinence, je pense que le jeu de représentation est plus complexe. Si Booba représente les autres, c’est par une présentation outrée de soi, où l’individualité joue un rôle clé.

⁵³ Alexandre Chirat, dans *Booba: Poésie, musique et philosophie*, analyse l’œuvre du rappeur à travers une lecture philosophique et poétique. Il explore les dimensions esthétiques, rythmiques et existentielles de sa

delà perceptif » ou à un « en-dedans désenchanté⁵⁴ ». Cette posture, manifeste dès *Mauvais Œil*, reflète une subjectivité réfractaire, qui rejette les constructions objectives et les images préfabriquées du monde. Elle rappelle le précepte célinien: « il faut s'enfoncer dans le système nerveux, dans l'émotion, et y demeurer jusqu'à l'arrivée au but⁵⁵ ». Booba s'immerge dans la sensation brute pour recomposer une réalité transfigurée par sa sensibilité: « Tonton écoute mon air, mes nerfs et mon son, putain de merde !⁵⁶ » (je souligne).

Comme l'écrit Chirat, Booba propose moins une description du monde que la « vision qu'il se fait du monde⁵⁷ ». Cette subjectivation radicale produit une présentation outrée de la réalité où les perceptions sensorielles jouent un rôle clé (« Écoute, goûte mon flow fils⁵⁸ »). C'est ce que Michaux a appelé « l'espace du dedans⁵⁹ » qui traduit sa vision déformée et singulière du monde. Ce processus de recomposition confère à l'écriture de Booba sa singularité. Loin de prétendre à une vérité universelle, elles traduisent une subjectivité irréductible, où le monde est reconstruit par un regard intérieur.

ii. **Réflexivité: «des textes à prendre à 1 degré 5⁶⁰ ».**

Cette expression du « 1 degré 5 » est ambivalente: est-ce le cinquième degré (un degré 5), ou un entre deux profondément énigmatique entre le premier et le second degré (1.5 degré) ? Cette ambiguïté reflète une écriture qui oscille entre réalité et fiction, littéral et métaphorique, libérant le rap du seul cadre biographique ou référentiel. Ce flou est au cœur de son esthétique: « rien de ce qui a été perçu par le sujet ne lui a été dicté par une soi-disant réalité objective ; tout a été passé au crible de sa perception, dérégulé, halluciné,

musique en mobilisant des concepts de Nietzsche, Adorno et Spinoza, révélant une quête d'expression artistique singulière. Ce livre éclaire les tensions entre matérialisme, création et transcendance, en apportant des clés essentielles pour interpréter les multiples facettes du rap contemporain.

⁵⁴ Booba: *Poésie, musique et philosophie*, op. cit., p. 47.

⁵⁵ CELINE, Louis-Ferdinand, et Jean Paul Louis, *Lettre à Milton Hindus, 1947-1949*, Paris, Gallimard, Nouv. Éd., 2011, p.53.

⁵⁶ « Temps mort ».

⁵⁷ Booba: *Poésie, musique et philosophie*, op. cit., p. 22.

⁵⁸ « Ma définition ».

⁵⁹ MICHAUX, Henri, *L'espace du dedans: pages choisies (1927.1959)*, Paris, Gallimard, Nouv. Éd. Rev. et corr., 1966.

⁶⁰ « Ma définition ».

métamorphosé⁶¹ ». L'analogie entre MC et criminel, souvent revendiquée par Booba - il clame en effet que ses « rimes déciment⁶² » - amplifie cette indécidabilité.

Je ne pense pas qu'il soit faux de dire que l'écriture de Booba est hyperbolique et qu'elle prend beaucoup de liberté avec la réalité, et certains utilisent cette caractéristique pour décrédibiliser son œuvre. Toutefois, on pourrait se demander si la présentation outrée de la réalité n'est pas précisément une des caractéristiques principales de la poésie ? De plus, il faudrait comprendre ces exagérations irréelles au regard de son rapport au monde. Yousfi se demande: « comment se raconter dans un monde qui nous ratatine ? » avant de répondre: « en s'agrandissant encore et encore⁶³ ». Ainsi ce serait parce que Booba s'est senti rapetissé par l'*establishement* culturel, social, et politique⁶⁴ qu'il s'exagère, jusqu'à se couronner du titre de *DUC de Boulogne*⁶⁵. Dans cette optique, Yousfi déclare que « le rap a forgé une loupe⁶⁶ », une loupe permettant d'apercevoir ce qui a longtemps été ignoré et mis aux bans (cf. étymologie de « banlieue »).

B. Caméra de l'indicible: les métaphores de Booba

Thomas A. Ravier fut le premier universitaire à analyser l'œuvre de Booba, publiant en 2002 dans la NRF un article intitulé « Booba ou le démon des images ». Ravier y attribue à Booba l'invention d'une figure de style inédite: la *métagore*, qu'il décrit comme « des rapprochements qui n'ont pas lieu d'être, et immédiatement, une apparition, vénéneuse, rétinienne, brusque, brutale, impossible à se retirer de la tête: quelque chose a été vu⁶⁷ ». Ces métaphores saisissantes, surgissant d'un point de vue singulier et rapprochant des réalités éloignées, rappellent l'image poétique telle que définie par Reverdy en 1918: l'image n'est pas « forte parce qu'elle est brutale ou

⁶¹ RAVIER, Thomas, « Booba ou le démon des images », *La Nouvelle Revue Française*, Paris, Gallimard, n° 567, Octobre 2003, p.42.

⁶² « Nouvelle école ». Voici encore d'autres exemples: « Connu pour tuer les M.I.C d'ici à NYC », « Ma définition » ; « Ah vas-y ! Excuse ma courtoisie / J'ai dû braquer l'hip hop, le move personne ne m'ouvre » ; « Nouvelle Ecole » ; « J'peux t'dire que sur c'beat, j'commets des crimes / La crim' dessine ta silhouette à la craie vrai mes rimes déciment », « Nouvelle Ecole » ; « Par les décibels on décime / Un truc à la Mesrine ghetto genre grand Dakar ou la médina » « Animals » ; ou encore « Inonde les ondes au fusil à pompe de Boulogne à Lafayette j'gronde » « Strass et paillettes ».

⁶³ YOUSFI, Louisa, « Ounga Ounga », dans *Rester barbare*, Paris, La Fabrique Éditions, 2022, p.80.

⁶⁴ Par exemple: « Pour eux, si t'es black, d'une cité ou d'une baraque / T'iras pas loin, c'est "vend du crack ou tir à 3 points" », « Indépendants ».

⁶⁵ En prenant ce surnom, il renoue avec l'archaïque hiérarchie française, Booba conjure ici le système qu'il tient responsable de son « rapetissement ».

⁶⁶ « Ounga Ounga », dans *Rester barbare*, *op. cit.*, p. 80.

⁶⁷ « Booba ou le démon des images », *art. cit.*, p.40.

fantastique - mais parce que l'association des idées est lointaine et juste⁶⁸ ». J'examinerai ici trois champs thématiques et métaphoriques récurrents dans *Temps Mort*: l'enfance, la drogue, et l'animalisation. Une quatrième partie examinera certaines métaphores qui n'ont pu être classées dans les catégories précédentes, mais qui méritent néanmoins commentaire. L'analyse de ces métaphores servira d'une part à introduire le personnage de Booba tel qu'il apparaît sur *Temps Mort*, et d'autre part, à approfondir ce qui a été évoqué précédemment: comprendre comment ses métaphores révèlent une position énonciative singulière, tout en reflétant son rapport libre aux contraintes du réel. Enfin, cette analyse permettra déjà de discerner l'émergence du motif du « sale », qui imprègne l'ensemble de l'album.

i. « Enfance insalubre, comme un fœtus avec un calibre⁶⁹ »

Loin d'être un sanctuaire d'innocence et de candeur, l'enfance sur *Temps Mort* est un espace de désillusion régi par la violence. Booba la peint comme une période marquée par une confrontation brutale avec le monde adulte. Par l'intermédiaire de métaphores irréelles et pourtant visuelles, et d'un registre mêlant le gore à des références guerrières ou criminelles, il renverse les attentes liées à l'imaginaire enfantin. Ce contraste entre l'innocence supposée et une réalité violente constitue l'un des moteurs poétiques de son écriture, où le motif de l'« enfance salie » devient un support à travers lequel il expose sa propre trajectoire. J'explorerai ici comment Booba convoque son enfance pour la confronter aux thèmes du danger, de l'éducation, de l'injustice sociale et, enfin, à une quête de vengeance symbolique. Cette exploration commencera par sa conception, évoquée dans une série d'images où l'acte de naissance se confond avec une scène de guerre.

1. La naissance

« Né dans une cible, on a coupé mon cordon avec une scie / Neuf mois dans un bunker, le majeur debout / L'daron a craché dans un chargeur⁷⁰ ».

Booba détourne ici les symboles traditionnellement associés à l'accouchement pour leur imposer une tonalité guerrière et brutale. Le « cordon coupé avec une scie » remplace le

⁶⁸ REVERDY, Pierre, « L'image » [En ligne], *Nord-sud*, n° 3, 15 mai 1917.

⁶⁹ Lunatic, « Civilisé », single, 1999. Cette phase est prise comme exemple canonique par Ravier lorsqu'il décrit les « métagores » de Booba.

⁷⁰ « Écoute bien ».

geste symbolique et médical des ciseaux par une découpe violente, brutale, et imprégnée de l'idée d'une lutte pour survivre et s'échapper de la « cible ». Pour rajouter une couche de « sale » à cette description, qu'on pourrait associer à une hypotypose du fait de son aspect visuel, on entend au moment où Booba évoque la « scie », le son du même outil reproduit dans l'arrière-plan musical, pareillement lorsqu'il évoque le « chargeur », ce qui semble être de la poudre à canon qui prend feu grésille au micro⁷¹. Ensuite, la métaphore du « bunker », lieu protégé mais associé à une guerre imminente, convoquée ici pour parler du ventre de la mère, renforce cette atmosphère d'encerclement et de danger latent⁷². Ce « majeur debout » donne à ce fœtus une agentivité avant même sa naissance: Booba ne se contente pas de subir la violence qui lui était antérieure, il la retourne en geste de défi. Enfin, l'image du « daron » qui « a craché dans un chargeur » mélange connotations sexuelles et armes à feu. L'acte de procréation devient une production d'arme: il n'est pas « enfanté », mais « armé », ce qui introduit une isotopie guerrière qui ne cessera de structurer son discours sur l'enfance. L'allitération en [r] vient d'ailleurs insister sur cette brutalité⁷³. Il est intéressant de noter que la phase est antéchronologique, de la naissance on remonte au « cordon », puis à la gestation, et enfin à l'acte sexuel originel. Ce renversement vient souligner qu'il s'agit d'un « monde à l'envers », où la violence et l'insoumission caractérisent le bambin.

« Il a beaucoup neigé, décembre 1.9.7.6 / Des flocons de coke sur leurs Duffle-coats, écoute celle-ci⁷⁴ ».

Dans cette phase, Booba ancre son récit à un moment clé, son année de naissance, pour y associer une image visuellement frappante: « des flocons de coke sur leurs Duffle-coats ». À travers cette métaphore, il utilise le procédé de l'hypotypose: *avec détail* (vision macro des flocons sur les manteaux) mais aussi *significantive*⁷⁵ (symboles contingents: « neige », « duffle-coats » « coke »). L'équivalent cinématographique du gros plan fait

⁷¹ L'on pourrait associer ces phénomènes à des équivoques sonores (cf. p.70), à la différence près qu'elles n'opèrent pas sur le langage verbal mais instrumental. C'est un exemple pertinent pour montrer la collusion de l'oral et l'écrit dont parle Vettorato (cf. p.64). À noter que cela ajoute également une dimension cinématographique à son rap, il souhaite *faire voir* sa réalité par les artifices de l'image, en l'occurrence sonore.

⁷² On retrouve la thématique de l'enfermement militaire lorsqu'il parle de son quartier: « Mon Q.G Boulogne, dôme de la boucherie », « Sans ratures ».

⁷³ Cette consonne est pour Morier la plus aptes à rendre compte de la gravité d'un propos. *Dictionnaire de poésie et de rhétorique, op. cit.*, p. 259.

⁷⁴ « Sans ratures ».

⁷⁵ Distinction proposée par Morier dans son dictionnaire (*Dictionnaire de poésie et de rhétorique, op. cit.*, p. 497-509)

voir ces « flocons », qui incarnent ici un double symbole: d'une part: la neige, pure et innocente, et d'autre part: la cocaïne, synonyme de corruption et de décadence. Les « duffle-coats », vêtements emblématiques de la classe bourgeoise, semblent représenter cette classe dominante méprisée notamment à cause de leur consommation de cocaïne. L'acuité de l'image surprend: c'est comme si, à peine né, Booba était déjà doté de cette caméra qui capte les aspérités les plus microscopiques, les digère puis les recrache.

Pourtant, il y a dans ce tableau une tension entre les détails hyperréalistes et le flou narratif dû à l'ellipse temporelle et à l'asyndète: le passé surgit brutalement, sans transition claire, c'est un « flash » qui s'affiche et repart aussitôt. La brutalité du présent, évoquée dans la phase précédente: « Alors achète mon skeud que je m'arrache, retire mes billets à la machette » contraste ici avec une analepse stylisée, renforçant l'idée que l'enfance est constitutive pour Booba et qu'elle a conditionné son regard sur le monde. Ce procédé d'escamotage⁷⁶, où certaines informations sont volontairement laissées dans l'ombre, crée une impression d'immersion fragmentée: « ce que montre l'hypotypose, l'escamotage le voile ou le dérobe à la vue⁷⁷ ».

2. Intrusion dans le monde adulte

« O.D.D dès le début, mes conflits parentales dans le cartable / C'est l'EPO qu'on donne aux bébés⁷⁸ ».

Booba dépeint ici une enfance envahie par les pratiques issues du monde adulte. « O.D.D », prononcé comme un sigle, est soit l'anglais de « bizarre »/« étrange », ou soit l'acronyme d'« overdose »⁷⁹. L'« EPO », hormone utilisée par les sportifs pour se doper, devient une métaphore de la précocité forcée. Booba suggère que, dès leur naissance, les enfants issus des quartiers, sont contraints, par ce « on » générique, à grandir trop vite, « dopés » par une société qui les expose dès leur plus jeune âge à une compétition ou à des violences qui devraient leur être étrangères: « des conflits parentaux dans le cartable »⁸⁰. Ce glissement symbolise un processus d'usure précoce qui joue sur l'écart de

⁷⁶ Ici, il s'agirait d'un escamotage net et immédiat que Morier nomme « sortie de tunnel » (*Ibid.*, p.432)

⁷⁷ *Ibid.*, p.431.

⁷⁸ « Indépendants ».

⁷⁹ En effet, il semble fusionner le deuxième [d] de « O.D.D » au [d] de « dès », ce qui fait que l'on peut aussi entendre dans une équivoque sonore (cf. p. 70): « OD dès le début »,

⁸⁰ La faute d'accord: « parentales » au lieu de « parentaux » est certainement volontaire, elle pourrait aussi s'expliquer par la recherche d'une rime en « -a-le », par la volonté de retranscrire la parole d'un enfant encore en âge de porter un cartable, ou encore par le phénomène de retournement du stigmaté évoqué par

signifiante entre les deux pôles métaphoriques, un dopage imposé qui détruirait au lieu de fortifier. Toutefois, cette phase pourrait aussi être comprise comme une phase d'*egotrip*, dans laquelle Booba vanterait les mérites de cette jeunesse entraînée très tôt à affronter la dureté de la vie, ce qu'il pourrait revendiquer fièrement⁸¹ comme sur le morceau « Le bitume avec une plume »: « Dopé au shit, à la Soul, au riz, à la s'moule ».

« Je n'aime pas m'battre comme un chiffon / J' préfère t'abattre car ainsi font / Les gens d'ma zone⁸² ».

Dans cette phase, Booba revisite l'expression française « se battre comme des chiffonniers », mais en substituant les chiffonniers par « un chiffon »⁸³. Ce choix n'est pas anodin: le « chiffon », objet mou, évoque immédiatement des mouvements aléatoires et maladroits lorsqu'il est agité. L'artiste utilise cette personnification pour se définir en creux, affirmant son rejet d'une culture où les conflits s'enlisent dans la confusion et l'inefficacité. À cela, il préfère une approche radicale et définitive: « abattre » plutôt que « se battre ». Ce contraste entre le « chiffon » désordonné et l'action méthodique traduit son refus des « demi-mesure[s] »⁸⁴. Ce rejet s'accompagne d'une référence à la célèbre comptine enfantine: « Ainsi font font font les petites marionnettes », connue pour ses gestes mimés avec les mains. Booba détourne cet élément de la culture enfantine en l'opposant à la dure réalité des « gens de [sa] zone », dont les mains ne servent plus à mimer des comptines, mais à manipuler des armes. Ce passage joue ainsi sur un contraste entre une référence populaire et enfantine et la violence de son traitement, une dichotomie récurrente dans son œuvre⁸⁵: « chez nous on dort plus, chez nous le marchand de sable sniffé de la coke »⁸⁶.

Solignac: « parler comme les « eux » pensent que parlent les jeunes de banlieue » *Temps mort: l'esthétique d'un classique du rap français, op. cit.*, p. 26.

⁸¹ Prouver qu'un fait incriminé est en fait louable est une figure que l'on peut nommer : antiparastase.

⁸² « Écoute bien »

⁸³ Ces détournements d'expressions usuelles -tels qu'on les retrouve ailleurs sur l'album: « Ne jamais cracher dans mon mafé », « De mauvaise augure » (remplaçant « cracher dans la soupe ») ou « Putain la route est longue de Boulogne à Rome », « Écoute bien » (évoquant « Tous les chemins mènent à Rome ») - interpellent l'auditeur en jouant sur l'inattendu. Ils exploitent la familiarité avec des lieux communs pour solliciter l'attention et provoquer une lecture active du texte.

⁸⁴ « Écoute bien ».

⁸⁵ Dans un autre morceau de l'album, Booba rappe: « enfant du ciment, pas besoin de te faire un dessin » (« Animals »), utilisant la référence au *Petit Prince* de St-Exupéry pour qualifier son lieu de vie en négatif, comme il l'a d'ailleurs fait sur un autre morceau « petit prince du hardcore » (« Boulbi », dans *Ouest Side*, 30 janvier 2006). Dans un autre morceau, c'est la célèbre chanson de Chantal Goya qui est détournée: « C'matin un lapin a fumé un keuf » (« N°10 », dans *Panthéon*, 11 mai 2004).

⁸⁶ « Tallac », dans *Panthéon*, 11 mai 2004.

3. L'école: un terrain hostile

« Insoumis, j'fais des sous bêtement / Parce que j'veux voir c'pays en sous-vêtements / J'voulais savoir pourquoi l'Afrique vit malement / Du CP à la seconde ils m'parlent d'la Joconde et des Allemands⁸⁷ ».

L'idée de l'institution scolaire comme lieu d'émancipation est ici contestée. Cette critique passe d'abord par une personnification de la France vue comme une femme à déshabiller, dont il faut enlever les vêtements d'apparat⁸⁸. Wallon remarque que pour Booba l'école est « incapable de jouer le rôle émancipateur qu'elle prétend endosser⁸⁹ ». Booba la dépeint comme un espace hostile et déconnecté de sa réalité. Tandis qu'il aimerait qu'on lui explique « pourquoi l'Afrique vit malement » - à noter que le néologisme adverbial situe tout de suite Booba en porte à faux avec l'institution censé transmettre les belles lettres⁹⁰ - on lui impose une histoire sélective, eurocentrée et des symboles qui ne trouvent pas de résonance en lui: « la Joconde et les Allemands ». L'analyse de cette phrase sera approfondie dans la partie dédiée à la mise en scène de la vengeance (cf. p. 59⁹¹).

« Et à l'école ils me disaient de lire / Voulait m'enseigner que j'étais libre / Va te faire niquer toi et tes livres⁹² ».

Cette phase n'est pas présente sur *Temps Mort*, elle est issue de l'album *Mauvais Œil* parut quelque année auparavant, mais elle permet de saisir le rapport qu'entretient le rappeur avec l'école. Ici, l'usage du tutoiement agressif dans le passage à l'impératif souligne une fracture entre l'élève et l'institution, une relation hostile dans laquelle « ni les règles de politesses (tutoiement du professeur) ni les règles grammaticales (on aurait attendu l'impératif pluriel) n'ont plus cours⁹³ ». La fracture est également mise en exergue, par l'usage de l'impératif présent (« va »), qui rompt avec l'imparfait d'habitude (« disaient », « voulaient »), et aussi, par l'usage d'un zeugma également appelé attelage, figure qui consiste à « compléter l'un des termes d'une locution [en l'occurrence: «toi»],

⁸⁷ « Ma définition ».

⁸⁸ Pour Vicherat: « La personnification place le rappeur et le pays tout entier sur un pied d'égalité dans le cadre d'une discussion-confrontation. » *Pour une analyse textuelle du RAP français*, op. cit., p. 96.

⁸⁹ « “Va te faire niquer toi et tes livres” Time Bomb, le triomphe d'un rap français “bête et méchant”, art. cit., p. 3.

⁹⁰ Julia Cela souligne que « les néologismes impriment nettement la dimension agentielle revendiquée » *Le rap, littérature de monde social. Du featuring au mythe de la banlieue*, op. cit., p. 36. Toutefois, l'adverbe « malement », bien que très rarement utilisé aujourd'hui, était en usage à une certaine époque. Il s'agit donc davantage d'un archaïsme que d'un véritable néologisme.

⁹¹ Tous les « cf. » renvoient à des page de ce mémoire.

⁹² Lunatic, « Hommes de l'ombre », dans *Mauvais Œil*, 25 octobre 2000.

⁹³ « “Va te faire niquer toi et tes livres” Time Bomb, le triomphe d'un rap français “bête et méchant” », art. cit., p. 3.

par un second terme [« et tes livres »] qui en rompt le caractère stéréotypé et renouvelle l'expression⁹⁴ ». On voit ici l'indifférenciation qui caractérise le mépris du rappeur. La phrase construit une opposition frontale entre l'individu et un système éducatif qui prétend le libérer tout en renforçant son aliénation: puisqu'il apprend la liberté à travers des obligations (« ils me disaient de lire »)⁹⁵.

L'enfance, pour le rappeur, est une lutte contre un enseignement perçu comme indifférent aux réalités socio-économiques et historiques du rappeur et de ceux qui partagent son parcours. L'école ne l'a pas élevé: elle a été un lieu d'humiliation, un rappel de sa marginalisation: « Tout commence dans la cour de récréation / Malabar, Choco BN, "sale noir !", ma génération »⁹⁶ rappera-t-il plus tard en retravaillant la chanson de Renaud, qui évoquait, quant à lui, la douceur de ces « bombecs fabuleux »⁹⁷. À nouveau ici, Booba s'approprie un matériaux culturel populaire pour le remanier et en faire quelque chose de plus « sale », ce qui l'aide à mieux articuler sa conception du monde.

4. Enfance en banlieue

« C'est pousser comme une ortie parmi les roses / Et ils sont trop alors j'appelle mes khos les ronces / C'est un état d'esprit, ne plie que si les pissenlits j'bouffe / Ne reçois d'ordres ni des keufs, ni des profs / Haineux, de chez nous vient le mot vénéneux⁹⁸ ».

L'isotopie végétale permet à Booba de décrire son enfance par le prisme d'une comparaison ; en banlieue « on grandit pas, on pousse⁹⁹ » clamera-t-il plus tard. Dans la phase, le présentatif « c'est » met en exergue cette comparaison traitée en régime assertif. L'« ortie », plante vénéneuse, incarne cette enfance forgée dans un environnement hostile. L'adversité est retranscrite par le contraste clair entre «eux» et lui, qu'on perçoit par les oppositions singulier / pluriel (« une ortie » / « les roses », « les pissenlits je [...] », « je » / « ils sont trop » / « des keufs » / « des profs »). L'accablement est aussi perçu à travers l'épanadiplose sonore « Haineux [...] vénéneux » (je souligne) qui entoure le « nous » et mime syntaxiquement l'accablement subi par l'« ortie ».

⁹⁴ *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, op. cit., p. 126.

⁹⁵ En 2017, il rappe: « Revanche, colère, échec scolaire, dis leur y'a R à Baudelaire, à Molière », « Centurion », dans *Trône*, et en 2020, il continue d'affirmer que ce qu'il retient de l'école n'est pas la matière enseignée mais la manière avec lequel le système l'a traité: « Ce que je retiens de Charlemagne, du débarquement/ C'est avertissement, travail et comportement » « POMPEII », single, 2020.

⁹⁶ « Pitbull », dans *Ouest side*, 12 février 2006.

⁹⁷ RENAUD, « Mistral Gagnant », dans « Mistral gagnant », Virgin Records, décembre 1985.

⁹⁸ « Ma définition ».

⁹⁹ « Ultra », dans *Ultra*, 5 mars 2021.

Par sa fixité, l'isotopie végétale¹⁰⁰ signe vers le déterminisme¹⁰¹. Comme les plantes, figures de l'immobilité et du destin tracé, les banlieusards restent sur place. Tandis que les roses évoquent des conditions de vie plus favorisées et symbolisent aussi une différence de couleur (rouge / vert) qui fait probablement signe vers le racisme. L'ortie, par sa résilience, refuse de plier avant de mourir (« ne plie que si les pissenlits j'bouffe »), et s'affirme comme force puissante. En niant l'autorité des gens dont c'est le métier (les « keufs » et les « profs »), il refuse de traité avec des «représentant[s] d'un système qui nie la légitimité de son existence et l'empêche de lui donner sa réelle mesure » (Wallon 14). Le vocabulaire végétal souligne aussi la solidarité dans ce milieu difficile: face à l'opposition des « roses », les jeunes « khos » deviennent des « ronces »¹⁰², des alliées toutes aussi piquantes et insoumises que les orties. Cette transformation des images végétales en un registre hostile et rebelle illustre la manière dont Booba retourne les stigmates pour en faire des outils de fierté, ce processus sera décrit plus en détail ultérieurement.

« Parce qu'ici les soucis sont fermes, y'a pas de sursis / Les juges ont des cornes et le crime se vend en cornet¹⁰³ ».

En adoptant une lecture littérale, la métaphore « les soucis sont fermes » illustre des préoccupations rigides et difficiles à surmonter. Cependant, l'adjectif « fermes » renvoie également à l'univers carcéral et aux peines qui y sont associées, l'expression « pas de sursis » renforce cette interprétation de manière tautologique, soulignant le caractère accablant et inéluctable du processus décrit. L'image frappe par son aspect laconique: entre le tourment et la punition carcérale, un long chemin se dessine habituellement. Aux soucis succède le passage à l'acte criminel, suivi de l'arrestation, du jugement au tribunal, et enfin, de la condamnation pénitentiaire. Ici, un raccourci saisissant élimine les étapes intermédiaires, on passe directement des « soucis » à la prison. C'est une manière de dire que le parcours pénal d'un jeune issu des banlieues manque cruellement de justice. Toutefois, il ne se contente pas seulement de témoigner de cet état de fait, il en donne aussi l'explication: si « les soucis sont fermes » c'est parce que « les juges ont des cornes

¹⁰⁰ D'ailleurs, tout le premier couplet de ce morceau est traversé par ce champs lexical: « On y pousse un peu de travers/ Skate, BMX puis nique la RATP », « On cultive sa haine anti-flic ou gendarmes/ Alors on devient des boss du maniement d'armes » (je souligne). Le déterminisme est également appuyé par la comparaison ferroviaire : « Ma jeunesse a la couleur des trains, RER C ».

¹⁰¹ Il décrit sur l'album que sa vie est « un putain d'cul d'sac » « Strass et paille ».

¹⁰² La paronomase (« khos »/« ronces ») vient souligner cette solidarité mutuelle.

¹⁰³ Lunatic, « Avertisseurs », dans *Mauvais Œil*, 25 octobre 2000.

[...et que] le crime se vend en cornet »¹⁰⁴. Si le délit est commis, c'est qu'il a l'apparence d'une sucrerie destinée à l'enfant et qu'il « se vend », ce qui le présente comme un produit de consommation à désirer en plus de lui attribuer une agentivité à travers la réflexivité du verbe. Et concernant l'étape du jugement, c'est par le symbole des « cornes » et donc du diable¹⁰⁵, que Booba discrédite la fonction des juges. De plus, placer le crime après le jugement dans la phrase est, je crois, aussi une manière d'exposer l'absurdité du processus judiciaire, un monde injuste qui fonctionne à l'envers (cf. p.15). Pour revenir au motif de l'enfance, on retrouve ici la proximité singulière entre le monde adulte et celui des enfants. Les cornets de glace côtoient dans la même phrase les peines de prison et le diable.

5. Entre faux départs et ascension: violence, revanche et autodétermination

« Brûler leur sperme en échantillon, souder leur chattes / On va pas s'calmer man, ça sert à rien qu'tu jactes¹⁰⁶ »

Booba projette ici sa revanche sur l'enfance des autres. Le vocabulaire provocateur et hyperbolique exprimerait une volonté de castrer symboliquement les élites qu'il tiendrait responsables des injustices qui ont déterminé son enfance. Elle révèle également une tension entre la prise de conscience de la violence subie, et une posture active qui cherche à retourner cette violence contre ceux qu'il identifie comme coupables. La précision des images est cristalline et effroyable, la matérialité évoquée par les verbes « brûler » et « souder » se mêle à une isotopie corporelle et sexuelle, le tabou est spectacularisé, poussé jusqu'à une visibilité excessive. On peut noter que la présence du commentaire métadiscursif à la fin de la phrase. En disant qu'il a conscience de choquer, il anticipe le heurt et la critique que pourrait provoquer une telle parole. Il admet donc avoir un impact sur son auditeur en même temps qu'il affirme n'être pas impacté par leur réaction: « ça sert à rien qu'tu jactes » (je souligne). Le « rien », fortement accentué dans le phrasé de Booba, notamment par le [r], ainsi que l'usage de l'argot « jacter », soulignent aussi son affranchissement et son désintérêt envers les critiques extérieures.

¹⁰⁴ « Mon Q.G. Boulogne, dôme de la boucherie du coup j'ai beaucoup trop d'crimes dans la bouche kho »
« Sans ratures ».

¹⁰⁵ « Ici le diable racole, fuis son rodéo / T'attache dans le hall avec de la coke, pisse sur ton auréole » « Ma définition ».

¹⁰⁶ « Écoute bien ».

« Qu'on m'épargne toute psychologie / Un faux départ, une victoire, laisse-moi faire mon apologie¹⁰⁷ ».

Cette punchline exprime une réflexion sur l'enfance et le parcours de vie à travers la métaphore du « faux départ ». En qualifiant sa jeunesse ainsi, Booba emprunte au vocabulaire de l'athlétisme, où un faux départ représente un échec initial, une erreur qui, bien que compliquant la course, ne condamne pas le coureur. Cette image illustre une enfance marquée par des obstacles et des erreurs, mais aussi la capacité de l'artiste à transformer cet échec en succès. En reliant le début et la fin, Booba élide volontairement le processus intermédiaire, préférant un raccourci fulgurant qui confère à son récit une dimension presque mythologique. Ce refus du développement est aussi une critique implicite des tentatives d'explication psychologique: son parcours, hors normes, échappe aux cadres traditionnels de la psychologie et au déterminisme social.

En revendiquant son indépendance et son autodétermination (« laisse-moi faire mon apologie »), il dresse l'autoportrait d'un homme ayant défié les probabilités pour s'élever. Cette ascension s'inscrit dans un régime d'*egotrip*, comme ailleurs dans l'album quand il affirme être parti « du sous-sol au toit sans boussole¹⁰⁸ ». La montée verticale, sans guide ni repères, symbolise à la fois l'impossible et l'accomplissement spectaculaire. Cette exagération met en lumière une tension entre la fatalité des origines (« le faux départ ») et la « victoire » inattendue, presque miraculeuse, qui en découle. Booba se décrit donc comme « un rat sans aide¹⁰⁹ » qui doit « sortir vainqueur d'une défaite¹¹⁰ ». Comme le souligne Solignac, « ces quinze morceaux [de Temps mort] retracent la trajectoire d'un locuteur qui a reçu des coups (“et puis t'apprends, vite avec les coups”), qui s'en relève pour les rendre, et qui finit par vaincre¹¹¹ ». Le mouvement de l'album devient ainsi une extraction d'une position de passivité et de vaincu, et ces autocélébrations traduisent une volonté de performativité du langage, comme si c'est en affirmant sa victoire qu'il finira par la réaliser effectivement.

¹⁰⁷ « Nouvelle école ».

¹⁰⁸ « Indépendants »..

¹⁰⁹ « Écoute bien ».

¹¹⁰ *Ibid.*, Ou encore: « Du néant sort un géant, j'suis la bonne et la mauvaise news » (« Inédit »), et « J'ai couru comme un esclave pour marcher comme un Roi » (« Comme une étoile », dans *Lunatic*, 22 novembre 2010), et « J'ai fait la guerre pour habiter rue de la paix » (« Jour de Paye », *Ibid.*)

¹¹¹ *Temps mort: l'esthétique d'un classique du rap français, op. cit.*, p. 59.

Conclusion locale:

Dans l'œuvre de Booba, l'enfance s'impose comme une période de tension où les frontières entre innocence et brutalité s'effacent, corrompues par une réalité sociale implacable. Les images d'apparence innocente – la neige, les cornets, les comptines – sont systématiquement détournées pour révéler la violence sous-jacente, tandis que l'enfance devient un prisme où se reflètent les luttes individuelles et collectives. Pourtant, cette exploration dépasse le simple constat autobiographique ou la dénonciation amère. Booba utilise l'enfance comme un point de départ pour interroger des enjeux sociaux plus larges: le déterminisme, la marginalisation, et la quête de survie dans un monde hostile. Refusant la rédemption ou la complaisance, il peint l'enfance comme un champ de bataille, mais aussi comme un terreau où germe une volonté de transcendance. À travers son style elliptique et ses métaphores audacieuses, il offre une relecture saisissante de sa trajectoire, où la fragilité initiale de l'enfant est transcendée par une détermination implacable et une quête d'élévation: « Fusil à pompe dans les mains, carafes d'eau dans les pupilles¹¹² ». Ainsi, loin d'être un refuge, l'enfance chez Booba devient un espace de tension et de transformation, où se dessine un destin forgé dans la violence et l'adversité, bref dans le « sale ».

ii. La drogue: « Mon régime à la résine¹¹³ »

Dans *Temps Mort*, la drogue dépasse le statut de motif pour devenir un prisme métaphorique, révélant sa vision du monde et de lui-même. L'exploration de ce champ sémantique témoigne d'une focalisation interne radicale: Booba n'expose pas seulement des faits ou des situations sociales, il immerge l'auditeur.ice dans les sensations, parfois impossibles, qui jaillissent de son univers mental. À travers ses « métaphores rétiniennes¹¹⁴ », il transforme l'ordinaire en une matière saisissante où l'introspection côtoie l'affirmation identitaire.

¹¹² « N°10 », dans *Panthéon*, 11 mai 2004.

¹¹³ « Le bitume avec une plume »

¹¹⁴ « Booba ou le démon des images », art. cit., p. 40.

1. Les métaphores de la dépendance: corporalité et perception altérée

« Ici on déjeune avec du shit, on meurt jeune¹¹⁵ ».

La métaphore du « déjeuner » au « shit » illustre avec force l'imbrication entre la consommation de drogue et les actes quotidiens. L'impact chimique de la drogue sur le cerveau est évoqué à la manière d'un aliment nourrissant le « on » collectif et indéfini. L'effet est double: d'un côté, Booba universalise cette dépendance, la normalise presque, et de l'autre, il en souligne, en asyndète, la gravité avec une ellipse fulgurante: « on meurt jeune ». Le refus de tout pathos ou moralisation dénote une posture d'acceptation froide, presque nihiliste. En plus, il y a un jeu sur l'ambiguïté syntaxique et locutoire. À l'écrit, on lirait instinctivement: « Ici on déjeune avec du shit [pause], on meurt jeune », liant «avec du shit » à « on déjeune ». Pourtant, Booba marque une pause orale, un *temps mort*: « Ici on déjeune [pause], avec du shit on meurt jeune ». Cette rupture met en avant une rime équivoquée (« déjeune » / « jeune ») et associe le cannabis non à l'alimentation mais à la cause de la mort. Ce silence stratégique souligne l'incongruité de « déjeuner avec du shit » tout en renforçant l'impact sémantique et poétique de la punchline.

2. Le regard de l'intérieur: quand l'illégalité devient identité

« Ça vient de Boulogne, tu vois la fougue dans nos yeux se lit / Nourris au pes-tu, illicites jusqu'au pesli¹¹⁶ ».

Booba emploie ici des procédés stylistiques marquants, notamment l'antéposition de « fougue» et la tournure syntaxique chahuté qui place le verbe à la fin (« la fougue dans nos yeux se lit »). Ces procédés accentuent l'énergie et la révolte de ce « nous » boulonnais, énergie également soulignée par l'allitération de la plosive sourde [p]¹¹⁷. La métaphore filée¹¹⁸ de « nourris au pes-tu » (verlan de l'apocope de « stupéfiants ») renforce l'idée que l'illégalité pénètre jusqu'à l'intimité des corps et fini par les caractériser. La consommation de drogue – généralement cachée – est ici internalisée, inscrite dans une ontologie du « soi » et du groupe, ce qui singularise ce « nous » face aux « autres ». À

¹¹⁵ « Indépendants ».

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Morier associe ces consonnes à l'expression de la « force morale » et de « l'opposition vigoureuse » (p. 254). Cette caractérisation peut être justifiée par leur nature occlusive, impliquant « une explosion due à la fermeture totale suivie d'une ouverture brutale du canal buccal ». De plus, leur qualité sourde - c'est-à-dire l'absence de vibration des cordes vocales - accentue l'agressivité sonore du texte (*Dictionnaire de poésie et de rhétorique, op. cit.*, p. 254)

¹¹⁸ Filée car la phase « on déjeune avec du shit » est présente sur le même morceau.

noter que l'usage du verlan (« pes-tu » et « pe-sli ») permet de faire rimer ces termes non pas par leurs fins mais par leur début¹¹⁹. « Slip » et « stup » sont deux mots qui riment de manière pauvre, le fait de les passer en verlan permet de rajouter une syllabe à la rime batelée¹²⁰: ce n'est plus seulement le [p] qui rime mais aussi le [ø] ainsi que le [s]. En plus l'usage du verlan permet le déplacement de l'accent tonique, qui normalement situé en fin de mot marque ici l'ouverture du mot. Une manière de plus pour Booba de signaler l'ardeur et l'impétuosité des siens, capables de chahuter jusqu'à la langue même.

« J't'ai montré l'Hexagone du doigt, du shit sous un ongle / J'suis la belle vie sous un autre angle, faut pas t'inquiéter¹²¹ ».

On observe ici un phénomène de télescopage frappant: l'immensité de l'Hexagone est saisie à travers un détail minuscule – un bout de résine de cannabis coincé sous l'ongle. Ce détail est présenté comme dans un plan serré, et place l'auditeur.ice dans la perspective de l'interlocuteur.ice à qui Booba montre la France. Cette métaphore reflète son approche artistique: il dépeint la France telle qu'il la connaît, tout en anticipant le regard extérieur qui remarquera les éléments distinctifs (comme le « bout de shit »). Ainsi, la « caméra » de Booba adopte simultanément son propre point de vue et celui des autres, inscrivant cette dualité dans une réflexion sur son identité. Ce télescopage révèle aussi la puissance presque divine qu'il s'attribue, capable de placer une immensité géographique en lien avec un détail microscopique, tout en surplombant ce monde par son regard singulier¹²². La juxtaposition du micro et du macrocosme exprime cette perception unique et crée une complicité avec l'auditeur.ice. Cette proximité est renforcée par l'usage du tutoiement, qui invite à partager ce point de vue immersif. La référence au « shit » agit également comme un marqueur social: elle représente une classe marginalisée, souvent perçue à travers des clichés et des préjugés. Booba revendique toutefois cette marginalité avec fierté, comme en témoignent d'autres phases de son répertoire, tels que « Y a la vie, ses bons côtés, moi j'suis sur l'autre berge, boy¹²³ », ou « À fond dans l'autre sens de la

¹¹⁹ Cette forme de rime peut parfois s'appeler un homéoprotéron.

¹²⁰ On retrouve le même procédé dans le morceau « Le bitume avec une plume »: « Douze dans la nane-ba, tous dans la tate-pa », « douze » renvoie à une quantité de cannabis par métonymie, et la patate (« tate-pa ») est aussi une métonymie mais pour parler de la bagarre.

¹²¹ « Repose en paix ».

¹²² On remarque également que cette phase revisite le proverbe: « Quand le sage désigne la lune, l'idiot regarde le doigt ». Ainsi Booba assimile la personne qui se focalise sur le shit sous l'ongle à un imbécile, incapable de hauteur ou de vision d'ensemble.

¹²³ « Indépendants »

droiture¹²⁴ ». Il refuse la pitié que ce regard extérieur pourrait suggérer: « faut pas t'inquiéter ». Par cette déclaration, il affirme que, malgré les apparences, il mène sa vie comme il l'entend. Enfin, la métaphore cinématographique, « sous un autre angle », met en lumière la thématique centrale des perspectives. Elle souligne que son regard, à la fois intérieur et extérieur, est une manière de déconstruire les points de vue dominants et de proposer une vision alternative, authentiquement produite par son « mauvais œil ».

3. La langue sous emprise

« J'arrive sur toi plus vite que les ragots, mon argot sous un garrot¹²⁵ ».

La métaphore du « garrot » établit un lien étroit entre la drogue et le langage, ici désigné métonymiquement par « argot ». Ce rapprochement souligne à la fois l'aspect jouissif et addictif de son rap, tout en poursuivant la métaphore filée du rappeur/dealeur et de l'auditeur.ice/client.e, qui consommerait les morceaux de Booba par seringue intraveineuse. La paronomase (« ragots » / « argot » / « garrot »), les allitérations en [r] et [g], et l'assonance en [o]¹²⁶ renforcent l'effet de vitesse et d'envahissement que Booba décrit, où la structure sonore reflète le sens. De plus, la comparaison superlative en ouverture de cette phase constitue une affirmation implicite de sa suprématie dans l'art de la rime: si les rumeurs circulent vite, son rap (personnifié par le « j' ») se propage encore plus rapidement. Il devient ainsi une substance à la fois contagieuse et addictive, affirmant sa puissance stylistique et son rôle dominant.

« Et si j'hésite c'est qu'une boulette bloque l'automatique¹²⁷ ».

Dans cet extrait, Booba imbrique plusieurs images. La « boulette », représentation concrète de la résine de cannabis, est transposée à l'intérieur du cerveau et devient une balle bloquée dans le canon d'un pistolet (avec une éventuelle évocation de l'homonyme anglais « bullet » en équivoque¹²⁸). L'assimilation entre son cerveau et une arme automatique s'inscrit pleinement dans la logique de l'*egotrip* propre au rap de Booba, où

¹²⁴Lunatic, « Civilisé », single, 1999. Ou encore: « Dans la banlieue c'est l'Moyen-Age, y'a pas d'maille et sur l'droit chemin y'a un péage », « 100-8 Zoo ».

¹²⁵ « Repose en paix »

¹²⁶ Pour Morier, les résonances basses tel que le [o] sont propre à traduire: le sombre et le sale ou encore des éléments liés au mal et aux péchés (*Dictionnaire de poésie et de rhétorique, op. cit.*, p. 1182).

¹²⁷ « Indépendants ».

¹²⁸ Je reviendrai plus en détail sur cette figure de l'équivoque dans la partie consacrée au phrasé, mais il est à noter déjà que l'habitude de Booba d'écraser les sons ouvre parfois la voie à diverses interprétations. En laissant les signifiants suffisamment indéterminés, il permet aux signifiés de demeurer ouverts à plusieurs interprétations possibles.

le débit verbal devient une puissance létale, et le micro une arme à feu capable d'éliminer l'adversaire¹²⁹ : «Rafales de bastos dans les amygdales¹³⁰ ». La métaphore visuelle donne à voir avec précision la boulette coincée dans le mécanisme, une impression renforcée par les sonorités labiales répétées ([b]) qui évoquent phonétiquement cet arrêt brutal, comme l'explique Morier¹³¹, ainsi que par les consonnes explosives ([p] et [k]) capables de produire des effets similaires.

Si, dans d'autres textes, Booba revendique son addiction au cannabis comme un moteur de sa créativité, ici il introduit une nuance: lorsque son « calibre » est bloqué et que les mots ne jaillissent pas, c'est cette même drogue qui en est la cause. Cette représentation paradoxale illustre une relation ambivalente au cannabis, à la fois source d'inspiration et facteur d'entrave, traduisant une tension entre contrôle et confusion, ce qui à nouveau singularise sa perspective énonciative.

Conclusion locale

Par le biais de métaphores visuelles et improbables, Booba fait de la drogue un thème central, où se croisent perception altérée et affirmation identitaire. La drogue agit comme un révélateur, non seulement des réalités sociales et des tensions internes, mais aussi de son propre processus créatif: « Sans ma putain de weed, j'aurai pas le style que t'entends¹³² ». En plongeant dans son cerveau, sa caméra intérieure capte l'intangible: des sensations fugaces, des détails microscopiques, et des télescopages vertigineux entre corps, monde et langage. C'est « la vision qu'il se fait du monde¹³³ » à laquelle nous avons accès en tant qu'auditeur.ice. Ces métaphores ne se contentent pas de décrire: elles sculptent un univers singulier, où la marginalité devient une esthétique et une force poétique.

¹²⁹ Solignac parle, quant à elle, d'« art pugilistique » (*Temps mort: l'esthétique d'un classique du rap français*, op. cit., p. 47) au vu des nombreuses métaphores liées à la boxe dans le rap français, la plus célèbre étant le morceau « Je boxe avec les mots » d'Ärsenik. Booba rendra d'ailleurs hommage à cette punchline: « J'boxe avec les mots, Muhammad Ali m'a couronné », « Comme les autres », dans *Nero Nemesis*, 4 décembre 2015.

¹³⁰ « Garcimore », 0.9, 24 novembre 2008.

¹³¹ *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, op. cit., p.260.

¹³² « Temps mort ».

¹³³ *Booba: Poésie, musique et philosophie*, op. cit., p. 22.

iii. L'animalisation: « c'macaque avec une plume¹³⁴ »

Chez Booba, l'auto-animalisation constitue un motif récurrent, révélant une conscience aiguë de la manière dont son image est perçue et des projections dont il est l'objet. Loin d'être une victime passive de la manière progressive et croissante avec laquelle « des caractéristiques bestiales [ont été assignées] aux corps noirs¹³⁵ », il adopte ces représentations pour les désamorcer et les subvertir, s'appropriant les symboles de l'animalité pour revendiquer à la fois sa marginalité et sa puissance, tout en faisant étalage de sa capacité à occuper plusieurs perspectives contradictoires. En se désignant comme un « animal galeux du Sénégal¹³⁶ », il devance l'insulte pour en ôter toute pertinence.

1. « La plume des trous à rats¹³⁷ »

L'auto-animalisation chez Booba commence avec la figure du rat, symbole d'indésirabilité et de rejet. Dans « Jusqu'ici tout va bien », il déclare: « Moi, j'suis un rat comme Luciano », établissant un lien avec une figure célébrée du rap marseillais tout en s'identifiant au rat des villes, créature méprisée mais résiliente¹³⁸. Il rappe également: « Je fus un roi sans Z3, un rat sans aide¹³⁹ », soulignant sa solitude et sa marginalité, tout en affirmant que même lorsqu'il n'était rien: « un rat sans aide » et sans Z3 (modèle de voiture BMW, mais aussi modèle de téléphone *Sony*), il était déjà « roi ». Chirat analyse cette phase à l'aide de ce qu'il nomme les « trois métamorphoses » de Booba – le rat, le lion, et l'aigle – qui retracent son évolution artistique. Selon lui, les morceaux issus de sa collaboration avec Ali au sein de Lunatic et de son premier album solo *Temps Mort* sont imprégnés de ce qu'il appelle « l'esprit du Rat ». Reflet d'un sentiment d'indésirabilité: « l'esprit du Rat germe dans un milieu hostile et indigent dont l'ingrédient principal est

¹³⁴ « Le bitume avec une plume ». La suite de la phrase: « Ne sent plus la douleur et leur tumeur a la couleur de c'que j'fume », souligne le motif du sale (ici sa « couleur »), aussi bien présent chez ce « eux » indéfini que chez Booba. Cependant, là où « eux » subissent cette salissure (« leur tumeur »), Booba l'exploite à son avantage (« j'fume », expression également à comprendre au figuré, signifiant une destruction), illustrant sa mission de transformer le sale de l'élite en une force revendiquée.

¹³⁵ *À qui profite le Sale: Sexisme, racisme et capitalisme dans le rap français, op. cit.*, p.138.

¹³⁶ « Interlude ».

¹³⁷ « Inédit »

¹³⁸ Ce motif réapparaît dix ans plus tard dans son morceau « Rat des villes ».

¹³⁹ « Écoute bien », Sur le plan formel, on peut observer deux paronomases entre l'antithèse « roi » et « rat », ainsi qu'entre « sans Z3 » et « sans aide ». Ces jeux de sonorités soutiennent un parallélisme qui, paradoxalement, affirme que l'on peut être en même temps rat et roi. L'emploi du passé simple, un temps peu employé dans le rap, mérite également d'être souligné: il marque une antériorité, suggérant que l'état de « rat » appartient désormais au passé.

la violence¹⁴⁰ ». Chirat relie cette image à deux espaces, la prison et la banlieue, qui engendrent un profond sentiment d'enfermement, comparable à l'expression « être fait comme un rat », évoquant l'impasse imposée par la ségrégation spatiale. Ainsi, ce « rat sans aide » devient à la fois l'incarnation d'une marginalité subie et le point de départ d'un parcours d'émancipation, où Booba transforme ce stigmate en symbole de résilience et d'ambition.

2. « Un putain d'homme-singe¹⁴¹ »

La progression animale chez Booba se poursuit avec la figure du singe: « Chouf, un putain d'homme-singe¹⁴² ». Le mot-valise « homme-singe » reflète une double dimension. D'une part, il confronte les stéréotypes racistes souvent associés au métissage, comme il le soulignera plus tard: « J'suis métissé mon frère, j'ai du Mamadou, du Jean-Edouard¹⁴³ ». D'autre part, il affirme son humanité tout en revendiquant une puissance animale et virile. Cette revendication culmine dans l'image du gorille au « dos argenté », qu'il utilisera sur l'album suivant, comme symbole de domination et d'autorité: « B.2.O gravé en or sur mon dos argenté¹⁴⁴ ». Chez les gorilles, le dos argenté est un signe de maturité et de statut dominant, réservé aux individus les plus « alpha » de la troupe. Ce statut de primate, souvent réduit à sa corporéité (on peut penser au gorille de Brassens), devient chez Booba une affirmation fière et défiant les assignations réductrices. On remarque également la présence de la locution arabe « chouf », qui se traduit par l'impératif « regarde ». Cette expression, tout comme l'animalisation, met en évidence l'hybridation de son identité, perceptible jusque dans sa langue.

3. « Reste en chien !¹⁴⁵ »

Avec la figure du chien, Booba explore une animalité instinctive, enracinée dans la survie et une loyauté féroce envers son groupe. Dans « Inédit », il évoque ses frères qui « rentrent et sortent en grognant », une image qui traduit une communauté unie par des

¹⁴⁰ Booba: *Poésie, musique et philosophie*, op. cit., p. 21.

¹⁴¹ « Temps mort ».

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ « Terrain », dans *Trône*, 1^{er} décembre 2017.

¹⁴⁴ « Tallac », dans *Panthéon*, 11 mai 2004. Voici une autre série de références, écrites une quinzaine d'années plus tard, qui explorent des thématiques similaires: « Dos argenté vient de sortir de zoo » (« Nougat », dans *Trône*, 2017) ; « Laurent Ruquier contre l'orang-outan » (« Habibi », dans *Nero Nemesis*, 2015) ou encore: « La juge m'a dit "pourquoi t'as fait ça ?" / Ounga ounga ounga ounga / Caramel, moula, le nougat, / voilà pourquoi, madre puta » (« Nougat », *Ibid.*).

¹⁴⁵ La Fouine feat. Booba, « Reste en chien », dans *Aller-Retour*, 9 mars 2007.

instincts de défense et de résistance. L'ellipse temporelle entre « rentrent » et « sortent » suggère une action mystérieuse, mais l'accent est mis sur le grognement, renforçant la métaphore canine: comme des chiens en maraude, ils occupent l'espace et revendiquent leur présence. Cette revendication est explicite dans « Repose en paix », où il affirme: « J'dois marquer mon territoire, on veut m'empêcher de pisser ». Ici, la métaphore canine devient une déclaration de puissance et de résistance face aux tentatives d'entrave. Plus loin dans le morceau, il poursuit avec une image de chien sur la défensive: « Derrière des barreaux, les poils hérissés / Négro j'vais foutre la merde et j'vais me barrer comme au lycée ». Cette description, où Booba s'apparente à un animal en cage prêt à se révolter, relie les deux espaces symboliques du « stade du rat » identifié par Chirat: la prison et l'école¹⁴⁶. Dans ces lieux, il agit avec une même rébellion, refusant l'enfermement, mais contrairement au stade du rat, il laisse ici entrevoir une conscience plus affirmée de sa puissance. C'est en cela que le stade du chien se rapproche du « stade du lion » chez Chirat, qui marque une prise de conscience de sa force et une volonté de s'affirmer. À l'instar du lion, symbole de puissance révoltée, le chien ici n'est pas un animal docile mais un chien errant, endurci et combatif. Cette idée culmine dans une phase emblématique de « Pitbull », où Booba se demande: « Comment ne pas être un pitbull quand la vie est une chienne ?¹⁴⁷ ». Le chien devient alors une figure de révolte, un prédateur en formation, annonçant l'élévation vers des stades ultérieurs.

L'image canine s'amplifie au-delà de Booba et de son groupe pour inclure ses détracteurs, notamment les forces de l'ordre et les politiques. Booba critique directement la classe politique dans une formule lapidaire qu'on pourrait rapprocher d'une tapinose: « La politique, c'est qu'une partouze de chiens errants¹⁴⁸ ». Cette image marquante associe la politique à un chaos sans morale ni direction, renforcé par l'expression assertive et restrictive « c'est qu'une » qui souligne le mépris porté à leur égard. La gradation amplifie l'effet: après l'image provocante de la « partouze », il ajoute le qualificatif de « chiens », pour souligner leur caractère abject, et précise enfin qu'ils sont « errants », symbolisant leur absence de maître, de loyauté ou de but. Ces « chiens errants », figures marginales et dégradées, opposent une vision d'abandon et d'errance à la force et à la

¹⁴⁶ Booba: *Poésie, musique et philosophie*, op. cit., p. 20.

¹⁴⁷ « Pitbull », dans *Ouest side*, 12 février 2006.

¹⁴⁸ « Inédit ».

solidarité qu'il associe à sa propre « horde¹⁴⁹ ». Il convient de souligner que la référence sexuelle vise ici à discréditer et à ridiculiser, un procédé que l'on retrouvera dans l'analyse du rapport de Booba à la féminité (cf. p.53)

Cette critique animalière prend une autre dimension dans le morceau « Ma définition », où il rappe: « Grillé mais je nie, ici les hyènes ont une insigne / Et j'espère qu'c'est pas l'un d'nous qui servira de gnou ». La figure de l'hyène, qui n'est pas un chien mais s'en rapproche, amplifie l'ontologie animalière qu'il attribue à ses oppresseurs. Contrairement au chien, l'hyène est associée à la cruauté et à la ruse. La mention des « insignes » ancre cette critique dans un contexte institutionnel, et évoque ici les forces de l'ordre, tandis que l'image des « hyènes » dévorant le cadavre d'un « gnou » renvoie à des dynamiques de domination. Ce symbolisme animal évoque les dynamiques de répression et de domination, mais aussi peut-être l'esclavage, suggéré par le verbe « servir » conjugué à ce « un d'nous¹⁵⁰ ». En assignant à ses oppresseurs ces figures animales dégradantes, il les rabaisse à des créatures fourbes et opportunistes, en opposition à l'instinct loyal et protecteur de son propre groupe ici symbolisé par une horde de gnous.

4. « Les aigles ne volent pas avec les pigeons¹⁵¹ »

Enfin, vient le stade de l'aigle, une métamorphose qui incarne l'élévation et la perspective en surplomb. Pour Chirat, ce stade de l'aigle n'est pas présent sur *Temps Mort*, mais se développe plus tard dans sa carrière. Toutefois, je postule qu'on en voit ici les prémices. Dans « Repose en paix », on trouve cette phase: « Le résultat d'une blanche et d'un nègre / Un coup d'hanche et c'est le ravin, fais pas ton nid sur la branche d'un aigle ». Cette mise en garde empreinte de supériorité stratégique présente le rappeur sous la forme d'un « aigle », prédateur solitaire, qui symbolise ici une domination, une position de surplomb, opposée à l'animalité terrestre des stades précédent. On entend d'ailleurs dans l'instrumentale du morceau le bruit d'une branche qui se brise, on perçoit donc ici le phénomène d'harmonie imitative opéré par l'instrumentale (cf. p.69). Selon Chirat,

¹⁴⁹ Terme qu'il utilisera lui-même sur le morceau en featuring avec Nessbeal: « Les rues de ma vie », sur *Taxi 3*, 28 janvier 2003.

¹⁵⁰ Étant donné la fréquence des références à l'esclavage dans le rap de Booba, comme cela sera démontré ultérieurement, il semble légitime d'évoquer cette interprétation, bien que l'indice reste mince.

¹⁵¹ « Rat des villes », dans *Autopsie Vol 3*, 29 juin 2009

cette transformation illustre une progression dans la « Weltanschauung¹⁵² », de Booba, passant de l'indésirabilité du rat à une prédation souveraine. La mention du « ravin », en plus d'être le terrain de chasse de l'aigle, symbolise sa capacité à réunir les opposés, ici en l'occurrence lié à son métissage ; il est le pont qui sépare ou rassemble, selon la perspective, deux entités opposées.

Conclusion locale

À travers ces images animales, Booba redéfinit les stéréotypes qui lui sont imposés, en adoptant à la fois la perspective de ses oppresseurs et celle de ses pairs. Cette animalité assumée devient un outil pour exprimer sa singularité perceptive et son rejet des normes dominantes, tout en célébrant sa marginalité. Ainsi, son rap dépasse le simple registre autobiographique pour interroger des problématiques sociales et raciales profondes, en jouant sur les frontières entre humanité et animalité, force brute et élévation intellectuelle et stratégique. D'ailleurs ce motif de l'animalité se retrouve sur l'entièreté de la carrière du rappeur, qui se déploie de différente manière. L'une d'elle, qui me semble particulièrement digne d'intérêt, est sa manière de revendiquer une certaine misanthropie, et d'afficher sa préférence animale au monde humain. Depuis *Nero Nemesis* où il rappe : « La race humaine me dégoûte, j'allume gros pilon au chalumeau / Nique ta fondation de merde, j' préfère sauver les animaux¹⁵³ » jusqu'à l'album *Trône*, dans lequel il clame : « J'ai du mal avec les humains car instinct animal¹⁵⁴ ». Cette perspective correspond tout à fait à une situation de recul, celle de l'aigle que Chirat perçoit dans les derniers albums du rappeur.

iv. Divers

Au-delà des thématiques centrales de son œuvre, certaines phases isolées offrent aussi des aperçus saisissants de la perspective unique de Booba, révélant une ontologie qui défie les cadres traditionnels. D'abord, sa vision du monde reflète une méfiance profonde envers les structures établies et une conscience des dynamiques historiques de domination. Dans « Jusqu'ici tout va bien », il évoque un « degré de parano rare comme

¹⁵² Terme issu de l'allemand et signifiant « conception du monde », utilisé d'abord par Kant, il a aussi été utilisé par les romantiques quand la notion de monde s'est trouvée centrée sur l'homme. *Booba: Poésie, musique et philosophie, op. cit.*, p. 21.

¹⁵³ « 92i Veyron », dans *Nero Nemesis*, 4 décembre 2015.

¹⁵⁴ Friday, dans *Trône*, 1^{er} décembre 2017. Il cite également directement Desproges dans un autre morceau : « Et plus j'connais les hommes, plus j'aime mon chien », « Soldat », dans « 0.9 », 24 novembre 2008.

un noir qui joue du piano », une comparaison qui pointe la marginalité dans des espaces perçus comme européens. Le piano, dominé par des touches blanches, devient une allégorie de l'injustice historique, de l'appropriation culturelle à l'effacement des pionniers de la Black Music¹⁵⁵. Cela alimente une paranoïa qu'il exprime à travers un flux sonore rythmé par la répétition des /t/, des /o/ et des /a/, renforçant ainsi le sentiment d'oppression.

Booba revisite également les clichés langagiers en leur conférant une puissance nouvelle, comme dans « Animals »: « Je récite le chant des civières ». Ici, la locution classique du «chant des sirènes » est détournée, troquant le charme de la séduction pour la gravité des urgences. Contrairement aux sirènes d'Ulysse, les « chants » que Booba entend proviennent des ambulances, ce sont certainement les cris et plaintes des blessés. Il ancre ainsi ses récits dans une réalité crue et dépouillée de toute illusion. Shusterman voit dans ce genre de détournements « le pendant verbal à la méthode d'appropriation et de *sampling*¹⁵⁶ », où des éléments familiers sont recomposés pour produire des significations inédites: « qui non seulement se démarquent des clichés culturels, mais défient la pensée qu'ils incarnent¹⁵⁷ ».

Enfin, Booba articule une hiérarchie des besoins où l'individualisme règne, en opposition complète à l'hégémonie universaliste des bourgeois, décrite entre autres par Gramsci¹⁵⁸. Dans « Le bitume avec une plume », il rappe: « Car j'ai appris quand y avait pas de thune / Alors que tourne la roue, nos rues des fours / Laisse-moi rouler ma niaks, ma 'tasse et ma liasse ». La première partie de la phase forme une syllepse¹⁵⁹ oratoire, cas précis de zeugma, c'est une figure « selon laquelle un même mot renvoie à la fois à son sens propre et à son sens figuré¹⁶⁰ ». En l'occurrence, le verbe *tourner* sert ici à décrire

¹⁵⁵ On peut penser à des artistes tels qu'Art Tatum, Ray Charles, ou Stevie Wonder. En considérant la cécité des deux derniers pianistes, on peut comprendre que leur absence de perception visuelle pourrait aussi nourrir une certaine forme de paranoïa.

¹⁵⁶ *L'art à l'état vif: La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, op. cit., p. 289.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ « Selon Gramsci, l'hégémonie de la classe bourgeoise a été réalisée par sa capacité à dépasser ses intérêts immédiats pour les universaliser au profit des classes subalternes tout en préservant son pouvoir d'organisation, de contrôle et de gouvernance » BOUTELDJA, Houria, *Beaufs et barbares: le pari du nous*, Paris, La Fabrique éditions, 2023, p. 49.

¹⁵⁹ On trouve un autre exemple de cette figure dans: « J'suis en écoute à la FNAC et chez les RG », « Indépendants ».

¹⁶⁰ JARRETY, Michel, *Lexique des termes littéraire*, Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche, 2001, p. 428.

les aléas de la fortune (la roue), mais aussi à décrire la manière dont le quartier s'organise pour la vente de drogue, le « four » étant le lieu des transactions. Dans la phrase suivante - que l'on pourrait également interpréter comme un zeugma ou un hendiadys, selon l'analyse de Morier¹⁶¹ - Booba organise ses besoins en une trinité¹⁶², tous les éléments reliés au verbe « rouler »: la « niaks » désigne le cannabis, « 'tass » est l'aphérèse de pétasse, et « liasse » une métonymie pour l'argent. Ce pragmatisme, centré sur l'instantanéité et le nécessaire, s'oppose aux valeurs de distinction des classes dominantes. Loin de sublimer ses aspirations, il revendique un matérialisme brut, faisant écho à une quête de survie immédiate, et cette obsession influence profondément sa perception du monde, au point de la transformer.

Conclusion locale

En somme, l'énonciation de Booba se distingue par une subjectivation radicale et une esthétique de la métaphore qui façonnent une vision du monde profondément personnelle. Cette capacité à transformer la réalité en matière poétique, à donner « à entendre la réalité telle qu'elle est perçue depuis son en-dedans¹⁶³ », rend possible l'émergence de motifs récurrents dans son œuvre et lui confère une cohérence. Parmi ces motifs, le « sale » occupe une place centrale. Comme observé, il imprègne de multiples thématiques, telles que l'enfance, la drogue et l'animalité, et il constitue un prisme privilégié pour saisir les tensions entre rejet et revendication. La prochaine partie de ce travail sera consacrée à approfondir l'exploration du motif du « sale ».

¹⁶¹ *Dictionnaire de poétique et de rhétorique, op. cit.*, p. 480-481.

¹⁶² J'y reviendrai, mais le rythme ternaire est beaucoup utilisé par Booba. Une autre phase présente sur l'album en témoigne en plus d'avoir aussi mis en avant trois de ses besoins élémentaires: « J'ai besoin d'un casse-dalle, un clitoris, un pare-balle », « Indépendants »: le cannabis (besoin physiologique), la partenaire (besoin d'appartenance) et l'argent (besoin d'estime).

¹⁶³ *Booba: Poésie, musique et philosophie, op. cit.*, p. 47.

III. Le « sale »

A. Introduction

Booba définit son rap comme des « poème[s] sans poésie ¹⁶⁴ », un choix qui, selon Wallon, marque une différence d'intention essentielle avec la poésie: « le rap, s'il s'apparente au poème en vertu des ressources qu'il trouve dans les rythmes, les sonorités et les images, se distingue de la poésie en ne revendiquant plus la beauté, la noblesse et l'universalité que Booba paraît prêter à celle-ci¹⁶⁵ ». Alors, que prône-t-il à la place ? En 2017, sur un morceau en featuring avec Lacrim, la réponse tombe sans ambiguïté: «J'enseigne le sale, pas les Beaux-Arts¹⁶⁶ ».

Les paroles de rap sont souvent d'abord perçues comme « grossières et primaires », tandis que leurs rythmes sont jugés « tapageurs et débridés » et « la diction très mauvaise¹⁶⁷ ». Cependant, Booba, par l'emploi délibéré du « sale », invite à dépasser ces jugements esthétiques pour en révéler la portée signifiante. Pour Weil, « le sale, lorsqu'il est pensé, peut interroger les inégalités, exprimer des colères légitimes et, grâce aux références cachées subtilement derrière les punchlines, contribuer à diffuser la connaissance¹⁶⁸ ». Il est un motif central du rap contemporain, massivement revendiqué par des artistes modernes. « Faire du sale » ne se limite pas à une simple expression: il incarne une dynamique de travail acharné et une quête d'élévation sociale, comme le résume Booba: « la route est longue de Boulogne à Rome / Et j'dois sortir vainqueur d'une défaite¹⁶⁹ ». Chez lui, le « sale » structure à la fois les thématiques de ses textes, l'esthétique sonore qu'il propose, et sa posture critique face au monde.

Enfin, il est important de réinvestir le motif du « sale » pour dépasser les critiques extérieures qui réduisent souvent le rap à une expression de la violence urbaine. En effet, « les médias présentent fréquemment le rap comme l'expression musicale de la violence urbaine contemporaine[...]. Ces médias font un parallèle systématique entre les

¹⁶⁴ « Le crime paie », dans *Hostile Hip- Hop*, 1^{er} novembre 1996.

¹⁶⁵ « “Va te faire niquer toi et tes livres “ Time Bomb, le triomphe d'un rap français “bête et méchant“ », art. cit., p. 4.

¹⁶⁶ Lacrim, « Ah bah oui », dans *Force et Honneur*, 31 mars 2017.

¹⁶⁷ *L'art à l'état vif: La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, op. cit., p. 251.

¹⁶⁸ *À qui profite le Sale: Sexisme, racisme et capitalisme dans le rap français*, op. cit., p.219.

¹⁶⁹ « Écoute bien ». Il est pertinent de souligner le chiasme (« Boulogne » associée à la « défaite » et « Rome » au « vainqueur »), qui reflète symboliquement l'enfermement et, par conséquent, l'aliénation engendrée par cette double extraction, à la fois géographique et sociale.

banlieues, l'exclusion, les émeutes de la jeunesse et le rap, musique ethnique, violente et agressive¹⁷⁰ ». La nécessité de réinvestir ce motif pour défendre et non pour attaquer le rap me paraît évidente. À l'image du retournement de stigmatisme opéré par Booba (« J'suis hardcore comme tous ces mots dits¹⁷¹ », cette critique de la vulgarité et de la violence sera transformée en un éloge de l'« ensauvagement stratégique¹⁷² » et poétique. À ce propos, Boucher remarque justement que « les jeunes des quartiers difficiles ne sont pas une population exclue, mais, plutôt, une population sur-intégrée par les signes qui leur sont imposés¹⁷³ ». Il s'agira donc d'aborder les textes de Booba sans leur imposer de grilles extérieures, en s'appuyant essentiellement sur les éléments présents dans l'œuvre elle-même.

Le « sale » comme reflet et comme transgression

Le « sale » chez Booba dépasse le cadre esthétique pour devenir un moyen de transgresser les normes sociales, culturelles et économiques. À l'origine, l'expression « c'est sale » porte une connotation négative, signifiant « ce n'est pas correct » ou « c'est injuste¹⁷⁴ », un sens que l'on retrouve dans des insultes courantes comme « sale chien » ou « sale con ». Cependant, la culture rap opère un retournement de cette signification, transformant le « sale » en une marque de puissance et d'élévation. L'expression « c'est sale » doit aussi être comprise au-delà de son sens littéral: elle signifie « ça tue », « ça frappe fort », à entendre dans un sens positif. Cet énantiosème¹⁷⁵ montre ainsi une volonté de transcender les usages courants de la langue.

La radicalité du « sale », perçue comme vulgaire ou choquante, « réveille les consciences endormies dans le confort de la nuance¹⁷⁶ », et Booba s'en empare précisément pour révéler la violence des rapports sociaux et des injustices. Loin d'être un

¹⁷⁰ BOUCHER, Manuel, *RAP Expression des Lascars: signification et enjeux du Rap dans la société française*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 115-116.

¹⁷¹ « Écoute bien ». On peut aussi remarquer ici l'équivoque sonore cf.: « J'suis hardcore comme tous ces maudits ».

¹⁷² « Ounga Ounga », dans *Rester barbare*, op. cit., p. 77.

¹⁷³ *RAP Expression des Lascars: signification et enjeux du Rap dans la société française*, op. cit., p. 291.

¹⁷⁴ Le terme sale est également devenu un genre d'interjection, l'on peut dire « sale ! » quand une personne raconte, par exemple, une histoire que l'on considère injuste.

¹⁷⁵ Dans le rap, l'exemple canonique de ce procédé, que Barthes nomme énantiosème, est l'utilisation du terme « bad » en anglais pour signifier une chose de qualité.

¹⁷⁶ *À qui profite le Sale: Sexisme, racisme et capitalisme dans le rap français*, op. cit., p.246.

simple effet de style, cette violence textuelle et sonore¹⁷⁷ participe d'une culture de la débrouille et de la lutte contre les discriminations. En revendiquant un langage « sale », Booba opère une transgression verbale qui reflète une posture de refus et de défi vis-à-vis de l'ordre établi et des injonctions culturelles et esthétiques imposées par les élites, ou du moins ceux qu'il perçoit comme tels. À cet égard, « faire du sale » renvoie aussi à la pratique américaine du *hustling*, cette capacité à infiltrer violemment des sphères réservées aux élites ou aux initiés¹⁷⁸: « J'mets d'la harissa dans leur camembert¹⁷⁹ ».

Toutefois, réduire le « sale » à un plaidoyer politique ou social serait réducteur. Dans la phase: « OK je suis vulgaire, les bourges en chopent des ulcères¹⁸⁰ », Vettorato ne voit « nulle critique sociale ou économique d'inspiration marxiste [...], mais une valorisation de la transgression en tant que telle [...] Il n'est pas question de proposer un modèle alternatif de société, mais de s'aménager dans les marges un lieu à soi [...]. Les 'mots sales' sont portés comme les étendards de ce rapport particulier au monde social¹⁸¹ ». Cette phase illustre donc un nihilisme et une marginalité assumés, dénués d'utopie politique. Le « sale » est à la fois le miroir d'une réalité perçue comme éprouvante et un outil de transgression verbale. Sans proposer d'alternative politique, il expose les interdits sociaux et culturels - souvent exprimés à travers des références grossières, bestiales, pornographiques, empreintes de misogynie et d'homophobie - les rendant ainsi plus visibles et plus dérangeants. Booba, en héritier insoupçonné des avant-gardes du début du XX^e siècle, semble revendiquer ce devoir de « choquer le bourgeois ». Ainsi, il s'agira d'analyser le concept du « sale » non seulement comme un miroir de la réalité socio-politique, mais aussi comme d'un motif de transgression verbale qui conduit à une hyper-visibilisation des interdits sociaux et culturels.

¹⁷⁷ D'ailleurs cette salissure verbale ne semble pas très éloignée « de la souillure visuelle que les tagueurs imposent aux murs des villes. » BETHUNE, Christian, « Le hip hop: une expression mineure » [En ligne], *Volume ! La revue des musiques populaires* », 8: 2, 2011, consulté le 23 mai 2024, p.165.

¹⁷⁸ Voir Weill, p.35.

¹⁷⁹ « Pinocchio », dans *Nero Nemesis*, 4 décembre 2015.

¹⁸⁰ « Le Duc de Boulogne », dans *Ouest Side*, 12 février 2006.

¹⁸¹ VETTORATO, Cyril, « “Ca va être un viol“: Formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap » [En ligne], *Cahier de littérature orale*, n° 71, 1^{er} janvier 2012, consulté le 2 juin 2024, p. 3.

Le « sale » comme outil identitaire et revendication marginale

Parallèlement à son rôle de reflet critique, le « sale » devient un marqueur identitaire fort¹⁸². Il constitue pour le rappeur une manière de se positionner comme figure marginale et de réaffirmer son identité en décalage avec les normes dominantes. Pour Weil, la colère exprimée dans le « sale » est essentielle à l'émancipation, car elle reflète une revendication d'existence face à l'oppression¹⁸³. Cette appropriation du « sale » s'inscrit dans une logique de retournement du stigmaté. La saleté, qu'elle soit réelle ou symbolique, devient alors le signe d'un langage propre aux exclus.

Conclusion locale et plan de la suite

Le « sale » exprime donc une double dynamique identitaire: il montre à la fois les violences subies par les marges et les ressources qu'elles mobilisent pour les surmonter. En utilisant le « sale » pour se distinguer, Booba met en lumière la brutalité d'une société qu'il refuse d'intégrer pleinement, tout en affirmant une identité qui tire sa force de cette marginalisation. Pour mettre en évidence cette ambivalence, l'analyse de ce motif sera divisée en deux parties. Dans la première partie, le « sale » sera étudié comme un reflet d'un « sale » extérieur. Cela permettra d'explorer successivement: le rapport de Booba à la police, à l'esclavage et à la colonisation, ainsi qu'à la politique et à l'Histoire de manière plus générale. On analysera également sa manière d'opposer un « nous » collectif à un « eux » indéterminé, avant d'aborder les questions de genre et de sexualité. Dans la deuxième partie, l'accent sera mis sur la revendication du « sale ». Cette analyse débutera par une réflexion sur la provocation et la transgression, puis abordera les thèmes de la vengeance et de la révolte. Ensuite, une attention particulière sera portée au phrasé de Booba, pour comprendre comment le « sale » se manifeste directement dans la structure et la forme de son rap. Enfin, seront étudiées la pratique de l'*egotrip* et celle du *clash*, qui révèlent aussi une logique revendicative.

¹⁸² Le motif du « sale » dans le rap français rappelle le sous-genre de la *trap* d'Atlanta: *la Dirty South*, où la lourdeur et la densité sonores reflètent un environnement perçu comme sale et oppressif.

¹⁸³ *À qui profite le Sale: Sexisme, racisme et capitalisme dans le rap français*, op. cit., p.183.

¹⁸³ « Interlude ».

B. Réfléter le « sale »

Le *sale* comme dénonciation des violences politiques et historiques

Le rap, en tant que medium d'exploration et critique du signifiant noir, est intrinsèquement lié à la mémoire des luttes des Afro-diasporas, comme l'ont montré Tricia Rose¹⁸⁴ et Paul Gilroy¹⁸⁵ concernant le rap américain. Ils remarquent tout deux qu'un des grands torts infligés aux Noirs réside dans leur exclusion de la mémoire collective, largement façonnée par la fiction ; par sa performance orale, Booba réintègre cette mémoire, s'empare de la fiction et accède à l'écriture de l'Histoire¹⁸⁶. Cette Histoire occultée marquée par la domination occidentale, trouve chez Booba une résonance particulière, le « sale » y devient une métaphore de des violences historiques et systémiques. Ce motif s'inscrit dans une tradition de critique des violences systémiques, qu'elles soient issues de la colonisation, de la traite négrière ou des violences policières contemporaines. Comme le souligne Boucher: « le rap apparaît être un moyen de porter la mémoire, celle du servage, du colonialisme pour tout un peuple écrasé, culpabilisé, dominé par le pouvoir économique, culturel et religieux d'un Occident conquérant et belliqueux¹⁸⁷ ». Dans cette perspective, le *sale* devient une arme poétique pour rendre visibles des récits tus, comme l'illustre Ghio lorsqu'elle définit le rappeur comme un « conteur » au sens benjaminien, à la fois chroniqueur social et passeur de mémoire¹⁸⁸. Cette démarche rejoint la conception du devoir de mémoire, définie par Kattan comme « l'exhortation à ne pas oublier les crimes du passé afin que ces derniers ne puissent se rejouer dans nos sociétés contemporaines¹⁸⁹ ». C'est pour ces différentes raisons que l'on peut considérer *Temps mort* comme une œuvre post-coloniale, et que je vais, dans la prochaine section, l'analyser en tant que tel.

¹⁸⁴ TRICIA, Rose, *Black Noise: Rap music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover, Wesleyan University Press, 1994.

¹⁸⁵ GILROY, Paul, *L'Atlantique noir: modernité et double conscience*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, Editions Amsterdam, 2017.

¹⁸⁶ « Les vainqueurs l'écrivent, les vaincus racontent l'histoire », « 92i Veyron », dans *Nero Nemesis*, 4 décembre 2015.

¹⁸⁷ *RAP Expression des Lascars: signification et enjeux du Rap dans la société française*, op. cit., p. 368.

¹⁸⁸ « Littérature populaire et urgence littéraire: le cas du rap français », art. cit., p.10.

¹⁸⁹ KATTAN, Emmanuel, *Penser le devoir de mémoire*, Paris, PUF, coll. « Question d'éthique », 2002, p.147.

i. La police: « L'étincelle, anti-insigne¹⁹⁰ »

La police, incarnation la plus visible de l'autorité étatique, est une cible privilégiée pour Booba, qui rejette toute forme de domination. À noter que son animosité à l'égard des forces de l'ordre est marquée par son expérience carcérale qu'il décrivait, depuis la prison, dans le morceau épistolaire « La Lettre»: « Et le maton me guette, porte-clés à perpétuité¹⁹¹ ». Ce rejet s'inscrit dans une tradition rapologique où, comme l'explique Vicherat, « la police serait une sorte de « victime émissaire », un médiateur permettant aux rappers de révéler la rage qu'ils éprouvent contre le « système » dans son ensemble¹⁹² ».

Cette rage se traduit notamment par une animalisation, et par l'usage d'une isotopie de la nourriture. Dans « Écoute bien », il déclare: « Des phases de fou depuis qu'mon joint s'est roulé / Que j'ai roté mon poulet rôti et recraché deux îlotiers¹⁹³ ». La métaphore cannibale fait de lui un dévoreur de policiers¹⁹⁴, et hiérarchise implicitement leur valeur avec l'opposition du singulier au pluriel: un îlotier vaut deux fois moins qu'un policier. Il convient également de noter qu'il s'agit d'une tapinose, un procédé par lequel le rappeur emploie des termes dégradants pour diminuer la dignité d'une notion, en l'occurrence celle de la police.

Dans le morceau « Le bitume avec une plume », il rappe: « Un bon Q.I., du courage, un peu d'vice et les poulets rôtissent ». En filant la métaphore cannibales, Booba détourne ici la violence implicite de ses propos en la présentant, avec humour, sous la forme d'une recette de cuisine. En effet, le rythme ternaire confère à la phrase une structure méthodique, et presque didactique, renforçant l'effet humoristique. Quelques phases auparavant, Booba évoquait les « rues [qui tournent] des fours » (cf. p.33), une allusion au trafic de drogue, mais dans ce contexte le « four » prend la forme d'un appareil dédiée à la cuisson du poulet. La polysémie de «four» souligne l'interpénétration du quotidien du quartier et de la confrontation à l'autorité. L'énumération ternaire des

¹⁹⁰ « Strass et paillettes »

¹⁹¹ Lunatic, « La lettre », dans *Mauvais Œil*, 25 octobre 2000.

¹⁹² *Pour une analyse textuelle du RAP français*, op. cit., p. 92.

¹⁹³ Ou encore: « Dis-leur qu'on taille, que la volaille n'est pas d'taille », « Nouvelle école ».

¹⁹⁴ On retrouve cette figure épique du monstre dans la phase: « J'ai bu la Seine et tous ses cadavres », « Indépendants », ou encore sur l'album *Nero Nemesis*: « Brochettes de rappers has-been pour le Mechwi », « Comme les autres ».

qualités nécessaires pour confronter la police: « un bon Q.I., du courage, un peu de vice », met en lumière la nécessité du « sale ». Le « vice », placé stratégiquement en fin d'énumération et accentué par la rime finale (« rôtaient »), s'affirme comme un élément essentiel, et rappelle le motif du « sale » par son ambivalence. Enfin, en paraphrasant Brassens qui « adore » les gendarmes « sous la forme de macchabés »¹⁹⁵, dans « Si tu kiffes pas »: « J'aime voir des CRS morts » - Booba relie sa critique à un héritage contestataire plus large, où les forces de l'ordre sont des oppresseurs à combattre, comme en 2017 quand il écrit: « J'suis avec Théo¹⁹⁶, on fuck les schmitts, j'rôle avec mon slip en fer¹⁹⁷ ».

ii. Les violences policières: une critique incarnée par la mémoire des oppressions

Dans « J'ai bu la Seine et tous ses cadavres » sur le morceau « Indépendants », Booba mêle hyperbole et registre épique pour évoquer les violences policières et étatiques. Cette punchline expose en effet deux références historiques: d'une part, elle évoque le massacre des Algériens du 17 octobre 1961, lorsque la police française noya entre 100 et 200 manifestants du FLN dans la Seine, et plus de 12'000 personnes raflées le lendemain¹⁹⁸. D'autre part, elle renvoie au massacre de la Saint-Barthélemy en 1572, où des milliers de cadavres furent également retrouvés dans ce fleuve. En affirmant avoir « bu la Seine », Booba s'approprie symboliquement cette mémoire macabre. Il se positionne comme un relais: il absorbe corporellement les traces des heures sombres de l'Histoire pour les transformer en matière rappée. Par cet acte hyperbolique, il affirme son omnipotence en inscrivant son écriture dans une démarche active et transgressive. La « Seine » devient une métaphore de la souillure collective et de l'oubli institutionnel. Le

¹⁹⁵ BRASSENS, Georges, « Hécatombe », dans *La Mauvaise Réputation*, 1952.

¹⁹⁶ Théo Luhaka, jeune homme originaire d'Aulnay-sous-Bois, a été victime en 2017 d'une violente interpellation policière, au cours de laquelle un officier a gravement blessé son sphincter anal avec un bâton télescopique. Par cette phase, Booba renverse le rapport de force: pour se protéger il enfle un « slip en fer » et désormais, c'est lui et Théo qui « fuck les schmitts », exploitant la polysémie de « fuck » qui suggère une vengeance symbolique. Le motif de la vengeance par le sexe sera approfondi ultérieurement.

¹⁹⁷ « Friday », dans *Trône*, 2017.

¹⁹⁸ A noter que l'assemblée nationale française a adopté, seulement en 2024, une résolution reconnaissant et condamnant « le massacre des Algériens du 17 octobre 1961 à Paris », plus de vingt ans d'avance pour Booba qui confirme l'importance de son rôle de passeur de mémoire: « trop en avance pour leur demander l'heure », « Pitbull », dans *Ouest side*, 12 février 2006.

terme « cadavres », chargé de violence, ancre la punchline dans un réalisme brut, sale, et qui dérange.

De manière similaire, dans le morceau « Indépendants »: « Aujourd’hui j’suis à, hier j’suis mort 41 balles / Trop coloré comme un faux scal-pa », Booba juxtapose son individu et des références aux violences policières contemporaines. Ici, c’est le meurtre d’Amadou Diallo, un jeune homme de vingt-trois ans, abattu de quarante-et-une balles par des policiers à New York en février 1999. L’antithèse paradoxale¹⁹⁹ doublée d’un parallélisme: « aujourd’hui j’suis à, hier j’suis mort »²⁰⁰ illustre une connexion symbolique entre Booba et Diallo: leur conditions sociales et raciales semblent les relier au-delà des frontières géographiques. Par un effet de télescopage spatial, Booba paraît mourir symboliquement au moment même où l’autre meurt réellement. L’asyndète - absence de connecteurs logiques entre les deux phases - force l’auditeur à recomposer le sens, reproduisant ainsi l’expérience du « puzzle de mots et de pensée » qui caractérise l’écriture de Booba. Il convient aussi de remarquer l’autre asyndète: « j’suis mort 41 balles » qui en supprimant la préposition « de » mime l’arrêt net de la mort.

Par ailleurs, en se décrivant ou évoquant Diallo (ambiguïté produite par l’ellipse verbale et pronominale) comme « trop coloré comme un faux scal-pa », Booba se/le compare à un faux *pascal*, terme d’argot désignant un billet de 500 francs à l’effigie de Blaise Pascal, communément appelé « un pascal ». En assimilant la couleur de sa peau à une falsification, Booba rend compte ici du profilage racial: de même que les faux pascals étaient repérés par leur excès de coloration, le racisme opère un tri visuel. Le « sale » est ici symbolisé par l’illégalité présumée de son épiderme²⁰¹ et la précision de la référence (« 41 balles »), qui peut s’analyser comme une hypotypose avec détails.

Ces punchlines illustrent comment Booba mobilise un langage transgressif et une symbolique « sale » pour articuler un rejet viscéral des forces de l’ordre. Ce refus ne se limite pas à une simple expression de colère individuelle: il s’inscrit dans une stratégie

¹⁹⁹ On retrouve le même procédé sur le morceau en featuring avec Ali: « D’puis des années j’suis ivre en train d’vivre en train de caner », « Strass et paillettes ».

²⁰⁰ Dans *L’aventure sémiologique*, Roland Barthes fait de la phrase: « je suis mort », l’exemple, du point de vue sémantique, du procédé de l’énantiosème, puisque le signifié entre en contradiction avec sa profération.

²⁰¹ Cette manière de se décrire personnellement aux prises avec l’illégalité est un topos pour Booba, que ce soient ses paroles: « Lyrics déférés au parquet /j’suis en concert au dépôt », (« Tallac », dans *Panthéon*, 11 mai 2004), ou encore son corps et ses parties les plus intimes: « illicite jusqu’au pe-sli », « Indépendants ».

plus large de résistance collective: comme le souligne Boucher: « L'animosité envers la police fabrique une identification collective²⁰² ». En jouant sur l'humour, la provocation, et des procédés stylistiques complexes, Booba s'impose comme une figure contestataire qui interpelle les dynamiques de pouvoir et la violence institutionnelle. C'est précisément par l'utilisation du « sale » et de son rapprochement subversif avec la police que Booba reflète les oppressions qu'il subit, où les forces de l'ordre deviennent le miroir des oppressions que Booba, à travers son rap, tente de renverser.

iii. La traite négrière et la colonisation: une mémoire inscrite au corps

« Ma rage est coloniale²⁰³ », et « Moi je gagne, amateur de champagne, arracheur de pagnes²⁰⁴ ». Ces deux phrases condensent l'approche subversive de Booba face à l'héritage colonial et à la stratification sociale héritée de l'Histoire. D'abord, l'expression « ma rage est coloniale » affirme une révolte profondément enracinée dans un passé marqué par la colonisation. Ici, le rappeur évoque une colère transgénérationnelle, en écho à la dépossession, l'exploitation et l'humiliation subies par les colonisés. La rage qu'il revendique est donc inscrite dans un continuum historique de lutte et de résistance. Dans « Moi je gagne, amateur de champagne, arracheur de pagnes », Booba s'approprie et détourne un signifiant bourgeois. Le « champagne », emblème de richesse et de raffinement dans l'imaginaire occidental, devient ici un trophée symbolique, revendiquant une place dans les sphères du pouvoir et du luxe. L'arrachement du « pagne », vêtement rudimentaire des pays tropicaux traduit une rupture volontaire et violente avec une condition perçue comme inférieure. Cette violence, loin d'être dissimulée, est au contraire revendiquée comme un passage nécessaire, un écho à l'expression « faire du sale pour s'en sortir ». Le parallélisme soutenu par l'homéotéleute («gagne»/«champagne» /« pagne ») et par la paronomase (« amateur »/« arracheur ») traduit une construction presque mathématique, qui confère à ces mots un caractère définitif. Le rythme ternaire donne aussi à sa revendication une forme solennelle et définitive.

« Crois-en mon expérience / Issu d'un peuple averti, c'est B2O, j'ai 423 ans »²⁰⁵.

²⁰² *RAP Expression des Lascars: signification et enjeux du Rap dans la société française, op. cit.*, p. 204.

²⁰³ « Caramel », dans *Futur*, 2012.

²⁰⁴ « Animals ».

²⁰⁵ « Écoute bien ».

Ici, Booba intègre les 400 ans d’esclavage à son âge, faisant de cette mémoire un élément constitutif de son identité. Comme l’explique Boucher, la conscience d’appartenir à une communauté ayant souffert de l’esclavage et du colonialisme (« un peuple averti »²⁰⁶) peut générer une force collective et une solidarité²⁰⁷. Booba ne se limite pas à transmettre cette mémoire: il la réincarne, revendiquant non pas un héritage, mais véritablement une « expérience »²⁰⁸. Le « sale », dans ce cas, est perçu comme une marque indélébile de l’histoire sur son propre corps, ce qui fait écho au sens premier de *stigmaté*, défini par le *Trésor de la langue française* comme une « marque durable sur la peau²⁰⁹ », une cicatrice qu’il transforme en outil de revendication. Une logique similaire peut être perçue dans la phase suivante:

« Depuis les chaînes et les bateaux j’rame / T’inquiète, aucune marque dans le dos man, j’les ai dans le crâne²¹⁰ ».

Ici, Booba évoque la traite négrière à travers deux métonymies: les « chaînes » et les « bateaux », tandis que l’absence de marques dans son dos, remplacées par des cicatrices psychologiques, suggère le traumatisme collectif intériorisé²¹¹. Cette punchline illustre le processus de métempsychose (la capacité pour une âme d’animer successivement plusieurs corps), où Booba assume l’identité et les souffrances de ses ancêtres pour mieux les représenter²¹², dans une sortie du temps, et de l’espace, vertigineuse. Par ailleurs, la polysémie du mot « rame » renforce cette idée: littéralement, les esclaves ramaient, et figurativement, par l’usage familier du verbe « ramer », Booba se décrit encore en lutte contre les conséquences systémiques et internationale de cette oppression.

²⁰⁶Cette expression est reprise d’un morceau de Lunatic: « Issu d’un peuple averti / Prends de relais dans un monde pervers », « Avertisseur », dans *Mauvais Œil*, 25 octobre 2000.

²⁰⁷ *RAP Expression des Lascars: signification et enjeux du Rap dans la société française*, op. cit., p. 185.

²⁰⁸ De plus, un utilisateur du site Genius a remarqué que si l’on décompose ce chiffre de 423 en deux entités: 4 et 23, et qu’on les multiplie, donc multiplier les 400 ans d’esclavage au 23 ans de Booba, le résultat est 9200: ce n’est certainement pas un hasard pour le rappeur du 92, ce serait donc une manière de dire que l’esclavage est intrinsèquement lié à sa production musicale, le 92i étant le nom de son collectif créé en 1999, et un chiffre qu’on retrouve proféré dans la plus part de ses morceaux: « 100-8 Zoo, you know mon putain d’92 », « Temps mort ». (<https://genius.com/115832>, consulté le 30 mai 2024)

²⁰⁹ <https://www.cnrtl.fr/definition/stigmaté>, consulté le 23 novembre 2024.

²¹⁰ « Le bitume avec une plume »

²¹¹ La même logique se retrouve dans la phase suivante: « Traces de fouets sur les côtes, millions d’esclaves dans la coque / Mon histoire sur le dos, mon espoir fuit dans la coke », « Quoiqu’il arrive », dans *Autopsie Vol. 2*, 2007, où une succession d’images elliptiques retrace son parcours. On la retrouve également dans: « Un noir pendu dans ma rétine / Du sang d’esclave sur ma tétine / La baraka vient de Pikine », « Drapeau noir », dans *Trône*, 2017.

²¹² On pourrait ajouter que l’usage des métonymies tend vers l’hypotypose et facilite la visualisation de l’image.

Enfin, Booba s'attaque aux figures politiques: « Des plaques et des plaques, si c'porc d'Chirac était black²¹³ ». En animalisant l'ancien président, il exprime son mépris pour un système perçu comme intrinsèquement raciste. Si le président était noir, cela changerait tout pour Booba qui pourrait alors faire « de plaques et des plaques », terme d'argot désignant un million d'ancien franc français soit 1500 euros. La référence à Chirac rappelle son discours controversé sur « le bruit et l'odeur » des familles immigrées en 1991, souvent cités par les rappeurs comme un symboles du mépris institutionnel²¹⁴.

Durant toute sa carrière, Booba a constamment inscrit son discours dans l'histoire des luttes et des diasporas des peuples noirs et maghrébins. J'ajoute ici quelques exemples qui illustrent cette dimension: « Ici y a qu'une marée et elle est noire foncée / Que le hip-hop français repose en paix [...] Ni bluff, ni simagrées, c'est bien des noirs et des maghrébins²¹⁵ », ou encore « Voici la pègre avec à bord mec, un nègre avec un beur²¹⁶ ». Ailleurs dans l'album, il évoque la solidarité entre « les frères qui shootent les harkis²¹⁷ » et, en 2015, sur « Comme les autres », il déclare être « né quand les colons ont marché sur Pikine », et affirme écrire ses « textes à l'encre d'Afrique et menotté ». Déjà en 2008, il se souvenait sur le morceau « 0.9 »: « À dix ans, j'ai vu Gorée, depuis mes larmes sont éternelles », inscrivant ainsi son art dans une mémoire collective. Dans « Maman dort », il clame: « Je suis fils d'immigré, papa aussi t'a quitté / Il court après le biff que Christophe lui a piqué », tandis que dans « Boîte Vocale », il affirme: « Votre honneur le rap est dead, j'suis innocent comme OJ Simpson ». Plus loin sur le même morceau, il déclare: « Que des braves sur la pelouse, tu piges / On a le blues des esclaves ». Dans « Le météore », il résume: « Rouge est mon histoire, courte est l'existence / Noires sont mes larmes, respiratoire est l'assistance ». Sur son tube « OKLM », il claironne: « Négro armé jamais vaincu sur la boîte'zer de Banania ». Et en 2017, sur « Drapeau Noir », il ajoute: « Un

²¹³ « Ma définition ».

²¹⁴ Booba y fait référence dans deux morceaux, sur « Tallac »: « représente le bruit et l'odeur, flow condamné à perpette. Moi J'ai des piranhas dans l'bocal » ou encore sur « Gangster »: « Je fus dealeur et voleur, je suis le bruit et l'odeur ». La référence se retrouve aussi chez NTM, La Rumeur, Nèg' Marrons, Doc Gyneco, Kery James, Médine, Gaël Faye, Dosseh, et encore beaucoup d'autres.

²¹⁵ « Repose en paix »,

²¹⁶ « Sans ratures ».

²¹⁷ « De mauvaise augure ».

Noir pendu dans ma rétine / Du sang d'esclave sur ma tétine²¹⁸ ». Ces exemples²¹⁹ renforcent le lien entre son écriture et une mémoire marquée par la souffrance et la révolte. Ces références constantes à des luttes historiques et actuelles confirment son rôle de « passeur de mémoire » et sa réappropriation identitaire des récits invisibilisés. En somme, ces punchlines exposent le parcours de l'émancipation dans une société encore marquée par les stigmates de la colonisation, de l'esclavage et de la politique contemporaine. La violence de l'histoire, inscrite dans le tissu social et corporel, reste un poids que l'il ne peut fuir totalement: « J'ai vu l'passé kidnapper l'avenir / Le présent sucer des bites et tous mes négros sur un navire²²⁰ ».

iv. « Nous » vu par « eux »

Comme le remarque Julia Cela « l'emploi très fréquent d'un "je" à la qualité générique, s'opposant à un "eux" indéfini, généralement associé à une position de domination, permet l'élaboration d'un discours sur la fracture sociale²²¹ ». Dans « Indépendants », Booba met en lumière cette opposition en soulignant la manière dont le rap est perçu négativement, probablement par certaines sphères sociales, notamment les milieux bourgeois et intellectuels: « Pour eux, si t'es black, d'une cité ou d'une baraque / T'iras pas loin, c'est "vend du crack ou tir à 3 points" ». Ces lignes rendent hommage au rappeur de Brooklyn: The Notorious B.I.G., reprenant presque mot pour mot une de ses punchlines mythique: « Because the streets is a short stop / Either you're slinging crack rock / Or you got a wicked jump shot²²² ». Le groupe prépositionnel (« pour eux ») place ces propos dans une énonciation externe, exposant une vision stéréotypée des jeunes noirs ou issus de quartiers populaires. L'énumération en rythme ternaire - « si t'es black, d'une cité ou d'une baraque » - illustre les stéréotypes restreignant les perspectives de réussite à deux extrêmes: l'excellence sportive ou l'illégalité. Autrement dit, pour s'en sortir, il faut « faire du sale »: soit dans un sens positif, en accomplissant

²¹⁸ Cette phrase est particulièrement intéressante par la place centrale qu'elle accorde au regard et par la mise en scène de la matérialité du corps en résonance avec l'Histoire, deux motifs qui traversent l'œuvre du rappeur.

²¹⁹ Bien que les exemples mentionnés soient nombreux, cette liste reste loin d'être complète. Un mémoire entier aurait pu être consacré à ce motif.

²²⁰ « Indépendants ». Il faut souligner dans cette phase la présence de la locution « j'ai vu » qui souligne l'importance du sens optique et qui étend sa capacité symbolique puisqu'il voit aussi bien le présent que le passé et le futur. Cette phase est aussi une manière surprenante de dialoguer avec Aragon qui écrivait dans *Le Fou d'Elsa*: « J'ai réinventé le passé pour voir la beauté de l'avenir ».

²²¹ *Le rap, littérature de monde social. Du featuring au mythe de la banlieue*, op. cit., p. 54.

²²² THE NOTORIOUS B.I.G., « Things Done Changed », dans *Ready to Die*, 13 septembre 1994.

des exploits exceptionnels, soit dans un sens négatif, en s'impliquant dans des activités illégales. Ces deux options sont exprimées à travers des synecdoques: « vend du crack ou tir à 3 points » qui rendent compte de la vision réductrice du cliché. L'usage du discours direct et de l'impératif mime ces injonctions sociales et reflète ce que Booba dénonce, car lui-même, pour s'en sortir, a dû faire un métier d'exception: rappeur. En effet, comme l'analyse Smitherman: « Si l'on excepte les athlètes et les artistes, les seuls Noirs à devenir des héros culturels et des leaders dans leur communauté sont ceux qui réussissent à accomplir des prouesses de gymnastique verbale²²³ ». Ce constat se trouve aussi dans les écrits d'Abd Al Malik, qui décrit ces « citoyennetés de remplacement »: « La rue - qui par la force des choses était devenue notre mère patrie de substitution - nous donnait comme unique perspective les statuts de délinquant, de sportif, de rappeur ou d'acteur de cinéma²²⁴ ».

Booba poursuit cette critique dans « Écoute bien », en dénonçant le profilage vestimentaire des banlieusards par la police: « Casquette baissée dans mon auto, parce qu'ils contrôlent, accusent à tort / Mon logo, les joueurs d' polo, les alligators. » Ici, les « joueurs d' polo » et « les alligators » désignent respectivement, par métonymie, les logos de *Ralph Lauren* et *Lacoste*, symboles d'un style prisé en banlieue (dans les années 90-2000), mais souvent associé à des stéréotypes négatifs par les forces de l'ordre. L'usage du déterminant possessif « mon » pour introduire « logo » est significatif: Booba affirme sa singularité en transformant ces marques en extensions de sa propre identité, tout en soulignant que, de la même manière, les policiers interprètent le logo d'une marque comme un indice du caractère de la personne - une vision réductrice et stéréotypée que Booba cherche à exposer.

Dans « Jusqu'ici tout va bien », il rappe: « J'suis dans leur Mac, mais dans le coin dangereux Black ». Booba s'impose dans l'intimité de « leur » espace, qu'il soit numérique (« Mac ») ou culturel, mais il se heurte à une vision stéréotypée: celle d'un « dangereux black ». Il y a opposition entre sa musique qui plaît et son image qui effraie²²⁵. L'usage du terme anglais « black » souligne l'altérité, en mimant le vocabulaire

²²³ SMITHERMAN, Geneva, *Talking and testifying. The language of black America*, Boston, Houghton Mifflin Compagny, 1977, p. 76. Traduction personnelle.

²²⁴ Abd Al Malik, *Réconciliation*, Paris, Edition Robert Laffont, coll. Pocket, 2021, p. 43.

²²⁵ Dans « On m'a dit », Booba illustre ce double discours: « On m'a dit "non c'est trop sombre, ça nous ressemble pas" / Mais quand j'arrive ils crient tous tout bas "Booba" ». L'oxymore « crier tout bas » met

des Blancs inconfortables avec l'utilisation du mot « Noir », que Booba revendique avec fierté²²⁶. La répétition des sons durs de la plosive [k] suggère, par harmonie imitative, une tension²²⁷ et imite une expression de crainte.

Cette dichotomie entre un « nous » rassembleur et un « eux » oppressant reflète un mécanisme fondamental de construction identitaire dans le rap, comme l'explique Boucher: « le rap est une culture agonistique. C'est dans l'ignorance ou la confrontation d'un "je", d'un "nous" face à un "eux" qu'ils existent et se constituent²²⁸ ». Pour se construire, eux aussi excluent et reproduisent ce qui leur a été imposé. Le recours à cette opposition est une quête d'unicité: « Pour qu'un groupe soit uni, il faut qu'il existe un "Moi collectif" et, souvent, un "autrui collectif, nié"²²⁹ ». Ainsi, en affichant les stéréotypes véhiculés par ce « eux » indéfini, Booba participe à un processus plus large: celui de la réaffirmation identitaire et du renversement des rapports de force.

v. Questions de genre et de sexualité

Les textes de Booba, comme ceux de nombreux rappeurs masculins, sont traversés par des représentations des genres et des sexualités qui, par bien des aspects, relèvent d'un sexisme explicite. Il ne s'agit pas ici d'excuser ces discours ni de les légitimer - j'y suis profondément opposés - mais de les comprendre au prisme de mécanismes plus larges à l'œuvre dans les textes du rappeur, en particulier dans le cadre de son esthétique du « sale » et de sa réappropriation des clichés. Booba ne cherche pas à dénoncer ces stéréotypes qu'à les intégrer dans une démarche artistique où il les retourne et les instrumentalise pour en revendiquer le pouvoir. Par ailleurs, ce sexisme, s'il est critiquable, s'articule également comme une posture de résistance: « certains associent même le sale à « l'antisystème ». Le sexisme y serait alors une forme de résistance à l'ordre établi²³⁰ ». Dans cette perspective, le rap sale « ne dénonce pas le pouvoir, il le rend obsolète en s'emparant de ses fétiches », comme l'explique un personnage de Virginie Despentes. Ce dernier compare le « gangsta rap » à une « performance drag », soulignant que dans les

en lumière l'hypocrisie du public élitiste et des maisons de disque, qui rejettent officiellement son travail tout en reconnaissant discrètement son influence.

²²⁶ « Nique ta mère ici c'est noir amer comme un café sans sucre », « On m'a dit ».

²²⁷ *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, op. cit., p. 180/223.

²²⁸ *RAP Expression des Lascars: signification et enjeux du Rap dans la société française*, op. cit., p. 425.

²²⁹ Freud, cité par Boucher, *Ibid.* p. 354.

²³⁰ *À qui profite le Sale: Sexisme, racisme et capitalisme dans le rap français*, op. cit., p.123.

deux cas, il s'agit de « la performance du pouvoir par ceux qu'il a écrasés »²³¹. En ce sens, le machisme de Booba, tout comme son attrait pour les grosses cylindrées, les marques de luxe et les villas somptueuses, peuvent être interprétés comme une appropriation des symboles de pouvoir appartenant à une élite qu'il cherche en réalité à défier. En s'appropriant ces fétiches, il affirme sa capacité à revendiquer ces attributs, tout en visant à les rendre obsolètes pour une bourgeoisie dont la distinction repose sur ces marqueurs.

Cette section s'inscrit dans la continuité des motifs précédemment abordés, notamment l'animalisation ou la violence, qui deviennent des outils d'autoreprésentation et de défi à l'ordre dominant. Booba applique une logique similaire aux questions de genre et de sexualité, où le « sale » prend la forme d'une masculinité exacerbée et provocatrice. L'approche du genre par Booba relève ce qu'on pourrait appeler la *bro culture* empreinte de *male gaze*, où la domination masculine s'affirme par la centralité du point de vue masculin et l'effacement des subjectivités féminines, les femmes étant quasiment toujours anonymisées. Cette analyse mettra donc en lumière la manière dont Booba aborde les enjeux de genre et de sexualité à travers son esthétique du « sale », tout en approfondissant sa réflexion sur les dynamiques de domination liées aux classes sociales et aux rapports raciaux.

Le rapport aux femmes comme moyen d'affirmation et de conquête

Le rapport problématique aux femmes dans les textes de Booba, souvent réduites à leur corporalité ou à une sexualité explicite, s'inscrit dans une dynamique plus vaste: celle de grandir, de s'affirmer, et de conquérir un espace autrefois inaccessible:

« On m'a dit « rentre pas trop tard et fais tes devoirs » / J'ai dit « ouais ouais », c'est la levrette qu'elles préfèrent, que le crime paie frère²³² ».

Booba oppose ici l'enfance, les contraintes et les attentes scolaires qui y sont associées, à l'affirmation de soi incarnée par la quête de sexe et d'argent. Grâce à la rime par antimétathèse²³³ entre « préfèrent » et « paie frère », Booba lie sexualité et réussite financière, qu'il présente comme des signes de son émancipation. « Faire du sale » devient

²³¹ DESPENTES, Virginie, *Cher connard*, Paris, Grasset, 2022, p. 130.

²³² *On m'a dit*.

²³³ Le dictionnaire Littré définit ainsi cette figure: une figure de grammaire par laquelle deux ou plusieurs lettres d'un mot se mettent l'une à la place de l'autre, comme utile et tuile. (<https://www.littre.org/definition/antim%C3%A9tath%C3%A8se>, consulté le 13 novembre 2024.)

une conquête d'espaces interdits, une manière de s'affirmer dans un monde où les opportunités lui étaient refusées. Comme l'explique Ghio, « C'est dans cette mythification du corps noir, mis en puissance, que tout lui est permis, qu'il faut lire ces tirades, et non pas comme de la misogynie gratuite. Car ce dernier accède aux femmes avec la même aisance qu'il encaisse de l'argent, deux convoitises pratiquement illusoires pour un Noir banlieusard lambda²³⁴ ». La misogynie apparente prend donc racine dans une entreprise de légitimation de soi: s'affirmer dans un monde où la marginalisation et la privation sont la norme. L'accès aux femmes et à l'argent devient alors un symbole de puissance et d'autonomie, servant à renverser les dynamiques de pouvoir et de domination.

La réappropriation des clichés sexuels: entre provocation et revendication

«Petite vieille, tiens bien ta sacoche, je vais faire un sale gosse / Résiste pas, tu kiffes ma banlieue ouest sista²³⁵ ».

Ici, Booba rejoue l'archaïque fantasme raciste du Noir « ensauvagé » et prédateur sexuel qui viole la femme blanche. L'impératif « résiste pas » insuffle une brutalité insupportable, renforcée par la mise en scène immédiate du viol. On pourrait presque parler d'hypotypose avec le détail de la « sacoche ». L'épanadiplose sémantique encadrant la phrase avec « petite vieille » et « sista » met en scène une opposition: l'impolitesse explicite de « petite vieille » contraste avec « sista », qui évoque normalement un lien de respect, mais est ici détourné en une adresse irrespectueuse puisqu'il s'agit de mettre cette « vieille » sur un plan d'égalité avec le jeune rappeur. Ensuite, Booba personnifie la « banlieue ouest »²³⁶, il *représente* - au sens important que donne à ce mot la culture hip-hop²³⁷ - son quartier et le met en scène violant cette femme par procuration. Selon Ghio, « Le rap de Booba permet de vivre par procuration aux jeunes Noirs ou racisés [...] c'est une mise en scène du pouvoir, par la personnification englobante de tous ces corps qui en ont été vidés²³⁸ ». La présence du terme « sale », utilisé pour qualifier l'enfant (« sale gosse ») que Booba souhaite engendrer, révèle une

²³⁴ GHIO, Bettina, *A l'ammoniaque: rap, trap, et littérature*, Le mot et le reste, 2024, p. 214.

²³⁵ « On m'a dit ».

²³⁶Dans le morceau d'introduction de l'album, il invite directement son auditeur ou auditrice à l'écouter, lui et sa banlieue: « Écoute, écoute ça, écoute un peu ma banlieue » (Temps mort).

²³⁷ « Mesdames messieurs, ici-bas pour représenter » – Repose en paix. Ce verbe désigne le fait de *figurer* les siens et son monde, il est un fondement essentiel de la culture hip-hop.

²³⁸ *A l'ammoniaque: rap, trap, et littérature, op. cit.*, p. 217.

volonté de conquête assimilable à l'appropriation d'un territoire. Comme le souligne Weill, « réduites à leur fonction génitrice, les femmes ne sont plus des sujets mais des territoires à occuper²³⁹ ». Cette conquête, dans la logique du texte, s'apparente à une « analogie sexiste entre revendication de reconnaissance et conquête sexuelle²⁴⁰ ». De manière plus large, cette réappropriation des clichés s'accompagne d'une inversion symbolique du terme de « conquête ». Ghio observe que « le mâle noir devient dorénavant le conquérant par excellence, une réponse au dépouillement historique de l'Afrique par l'Occident²⁴¹ ». Ce procédé culmine dans des déclarations telles que :

« En France comme dans la schneckzer, nègre est à l'étroit²⁴² ».

Cette punchline, bien qu'issue de *Trône* et non de *Temps mort*, illustre une logique similaire. Elle joue sur le cliché raciste de la taille des pénis africains, mis en parallèle avec le sentiment d'étroitesse ressenti à l'échelle nationale, établissant un contraste vertigineux entre corps et territoire. Booba incarne ainsi ce que Yousfi décrit comme « le cauchemar de l'Occident: à la fois la réalisation de ses fantasmes racistes et leur conjuration »²⁴³. Le personnage de Booba réinterprète le corps noir, hypersexualisé et asservi, en une arme: un corps noir en érection, dans tous les sens du terme. C'est un corps transformé en arme de défense, en opposition complète au corps immobilisé et soumis par les ratonnades et les violences policières. Le terme « schneckzer » renforce le registre du « sale » par son ton familier, accentué par le suffixe «-zer » cher à Booba, et l'usage du terme « nègre » souligne la violence historique intériorisée. Cette approche s'inscrit dans une dynamique où « les valeurs de virilité et de misogynie deviennent des moyens d'attenter à l'intégrité symbolique de l'adversaire²⁴⁴».

Le morceau « Destinée » illustre cette tension avec une référence explicite au Ministère AMER, groupe de rap français des années 90: « Tant que j'serai dans la street, le groove sera grave, cocu, Brigitte sera dans la cave ». Ici, « Brigitte » renvoie à la chanson « Brigitte femme de flic », chanson que Charles Pasqua avait tentée de faire interdire, et dans laquelle la virilité des forces de l'ordre est défiée. Ce morceau raconte

²³⁹ *À qui profite le Sale: Sexisme, racisme et capitalisme dans le rap français*, op. cit., p.105.

²⁴⁰ *Le rap, littérature de monde social. Du featuring au mythe de la banlieue*, op. cit., p. 44.

²⁴¹ *A l'ammoniaque: rap, trap, et littérature*, op. cit., p. 215.

²⁴² « Petite fille », dans *Trône*, 1^{er} décembre 2017.

²⁴³ « Ounga Ounga », dans *Rester barbare*, op. cit., p. 75.

²⁴⁴ *Un monde où l'on clashe: la joute verbale d'insultes dans la culture de rue*, op. cit., p.99.

l'histoire de Brigitte qui, pendant que son mari se vante « d'attraper plein de petits noirs », se retrouve dans les bras des hommes de tout le quartier. Brigitte incarne ainsi un archétype proche de l'antonomase: elle représente la femme d'un policier destinée à être séquestrée. Remarquons que, chez Booba, cela s'introduit dans un phrase assertive conjugué au futur. Comme l'explique Boucher, « les idées toutes faites et traditionnellement racistes sur la grande capacité sexuelle des noirs sont, ici, réappropriées pour provoquer la virilité des policiers qu'il s'agit de heurter²⁴⁵. » Cette appropriation cherche à revendiquer les stigmates, et susciter un malaise en utilisant les femmes comme vecteur pour parvenir.

En construisant une figure virile et hypermasculine, Booba transforme ainsi les stigmates historiques en armes symboliques de revanche contre un système oppressif. Comme le souligne Vettorato, cette démarche, volontairement choquante et ambivalente, génère « une hyper-visibilité paradoxale des interdits²⁴⁶ » que Booba utilise comme un levier dans sa quête de réparation.

Binarité: fille bien et mauvaise fille

Booba, dans *Temps Mort*, exploite une binarité, typique dans le rap, entre la « fille bien » et la « mauvaise fille », incarnée notamment par la dialectique de la mère et de la putain²⁴⁷. La distinction entre les « filles bien » et les autres est renforcée par une perspective où « distinguer deux types de filles en fonction de leur plus ou moins grande « libéralité » est une norme²⁴⁸. Dans « Le bitume avec une plume », il rappe: « C'est ça gars ! On sort pas du chapa d'une chaga ». Le terme du créole espagnol « chapa » désigne le sexe féminin, et « chaga » désigne en Wolof une « salope », illustrant une division rigide entre les femmes respectables et celles qui ne le sont pas. On peut se rappeler avec Weill que « la fonction du féminin est toujours relative au masculin. Quand elle est mère, elle le sert. Quand elle est pute, elle lui sert²⁴⁹ ». Cette binarité se renforce par d'autres références, telles que son admiration pour Florence Rey, mentionnée dans « 100-8 zoo »:

²⁴⁵ *RAP Expression des Lascars: signification et enjeux du Rap dans la société française*, op. cit., p. 221.

²⁴⁶ « “Ca va être un viol“: Formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap », art. cit., p. 14.

²⁴⁷ Voir Weill, *À qui profite le Sale: Sexisme, racisme et capitalisme dans le rap français*, op. cit., p. 101-102.

²⁴⁸ Voir Vicherat, *Pour une analyse textuelle du RAP français*, op. cit., p.64.

²⁴⁹ *À qui profite le Sale: Sexisme, racisme et capitalisme dans le rap français*, op. cit., p. 103.

« D’vrait y avoir plus de filles comme Florence Rey ». Célèbre pour sa participation à l’affaire Rey-Maupin, elle représente une exception dans l’univers de Booba: une femme militante d’extrême gauche et transgressive, qui incarne la rébellion contre l’autorité (elle a ouvert le feu et tué plusieurs policiers), mais qui reste isolée dans son rôle. Booba associe cette binarité à une critique implicite de la « saleté » morale des élites, comme dans *Jusqu’ici tout va bien*: « L’or et les ‘tasses fréquentent peu de gens clean. » Par litote (« peu de gens clean »), il pointe la corruption généralisée parmi les puissants. Cette «saleté», loin d’être propre aux marginalisés, est d’abord perçue chez les élites - bourgeois, politiques, et figures de pouvoir - qu’il adresse de manière indirecte.

Féminiser pour ridiculiser

Dans *Repose en paix*, Booba utilise la féminisation pour exprimer la faiblesse et l’inauthenticité de ses adversaires masculins: « J’ai pas prêté mon style aux salopes²⁵⁰ ». Ici, *salopes* désigne des MC qu’il accuse de copier son *flow*, affirmant leur infériorité par une dynamique de pouvoir où « l’image pornographique devient le symbole d’un rapport d’agression et de domination²⁵¹ ». Le féminin est ainsi effacé, réduit à une menace pour la masculinité²⁵² et à un principe d’inauthenticité²⁵³. Enfin, l’équivoque sonore enrichit la phrase: on peut entendre « J’ai pas prêté mon stylo, salope ! », on reviendra sur ce phénomène sonore lors de la partie sur le phrasé (cf. p.64).

Dans « Strass et paillettes », Booba met en lumière les tensions entre minorités en comparant l’expérience des femmes et des noirs: « Tu veux du taf pétasse ? T’as qu’à être blonde / Tu veux mon cash, négro ? Ça va être long. » Il convoque les injonctions esthétiques imposées aux femmes, qui doivent se conformer à un idéal de beauté pour accéder au travail, en contraste avec les obstacles persistants auxquels les Noirs font face. Par le biais d’un parallélisme, Booba suggère l’absurdité de ces attentes, comme si un Noir devait se blanchir pour réussir. Ce rejet des compromis soulève la question de savoir

²⁵⁰ « Repose en paix ».

²⁵¹ « “Ca va être un viol“: Formes et fonctions de l’obscénité langagière dans les joutes verbales de rap », art. cit., p. 16.

²⁵² Cette dynamique apparaît également dans la phrase: « Laisse-nous passer pendant qu’les MCs s’font bouffer la chatte », « Strass et paillettes ». On observe une logique similaire avec l’homophobie dans: « Trop d’pédés dans l’rap parlent mal » « Indépendants ».

²⁵³ « La femme est ainsi effacée, et n’existe plus que comme menace d’une contamination du mâle par un principe féminin facteur d’inauthenticité. » « “Ca va être un viol“: Formes et fonctions de l’obscénité langagière dans les joutes verbales de rap », art. cit., p. 16.

si Booba remet en question l'absurdité de l'injonction féminine à la beauté. Comme l'indique Vettorato, son rap pourrait refléter une vision intersectionnelle des oppressions, où genre et race se croisent. Bien que Booba semble minimiser les injustices vécues par les femmes, il ouvre un espace de réflexion sur leurs luttes. Cette référence à la marginalisation raciale et à la subordination des femmes met en lumière l'interdépendance de ces luttes, en résonance avec les théories de Kimberlé Crenshaw sur l'intersectionnalité²⁵⁴. Toutefois, il faut être prudent, et ne pas ériger Booba en féministe intersectionnel, tant son sexisme transparaît régulièrement dans ses textes.

En conclusion, l'analyse des questions de genre et de sexualité chez Booba révèle une tension entre stéréotypes sociaux et revendications identitaires. Sa vision binaire et violente réduit souvent la femme à un objet de désir ou de mépris, mais cette violence verbale doit aussi être lue comme une critique sociale des rapports de pouvoir raciaux et de classe. Comme l'explique Houria Bouteldja, « l'idée de virilité est un des derniers refuges de l'identité des classes dominées²⁵⁵ », éclairant ainsi la dimension sociale et identitaire de son sexisme. Booba, par ses postures provocantes et ses clichés exacerbés, génère une hyper-visibilité des interdits sociaux et croise les luttes de race, de genre et de classe.

Conclusion: refléter le « sale »

Cette section a exploré comment Booba mobilise le « sale » pour refléter les difficultés auxquelles lui et ses pairs sont confrontés, qu'il s'agisse de sa réalité contemporaine ou des oppressions passées, que ce soit à l'échelle locale ou globale. Ce procédé permet de défier les normes dominantes tout en s'appropriant une histoire volée, désormais reconquise et réincarnée. La section suivante analysera comment Booba dépasse ce simple reflet en revendiquant activement la puissance du « sale » comme un outil de transgression et d'affirmation.

²⁵⁴ CRENSHAW, Kimberlé, « A Black feminist Critique of Antidiscrimination Law and Politics », *The Politics of Law. A Progressive Critique*, New-York, Basics Books, 1998, p. 356-380.

²⁵⁵ *Beaufs et barbares: le pari du nous, op. cit.*, p. 200.

C. Revendiquer le sale:

i. Provocation et Transgression: une posture revendiquée

Booba adopte une posture où l'apaisement et la réconciliation sont exclus, perçus non pas comme des vertus, mais comme une forme de capitulation dissimulée. Comme il le résume lui-même: « [s]on drapeau blanc est toujours au sale, brolique bien au chaud²⁵⁶ », il faudrait donc « excuse[r] [s]a courtoisie » comme il rappe par antiphrase sur *Nouvelle école*. Ces déclarations illustrent l'importance de la provocation et de la transgression comme outils d'affirmation. Si son rap, souvent qualifié d'agressif ou de « sale », retravaille des stéréotypes qui lui sont associés, il transforme également ces stigmates en une revendication de puissance symbolique. Dans son espace fictionnel, Booba transgresse les interdits et les normes pour se façonner une identité de « pirate »²⁵⁷.

Le cliché du *sauvage* et sa réappropriation

Loin des discours de *réconciliation* proposés par certains rappers comme Abd Al Malik, Booba s'inscrit dans ce que Yousfi appelle un « ensauvagement stratégique ». On a déjà évoqué comment Booba se réapproprie certains clichés, une démarche qui se manifeste également dans « Repose en paix » en retravaillant le cliché du *sauvage*: « On est venu cracher notre haine, moi et ceux d'arrière ». L'expression « ceux d'arrière » est une périphrase qui renvoie à une marginalisation plurielle: relégation physique (à l'arrière d'une classe, d'un bus) et symbolique (les exclus des débats sociétaux)²⁵⁸. C'est grâce à l'ellipse nominale que cette pluralité des interprétations devient possible. En s'appropriant les accusations de « haine » souvent adressées à sa musique, il transforme l'image méprisante du « crachat de haine », périphrase pour parler de son rap, en une revendication de puissance.

Dans « Sans ratures », il poursuit cette appropriation: « Alors achète mon skeud que je m'arrache, retire mes billets à la machette. » La « machette », évoquant brutalité

²⁵⁶ Cette phrase laisse entendre que c'est parce qu'il est imprégné de sang qu'il doit envoyer son « drapeau blanc » au lavage. Un « brolique » est un terme d'argot désignant une arme de poing. « N°10 », dans *Panthéon*, 11 mai 2004.

²⁵⁷ L'imagerie du « pirate », souvent évoquée sous sa forme en verlan: « ratpi », est fréquemment revendiquée par le rappeur. Il en fait le nom de l'un de ses nouveaux labels ainsi que de sa marque de merchandising: *La Piraterie*. Cette thématique prend aussi la forme d'un adage qu'il répète dans de nombreux morceaux: « La piraterie n'est jamais finie ».

²⁵⁸ Il est également intéressant de noter que la marginalité est renforcée par la structure même de la phrase, où la précision du sujet est placée à la fin, reflétant ainsi, en mise en abyme, sa relégation à l'arrière.

et sauvagerie, devient ici un outil de libération économique. Par le biais d'une ligature stylistique²⁵⁹ motivée par le terme de causalité « alors », Booba lie son constat d'un blocage social - on trouve dans la phase d'avant le fait que ses « nerfs sont restés coincés » - à une réponse immédiate et instinctive: la nécessité d'accéder à la liberté par le capital. La ligature souligne donc ce caractère vif et instinctif de la prise de décision et en souligne donc la logique implacable. Ce refus des compromis reflète un renversement des valeurs: la liberté n'est pas un droit naturel mais un objet de conquête. Comme Booba l'affirme dans « Jusqu'ici tout va bien »: « Moi j'suis obligé d'acheter ma liberté. » Ce paradoxe – une liberté conditionnée par l'économie – s'inscrit dans une analyse politique plus large. Shusterman souligne en effet que « la prise du pouvoir politique ne se fait que par la prise du pouvoir économique. Si économiquement tu n'existes pas, politiquement tu n'existes pas », ajoutant que « seule la propriété autorise l'expression²⁶⁰ ». Ce constat place l'argent au cœur de la quête d'émancipation, mais elle n'est pas dénuée d'ambiguïté. Vicherat observe que « d'un côté est rejetée la société bourgeoise aliénante, méprisante. D'un autre côté, une large place est faite à un de ses fondements les plus solides: l'accumulation du capital et de la consommation²⁶¹ ». Pourtant, cette apparente acceptation de la logique bourgeoise n'est pas une simple reproduction mais bien une démarche de subversion. Car, comme le remarque Chirat, « poussée à sa logique extrême, cette acceptation totale de l'argent en tant que valeur suprême peut devenir subversive et contient donc un certain degré de révolte. En effet, dans une société où l'argent est roi, Booba veut se faire le roi de l'argent et ce quels que soient les moyens²⁶² ». C'est donc en revendiquant la transparence que la logique d'accumulation ostentatoire devient subversive : « Très loin d'nos sous, vu ce que l'on dépense²⁶³ ». Là où la bourgeoisie dissimule son ostentation

²⁵⁹ La ligature est définie comme un « mouvement d'éloquence par lequel l'orateur, parvenu au point final d'une période, au moment où la voix s'abaisse et ralentit, enchaîne brusquement la suite, en prononçant de manière vive et précipitée le premier mot ou la première expression de la nouvelle phrase ». Son effet est de « surprendre fortement l'auditeur et d'attirer son attention sur la liaison de la pensée » (*Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, op. cit., p. 605). Comme l'explique Roland Barthes à propos des haïkus, l'espace vide dans la typographie agit comme un « mur d'air », conférant souffle et rythme au vers. Dans le rap, ce « mur d'air » se traduit par les pauses et silences dans la diction, qui renforcent à la fois l'impact rythmique et sémantique du texte.

²⁶⁰ *L'art à l'état vif: La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, op. cit., p. 269.

²⁶¹ *Pour une analyse textuelle du RAP français*, op. cit., p. 49.

²⁶² *Booba: Poésie, musique et philosophie*, op. cit., p. 27.

²⁶³ « Billets violets », *D.U.C.*, 13 avril 2015.

par souci de respectabilité, Booba revendique ouvertement une richesse provocante, retournant ainsi les codes d'un système qu'il conteste.

La violence évoquée dans cette phase pourrait également renvoyer à une référence historique, notamment à travers l'allusion à la « machette », qui rappelle le génocide des Tutsis au Rwanda, bien que cette interprétation reste ouverte. Ce type d'allusion indirecte étant récurrent chez Booba (cf. p. 45-46), il est possible de l'interpréter dans ce sens. Cette image relie une expérience contemporaine de marginalisation à des traces historiques de violence et d'oppression dans un escamotage temporel. Ainsi, Booba travaille les stigmates et les comportements acquis à travers l'Histoire, pour en faire des outils narratifs et des armes discursives dans son rap, ses stigmates deviennent donc des marqueurs d'identité, non plus subie, mais provoquée.

Les clichés autour de la banlieue

Booba exploite les clichés associés à la banlieue, perçue comme un lieu de danger et de marginalité, pour en réaffirmer les codes tout en les détournant. Dans « Inédit », il rappe: « La banlieue c'est dangereux, t'as raison de te chier dessus ». Il confirme ainsi l'idée stéréotypée de dangerosité de la banlieue, non pour la contester, mais pour renforcer son impact. L'expression « t'as raison » signale que cette peur est antérieure à Booba, ce sont des stéréotypes préexistants qu'il amplifie et reflète dans son texte. La peur devient outil de performativité: son rap agit sur les corps étrangers, représentés ici en position d'humiliation.

Sur le morceau éponyme « Temps mort », Booba poursuit cette affirmation des clichés en associant la violence aux banlieues: « Moi j'suis pas inscrit à leur putain d'électorat/ Mon putain d'quartier, une balle dans l'thorax c'est c'que t'auras ». Il oppose d'abord son individualité (« moi je ») au système politique globalisé (« leur putain d'électorat »), soulignant l'exclusion des jeunes de banlieue, avant d'opposer le « tu » au « quartier » dans l'évocation d'un conflit armé. Si dans la première partie de la phase, Booba, individualisé, s'oppose à un groupe pluriel, dans la deuxième partie, c'est l'opposition inverse: c'est le quartier en tant que groupe social qui s'oppose à un « tu » individualisé. Ce renversement met en lumière que, bien que la lutte politique semble vouée à l'échec, le terrain reste un espace où la bataille peut encore être remportée, incarnant ainsi une forme de revanche collective face à l'oppression systémique. Ce rejet

du système démocratique, perçu comme hypocrite et injuste, se manifeste dans une violence assumée et explicitée qui décrit avec précision la menace dans une forme d'hypotypose: « une balle dans le thorax ». La répétition du mot « putain » met en abyme le processus créatif de Booba, c'est-à-dire une fierté qui émerge d'une stigmatisation. En effet, il transforme un terme dépréciatif (« putain d'électorat ») en un cri revendicatif (« mon putain d'quartier »). L'efficacité de cette prise de pouvoir est mise en exergue par l'usage des nombreuses apocopes des *e* non élidable, qui renforcent la dureté de la phase. On entend également un jeu paronomastique suggéré entre « balle » et ses équivalents anglais « bullet²⁶⁴ » (balle), ou « ballot » (bulletin de vote), par lequel Booba réaffirme qu'il ne joue pas le jeu des bulletins glissés dans l'urne électorale, mais celui des balles conduisant à l'urne funéraire

Ensuite, Booba aborde la notion de paix de manière paradoxale, révélant une vision désillusionnée et ancrée dans la réalité des banlieues. Dans « On m'a dit », il rappe: «J'suis venu en paix, un 44 contre l'estomac ». Un « 44 » désigne, par apocope, une cartouche d'arme à feu de gros calibre: .44 Magnum. Cette phase est donc marquée par l'ironie et le cynisme, en appelant à une paix belliqueuse. La « paix armée » qu'il évoque par oxymore illustre une coexistence précaire où le maintien de l'ordre repose sur la menace explicite de la violence. L'écho à la maxime martiale de Végèce, dans le morceau « Destinée » « Qui veut la paix prépare la guerre » (Destinée), renforce l'idée d'un contexte où la paix est conditionnée par la domination ou la capacité à riposter. Dans « Jusqu'ici tout va bien », il déclare: « La paix ? Ah, vas-y, on fait pas de manif ici, sisi », rejetant implicitement les moyens traditionnels d'aspiration à la paix, tels que les manifestations. Cette phrase reflète une résignation collective ou une méfiance à l'égard des institutions et des démarches pacifistes, perçues comme inefficaces ou hors de portée dans les quartiers populaires. Ensemble, ces phases construisent l'image d'un rappeur pour qui la paix demeure inaccessible, superficielle, empreinte de contradictions et modelée par les rapports de force.

Pourtant, dans « Nouvelle école », il nuance ces clichés par une anaphore: « Dans ma banlieue ça étudie, ça joue au foot un peu / J't'ai pas tout dit, ça rappe, deale, ça shoote un peu ». Ici, il casse l'image uniforme de la banlieue en rappelant la diversité des activités

²⁶⁴Cf. p. 26

qui s’y déroulent, y compris positives comme l’étude ou le sport²⁶⁵. Cependant, il brouille rapidement cette démystification en évoquant des pratiques illicites comme le deal et les violences (« deale, ça shoote un peu »), deux crimes qu’il associe donc par groupement au rap, qui prend en agentivité et qui en soit devient illégal, ce qu’il décrit lui-même ailleurs: « une diction [qui] est malédiction²⁶⁶ » et un « dangereux phrase²⁶⁷ ». Par ce contraste, Booba ne cherche pas à déconstruire les clichés. Au contraire, il assume leur complexité et choisit de s’afficher en position de force. Son rap n’est pas une tentative d’éducation ou de justification: il dépeint la réalité telle qu’il l’observe, la revendique, et la sublime en outil poétique. Ce rejet de toute précaution morale ou sociologique met en évidence l’importance qu’il accorde à une liberté totale dans son expression artistique, même si cela peut être perçu comme provocateur.

ii. Vengeance et révolte

Dans l’œuvre de Booba, la révolte et la vengeance s’imposent comme des thématiques fondamentales. Articulées autour d’une vision du monde marquée par les stigmates de la colonisation, de l’esclavage, du racisme et des violences institutionnelles, ces traces, qui s’imposent comme des stigmates indélébiles, nourrissent un besoin de représailles et une insoumission revendiquée: « Je suis venu marquer mon temps malgré mon teint²⁶⁸ ». Sous la plume de Booba, cette vengeance est portée par un langage brut, ancré dans le « sale », où l’obscène et l’ignoble s’érigent en réponse à une violence historique. Louisa Yousfi, dans *Rester Barbare*, décrit Booba comme une figure contemporaine du « barbare »: un artiste qui se rebelle contre l’hégémonie culturelle blanche et refuse les concessions²⁶⁹ à l’ordre dominant. Évoquant l’approche de Kateb Yacine, elle le compare à un historien-poète qui venge son peuple par les mots, renversant les représentations imposées par l’establishment culturel. S’il est barbare refuse toute forme d’intégration perçue comme de la domestication. Cette posture, où « réussir en

²⁶⁵ Ce procédé de démystification se voit bien dans une phase d’un morceau qu’il a fait avec Lunatic: « j’suis pas né dans l’ghetto, j’suis né à l’hosto /Loin des stups et des idées stupides» Lunatic, « Avertisseurs », dans *Mauvais Œil*, 25 octobre 2000.

²⁶⁶ Tallac, dans « Panthéon », 11 mai 2004.

²⁶⁷ « Écoute bien ». Ou encore: « mes paroles ont les menottes, sont plaquées au sol », « N°10 », dans *Panthéon*, 11 mai 2004.

²⁶⁸ « Repose en paix ».

²⁶⁹ Quand Sony Labou Tansi écrit qu’il n’est pas « un homme à développer, mais à prendre ou à laisser » Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, Les Editions du Seuil, Paris, 2015, p.88. Booba écrit « Si tu kiffes pas renoi/ T’écoutes pas et puis c’est tout » Lunatic, « Si tu kiffes pas... », dans *Mauvais Œil*, 25 octobre 2000.

barbare, réussir en pirate²⁷⁰ » devient une revendication identitaire, se reflète aussi dans son pseudonyme. En empruntant le nom de l'ourson Booba du dessin animé des années 80²⁷¹, Booba revendique une animalité assumée.

Pour Booba, cette quête de justice dépasse la simple dénonciation: elle investit le langage, se réapproprie les symboles coloniaux et racistes, et exige une restitution mémorielle. Comme le souligne Ghio, « la souffrance de la ségrégation peut seulement être soignée par les mots qui renvoient à sa représentation²⁷² ». Booba s'érige contre l'eurocentrisme exagéré en histoire universelle. Dans cette logique, Booba incarne ce que Yousfi décrit comme « une force venue d'Afrique, un héros noir revenu venger ses ancêtres [...] une figure du Mal qu'ils ont fait et qui vient régler la note²⁷³ ». Ses textes s'érigent en réponse directe à la catastrophe originelle de la colonisation, tandis que sa figure artistique - monstre, voyou, pirate et cauchemar de l'Occident - devient le symbole d'une revanche nécessaire et attendue. Booba ne se contente pas de se révolter contre le passé: il redéfinit un futur où l'insoumission et la mémoire collective sont les moteurs d'une réparation.

Les repas froids évoqués dans *Destinée* - « Froids sont les repas dans nos assiettes » - traduisent à la fois la précarité matérielle et une soif de revanche. En effet, on peut comprendre la phrase au sens littéral: leurs « assiettes » sont froides, car les plats chauds sont un luxe, ou encore comme la réécriture de l'expression « la vengeance est un plat qui se mange froid ». L'antéposition de l'épithète « froids » accentue le poids de cette réalité quotidienne tout en soulignant l'urgence d'une revanche. La personnification de la France dans *Ma définition* va encore plus loin: « J'fais des sous bêtement / Parce que j'veux voir c'pays en sous-vêtements. » Ici, Booba sexualise et déshabille la figure de Marianne pour révéler ses failles et ses hypocrisies. Cette phrase rappelle une autre présente sur l'album: « Quand j'vois la France les jambes écartées j'l'encule sans huile²⁷⁴, comme le note Yousfi: « la réponse doit être à la hauteur du crime²⁷⁵ » (75), l'ignominie appelle

²⁷⁰ « Ounga Ounga », dans *Rester barbare*, *op. cit.*, p. 72.

²⁷¹ Il en reprendra également le nom de la montagne: le mont Tallac, pour en faire un morceau ainsi qu'un label.

²⁷² « Littérature populaire et urgence littéraire: le cas du rap français », *art. cit.*, p.5.

²⁷³ « Ounga Ounga », dans *Rester barbare*, *op. cit.*, p. 75.

²⁷⁴ « Le bitume avec une plume ». Ou encore: « La France, j'lui ai mise dans l'cavu, j'l'ai mise hors d'elle » « La mort leur va si bien », dans *Nero Nemesis*, 1^{er} décembre 2015.

²⁷⁵ « Ounga Ounga », dans *Rester barbare*, *op. cit.*, p. 75.

l'ignominie. La quasi-nudité, associée à la violence des mots, exprime un désir de démasquer une histoire falsifiée et sélective, où les souffrances du Sud global sont occultées par les récits européens, comme la suite de la phase met en exergue: « J'voulais savoir pourquoi l'Afrique vit malement / Du CP à la seconde ils m'parlent d'la Joconde et des Allemands²⁷⁶ ».

La personnification féminine et sexiste de la France revient de manière explicite et brutale: « Ils ont dévalisé l'Afrique, j'vais piner la France, rek²⁷⁷ ». Cette punchline juxtapose deux réalités historiques dans un parallélisme net: le pillage colonial et la revanche contemporaine, le rapprochement est aussi souligné par une double opposition singulier/pluriel (« ils »/ « j' ») et une similitude sonore forte: [élaɸ]. Booba utilise la rhétorique de la loi du talion, où l'agression subie appelle une réponse jugée équivalente, dans une dynamique de justice réparatrice. Cette justice symbolique est pensée à travers le prisme du « sale »: les termes « piner » et « jambes écartées » renvoient à une sexualisation violente et volontairement dérangeante. Booba s'approprie la dualité inhérente au stéréotype raciste du Noir bestialisé perçu comme une menace sexuelle pour la femme blanche et « civilisée », (cf. p. 50) . Cette posture traduit une volonté de répondre à l'oppression avec des images qui choquent, inversant le stigmaté pour en faire une arme. Le « rek » qui conclut la phrase renforce cette revendication. En wolof, c'est un mot qui, mis en fin de phrase, permet d'accentuer un propos, c'est donc pour le rappeur une manière de revendiquer ses origines sénégalaises. Mais, il pourrait aussi s'agir de l'anglais « rec » (enregistrer) suggéré par équivoque sonore, qui pourrait s'analyser comme une métalepse dans laquelle le rappeur informe l'auditeur.ice de l'importance de la phase en lui recommandant de l'enregistrer. Sans complément, ce verbe pourrait indiquer à la fois un enregistrement concret (sur cassette) ou métaphorique (graver dans la tête).

²⁷⁶ « Ma définition ».

²⁷⁷ « Sans rature ».

« Manger », un acte de restitution

« Jette un œil à droite, envoie la purée jusqu'à l'extrême / C'est leur plancher, eh négro! C'est l'heure d'manger²⁷⁸ ».

Ici, le verbe « manger » dépasse son sens littéral pour devenir une métaphore de l'autonomie et de la restitution. L'expression « c'est leur plancher » lie cet acte à une réappropriation du territoire français, où il doit s'imposer malgré une exclusion structurelle. Les deux énoncés sont des quasi-homophones ([se lœr plãʃe] et [se lœr d_mãʒe]) ce qui renforce cette interdépendance sémantique: la nécessité de *passer à table* découle directement de la présence sur le territoire, impliquant une volonté de récupérer ce qui a été usurpé. Cette métaphore s'amplifie dans « Ma définition » avec: « J'suis pas le bienvenu, mais j'suis là / Reprends c'qu'on m'a enlevé, j'suis venu manger et chier là. ». « Manger » incarne ici l'appropriation des ressources qui lui ont été historiquement « enlevé[es] », tandis que « chier » symbolise une forme de restitution brutale, un acte subversif sur le territoire colonisateur. En associant les deux Booba inscrit cette restitution dans une lutte individuelle et corporelle, il se met en scène dans un rapport de force où l'intégration se conquiert de manière brutale et « sale »²⁷⁹.

Ce discours sur la faim est ancré dans deux territoires: « J'ai les crocs, j'ai faim du bled et de mon terrain²⁸⁰ ». Le « bled » renvoie à l'Afrique colonisée et pillée, tandis que « mon terrain » désigne son espace de vie en banlieue, marqué par une marginalisation. Les « crocs » donnent une dimension bestiale à cette boulimie, insistant sur son caractère viscéral. Ce besoin vital de récupérer ce qui a été pris est aussi lié à l'idée d'accumuler des ressources pour briser le cycle de précarité, comme en témoigne: « Y faut d'la maille, plein d'sky, faut qu'j'graille, non ?²⁸¹ ». Manger (« grille ») devient ici un synonyme de survie, de revanche, et d'ambition. Booba insère donc son discours dans une dynamique où les besoins élémentaires deviennent des métaphores d'une

²⁷⁸ « Écoute bien ».

²⁷⁹ Solignac repère une équivoque sonore dans cette phase: « une oreille éduquée et sensibilisée au souci et à la nécessité du travail aurait peut-être plutôt tendance à entendre « C'est l'heure d'plancher », avec un usage du mot argotique « plancher » comme synonyme de « travailler ». Mais aussi du fait de l'extrême rapidité avec laquelle elle est prononcée. » *Temps mort: l'esthétique d'un classique du rap français*, op. cit., p. 51.

²⁸⁰ « Repose en paix ».

²⁸¹ « Ma définition ».

restitution radicale. Il transforme des actes simples en gestes de vengeance, incarnant la reconquête de l'histoire, du territoire et de l'identité niés.

Révolte

Dans « Frères, sortez les seringues de vos artères, crevez les pneus du charter²⁸² », Booba rejette les symboles d'asservissement tels que la drogue ou les transports associés à la colonisation et aux rapatriements. Par l'usage d'un parallélisme à l'impératif et de métonymies saisissantes, il invite à détourner ces instruments de domination en moyens de révolte. L'association sémantique entre dégonfler un pneu et retirer une seringue²⁸³ met en lumière la manière dont les agents de soumission peuvent devenir des outils de résistance. L'allitération en [r] et l'homéotéleute en [ère] renforcent l'intensité et l'urgence de son appel (cf. p.15)

Dans « Juste arracher la Sicile aux Italiens car mon compte courant part en sucette²⁸⁴ », la Sicile, évoque à la fois le monopole illicite de la mafia et la revanche sur une histoire de domination. En effet, la Sicile est un territoire historiquement colonisé par diverses puissances (Romains, Arabes, Carthaginois, Byzantins), elle ici devient un symbole de reconquête et permet au rappeur de rejouer la colonisation occidentale à son avantage. En voulant « arracher la Sicile aux italiens », il s'approprie l'arme économique et stratégique de l'adversaire, et inscrit son désir de restitution dans un continuum historique.

Le constat d'un anéantissement temporaire dans « Mon peuple anéanti / Temporaire seulement jusqu'à la rébellion de l'Afrique et les Antilles²⁸⁵ » place Booba dans une posture d'espoir révolutionnaire. S'il admet d'abord l'effondrement, souligné par une ellipse verbale, la courte pause entre « anéanti » et « temporaire » vient marquer l'impact de cet anéantissement tout en mettant en abyme, par une ligature, le nouveau révolutionnaire qu'espère ici Booba. Plus loin dans le morceau, cette aspiration est contrebalancée par l'aveu d'une naïveté politique, dans « On est p'tits, on veut niquer

²⁸² « Inédit ».

²⁸³ Ailleurs, dans *Temps mort*, Booba poursuit dans cette veine préventive : « Petit t'as les nouvelles Air Max, fais pas d'garrot avec les lacets » (« Indépendants »). Déjà, dans l'album *Mauvais Œil*, il adoptait un ton similaire: « Cousin mets ton gilet pare-seringue, si tu meurs, j'meurs » (« Groupe sanguin », Mauvais Œil, 25 octobre 2000.

²⁸⁴ « Sans ratures ».

²⁸⁵ « Ma définition ».

Paris, on connaît rien nous »²⁸⁶. La rime répétée et volontairement pauvre souligne éventuellement une autocritique implicite du recours instinctif à la loi du Talion.

Booba inscrit donc sa révolte et sa vengeance dans une dynamique de renversement des oppressions, mêlant mémoire historique et revendication identitaire. À travers un langage « sale » et subversif, réécrivant l’histoire et les rapports de pouvoir par des gestes symboliques et des métaphores percutantes. Son discours provocant transcende l’indignation pour proposer une réflexion, voire même une action, sur les moyens d’insoumission.

iii. « Dangereux phrasé²⁸⁷ »

Le phrasé, ou *flow* dans le milieu hip-hop, constitue un aspect essentiel de l’idiolecte du rappeur. Denis Saint-Amand le définit comme « la partie de l’idiolecte d’un rappeur relative à ses choix en matière de modulation phonique - soit ce qui est de l’ordre du rythme, du ton et de l’accent²⁸⁸ ». Cette « collusion » entre oralité et écriture est soulignée par Vettorato: « L’oralité du rap coexiste avec l’écriture, c’est une « oralité seconde » où toute expression est marquée par la présence de l’écrit²⁸⁹. » Dans cette perspective, Wyss rappelle que « dès que deux systèmes symboliques sont réunis, leur capacité de symboliser s’en trouve accrue ». Ainsi, réduire le rap à une simple dimension scripturale revient à ignorer l’expérience esthétique qu’il propose. Cette section s’efforcera donc de « lire en auditeur », selon l’expression d’A. Ravier²⁹⁰, en prenant en compte ces multiples dimensions.

Les innovations introduites par le rap

Le rap modifie les règles traditionnelles de l’accentuation prosodique en français. Alors que la prosodie classique privilégie l’accentuation sur la dernière syllabe, de nombreux rappeurs déplacent cet accent vers les pénultièmes ou premières syllabes²⁹¹. Cette technique contourne la contrainte de l’oxytonie tout en enrichissant la musicalité.

²⁸⁶ « Ma définition ».

²⁸⁷ « Écoute bien ».

²⁸⁸ SAINT-AMAND, Denis, « “Morts, avec supplément frites”. Invectif et logique conflictuelle dans le champ du rap français » [En ligne], *Études de lettres*, n°3, septembre 2016, consulté le 27 mai 2024, p. 59.

²⁸⁹ *Un monde où l’on clache: la joute verbale d’insultes dans la culture de rue*, op. cit., p.57.

²⁹⁰ « Préface », dans *Le bitume avec une plume: Un Puzzle de mots et de pensées*, art. cit., p. 4.

²⁹¹ « Certains rappeurs français étouffent les dernières syllabes en mettant l’accent sur les pénultièmes, créant ainsi un effet marqué », BARRET, Julien, *Le Rap ou l’artisanat de la rime*, Paris, L’Harmattan, 2008, p. 169.

Associée à l'utilisation du verlan, de l'argot, à un tempo rapide et à des ellipses syllabiques, elle façonne un *flow* singulier. De surcroît, le travail des rappeurs sur la prononciation et la prosodie est essentiel pour renforcer l'impact esthétique et sémantique de leur performance. « Lorsque celle-ci n'est pas suffisamment évidente à l'oreille, c'est la prononciation qui se charge de souligner l'assonance²⁹² » par des altérations ou des distorsions vocales qui amplifient l'effet sonore²⁹³. En jouant sur les intonations et le ton, ils orientent la perception du public. Par ailleurs, le rap intègre des traits spécifiques de l'accent de la banlieue, tels qu'un débit rapide ou des courbes intonatives marquées. Ces innovations esthétiques et ce travail sur la prosodie redéfinissent la perception de la langue et en font un instrument puissant d'expression et de revendication.

Le phrasé de Booba: entre rupture et signature

Booba, en particulier, s'impose comme une figure majeure de cette révolution prosodique. Son phrasé se distingue par sa capacité à allier rythme, intonation et accentuation de manière inédite. La diction de Booba, « qui est malédiction – rythmée sur des samples généralement courts », crée « un effet successif²⁹⁴ », qui concorde avec la dimension de puzzle. Booba ralentit le rythme, introduit des retards ou des avances sur la mesure²⁹⁵. Ce style, qui contraste avec les interprétations plus précipitées de ses prédécesseurs, confère à sa voix une dimension singulière. L'introduction du [r] uvulaire arabisant, omniprésent dans ses premiers morceaux avec Lunatic, illustre également cette rupture. Décrit comme un « index érigé » ou une « menace » par Ivan Fonagy, ce son accentue la tension sonore et politique de ses morceaux²⁹⁶. Ce phénomène se manifeste dès *Mauvais Œil* avec des expressions comme « mes khos ». Booba transforme ainsi la langue française en un espace de déterritorialisation phonétique, au point d'en affecter l'ensemble de sa structure sonore. Cette façon de prononcer le [r] deviendra un

²⁹² *Un monde où l'on clache: la joute verbale d'insultes dans la culture de rue*, op. cit., p.171.

²⁹³ « il peut s'agir de prononcer très faiblement un phonème gênant dans l'optique de la rime, ou alors de dissocier artificiellement deux syllabes comme s'il s'agissait de deux termes monosyllabiques », *Ibid.*

²⁹⁴ *Booba: Poésie, musique et philosophie*, op. cit., p. 53.

²⁹⁵ « Avant les Français cavalaient, lui c'était le premier que j'entendais qui se posait calmement, qui ralentissait le truc, se mettait sur la mesure avec un temps de retards ou en avance, mais à l'américaine. » *Boulogne: Une école du rap français*, op. cit., p. 271.

²⁹⁶ PECQUEUX, Anthony *Voix du rap: Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.70.

incontournable du rap français, de Salif à SCH en passant par Rohff, Rim'k, Lacrim et Niro.

La saleté revendiquée dans le phrasé

Booba revendique une esthétique brute et rugueuse, où la saleté sonore devient un outil expressif. Comme le souligne Rogès, «il faut que le son soit sale. Brut, crade. Que ça grésille, que la fougue des rappers infiltre chaque parcelle de la bande. Il faut que les bouches postillonnent sur le micro, qu'on sente leur rage de dire²⁹⁷». Cette esthétique s'inscrit dans une tradition du rap où, comme l'explique Raekwon du *Wu-tang Clan* à propos de RZA, autre membre du *Wu-Tang* « [il] voulait un son sale, comme si les disques étaient un peu rayés, avec le diamant de la platine qui créait des petits "pop" en jouant²⁹⁸ ». Chez Booba, cette « saleté » s'entend également dans le traitement des sonorités linguistiques, avec des suffixes déformés et des timbres accentués et hachés. Vettorato qualifie ces éléments de « saleté linguistique²⁹⁹ », citant par exemple l'usage appuyé du suffixe -asse (on pourrait également évoquer le suffixe en -zer que Booba utilise à mainte reprise³⁰⁰), qui ajoute une dimension abrasive et crue au langage.

Métalepse:

Booba intègre à plusieurs reprises des apartés métadiscursifs, dans lesquels il s'arrête sur sa manière de rapper. Ces interventions sont ambivalentes puisqu'elles reflètent à la fois une violence extérieure, souvent projetée sur lui, et une appropriation personnelle de cette violence. Il la revendique comme une force, un moyen d'expression ou un élément d'*egotrip*. Bien que ses commentaires sur son élocution soient souvent négatifs - il la qualifie de dangereuse, d'illégale ou encore de maudite - ces descriptions cachent une revendication assumée, celle du « sale ». Booba valorise une musique qui dérange et effraie, confirmant que la pertinence de son rap réside dans son caractère subversif et percutant.

« Dangereux phrasé / Y'a encore d'la place dans mon casier, révolution dans l'élocution³⁰¹».

²⁹⁷ Boulogne: *Une école du rap français*, op. cit., p. 117.

²⁹⁸ *Ibid.*, p.118, traduit par Rogès.

²⁹⁹ *Un monde où l'on clache: la joute verbale d'insultes dans la culture de rue*, op. cit., p.97.

³⁰⁰ Cf. p.50.

³⁰¹ « Jusqu'ici tout va bien ». On peut noter l'accentuation portée sur « révolution » et dans « l'élocution » qui accentue la rime riche.

La métaphore pénitentiaire structure ici le discours, associant le phrasé à un acte de transgression, une forme de contestation criminelle pouvant conduire à un bouleversement radical. Booba commence par adopter le point de vue de ses détracteurs, avant d'affirmer une posture où l'élocution devient un moyen de « faire du sale », de briser les normes et de s'affranchir des contraintes. En effet, son phrasé peut aggraver son casier judiciaire tout en lui permettant de conquérir une forme plus grande d'autonomie. Ce propos, construit en anacoluthes à travers des raccourcis saisissants, traduit l'ambivalence de son phrasé, qui est à la fois un acte de défi et un vecteur d'émancipation³⁰². Cette dualité réapparaît ailleurs sur l'album lorsqu'il déclare: « Et le style a bien la gueule d'un missile Stinger³⁰³ ». Le missile, à la fois outil de destruction et symbole de puissance, incarne la double portée de son style: provocateur et libérateur.

Dans l'album suivant, Booba prolonge la métaphore pénitentiaire pour évoquer son phrasé: « Flow condamné à perpét', moi j'ai des piranhas dans le bocal³⁰⁴ ». Son *flow* est ici personnifié, condamné à la perpétuité, à l'enfermement indépassable. La métaphore surprenante des « piranhas dans le bocal » semble, quant à elle, traduire des états mentaux aliénés, évoquant une tension contenue dans un espace restreint, rappelant la fameuse image victorienne de la « tempête sous un crâne ». Enfin, on peut remarquer l'emphase créée par les deux suspensions sonores distinctes (« per-pét' » / « bo-cal »), qui, sans rimer, se répondent par leur structure parallèle et résonnent également sur le plan sémantique, évoquant toutes deux une forme d'enfermement.

Dans ce même morceau, Booba continue d'explorer la dualité de son phrasé, à travers une autre métaphore qui lie son expression vocale à une malédiction: « J'ai le verset qui bouleverse, ma diction est malédiction ». Ici encore, Booba révèle deux perspectives distinctes, donnant au texte une impression d'ubiquité et d'omniscience, comme si son regard embrassait plusieurs réalités simultanément: d'un côté, son phrasé

³⁰² Solignac fait un parallèle entre cette phrase et « l'association fréquente [des] substantifs désignant une forme de violence avec l'adjectif anglais *lyrical*: « Et les mythes pèsent crèvent aussitôt / J'emplis les *lyrical* hopitaux »; ou encore « *Lyrical* coup d'crosse, coup bas », signifiant toujours que ces « coups de crosse » sont avant tout langagiers. Les « *lyrical* hopitaux » désigneraient ces lieux où l'on soigne les victimes de certaines punchlines, métaphoriquement meurtrières. [...] Ceci est intéressant pour la conception du langage qui en découle: la parole rappée, lieu d'une performance, apparaît comme performative, elle peut proprement blesser, ou déclencher des actions violentes (« J'créer l'émeute mon feutre imbibé d'sang »). » *Temps mort: l'esthétique d'un classique du rap français*, op. cit., p. 15-16.

³⁰³ « On m'a dit ».

³⁰⁴ « Tallac », dans « Panthéon », 11 mai 2004.

l'érige en figure du mal ; de l'autre, il se hisse en figure divine en assimilant ses couplets à des « versets »³⁰⁵. Ce terme est d'ailleurs mis en avant par sa reprise sonore dans le verbe « bouleverse ». Un phénomène similaire de résonance se joue entre « diction » et « malédiction », appuyant l'idée d'une association avec le mal. Ces rimes internes sont renforcées par deux suspensions sonores distinctes (« boule-verse [...] malé-diction »), qui mettent en exergue la seconde partie des morphèmes et intensifient leur impact. Ainsi, cette analyse met en lumière la dualité du phrasé de Booba, mêlant contestation et affirmation, où l'enfermement et la malédiction deviennent des outils d'émancipation et de subversion artistique.

Harmonie imitative

L'harmonie imitative, selon le Littré, désigne « l'arrangement de mots par le son desquels on cherche à imiter un bruit naturel³⁰⁶. » Cette figure se manifeste dans le phrasé de Booba à travers l'usage d'allitérations, d'assonances et de répétitions sonores, qui amplifient l'effet des images décrites. Toutefois, comme le rappelle Wyss en s'appuyant sur Tovey, « les sons de la musique imitative n'ont comme équivalents dans la nature que des agglomérats inorganiques dont le compositeur, sous leur forme brute, ne pourrait rien faire du tout [...]. Les formes signifient sans renvoyer à quelque chose d'extérieur à elles³⁰⁷ ». Autrement dit, « les formes de la musique « signifient » par connotation plus que par dénotation³⁰⁸ », elles suggèrent. Il s'agit donc d'être prudent pour ne pas risquer la surinterprétation. On prendra donc appui sur Morier qui a répertorié les effets potentiels de chaque son français dans son dictionnaire.

Dans « Et y'a plein d'trucs à prendre, et puis t'apprends vite avec les coups / Reviens avec tes couilles, tes potes frappent avec les coudes³⁰⁹ », les allitérations des plosives [t] et [p]³¹⁰ miment l'impact des coups évoqués dans les paroles. Le terme « coups » est renforcé par une paronomase avec « couilles » et « coudes », les trois termes structurant un rythme ternaire soutenu par un parallélisme grammatical: verbe + « avec »

³⁰⁵ « Rouge sang sont mes versets » (« Destinée »).

³⁰⁶ <https://www.littre.org/definition/harmonie>, consulté le 12 décembre 2024.

³⁰⁷ *Eloge du phrasé*, op. cit., p. 252-253.

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ « Ma définition »

³¹⁰ Pour Morier ces consonnes plosives conviennent à l'expression de la force, mais aussi de la précision, particulièrement l'occlusives [t] (*Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, op. cit., p. 253).

+ déterminant + nom. Ce rythme ternaire symbolise à son tour la succession des impacts. La récurrence du [r] ajoute à cette dureté³¹¹, amplifiant l'idée d'un affrontement. Ainsi, son phrasé reproduit une véritable rafale verbale qui illustre parfaitement ce qu'il décrit: apprendre à travers les coups. D'ailleurs, cette phase fait écho à l'une des origines du terme *rap*, qui signifie « donner des coups secs »³¹² en anglais.

Dans « Des phases de fou depuis qu'mon joint s'est roulé / Que j'ai roté mon poulet rôti et recraché deux îlotiers³¹³ », les allitérations en [r] et [t], combinées à l'assonance en [o], traduisent de manière sonore le processus digestif évoqué dans les paroles, tout en accentuant la brutalité de l'image.

« Haineux, de chez nous vient le mot vénéneux³¹⁴»

Dans cette dernière phase, on entend aussi une allitération en [n] et en [v]. Pour Morier la spirante [v] et la liquide [n], produites par l'écoulement continu du souffle sont propre à exprimer un « écoulement de la substance à travers un corps poreux³¹⁵ », ici, cela pourrait correspondre à la sève circulant dans leurs veines, remplaçant le sang et prolongeant davantage cette métaphore végétale présente dans le morceau.

Au-delà des paroles, l'instrumental joue également un rôle dans l'harmonie imitative. On a déjà vu que l'instrumental jouait littéralement le craquement d'une branche (cf. p.31), le bourdonnement d'une scie (cf. p.15) ou encore le grésillement du feu (cf. p.15). Tout comme l'harmonie imitative décrite dans les phases précédentes ce phénomène participe du dialogue entre texte et musique. Cette section a ainsi démontré que le phrasé contribue à intensifier l'expression du « sale » lorsqu'il est mobilisé, les sonorités employées participant non seulement à sa transmission, mais également à sa signification.

³¹¹ Comme observé (cf. p. 15), le son [r] est fréquemment utilisé pour exprimer la gravité et l'assourdissement. Un autre exemple significatif se trouve dans le morceau Indépendant: « Et dans le cartel on peut mourir wanted, criblés de balles / Mais crédibles pour que tu t'appelles ». On note ici l'allitération des occlusives sourdes [p], [t], et [k], qui évoque de manière sonore et rythmique le bruit des armes à feu, renforçant ainsi l'intensité dramatique du passage.

³¹² L'origine du terme « Rap » vient de l'anglais, du verbe to rap qui signifie: « frapper à petits coups rapides et sec, ce qui évoque une forme de rythme, mais le même mot a pris en argot américain le sens de (bavarder), de (tchatcher) et le rap est précisément une forme de bavardage sur fond rythmique », CALVET, L-J, *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Payot et Rivages, 1994, p. 271.

³¹³ « Écoute bien ».

³¹⁴ « Ma définition ».

³¹⁵ *Dictionnaire de poésie et de rhétorique, op. cit.*, p. 264.

Équivoque sonore:

L'équivoque, selon *Le Gradus* de Dupriez, consiste à « introduire, dans une phrase qui avait déjà un sens complet, un deuxième sens, distinct et complet lui aussi³¹⁶ ». Chez Booba, cet effet s'appuie sur son phrasé: son *flow*, en écrasant les sons ou en laissant des suspensions dans la prononciation, ouvre souvent la voie à des interprétations multiples. Les signifiants demeurent indéterminés, ce qui permet aux signifiés de rester ouverts à l'interprétation. On peut ainsi parler d'équivoque sonore, un procédé qui enrichit la polysémie des paroles et ajoute une couche d'interprétation supplémentaire.

Dans « Mesdames, messieurs ! Ici-bas pour représenter / On roule tous à 200, certains ont pétié l'essieu³¹⁷ », l'équivoque repose sur la polyvalence de « pétié l'essieu ». Une première lecture suggère la description d'un accident: rouler vite et imprudemment au point d'endommager l'essieu, pièce essentielle de la voiture, symbolisant ainsi une trajectoire incontrôlée qui conduit à la mort de certains des siens³¹⁸. Une seconde lecture y entend « péter les cieus », une image de l'ambition transcendante³¹⁹. Les deux interprétations métaphoriques convergent donc pour signifier la mort. Cette polysémie est renforcée par la rime équivoquée avec « messieurs », tandis que l'ambiguïté naît d'une brève suspension phonétique dans « e-ssieu ».

La phrase qui suit la précédente: « J'ai pas prêté mon style aux salopes³²⁰ », s'ouvre à une autre équivoque sonore. On peut en effet entendre « J'ai pas prêté mon stylo, salope ». La première lecture valorise son unicité et sa créativité, refusant de prêter son « style » aux autres rappeurs³²¹, la seconde insiste sur l'exclusivité de sa plume affirmant l'authenticité de Booba face aux *ghostwriters* et aux MCs qui y ont recours, les deux convergent donc pour glorifier son rap, on reviendra sur l'*egotrip* plus loin dans le développement (cf. p.78).

³¹⁶ DUPRIEZ, Bernard, *Gradus*, Paris, 10/18, 1984, p. 201-202.

³¹⁷ « Repose en paix »,

³¹⁸ « J'suis mort de faim, rap F1 pour tous mes défunts » *Le bitume avec une plume*

³¹⁹ Comme l'évoquait déjà Booba avec Lunatic: « Faut qu'j'me rattrape, et qu'j'défonce les portes du Paradis », Lunatic, « Avertisseurs », dans *Mauvais Œil*, 25 octobre 2000.

³²⁰ « Repose en paix ».

³²¹ En ce qui concerne l'utilisation du terme *salope*, il est employé ici dans le sens décrit à la page 52 de ce mémoire.

Dans « Je t'assure qu'on peut faire des battes avec d'la sciure³²² », l'équivoque sonore se manifeste dans les rapprochements phonétiques entre « battes / pâtes » et « sciure / sueur ». Rassembler de la sciure pour former une batte, et suer suffisamment au-dessus d'une casserole pour y faire ensuite cuire des pâtes sont deux manières de dire la débrouille. Cette équivoque émerge grâce à l'usage de paires linguistiques minimales et l'incertitude phonologique permises par le *flow* rapide. Booba ici illustre une philosophie de la résilience où des matériaux insignifiants comme la « sciure » ou la « sueur » peuvent être transformés en ressources utiles. Cet hymne à la débrouille rappelle le concept d'« auto-démérandance³²³ » popularisé par le Ministère A.M.E.R., où la survie est érigée en art.

Dans « Un flow d'porc, j'suis là pour ouvrir d'autres portes³²⁴ », l'équivoque oscille entre deux interprétations complémentaires. D'abord, à travers la métonymie du *flow*, Booba revendique une marginalité en s'animalisant. L'image du « porc », incarnant la saleté, devient un levier pour accéder à une originalité unique, mise en avant par la paronomase « porc »/« portes ». L'hyperarticulation de ces deux termes renforcent leur mise en exergue. Sur le plan sonore, l'allitération en [r] souligne l'aspect « sale » (cf. p.15), dans lequel il puise sa force, tandis que celle en [p] en amplifie l'impact. Cette insistance sonore s'étend à travers le couplet, particulièrement dans l'anaphore en « un.e putain de » (15 occurrences en 16 mesures). Une autre lecture repose sur une comparaison automobile: le phrasé rapide, associé à l'apocope « j'suis », peut évoquer un « flow de Porsche ». Booba se compare ainsi à une voiture puissante et rapide, métaphore qui s'accorde avec la perspective d'« ouvrir d'autres portes »³²⁵. Les deux interprétations convergent pour exprimer une même idée: il va tout « défoncer », qu'il soit animal ou voiture de sport. En employant deux métaphores pour le dire, Booba démontre une rhétorique habile, comme une mise en abyme de sa capacité d'écriture, qu'il célèbre explicitement dans cette phrase.

³²² « Sans ratures ».

³²³ Voir Boucher, *RAP Expression des Lascars: signification et enjeux du Rap dans la société française*, op. cit., p. 314.

³²⁴ « Temps mort ».

³²⁵ D'ailleurs, cette image rappelle la punchline mythique d'Ärsenik, « Y avait pas de porte ouverte alors j'ai péti un carreau », (Ärsenik, « Par où t'es rentré, je t'ai pas vu sortir », dans *Quelques gouttes suffisent*, 23 novembre 1998), un groupe que Booba cite comme influence majeure: « Premier album de la FF, Ärsenik m'aide à gratter », (« Lunatic », dans *Lunatic*, 22 novembre 2010).

Enfin, dans « Molotov rime avec mairie, poste, pays³²⁶ », Booba joue sur une équivoque sonore: entre « mairie » et « poste », on entend « riposte ». Ce glissement amplifie la violence suggérée, alignant les lieux institutionnels avec un symbole de révolte. La polysémie sonore souligne ainsi la double dimension de cette phrase: une critique des structures établies, et un appel à une opposition active, portée par la puissance subversive de son phrasé. Il y a également une gradation dans l'énumération, puisque le « pays » englobe la « mairie » et la « poste », tant sur le plan géographique que sonore, avec le [i] de « mairie » et le [p] de « poste » se retrouvant dans « pays »³²⁷.

Rythme prosodique

Le rythme est un élément fondamental dans l'écriture rap, et c'est dans l'essence même du rap qu'on trouve cette alliance entre le texte, le phrasé et la musique, cette collusion créatrice de sens. Par ailleurs, l'interprétation rythmique tend à s'appuyer sur des « systèmes accentuels concurrents³²⁸ ». Cette « tension polyrythmique³²⁹ » – entre la musique et la prosodie, et aussi au sein de la prosodie elle-même – représente, selon Carinos et Hammou, « une des potentialités esthétiques majeures du rap³³⁰ ». Ces tensions rythmiques se retrouvent dans les phases de Booba, où elles enrichissent le propos et renforcent les images.

« Ils ont dévalisé l'Afrique, j'veins piner la France, rek³³¹ ».

On a déjà commenté cette phase (cf. p. 61), mais pas son rythme. Cette phase repose sur un équilibre rythmique classique, structuré en une protase (montée vocale: « Ils ont dévalisé l'Afrique ») suivie d'une apodose (descente vocale: « j'veins piner la France »), formant ainsi une phrase équilatérale typique de la posture assertive décrite par Morier³³², ce qui correspond tout à fait à la posture du rappeur ici. Cependant, l'ajout de «rek», accentué en fin de phrase perturbe cet équilibre, créant un déséquilibre qui recentre

³²⁶ « Écoute bien »,

³²⁷ Commentaire suggéré par un auditeur du site Genius. (<https://genius.com/115879>, consulté le 03 octobre 2024).

³²⁸ CARINOS, Emmanuelle, HAMMOU Karim, « Approche du rap en français comme forme poétique » [en ligne], *La poésie délivrée*, Presses universitaires de Nanterre, 20 mai 2017, p. 275.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ « Sans ratures ».

³³² *Dictionnaire de poésie et de rhétorique, op. cit.*, p. 611.

l'attention sur ce dernier mot. Ce procédé semble souligner un déplacement symbolique du pouvoir: il se trouve maintenant entre les mains de celui qui énonce cette parole.

« La mélodie des briques que je débite en vrac fait peur³³³ ».

Ici, le rythme met en évidence une structure dite scalène³³⁴, où la protase est bien plus courte que l'apodose. Pour Morier cela traduit « au propre la chute verticale, celle du couperet ou de la hache; au figuré, la violence du tyran, le ton tranchant du dogmatisme, l'argument décisif, la volonté brutale³³⁵ ». On pourrait croire que cela correspond à son attitude ici, vu le ton catégorique et tranchant. Cependant, il semble également qu'il oppose deux conceptions de son rap: d'une part, « la mélodie des briques », une expression marquée par un régime poétique, et d'autre part, un son qui « fait peur », retranscrit aussi par le «débit[...] en vrac ». Cette opposition joue sur une antithèse implicite, et interroge la possibilité qu'une « mélodie » puisse réellement faire peur. Le rythme du phrasé renforce cette lecture: une courte pause avant « fait peur » marque une cassure nette, amplifiant l'impact du verbe final tout en soulignant son opposition à l'idée de mélodie³³⁶. Un découpage rythmique s'opère également dans la phrase suivante:

« Rue dans la peau / C'est comme s'il avait croqué deux pommes depuis que j'ai le mic' dans la paume³³⁷ ».

Cette phase présente une organisation rythmique atypique, rompant avec la structure classique en quatre mesures musicales. Elle s'articule en trois puis cinq mesures, créant un effet d'attente et de déséquilibre³³⁸. La courte pause entre « peau » et « c'est » rappelle le phénomène appelé *vide* chez Morier: une « mise à la ligne, ou interligne, que l'on ménage en vue de peindre l'étendue³³⁹ ». Bien que ce phénomène soit typographique, ses effets peuvent ici éclairer l'analyse de son pendant sonore. Dans les effets répertoriés par Morier et qui semble s'appliquer ici, on peut citer: une distance temporelle et spatiale, une

³³³ « Sans ratures ».

³³⁴ *Dictionnaire de poésie et de rhétorique, op. cit.*, p. 942-944.

³³⁵ *Dictionnaire de poésie et de rhétorique, op. cit.*, p. 639.

³³⁶ Cette phase est un bel exemple de l'habitude du rappeur de se décrire en prise, et en osmose avec son environnement. J'en donne ici d'autres exemples : « Enfants du ciment, pas besoin de te faire un dessin » (« Animals ») ; « Sois sans rancune, j'suis l'bitume avec une plume » (« le bitume avec une plume ») ; « J'crée l'émeute, mon feutre imbibé de sang » (« Indépendants ») ;

³³⁷ « Sans ratures ».

³³⁸ À noter que Morier nomme *Sanglier* « un groupe de trois syllabe, isolé, qui, dans le vers libre ou la prose, n'appartient pas à un ordre numérique cadencé » (*Dictionnaire de poésie et de rhétorique, op. cit.*, p. 942).

³³⁹ *Dictionnaire de poésie et de rhétorique, op. cit.*, p. 1122.

contemplation ou réflexion, et un aspect ludique provoqué par l'attente et le besoin de revenir en arrière pour comprendre la phase³⁴⁰. La tension rythmique s'enrichit d'un effet de télescopage temporel, qui relie des temporalités distantes: Booba mêle ici son présent (« rue dans la peau[...] j'ai le mic'») à un passé mythique (la Genèse et le péché originel³⁴¹). En plus, cette configuration temporelle est inversée (cf. p.15): le présent impacte le passé³⁴², ce qui participe à l'hyperbolisation propre à l'ego-trip de Booba³⁴³

« J'déconne, je sais, changer j'essaie³⁴⁴ ».

Ici, le rythme est divisé en deux parties égales de quatre syllabes chacune. Cette bipartition, accentuée par la rime équivoque (« je sais » / « j'essaie »), reflète le processus décrit par Booba: bien qu'il soit conscient du caractère problématique de son comportement et tente d'y remédier, il retombe dans ce cycle de répétition. La structure même du vers illustre ce va-et-vient entre reconnaissance et rechute.

« Tunique treillis khaki, unique MC³⁴⁵ ».

Ici, la succession de mots de deux syllabes évoque un rythme saccadé, imitant une marche militaire. La majorité des termes contient une ou plusieurs consonnes occlusives sourdes ([t] et [k]), articulées de manière rapide et sèche par le MC. Cette diction accentue l'effet percussif de la phrase, renforçant son impact sonore. Juste avant, Booba déclarait vouloir combattre le « 6.6.6 » ; ici, il se présente comme un véritable soldat de la rue, prêt à mener cette lutte.

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ Booba se présente ainsi comme une figure du mal (cf. p.20), en lien avec le diable. Lorsqu'il affirme que depuis qu'il a « le mic dans la paume » - une périphrase pour signifier son entrée dans le rap - le monde s'est alourdi de deux fois plus de péchés, il s'attribue un pouvoir quasi apocalyptique. Cette posture peut être rapprochée d'une autre phase: « Ici le diable racole, fuis son rodéo / T'attache dans le hall avec de la coke, pisse sur ton auréole », « Ma définition ». Le « sale » apparaît d'abord comme une menace extérieure incarnée par le diable, une figure à fuir pour préserver sa vertu symbolisée par « ton auréole », que la « pisse » vient souiller. Mais cette souillure, loin d'être uniquement subie, est progressivement intériorisée et revendiquée, à l'image de la « rue dans la peau » ou des « deux pommes » consommées par Adam. Une fois encore, Booba illustre ce glissement du « mal » perçu comme une menace vers sa réappropriation assumée.

³⁴² « J'ai vu l'présent kidnapper l'avenir » (« Indépendants »).

³⁴³ On remarque également une importante allitération en [m], un son qui, selon Morier, représente l'écoulement continu du souffle, qui peut traduire un changement d'état (*Dictionnaire de poétique et de rhétorique, op. cit.*, p. 264). Ici, il reflète l'impact de Booba sur l'historiographie religieuse. Sur un plan méta, cette allitération met également en avant sa maîtrise de la rime et son pouvoir au micro.

³⁴⁴ « Jusqu'ici tout va bien »

³⁴⁵ *Ibid.*

Conclusion locale

En conclusion, la prosodie et le rythme chez Booba dépassent largement leur fonction d'agencement sonore pour devenir un véritable levier de signification et de complexité stylistique. Il articule tensions, déséquilibres et effets esthétiques, tout en affirmant une posture artistique forte. Ces constructions rythmiques sont au cœur de la puissance poétique et narrative de son écriture, où musique et mots s'entrelacent pour produire un impact unique. Dans *Temps Mort*, Booba privilégie souvent un redoublement des accents rythmiques du beat à travers une diction hachée et saccadée³⁴⁶, renforçant l'intensité brute de l'album. Toutefois, il sait également jouer sur des décalages entre la voix et les accents musicaux, créant ainsi des effets inattendus qui enrichissent encore davantage l'expérience d'écoute. C'est dans ces tensions rythmiques que s'exprime pleinement sa maîtrise, transformant chaque phase en un espace de résonance, à la fois sonore et sémantique.

Rythme ternaire

Le rythme ternaire, récurrent dans l'écriture de Booba, se distingue comme une véritable signature. Cette section s'attardera à analyser les apparitions de ce phénomène rythmique dans *Temps Mort*.

« C'est malheureux je reviens c'est dangereux³⁴⁷ ».

Ici le rythme ternaire, soutenu par la rime batelée entre « malheureux » et « dangereux », mime le retour évoqué dans la phase (« je reviens »), tout en traduisant son caractère cyclique et fataliste (cf. p. 74). Booba y marque une forme d'acceptation de cette fatalité, renforcée par l'épiphore qui suit dans *l'outro* du morceau, où le groupe « c'est dangereux » est répété quatre fois, donnant à cette phase une résonance d'avertissement liminaire. La suraccentuation systématique de la première syllabe du dernier mot de chaque segment (« C'est malheureux je reviens c'est dangereux ») appuie davantage l'effet rythmique, tout en suggérant la menace implicite d'un coup qui surgit de manière imprévisible, tout comme l'accent qui se trouve là où on ne l'attend pas. D'ailleurs, dans la phase d'après,

³⁴⁶ Voir Solignac, » *Temps mort: l'esthétique d'un classique du rap français*, op. cit., p. 41.

³⁴⁷ « Temps mort »

on retrouve le rythme ternaire: «Écoute, écoute ça, écoute un peu ma banlieue ». Ce procédé confère à cette phrase une fonction structurante et prophétique au sein de l'album.

« J'suis mort de faim, rap F1 pour tous mes défunts³⁴⁸ »

La métaphore de la faim, omniprésente chez Booba (cf. p.62), est employée ici pour signifier la vengeance et la quête d'accumulation. Elle introduit également la métaphore automobile avec le l'image du rap *formule 1*, symbole de vitesse et de maîtrise technique, deux éléments nécessaires pour assouvir sa faim, en tout cas au sein du *rap game*. Celle-ci puise sa source dans le motif récurrent des proches disparus (« pour tous mes défunts »), une formule qui insiste sur leur nombre et renforce l'urgence de la quête. Le rythme ternaire s'appuie sur la triple rime en [fɛ̃] (« faim », « F1 », « défunts »), qui relie la conséquence: « rap F1 » à la cause: « mes défunts »³⁴⁹. Cette rime est renforcée par deux suspensions phonétiques: entre « mort de » et « faim », et « mes dé-funts ». On y retrouve non seulement la rime en [fɛ̃], mais les consonnes [m] et [d], qui enrichissent la rime qui devient presque équivoquée, tout en intensifiant l'aspect introspectif et revendicatif du propos.

Cette structure se distingue d'abord par son intérêt rythmique: comme on va le voir, elle crée souvent un schéma régulier en quatre temps (groupe verbal/complément/complément/complément), tout en évitant la monotonie d'une régularité trop évidente. Ce sont les compléments qui ressortent et retiennent l'attention, notamment grâce au chiffre trois, qui introduit un léger décalage par rapport au rythme global à quatre temps. Par ailleurs, il arrive qu'un autre groupe grammatical occupe le premier temps, mais la structure de base reste inchangée. Sur le plan stylistique, cette organisation combine parallélisme et asymétrie. Elle suggère une régularité au sein de l'irrégularité, intégrant une structure ternaire dans un cadre binaire en quatre temps. Un motif récurrent chez Booba est l'utilisation de ce rythme ternaire pour organiser des énumérations, souvent utilisées pour se définir ou pour illustrer ses besoins et ses intérêts:

- Ses besoins, sa pyramide de Maslow à lui: « J'ai besoin d'un casse-dalle, un clitoris, un pare-balle », « Indépendants »

³⁴⁸ « Le bitume avec une plume »

³⁴⁹ Cela fait écho à une autre phase présente sur le même morceau: « J'fais du 0 à 100 en 1'10 quand j'vois mes khos en sang », *Ibid.*

- Ses intérêts: « J’suis dans les boîtes, les gifles et dans les chiffres », « Écoute bien »
- Sa constitution, aussi bien physique que morale: « Du sang, des risques et du son: ma définition », « Ma définition » ; « De rouge, de noir et de vert / Je suis fait de larmes, de gloire et de fer, pas le temps pour les regrets, frère », « Sans ratures »
- Le lieu de provenance et ses implications: « Ici c’est barillet, résine et bas-résille³⁵⁰, « Nouvelle école » ; « Rien à battre, ici c’est rime, crime, dibiterie », « Écoute bien ».

Dans ces énumérations, le rythme ternaire crée une structure à la fois simple et percutante, renforcée par des répétitions sonores. Il condense ainsi l’information en une formule concise et marquante et suggère un effet d’emballage et d’abondance. Cette technique met en évidence la capacité de Booba à osciller entre des registres poétiques et symboliques variés, sans établir de hiérarchie entre ses référents. Comme le décrit Youfsi, son réseau de références « n’obéit à aucun solfège ni répertoire », mélangeant l’évocation de « Dragon Ball Z, Dieu, sa mère, de grosses cylindrées, d’amour, puis de grosses fesses » dans une « pure puissance d’expérimentation par le bas³⁵¹ ». Cette absence d’inhibition culturelle, qui, selon Ravier, « pose problème » à une société française attachée au « cloisonnement culturel, la hiérarchie des genres, la division du savoir³⁵² » se manifeste pleinement dans des phases ultérieures, à l’image de « Vénus de Milo, anus de J-Lo, je veux tout³⁵³ ». En juxtaposant la Vénus, symbole de la culture classique, et une représentation sexualisée de Jennifer Lopez, Booba abolit toute distinction entre le « noble » et le « trivial », brouillant les frontières symboliques et défiant les conventions esthétiques et culturelles. Le rythme ternaire offre un cadre idéal pour ces télescopes, facilitant des transitions rapides entre les idées tout en disséminant les pièces du puzzle.

Conclusion locale

Le phrasé de Booba est donc un véritable outil de transgression et d’affirmation identitaire. Sa revendication d’une « saleté sonore », perceptible dans les distorsions vocales, les suffixes déformés et les intonations rugueuses, s’inscrit dans une esthétique brute et abrasive. Chaque son semble chargé d’une rage contenue, exprimant à la fois

³⁵⁰ Le terme « barillet » renvoie à deux univers distincts: celui de l’armurerie, où il désigne le cylindre contenant les munitions d’un revolver, et celui de la musique, où il fait référence à un mécanisme cylindrique d’un instrument.

³⁵¹ « Ounga Ounga », dans *Rester barbare*, op. cit., p. 78.

³⁵² « Préface », dans *Le bitume avec une plume: Un Puzzle de mots et de pensées*, art. cit., p. 7.

³⁵³ *Friday*, dans « Trône », 1^{er} décembre 2017.

révolte et puissance. À travers des procédés tels que l'harmonie imitative ou l'équivoque sonore, Booba manipule la langue pour créer une polysémie riche, où chaque phrase ouvre la voie à des interprétations multiples. Ce jeu constant avec les codes linguistiques et sonores enrichit ses textes d'une complexité poétique et symbolique. Le travail rythmique, notamment l'utilisation récurrente du rythme ternaire, constitue une autre marque distinctive de son style. Ce schéma permet de structurer ses énumérations de manière percutante tout en facilitant des transitions rapides entre les idées, brouillant les frontières entre le raffiné et le vulgaire, l'exalté et l'ordinaire, et le personnel et l'universel. En définitive, le phrasé de Booba se démarque comme une signature à la fois esthétique et politique. Il transcende les codes de la langue et de la musique pour marquer durablement le rap français, faisant de son *flow* un vecteur puissant d'expression identitaire.

iv. *Egotrip et Clash*

L'*egotrip* constitue une pierre angulaire du rap, particulièrement dans l'œuvre de Booba. En tant que pratique poétique et performative, il s'agit d'un exercice d'autodéfinition où l'artiste exalte ses mérites, retrace son ascension sociale et économique, et impose son individualité dans une logique d'hypertrophie du moi. Toutefois, l'*egotrip* dépasse la simple glorification de soi: il reflète aussi une quête de reconnaissance, comme le souligne Boucher, qui voit dans cette pratique une manière « de se prouver à soi et aux autres que l'on existe³⁵⁴ », une volonté exacerbée de reconnaissance. Ravier donne à cette pratique une dimension philosophique: « l'*egotrip*, c'est la version hip-hop du "connais-toi toi-même"³⁵⁵ ». À travers une écriture hyperbolique, Booba se revendique à la fois comme un créateur audacieux et une figure revendicative. Par ailleurs, l'*egotrip* s'articule fréquemment autour de l'humour ou du *clash*, dans lesquels Booba se définit par contraste avec ses opposants. En d'autres termes, il se construit en relief, s'appuyant sur ses exploits autant que sur l'infériorité des autres.

³⁵⁴ *RAP Expression des Lascars: signification et enjeux du Rap dans la société française, op. cit.*, p. 60.

³⁵⁵ « Préface », dans *Le bitume avec une plume: Un Puzzle de mots et de pensées*, art. cit., p. 4.

Se définir soi-même – L'autodéfinition dans l'*egotrip*

Dans cette partie, j'examinerai d'abord l'*egotrip* comme mode d'autodéfinition et de mise en récit de son parcours. Puis, dans une seconde partie, j'aborderai la manière dont, par le *clash*, Booba se redéfinit en opposant ses détracteurs à son propre univers.

« On l'a fait tout seul, du sous-sol au toit sans boussole³⁵⁶ ».

Cette phrase, déjà analysée dans la section sur l'enfance (cf. p.22), illustre également le paradigme de l'*egotrip* chez Booba: l'ascension sociale et économique est symbolisée par une trajectoire verticale, passant « du sous-sol au toit ». Le « sous-sol » peut être interprété comme une métaphore du rap underground³⁵⁷, symbolisant une double réussite: d'une part, son succès financier lui a permis d'atteindre le sommet (« le toit »), et d'autre part, ses qualités rapologiques lui ont permis de dépasser le stade de l'underground. L'indépendance, proclamée dans le titre du morceau, est omniprésente: l'antithèse et le paradoxe posé en épanadiplose: « on l'a fait tout seul » (je souligne) appuie l'idée d'un collectif restreint ayant réussi sans recours extérieur, tandis que l'expression « sans boussole » renforce cette autonomie en soulignant l'absence de soutien institutionnel, en l'occurrence celle des maisons de disques. Booba insiste donc sur cette réussite en utilisant une tautologie: s'ils l'ont fait seuls, il est logique qu'il n'y ait pas de guide. Cette phrase condense ainsi les motifs centraux de l'*egotrip*: l'autonomie, le dépassement des obstacles, et la revendication de son unicité.

« 92i, du son pour mes gens, du plomb dans les jambes / Négro du chrome sur les jantes, je brille³⁵⁸ ».

Ici, l'*egotrip* s'étend au collectif: le 92i, présenté comme une extension de Booba. L'énumération tripartite dépeint les activités du groupe: production musicale, règlements de comptes violents, et accumulation des richesses. La juxtaposition des images établit une opposition implicite, soulignant la supériorité matérielle et symbolique de Booba et de ses acolytes: si eux marchent sur des jambes blessées, Booba et sa clique roule sur des jantes chromées. Cette supériorité culmine dans le verbe « brille », qui traduit, au propre, une visibilité éclatante et, au figuré une reconnaissance sociale. Le « sale » se manifeste ici à travers l'évocation sanglante du plomb dans les jambes et l'utilisation du terme

³⁵⁶ « Indépendants ».

³⁵⁷ Interprétation émise par un consultant du site Genius (<https://genius.com/173260>, consulté le 27 septembre 2024).

³⁵⁸ « Jusqu'ici tout va bien ».

« négro », qui renvoie à l'histoire des dominations et des luttes tout en ajoutant une dimension d'*egotrip*, puisque les dominations et stigmatisation systémiques ont été également dépassés pour parvenir à ce succès.

« J'arrive en ville, brille, repars en vie / Si t'aimes les représailles: tire en l'air ou dans mes Nike Air ³⁵⁹».

Cette phase revisite la formule césarienne « *veni, vidi, vici* »³⁶⁰ en décrivant une sortie en ville sous une forme fragmentaire et elliptique. L'*egotrip* se manifeste dans l'idée de « briller » tout en restant intouchable: malgré les dangers, Booba repart indemne. La phrase suivante approfondit cette idée par une litote paradoxale: « aim[er] les représailles ». L'auditeur est invité à tirer, mais cette injonction révèle plutôt la stature intouchable de Booba³⁶¹ qu'autre chose, puisque en effet: tirer « en l'air » traduirait sa grandeur métaphorique, tandis que viser ses « Nike Air » évoque l'incapacité des opposants à dépasser son niveau, suggérant qu'ils ne peuvent l'atteindre qu'à la cheville³⁶². La répétition du mot « air », en antanaclase, souligne à la fois son éloignement physique et sa supériorité symbolique. À noter que l'ordre de la phrase place d'abord les représailles avant de parler de l'acte déclencheur, ce qui renforce, par antéposition, la performativité de Booba.

« 3, 4, 5, 6 tass' à la s'maine / Ici ça pue l'cash de la casquette à la s'melle³⁶³ ».

Dans cette phase, Booba illustre son mode de vie ostentatoire en mêlant conquêtes sexuelles et monétaires. L'accumulation des « tass' » (aphérèse de « pétasse ») atteint un tel point qu'il en perd le compte exact. En parallèle, Booba exprime un rapport particulier à l'argent avec l'expression « ça pue l'cash ». Cette formule, inhabituelle pour un artiste qui valorise la richesse, semble refléter une tension: elle pourrait représenter une perception critique extérieure de son ostentation ou, à l'inverse, une revendication assumée de cette « puanteur » comme un élément distinctif et valorisé, en lien direct avec

³⁵⁹ « Le bitume avec une plume ».

³⁶⁰ On y retrouve en effet l'allitération de la spirante [v] qui mime l'idée de mouvement et de passage.

³⁶¹ « Intouchable, tu peux qu'arracher mes stickers » « On m'a dit »

³⁶² Cette idée trouve un écho dans la phase suivante: « J'porte le kevlar du llage-vi / Pourtant j'pense pas qu'ces clébard m'arrivent à la ch'ville », « Écoute bien ». Booba y évoque le « kevlar du village », une métaphore pour parler du grigri traditionnel sénégalais porté à la cheville pour attirer la chance, tout en affirmant son inutilité face à ses opposants, qu'il considère incapables de l'atteindre à ce niveau symbolique. Par paronymie, on peut également entendre « Pourtant j'pense pas qu'ces blédards m'arrivent à la ch'ville », une lecture renforcée par l'isotopie instaurée dès la première ligne avec le terme « village », qui évoque le « bled » africain.

³⁶³ « Le bitume avec une plume ».

son esthétique du « sale ». La phrase revisite l'expression « de la tête aux pieds » en la remplaçant par « casquette » et « semelle ». La casquette, emblématique de la culture banlieusarde, devient alors un marqueur identitaire. *L'egotrip* se manifeste donc ici à travers la description des vêtements, qu'on imagine de marque (cf. p.47), symboles de réussite et d'appartenance sociale.

« Petit, mélange pas la F1 et le karting / On n'est pas back dans les bacs parce qu'on n'est jamais parti³⁶⁴ ».

Booba adopte ici un ton didactique en s'adressant à son auditeur, qu'il infantilise avec l'emploi de « petit ». La métaphore automobile, récurrente chez Booba, illustre une hiérarchie nette: son « rap F1 » se situe à un niveau supérieur, inatteignable pour les amateurs, représentés ici par le « karting ». La deuxième partie de la phase constitue un *clash* explicite à l'encontre de NTM, groupe pionnier du rap français, dont l'une des chansons phares est *Back dans les bacs*. En affirmant qu'il n'est « jamais parti » des bacs (caisses où l'on trouve les disques à acheter), Booba met en opposition sa prolifération artistique et l'interruption supposée de la carrière de NTM. Cet affrontement symbolique, dirigé contre un groupe fondateur du rap français, est une preuve de l'ambition de Booba, qui cherche à redéfinir les contours de la suprématie dans le genre³⁶⁵. La proximité des deux parties de la phase laisse entendre que NTM est assimilé au « karting », renforçant l'idée d'un dépassement générationnel et stylistique.

Conclusion locale

L'egotrip, chez Booba, dépasse largement la simple glorification personnelle. Comme le souligne Vettorato, « la transgression des tabous ayant trait à l'égo n'est que l'aspect le plus immédiatement visible d'une logique de transgression généralisée³⁶⁶ ». Cette logique englobe non seulement l'individu, mais également son collectif, ses opposants, et plus largement les normes établies de la scène rap. Comme l'observe Shusterman, « l'autosatisfaction du rapper porte souvent sur ses performances sexuelles, son succès commercial et ses fonds propres, tous ces traits étant présentés comme dérivant de son pouvoir verbal³⁶⁷ ». Chez Booba, cette revendication s'enrichit d'un discours sur

³⁶⁴ « Inédit ».

³⁶⁵ Six ans plus tard, Booba ira plus loin et dira qu'« NTM, Solaar, IAM: c'est de l'antiquité », « B2OBA », dans *0.9*, 24 novembre 2008.

³⁶⁶ *Un monde où l'on clache: la joute verbale d'insultes dans la culture de rue*, op. cit., p.95.

³⁶⁷ *L'art à l'état vif: La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, op. cit., p. 254.

la puissance linguistique et l'esthétique du « sale ». La richesse s'exprime par l'ostentation, mais aussi par une revendication de la « puanteur » (comme dans « ça pue l'cash », (cf. p.80) qui mêle provocations sociales et fierté culturelle. Ainsi, l'*egotrip* devient chez Booba un outil de revendication d'un pouvoir artistique, mais aussi un moyen de sublimer son ascension à travers une transgression généralisée. Loin de se contenter de glorifier ses accomplissements, il impose un univers où la parole, brute et abrasive, devient un instrument de domination et de contestation. La saleté, plutôt qu'un défaut, est élevée au rang d'arme stylistique et identitaire, réaffirmant l'idée que chez Booba, l'*egotrip* est aussi une esthétique de la résistance.

Se définir par le prisme de l'autre: la culture du *clash*

La pratique du *clash* dans le rap s'inscrit dans une longue tradition orale où l'affrontement verbal devient une forme de spectacle et d'expression artistique. Selon Vettorato, « le *dozen* existait sans doute à l'état larvaire dans des traditions verbales pratiquées sous l'esclavage³⁶⁸ », auxquelles il ajoute l'héritage du *trickster*, figure emblématique des contes oraux africains, incarnant à la fois la ruse et la transgression. En s'attaquant à ses collègues rappers, ou à des figures plus indéfinies, Booba s'inscrit dans cette continuité culturelle.

Le clash, comme le définit Vettorato, est un « acte verbal » par lequel l'artiste affirme « sa propre valeur, sa puissance » et ce « en affirmant la non-valeur de l'insulté³⁶⁹ ». Toutefois, il remarque également que la pratique du clash révèle « l'expression d'une impuissance fondamentale et d'un vide, d'un sentiment d'infériorité plus ou moins latent que l'acte verbal tente de cacher et de compenser³⁷⁰ ». Attaché à un besoin de pouvoir et de subversion de l'ordre établi, « le langage ordurier a donc une fonction affective: compenser un sentiment de volonté humiliée³⁷¹ ». Le clash s'inscrit dans la culture hip-hop, qui, à travers les graffiti, la danse ou la musique, se définit par une compétition positive. Cette compétition, loin d'être destructrice, repose sur une adversité saine où « l'adversité constitue un moteur essentiel de création³⁷² », encourageant chacun à se dépasser pour triompher de l'adversaire. Dans cet univers

³⁶⁸ *Un monde où l'on clache: la joute verbale d'insultes dans la culture de rue, op. cit., p.18.*

³⁶⁹ *Ibid., p.97.*

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ *Ibid., p.98.*

³⁷² *Pour une analyse textuelle du RAP français, op. cit., p. 57.*

transgressif, les normes classiques de politesse cèdent la place à une vulgarité hyperbolique où l'élargissement du soi s'effectue par la domination symbolique de l'autre. À travers ses textes, Booba manie la pratique du clash en alliant violence verbale, jeu de mots et références culturelles. Ces outils lui permettent de s'élever métaphoriquement tout en ridiculisant ses adversaires. Cette partie montrera en quoi la pratique du clash, dans les textes de Booba, est également imprégnée du motif du « sale».

« Ils veulent rivaliser, leur truc c'est nul / On est trop haut, négro, eux, ils sont petits comme une cellule³⁷³ ».

Dans cette comparaison, Booba joue sur la polysémie du mot « cellule ». Ce terme évoque d'une part la prison, retournant le stigmaté associé à cet univers pour en faire un élément d'*empowerment*. D'autre part, il assimile ses adversaires à une cellule biologique, les réduisant à l'échelle de la plus petite unité de vie, imperceptible à l'œil nu, soulignant ainsi leur insignifiance. Cette hyperbole appuie l'opposition verticale chère au rappeur: il est au sommet, tandis que ses opposants sont relégués à l'insignifiance des bas-fonds.

« Pé-sa en noir avec une faux, je contourne les MC à la craie blanche³⁷⁴ ».

La première partie de cette phrase repose sur une métaphore *in absentia* entre Booba et la faucheuse (« pé-sa » étant le verlan de « sapé », synonyme d'« habillé »). À travers ses vêtements noirs et l'évocation de la faux, il se dépeint comme une incarnation de la mort, implacable et inévitable. Dans la deuxième partie, une réécriture et une traduction d'une phrase d'Inspectah Deck du Wu-Tang Clan³⁷⁵, évoque un univers criminel et cinématographique: la craie blanche, marquant le contour des corps tués sur une scène de crime étant un véritable topos des films policier. À nouveau, Booba ne décrit pas directement le meurtre, mais en suggère les conséquences à travers une logique elliptique et visuelle. À l'image de l'hors-champ au cinéma, ce procédé intensifie l'impact de la violence évoquée et donc du « sale », rappelant la construction d'un film d'horreur où le monstre (cf. p. 40) est d'abord introduit par son ombre et ses effets avant de révéler sa forme.

³⁷³ « Repose en paix ».

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ « Phony niggas are outlined in chalk ». « Da Mystery of Chessboxin' », dans *Enter the Wu-Tang (36 chambers)*, 9 novembre 1993.

« Mon initiale sur ma bague puis sur ta joue / Parce que t'es naze et tu perces et tu t'la joues³⁷⁶ ».

Cette phase illustre une nouvelle fois la pratique de la suggestion. Booba évoque une bague gravée de ses initiales, une synecdoque pour parler de lui-même. Le coup porté à son adversaire n'est pas décrit directement, mais se devine à travers l'empreinte laissée sur la joue de celui-ci, comme si l'on se situait après l'impact. Tout comme dans la phase précédente où l'on se plaçait après le meurtre, cela renforce la violence symbolique et l'impact visuel de la scène. De plus, l'ellipse de la copule comparative « être » accentue cet effet. En supprimant le verbe, Booba accélère la dynamique du langage, et imite la rapidité du coup porté. Cette omission langagière intensifie l'impression de soudaineté et de brutalité, tout en laissant à l'auditeur le soin de reconstituer mentalement l'action décrite par fragments.

« On m'a dit oh ! T'es bon qu'à squatter les halls / Et leur dernière vision sera un gun et un chauve³⁷⁷ ».

Dans cette phase, Booba rejoue, au discours direct, la parole de ceux qui le critiquent pour sa prétendue oisiveté³⁷⁸. En réponse, il leur adresse une menace à peine voilée: leur dernière vision sera celle d'un pistolet et de son crâne chauve. La scène, décrite au futur, fonctionne comme une mise en scène cinématographique où l'on imagine le calibre en premier plan et le haut du visage de Booba qui dépasse en arrière-plan. Cette image rappelle des plans mythiques de Kassovitz sur Vincent Cassel dans le film *La Haine*, film important pour Booba qui le cite à plusieurs reprises³⁷⁹. Cette référence souligne l'importance de la culture visuelle dans son écriture, où le « sale » se déploie pleinement pour maximiser son impact sur l'auditeur.

« Arrache-toi des baffles ou ressorts de boîte en boitant / Toujours là avec mes culs-de-jatte et mes khos / BM, Merco, paraît que le métro ça a changé³⁸⁰ ».

Dans cette phase, Booba utilise une ellipse pour intensifier son propos. Il débute par un avertissement adressé à ses opposants, leur enjoignant de quitter la scène sonore symbolisée par les « baffles », avant de passer directement à la conséquence: « ressorts de

³⁷⁶ « Nouvelle école ».

³⁷⁷ « On m'a dit ».

³⁷⁸ Dans ce morceau, Booba offre un récit distancié de l'expérience de venir du ghetto. L'anaphore « On m'a dit », qui ponctue et introduit chaque parole rapportée, met en lumière les « on-dit » auxquels il est confronté. Cependant, loin de les ignorer, il les convoque pour mieux les déjouer, retournant ainsi ces stéréotypes à son avantage.

³⁷⁹ « Le matin devant le miroir j'ai la muerte tout comme Vinz », « Daniel Sam », 26 décembre 2016. Ou encore: « Marié à la haine comme Belluci », « Belluci », dans *D.U.C.*, 13 avril 2015.

³⁸⁰ « Repose en paix ».

boîte en boitant ». L'ironie du jeu de mots, renforcée par un procédé de dérivation, amplifie la menace tout en ajoutant une touche d'humour. En évoquant les « culs-de-jatte », Booba joue sur le double sens du terme: au sens propre, il désigne un handicap physique et, par extension, une incapacité de mouvement ; au sens figuré, il renvoie à un manque de moyens ou d'intellect³⁸¹. Ce retournement de stigmatisme illustre sa revendication du « sale »: il transforme une identité marginalisée en figure de résilience³⁸². Cette louange qui prend la forme d'un blâme est une forme particulière d'ironie que Morier nomme astéisme³⁸³. Ensuite, l'évocation du «métro qui a changé» contient un sous-entendu vaniteux: si Booba ne fréquente plus les transports en commun, c'est qu'il a atteint un statut qui lui permet de s'offrir des véhicules comme des « BM » ou des « Merco ». À nouveau, c'est par détournement elliptique que Booba procède à l'autocélébration, un jeu où l'auditeur doit s'engager dans le texte pour en comprendre la portée³⁸⁴. Un auditeur de Genius y voit un clin d'œil aux *Black Dragons*³⁸⁵, figures emblématiques des luttes anti-racistes dans le métro parisien des années 80-90, notamment à Châtelet, où ils s'opposaient aux skinheads néo-nazis. Cette interprétation confère à la phase, au-delà de l'*egotrip*, une portée historico-politique: le changement du métro est attribué à la résistance des « culs-de-jatte », qui ont défendu ce territoire contre les *skinheads* adeptes des ratonnades. La phase revendique ainsi une conquête et une protection d'un espace menacé, mettant en avant la lutte pour sa préservation.

³⁸¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/cul-de-jatte>, consulté le 18 octobre 2024.

³⁸² Cette phase fait écho à une autre tirée de *Mauvais Œil*: « Chez nous même les culs de jattes donnent des coups d'genou », Lunatic, « Si tu kiffes pas... », dans *Mauvais Œil*, 25 octobre 2000. Avec ce paradoxe, Booba revendique la ténacité et la résilience de ceux que la société marginalise, en célébrant leur capacité à surmonter les adversités et à affirmer leur puissance.

³⁸³ *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, op. cit., p. 125.

³⁸⁴ À noter que les différents procédés elliptiques et les suggestions que l'on a pu noter participe de cette logique où l'auditeur devient auditeur-auteur puisque les images sont suffisamment suggestives pour qu'on soit libre d'imaginer une partie: « On retrouve parfaitement chez les rappeurs cet effet de prêche qui permet d'impliquer directement l'auditeur dans la trame du discours et de le rendre partie prenante de ce qui s'énonce. Une façon de formuler les choses visant à abolir la distance qui sépare l'acteur du spectateur, le locuteur de l'auditeur, au profit d'une performance commune dont chacun est en droit de revendiquer sa part », *Pour une analyse textuelle du RAP français*, op. cit., p. 76. Pour Ghio, ce dialogue avec le lecteur/auditeur est « renforcé par l'emploi de certaines figures comme les anacoluthes et les aposiopèses », figures fréquemment mobilisé par Booba, *Sans Fautes de Frappes: Rap et Littérature*, op. cit., p. 41.

³⁸⁵ <https://genius.com/32129597>, consulté le 4 janvier 2025.

« On fait nos dièses, on s'en bat les couilles, on les baise / Tout baigne de pisse dans leur toubeï / Leur vue baisse et je vois des couches dans leurs poubelles³⁸⁶ ».

Cette phase illustre une opposition claire entre un « on » collectif, dynamique et conquérant, et un *eux* indéfini, décrépi et décrit par fragments. Le terme « dièses » peut être interprété comme un argot désignant *les affaires*, ou alors pris dans son sens musicale, ce serait une métonymie pour le rap, renforçant l'idée que Booba et son groupe prospèrent dans leur domaine. Le « toubeï », terme wolof désignant le pantalon, est utilisé ici dans une image humiliante: ses opposants se seraient urinés dessus par peur. Booba poursuit cette dévalorisation en soulignant leur vieillissement, marqué par la baisse de « leur vue » et la présence « des couches ». Dans cette phase, Booba insiste sur le fait que ses textes reflètent sa perception de la réalité, et non la réalité elle-même. Cette idée est mise en avant par l'emploi de la locution « je vois », qui signale le caractère subjectif de son propos. L'allusion à l'incontinence est particulièrement incisive et « sale », ancre l'humiliation dans une dimension tangible et corporelle, exactement ce qu'on retrouvait dans la description de ce « on » qui évoquait « les couilles » et la « baise ». Enfin, l'alliance des sons (allitérations des plosives [b], [p]³⁸⁷ et [t] et assonances en [u]) donne une rythmique percutante à la phrase, amplifiant son impact dans l'esprit de l'auditeur.

Conclusion locale

En conclusion, la culture du *clash* chez Booba s'inscrit dans une tradition où la confrontation verbale devient un moyen de subversion et d'affirmation de soi. En jouant sur les mots, les références culturelles et les images visuelles, Booba transforme l'affrontement en un outil de revendication identitaire et d'autocélébration. À travers des phases où l'ironie, l'ellipse, les détournements, la suggestion et l'aspect cinématographique se mêlent à une tonalité souvent brutale et incisive, il magnifie le « sale » pour renverser les stigmates et exposer les dynamiques de pouvoir. Le *clash*, loin d'être purement destructeur, devient un moteur de création où la violence verbale sert à réaffirmer la résilience et la capacité de dépassement face à l'adversité.

³⁸⁶ « Repose en paix ».

³⁸⁷ Pour Morier, les plosives labiales, ici le /b/ et le /p/ se prêtent à l'expression de « la force combinée au volume » p.255, et le résonances basses du /u/ est propre à exprimer « des sentiments [...] des êtres ou des choses en rapport avec l'ombre, le mal, le péché, la peine », (*Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, op. cit., p. 1182).

Bien que l'humour mériterait une analyse approfondie en lien avec le motif du « sale », le manque d'espace m'oblige à l'écartier ici, même si sa place est importante dans *Temps Mort* et, plus encore, dans la suite de la carrière de Booba. Cet aspect humoristique rentre tout à fait dans l'élaboration du « sale » : comme le rappelle Vicherat, « il faut avoir à l'esprit que la violence du langage recèle aussi une bonne part d'humour, c'est-à-dire qu'elle s'exprime avant tout pour être comprise au second degré³⁸⁸ ». Cyril Vettorato, dans son analyse des joutes verbales, note que « la moquerie se fonde [...] sur un usage libérateur de l'humour. [...] Il s'agit d'un humour qui défie les convenances sociales³⁸⁹ », qui défie donc le « sale » par le « sale »³⁹⁰. Maurice Coyaud formalise cette idée dans le cadre des littératures orales, en montrant que « la transgression sociale et la transgression sémantique [sont] les deux facettes complémentaires de l'humour en littérature orale³⁹¹ ». On pourrait même rapprocher l'humour de Booba du burlesque bakhtinien puisqu'il vise à anéantir l'ancien pour faire vivre le nouveau et à se railler du pouvoir³⁹². Chez Booba, l'humour n'est donc pas une finalité en soi, mais un moyen de provocation et de défi, employé pour confronter les interdits et remettre en question les conventions établies³⁹³. Ainsi, le rire chez Booba sert une révolte, à la fois individuelle et collective, en lien direct avec ses dynamiques de vengeance et de contestation.

³⁸⁸ *Pour une analyse textuelle du RAP français, op. cit.*, p. 88.

³⁸⁹ *Un monde où l'on clache: la joute verbale d'insultes dans la culture de rue, op. cit.*, p.12.

³⁹⁰ « Dans une société judéo-chrétienne où l'idéalisme dominant oppose l'esprit à la matière, la grossièreté constitue l'anti-valeur par excellence[...]L'injures est liée à un besoin de pouvoir et de subversion de l'ordre», *Ibid.*, p. 97.

³⁹¹ COYAUD, Maurice, « La transgression des bienséances dans la littérature orale », *Critique*, n°394, Paris, Editions de minuits, 1980, p.326.

³⁹² Voir Ghio: *Sans Fautes de Frappes: Rap et Littérature, op. cit.*, p. 59/63.

³⁹³ Voici quelques exemples de cet humour transgressif: « T'as aimé sucer, j'ai Aimé Césaire », « OKLM », dans *D.U.C*, 19 mai 2014 ; « Le savoir est une arme, j'ai trois calibres sur moi , j'suis très intelligent », « Mové Lang », dans *D.U.C*, 13 avril 2015 ; « J'sors du parloir, j'crois qu'j'viens de croiser Carla Bruni », « Geronimo », single, 22 octobre 2021.

IV. Conclusion

L'écriture de Booba, telle un puzzle, déconstruit les attentes linéaires et narratives. Les motifs fragmentés, les ruptures syntaxiques et les références hétérogènes forment un réseau d'associations, une esthétique du désordre qui convergent paradoxalement vers une forme d'unité. Ce procédé évoque la réflexion d'Artaud selon laquelle « la poésie [...] ressuscite le désordre » en le ramenant à « un point unique »³⁹⁴. Dans cette dynamique, le « sale » devient bien plus qu'une esthétique brute ou provocante: il constitue un levier de réinvention linguistique et culturelle. Refusant une langue qu'il percevait comme vectrice d'asservissement, Booba revendique une langue propre, faite de transgressions et d'appropriations. Comme l'explique Yousfi, « le rap reproduit à l'intérieur de la langue le drame de l'exil. Il déracine les mots de leur milieu d'origine, les déplace, les maltraite. Il rompt leurs attaches. Mais dans le même temps, il les émancipe³⁹⁵. » *Temps Mort* illustre avec force ce processus, proposant une mosaïque postmoderne où se croisent réappropriation culturelle, subversion des codes, et affirmation identitaire. Cette approche syncrétique, ni banale ni stéréotypée, confère à Booba une originalité poétique remarquable. En rompant avec les normes littéraires classiques et en « salissant »³⁹⁶ la langue, il construit un univers textuel unique. Son style laconique participe aussi de cette esthétique qui joue avec la violence des mots, non pour détruire mais pour révéler et faire voir.

À l'image de la technique de l'échantillonnage (sample³⁹⁷), pilier de la culture hip-hop, l'écriture de Booba est profondément dialectique: elle conserve en niant, elle détourne et détruit pour mieux réinventer. Ce processus, ancré dans une culture postmoderne, transforme chaque fragment en une pièce d'un tout où les identités marginales et les récits oubliés trouvent une nouvelle place. En ce sens, le rap devient un espace d'habitation poétique du monde³⁹⁸. À travers cette fragmentation, Booba ne se

³⁹⁴ « Et la poésie, qui ramène l'ordre, ressuscite d'abord le désordre, le désordre aux aspects enflammés ; elle fait s'entrechoquer des aspects qu'elle ramène à un point unique: feu, geste, sang, cri. » ARTAUD, Antonin, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, 1979.

³⁹⁵ « Ounga Ounga », dans *Rester barbare*, *op. cit.*, p. 88.

³⁹⁶ Pour Yousfi la langue de Booba «s'est salie et en même temps lavée des ambitions civilisatrices qu'elle portait » (« Ounga Ounga », dans *Rester barbare*, *op. cit.*, p. 88.)

³⁹⁷ Voir TORDJMAN, Gilles, « Sept remarques pour une esthétique du sample », *Technikart*, n°20, mars 1998, p.58-59.

³⁹⁸ Abd Al Malik évoque à ce sujet l'aspiration de certain.e.s rappeur.se.s, affirmant que « en habitant poétiquement le monde ils pourraient le sauver », *Réconciliation*, *op. cit.*, p. 10.

limite pas à défier les conventions: il ouvre une voie nouvelle, un espace où le « sale » devient synonyme de puissance expressive et de réconciliation avec une langue qu'il refuse de subir.

Ce mémoire avait pour objectif d'explorer le motif du « sale » dans *Temps Mort*, en interrogeant ses conditions d'émergence, ses manifestations artistiques, et ses implications esthétiques et identitaires. L'analyse a révélé que le « sale » opère selon une double dynamique. D'une part, il exprime une dureté extérieure, un témoignage des réalités sociales, politiques et culturelles auxquelles Booba se confronte. D'autre part, il constitue une revendication assumée, une affirmation de singularité et de puissance. Ce double processus de reflet et de transformation du « sale » se trouve d'ailleurs explicité par Booba dès la toute première phase de *Temps mort*: « Une putain d'époque mon pote, ici il faut des putains de dorsaux³⁹⁹ ». Comme l'explique Solignac: « On peut ainsi concevoir *Temps Mort* comme une réponse, quelque chose de second dont "On m'a dit" sera le point de départ [cf. p.8]. Il s'agit d'un ensemble de réactions plus ou moins violentes à des faits qui scandalisent et dont Booba entend répondre par plus de scandale encore⁴⁰⁰. » Cette implacable loi du talion, cette quête de justice réparatrice, est nettement illustrée par le rappeur dans l'album suivant, *Panthéon*, où il rappe: « J réponds au mal par le mal, kho⁴⁰¹ ».

Le « sale » dépasse cependant la simple réaction. Il devient un outil d'affirmation identitaire et une stratégie esthétique. Par son phrasé rugueux, ses métaphores percutantes, et sa langue déstructurée, Booba malmène les normes, renouvelle la syntaxe et réinvente sa langue française. Ces procédés participent d'une esthétique de la violence où chaque mot, chaque rime, est pensé pour heurter, interpeller et transformer.

La matérialité du langage, marquée par une diction âpre et hachée, des hybridations linguistiques et une fragmentation syntaxique, confère à *Temps Mort* une dimension performative visant à « frapper les esprits ». L'enjeu est de traduire la brutalité du réel (son ontologie), pour la rendre physiquement perceptible par l'auditeur. Cette performance, qui se manifeste à chaque phase et dans chaque morceau, affirme l'identité

³⁹⁹ « Temps mort ».

⁴⁰⁰ *Temps mort: l'esthétique d'un classique du rap français*, op. cit., p. 26.

⁴⁰¹ « Le mal par le mal », dans *Panthéon*, 11 mai 2004.

et la maîtrise langagière de Booba, notamment à travers des procédés tels que le métaplasme, les décalages rythmiques et l'harmonie imitative, qui contribuent à forger une signature sonore inédite. Chaque fragment s'inscrit dans une esthétique de la convulsion, rejoignant la célèbre formule d'André Breton: « La beauté sera convulsive ou elle ne sera pas⁴⁰². » Le « sale » chez Booba ne cherche pas à adoucir ou à masquer ; il revendique l'inconfort et la dureté comme des forces transformatrices. On pourrait lire cette posture au regard de l'analyse politique de Bouteldja: « Ce n'est plus l'espoir qui nous fera vivre, mais le désespoir. [...] La fin du monde comme mythe mobilisateur⁴⁰³ ». Dans cette optique, le « sale » devient une nouvelle conscience positive, un refus de l'embellissement, une réponse brutale mais lucide au désordre du monde. Son œuvre s'inscrit ainsi dans une esthétique du dépassement, où la violence verbale et la transgression deviennent des outils d'affirmation et de transformation identitaire.

Bien que cette recherche ait permis d'éclairer certains aspects du motif du « sale » dans *Temps Mort*, elle ne prétend pas épuiser la richesse de l'œuvre. D'autres pistes d'analyse mériteraient d'être explorées, notamment l'étude du rapport au *temps* et à *l'espace*, ou encore une analyse des références culturelles convoquées par Booba, dont la diversité constitue un axe de recherche prometteur. Si l'analyse monographique de *Temps Mort*, enrichie par quelques références ponctuelles à d'autres œuvres, a permis d'appréhender certains aspects de l'écriture de Booba, une étude plus vaste serait nécessaire pour explorer pleinement l'étendue du réseau intertextuel qu'il a tissé en plus de trente ans de carrière. L'extension du corpus à d'autres productions de l'artiste, voire à des œuvres d'artistes ayant subi l'influence de cet album fondateur, constituerait une voie d'investigation complémentaire susceptible d'enrichir la compréhension des dynamiques du « sale » au sein du rap français.

L'étude des dynamiques à l'œuvre dans l'appropriation du « sale » par les industries culturelles et médiatiques pourrait constituer une perspective complémentaire. Weill note, en effet, une évolution du concept du « sale », passant d'une expression d'une réalité sociale à un instrument marketing (Weill, p. 123), dont l'exploitation « profite essentiellement à la blancheur⁴⁰⁴ », renforçant ainsi des dynamiques de domination

⁴⁰²BRETON, André, *Nadja* [1928], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1964, p. 190.

⁴⁰³ *Beaufs et barbares: le pari du nous*, op. cit., p. 10.

⁴⁰⁴ *À qui profite le Sale: Sexisme, racisme et capitalisme dans le rap français*, op. cit., p. 123.

symbolique. Néanmoins, il convient de nuancer cette observation: je crois que de nombreux artistes continuent d'utiliser le « sale » dans une perspective créative et non commerciale. Il importe toutefois de souligner la limite inhérente au retournement du stigmat, qui, tout en manifestant une force transgressive, peut potentiellement conduire à une essentialisation et une fixation identitaire.

L'impact de *Temps Mort* dépasse son époque. Il a influencé des générations de rappeurs et marqué l'évolution du rap français. Si le « sale » trouve ses origines dans le gangsta rap américain et s'incarne d'abord en France à travers des styles comme le boom bap - notamment sur *Temps Mort* ou dans les œuvres d'Ärsenik et de la Mafia K'1 Fry - il connaît un véritable essor dans la décennie 2010 avec l'avènement de la trap. Les analyses et conclusions de ce travail peuvent donc être étendues à d'autres rappeurs qui ont embrassé cette esthétique, avec en chefs de proue Kaaris et Damso, deux rappeurs lancés par Booba qui ont poursuivi cette esthétique en la radicalisant. L'album *Nero Nemesis* (2015), souvent considéré comme le plus « sale » de Booba, illustre aussi parfaitement cette continuité. Il exacerbe les motifs déjà présents dans *Temps Mort*, offrant ainsi une perspective féconde pour étudier les évolutions et implications de cette esthétique dans l'œuvre de Booba.

Son « sale » ne se limite pas à une esthétique: il incarne un cri d'émancipation, une force revendicative et un héritage majeur, transcendant les contraintes de la langue, de la société et de l'industrie musicale. Ainsi, *Temps Mort* s'affirme comme une œuvre fondatrice, qui explore, à travers le « sale », les tensions entre l'individuel et le collectif, le noble et le vulgaire, la transgression et la récupération, tout en révélant la capacité du langage à transformer le réel.

V. Bibliographie

Littérature primaire

- Booba – albums

- BOOBA, *Temps mort*, 45 Scientific, 22 janvier 2002.
BOOBA, *Panthéon*, Tallac Records, 11 mai 2004.
BOOBA, *Ouest Side*, Tallac Records, 22 janvier 2007.
BOOBA, *Autopsie Vol. 2*, Tallac Records, 29 juin 2009.
BOOBA, *0.9*, Tallac Records, 24 novembre 2008.
BOOBA, *Autopsie Vol. 3*, Tallac Records, 29 juin 2009.
BOOBA, *Lunatic*, Tallac Records, 22 novembre 2010.
BOOBA, *Futur*, Tallac Records, 26 novembre 2012.
BOOBA, *D.U.C*, Tallac Records, 13 avril 2015.
BOOBA, *Nero Nemesis*, Tallac Records, 4 décembre 2015.
BOOBA, *Trône*, Tallac Records, 1^{er} décembre 2017.
BOOBA, *Ultra*, Tallac Records, 5 mars 2021.
LUNATIC, *Mauvais Œil*, 45 Scientifik, 25 octobre 2000.

- Autres albums

- ÄRSENIK, *Quelques gouttes suffisent*, Hostile Records, 23 novembre 1998.
BRASSENS, Georges, *La Mauvaise Réputation*, Polydor, novembre 1952.
LINO, « Le flingue à Renaud », *Requiem*, Universal, 12 janvier 2015.
RENAUD, *Mistral gagnant*, Virgin Records, décembre 1985.
THE NOTORIOUS B.I.G, *Ready to Die*, Bad Boy Records, 13 septembre 1994.
THE WU-TANG CLAN, *Enter the Wu-Tang (36 Chambers)*, Loud, 9 novembre 1993.

- Ouvrages

- ABD AL MALIK, *Réconciliation*, Paris, Edition Robert Laffont, coll. Pocket, 2021.
ARTAUD, Antonin, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, 1979.
BRETON, André, *Nadja* [1928], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1964.
CELINE, Louis-Ferdinand, et Jean Paul Louis, *Lettre à Milton Hindus, 1947-1949*, Paris, Gallimard, Nouv. Éd., 2011.

- DESPENTES, Virginie, *Cher connard*, Paris, Grasset, 2022.
- MICHAUX, Henri, *L'espace du dedans: pages choisies (1927.1959)*, Paris, Gallimard, Nouv. Éd. Rev. et corr., 1966.
- REVERDY, Pierre, « L'image » [En ligne], *Nord-sud*, n° 3, 15 mai 1917.
- SONY LABOU TANSI, *Encre, sueur, salive et sang*, Les Editions du Seuil, Paris, 2015.

Littérature secondaire

- Ouvrages

- BARRET, Julien, *Le Rap ou l'artisanat de la rime*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- BOUCHER, Manuel, *RAP Expression des Lascars : signification et enjeux du Rap dans la société française*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- BOUTELDJA, Houria, *Beaufs et barbares: le pari du nous*, Paris, La Fabrique éditions, 2023.
- CALVET, L-J, *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Payot et Rivages, 1994.
- CELA, Julia, *Le rap, littérature de monde social. Du featuring au mythe de la banlieue*, Lausanne, Archipel Essais, Vol. 31, 2021.
- CHIRAT, Alexandre, *Booba : Poésie, musique et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs* [1952], Paris, Seuil, coll. Points/Essais, 1971, p.53.
- GHIO, Bettina, *Sans Fautes de Frappes : Rap et Littérature*, Le mot et le reste, 2016.
- GHIO, Bettina, *A l'ammoniaque: rap, trap, et littérature*, Le mot et le reste, 2024.
- GILROY, Paul, *L'Atlantique noir: modernité et double conscience*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, Editions Amsterdam, 2017.
- GOODY, Jack, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.
- KATTAN, Emmanuel, *Penser le devoir de mémoire*, Paris, PUF, coll. Question d'éthique, 2002.
- PECQUEUX, *Voix du rap: Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- ROGES, Nicolas, *Une école du rap français*, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. La Grenade, 2023.
- SHUSTERMAN, Richard, *L'art à l'état vif : La pensée pragmatiste et l'esthétique*

- populaire* [1992], trad. Christine Noille, Paris, L'éclat, coll. Poche, 2018.
- SMITHERMAN, Geneva, *Talking and testifying. The language of black America*, Boston, Houghton Mifflin Compagny, 1977.
- SOLIGNAC, Emilie, *Temps mort: l'esthétique d'un classique du rap français* [En ligne], Mémoire de maîtrise en littérature française et comparée, sous la direction de J. Dürrenmatt, Paris Sorbonne (Paris IV), 2017.
- TRICIA, Rose, *Black Noise: Rap music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover, Wesleyan University Press, 1994.
- VETTORATO, Cyril, *Un monde où l'on clache: la joute verbale d'insultes dans la culture de rue*, Paris, Editions des archives contemporaines, CEP, 2008.
- VICHERAT, Mathias, *Pour une analyse textuelle du RAP français*, Paris, L'Harmattan, coll. Univers Musical, 2001.
- WEILL, Benjamine, *A qui profite le \$ale : Sexisme, racisme et capitalisme dans le rap français*, Paris, Payot et Rivages, 2023.
- WYSS, André, *Eloge du phrasé*, Presse Universitaire de France, coll. Ecriture, 1999.

- **Articles**

- BETHUNE, Christian, « Sur les traces du rap », *Poétique*, n°166, septembre 2011, p.185-201.
- BETHUNE, Christian, « Le hip hop : une expression mineure » [En ligne], *Volume ! La revue des musiques populaires*, 8 : 2, 2011, consulté le 24 juin 2024.
- CARINOS, Emmanuelle, HAMMOU Karim, « Approche du rap en français comme forme poétique » [en ligne], *La poésie délivrée*, Nanterre, Presses universitaires de Nanterre, mai 2017, consulté le 30 avril 2024.
- COYAUD, Maurice, « La transgression des bienséances dans la littérature orale », *Critique*, n°394, Paris, Editions de minuits, 1980.
- CRENSHAW, Kimberlé, « A Black feminist Critique of Antidiscrimination Law and Politics » [En ligne], *The Politics of Law. A Progressive Critique*, New-York, Basics Books, 1998, consulté le 23 septembre 2024.
- GHIO, Bettina, « Littérature populaire et urgence littéraire : le cas du rap français » [En ligne], *Trans-*, n°9, février 2010, consulté le 3 septembre 2024.
- GILLES, Yovan, « Rap et techno: pathos et politique » [En ligne], *Esprit*, n°243, juin 1998, consulté le 30 mai 2024.
- JESU, Louis, « De la subversion sociale et politique dans le rap français contemporain »

- [En ligne], *Mouvements*, n° 96, 2018, consulté le 3 octobre 2024.
- MARTINEZ, Isabelle Marc, « Voix signifiantes: le cas du rap français » [En ligne], Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses, vol. 25, 2010, consulté le 24 mai 2024.
- MARQUET, Mathieu, « Politisation de la parole: du rap ludique au rap engagé », [En ligne], *Variations*, vol.18, 31 mai 2013, consulté le 13 avril 2024.
- NGOULA, Julien Mowang, « Chanter par devoir de mémoire: une lecture postcoloniale de quelques textes du rappeur Médine » [En ligne], *Itinéraires*, 2020-3, 8 décembre 2021, consulté le 12 décembre 2024.
- RAVIER, Thomas, « Booba ou le démon des images », dans *La Nouvelle Revue Française*, Paris, Gallimard, n° 567, Octobre 2003, p.37-56.
- RAVIER, A. Thomas, « Préface », dans *Le bitume avec une plume : Un Puzzle de mots et de pensées*, Paris, Gallimard, coll. Hoëbeke, 2022, p.3-9.
- REIGNER, Léopold, « “Poetry whirlpool”: Rhythm and Tangible Language in the Works of the Wu-Tang Clan and Booba » [En ligne], *Le rap, une poésie de performances*, décembre 2021, consulté le 11 septembre 2024.
- TORDJMAN, Gilles, « Sept remarques pour une esthétique du sample » [En ligne], *Technikart*, n°20, mars 1998, consulté le 18 mai 2024.
- VETTORATO, Cyril, « “Ca va être un viol“: Formes et fonctions de l’obscénité langagière dans les joutes verbales de rap » [En ligne], *Cahier de littérature orale*, n° 71, 1^{er} janvier 2012, consulté le 2 juin 2024.
- WALLON, Rémi, « “Va te faire niquer toi et tes livres“ Time Bomb, le triomphe d’un rap français « bête et méchant » [En ligne], *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 5, 15 décembre 2012, consulté le 28 juin 2024.
- YOUSFI, Louisa, « Ounga Ounga », dans *Rester barbare*, Paris, La Fabrique Éditions, 2022, p.71-90.

- **Dictionnaires des termes littéraires et linguistiques**

- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus*, Paris, 10/18, 1984, p. 201-202.
- JARRETY, Michel, *Lexique des termes littéraire*, Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche, 2001.
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* [1961], Presse Universitaire de France, coll. Grands Dictionnaires, 1998.

- **Dictionnaires en ligne**

Dictionnaire de la langue française (Littre) [En ligne], URL : <https://www.littre.org/>.

Trésor de la Langue Française (TLFI) [En ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/>.

- **Autre ressources en ligne**

« Booba: ses chiffres et ses records les plus fous », rapcity.fr, URL : <https://www.rapcity.fr/booba-chiffres-records-carriere/>, (consulté le 7 juin 2024).

CKO, *Booba | Lunatic, clash, 92I, l'avenir du rap français - CKO*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eTmk0okeaIs>, 22 décembre 2024, 2:23:50.

Genius, URL : <https://genius.com/>.

GENIUS FROM THE BLOCK, *Booba, Dernier poète de France*, URL: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=IqiUIANUn5I&t=2169s>, 26 mai 2018, 34:02-41:50.

Tables des matières

I.	Introduction.....	p. 2
	A. « Puzzle de mots et de pensées ».....	p. 6
	B. Problématique et plan.....	p. 7
	C. Sources et références secondaires.....	p. 9
II.	« Mauvais Œil » :.....	p. 10
	a. Introduction.....	p. 10
	i. Particularité énonciative: écrire depuis l'intérieur.....	p. 11
	ii. Réflexivité: des « textes à prendre à 1 degré 5 ».....	p. 12
	b. Caméra de l'indicible: les métaphores de Booba.....	p. 13
	i. « Enfance insalubre comme un fœtus avec un calibre ».....	p. 14
	1. La naissance.....	p. 14
	2. Intrusion dans le monde adulte.....	p. 16
	3. L'école: un terrain hostile.....	p. 18
	4. Enfance en banlieue.....	p. 19
	5. Entre faux départ et ascension: violence, revanche et autodétermination.....	p. 21
	ii. La drogue: « mon régime à la résine ».....	p. 23
	1. Les métaphores de la dépendance : corporalité et perception altérée.....	p. 24
	2. Le regard de l'intérieur: quand l'illégalité devient identité.....	p. 24
	3. La langue sous emprise.....	p. 26
	iii. L'animalisation: « c'macaque avec une plume ».....	p. 28
	1. « La plume des trous à rats ».....	p. 28
	2. « Un putain d'homme-singe ».....	p. 29
	3. « Reste en chien ! ».....	p. 29
	4. « Les aigles ne volent pas avec les pigeons ».....	p. 31
	iv. Divers.....	p. 32
III.	Le « sale ».....	p. 35
	a. Introduction.....	p. 35
	b. Refléter le « sale ».....	p. 39
	i. La police : « L'étincelle anti-insigne ».....	p. 40
	ii. Les violences policières: une critique incarnée par la mémoire des oppressions.....	p. 41
	iii. La traite négrière et la colonisation: une mémoire inscrite au corps.....	p. 43
	iv. « Nous » vu par « eux ».....	p. 46
	v. Questions de genre et de sexualité.....	p. 48
	c. Revendiquer le sale.....	p. 55
	i. Provocation et transgression : une posture revendiquée.....	p. 55
	ii. Vengeance et révolte.....	p. 59
	iii. « Dangereux phrasé ».....	p. 64
	iv. <i>Egotrip et clash</i>	p. 78
IV.	Conclusion.....	p. 88
V.	Bibliographie.....	p. 92