

RÉSUMÉS

du Colloque international

Changement climatique – intelligence artificielle – sociétés en mouvement : Le hip-hop francophone et français comme indicateur et moteur de transformations

du 6 au 7 juin 2024 à Wuppertal/Allemagne

direction : Beatrice Schuchardt & Marie Cravageot

Daniel ADJERAD : « Discours extrêmes et renouveau du rap français : analyse du cas Freeze Corleone »

Nous analyserons le cas du rappeur français controversé Freeze Corleone ainsi que ses modes de narration pour penser la question du rapport entre rap, racisme, antisémitisme et discours d'extrême-droite. Ce rappeur a en effet été accusé, après la parution de son album *La Menace Fantôme*, le 11 septembre 2020, d'antisémitisme et 1er de complotisme. Le 6 avril 2022, le journal suisse *Blick* révèle qu'aucune poursuite judiciaire n'a été engagée contre lui, mais son œuvre continue de poser un problème dans le champ social. Il est régulièrement accusé dans les médias. Les Préfectures de police (Rennes, Paris, Nantes) tentent également d'interdire ses concerts.

Dans quelle mesure le discours de ce rappeur est-il un symptôme des changements dans le champ social français ? Est-il le porteur d'un discours haineux et d'extrême-droite comme le revendiquent ses détracteurs ? Quelle est la nature du discours « extrême » qu'il revendique en tant qu'artiste ? Nous utiliserons le concept de « punchline » pour analyser l'ambiguïté de certains de ses propos au sein de ses textes problématiques. Nous analyserons également les différentes mentions, dans ses productions musicales, de personnages extrêmes appartenant au champ historique et au champ politique français actuel. Quelle est leur fonction au sein de son œuvre ?

Nous étudierons également en détails ses interventions para-textuelles sur les réseaux sociaux. Son utilisation des émojis peut-elle être analysée comme un discours à part entière ? Peut-on considérer que certains de ses tweets participent d'un discours haineux par l'utilisation de certains « dog whistles » ? D'ailleurs publie-t-il ses messages en tant qu'individu (Issa Lorenzo Diakhaté) ou bien ces communications doivent-elles être attribuées à son personnage (Freeze Corleone) ? Cette distinction entre personnage fictif et individu réel est-elle d'ailleurs pertinente ? Nous nous appuierons sur les commentaires de certains de ses tweets pour envisager ses énoncés du point de vue du champ de la réception. Nous terminerons par une analyse des commentaires qu'il poste sur le site d'analyse de rap Genius.

Fabrice AKA et Sylvain Lokpo RABÉ : « Le hip-hop francophone et la satire sociale pour le changement de mentalité : analyse des textes du groupe Garba 50 dans le rap ivoire »

La culture hip-hop, avec ses différentes formes d'expressions artistiques (DJing, breakdance, smurf, graffiti, vêtements...) et le genre musical rap, auquel elle est adossée, sont tous deux nés aux États Unis autour des années 1970 dans les ghettos noirs (Bronx), avant d'être vulgarisés en France et dans les pays francophones durant la période des années 1980. En Côte d'Ivoire, c'est autour de

cette même période qu'ils se feront observer et connaîtront un grand nombre de mutations pour aboutir aujourd'hui, pour ce qui est surtout du genre musical rap, à un style très prisé par la jeunesse ivoirienne : le rap ivoire.

Dans quelle mesure le rap ivoire peut-il être un vecteur de changement de mentalité ? Telle est la question centrale à laquelle nous répondrons dans notre contribution. Notre objectif dans ce travail est de montrer la contribution du rap ivoire dans le changement de mentalité à travers la satire sociale dans les textes du groupe Garba 50. Les méthodes scientifiques d'analyse littéraire convoquées ici, pour explorer le corpus composé des textes des chansons rap du groupe Garba 50, sont la méthode thématique et la sociocritique. Les résultats escomptés sont la confirmation à la participation effective du groupe de rap ivoire Garba 50 au changement de mentalité par le biais de la satire sociale à travers ses différents textes de rap.

Zénaïde BERG : « Les transformations sociales engendrées par l'arrivée de la pensée queer au sein de la scène rap montréalaise à travers la présence artistique et politique de la rappeuse Calamine »

Cette communication porte sur l'arrivée en 2019 de la rappeuse Calamine au sein de la scène rap montréalaise francophone. Montréal constituant l'épicentre des musiques hip-hop au Québec, c'est particulièrement dans cette ville qu'émergent en premier lieu des transformations sociales qui peuvent affecter par la suite le reste de la province. La culture hip-hop et plus particulièrement le rap se sont implantés au Québec depuis la fin des années 1970. C'est d'abord via des cassettes ramenées de New-York par des membres de la diaspora haïtienne et jamaïcaine et échangées dans les rues de Montréal que les musiques hip-hop se sont diffusées. Depuis le 10 novembre 2023, le Musée de la Civilisation de la ville de Québec a lancé l'exposition « Sur paroles. Le son du rap queb » qui retrace l'histoire de la scène rap québécoise. La rappeuse Calamine, femme blanche d'ethnicité canadienne-française et résidente du quartier Hochelaga à Montréal, y est présente à travers des objets et des sons. On peut notamment retrouver des accessoires tirés du vidéo-clip « Lesbienne woke sur l'autotune » et une légende qui fait écho aux activités artistiques et politiques de l'artiste : « Le combat pour la visibilité queer, qui se trouve au cœur de sa pratique, se transpose dans ces autocollants d'enseignes commerciales détournées » (Musée de la Civilisation de Québec, 2023). Son arrivée fulgurante au sein de la scène rap – elle a notamment gagné le prix Félix-Leclerc 2021 et le prix Révélation Radio-Canada 2021-2022 – mérite d'être analysée de plus près. Son appartenance à la communauté queer et sa reconnaissance rapide par les instances de légitimation culturelle québécoise ont le potentiel de troubler les normes de genre qui caractérisent et structurent le monde du rap québécois et montréalais.

Je me propose d'analyser de manière intersectionnelle les transformations sociales engendrées par l'arrivée de la pensée queer au sein de la scène rap montréalaise à travers la présence artistique et politique de la rappeuse Calamine. Mon analyse est basée sur un corpus qui comprend les œuvres de l'artiste (ses chansons et ses vidéoclips) ; sa présence au sein de l'exposition « Sur paroles. Le son du rap queb » ; une ethnographie en ligne de son compte Instagram et les articles de presse généraliste la concernant. Sa présentation de genre et ses engagements politiques font l'objet de mon analyse bien que ce soit particulièrement via ses œuvres, ses discours et ses paroles de rap que

mes résultats de recherche sont construits. Calamine, dans sa chanson *Mona Lise*, rappe que « c'est tu madame ou monsieur ? n'importe lequel j'suis comme sure » et dans la chanson *Maison de dicks* en featuring avec la rappeuse Marie-Gold « ils me prennent pour une dick men ». Ses discours s'inscrivent dans une stratégie politique de troubler le genre mise de l'avant par Judith Butler (Butler, 1990) et ayant tardée à se propager au Québec, les premiers évènements qui lui sont associés datent de 2002.

Julia CELA : « Éthique de la mobilité sociale dans le rap français contemporain. De la trajectoire-type à l'anticapitalisme en germe »

Dans les environs des années 2010, on voit s'établir, se multiplier et se systématiser dans les textes de rap français les traces d'un regard sociologique porté sur l'histoire du genre et sur son monde social. Parmi les nombreuses manifestations de ce principe, la plus saillante est peut-être le dispositif énonciatif : la narration circule bien souvent entre un « je », un « tu » générique et un « on » ou un « nous ». Le récit est donc donné comme partagé : le « je » dans le rap ne désigne pas toujours un parcours singulier, mais bien une trajectoire sociale typisée et rendue transversale par la circulation entre différents pronoms.

Cette trajectoire-type s'élabore également dans la représentation des valeurs associées à la mobilité sociale. Dans de très nombreux textes, la réussite économique est érigée en idéal notamment en tant qu'elle représente un contrepoint à la figure de la transfuge de classe. La pratique artistique du rap est elle-même représentée dans les textes comme une manière de changer de condition, car permettant l'accès au succès artistique et donc financier, sans pour autant chercher à s'assimiler à l'habitus dominant. La mobilité sociale telle que représentée dans le rap est donc désirable à la condition d'une forme de fidélité de classe et d'un refus partiel de parvenir, qui autorise la réussite économique mais proscrit l'assimilation symbolique aux classes dominantes.

La valorisation des possessions matérielles et le rapport à l'argent propres au rap ont toutefois connu de récentes reformulations. Par touches apparaissent en effet différentes prises de positions réflexives quant à la dimension néo-libérale et capitaliste de la trajectoire-type représentée. Qu'il s'agisse de l'apparition d'un lexique marxiste, de formulations autocritiques sur la société de consommation, de jugements sur la réussite économique ou encore de la prise en compte de la reproduction sociale, nombreux sont les microphénomènes qui paraissent planter la graine d'une modulation anticapitaliste dans le médium qui a vu naître la culture bling-bling.

Cette présentation entend donc examiner la teneur de ces récentes modulations afin de les mettre en perspective avec les systèmes de valeurs qui ont, dans les années 2010, soutenu la typisation des trajectoires représentées dans les textes de rap. Il s'agit en somme de comprendre comment se constitue l'ethos d'un e rappeur·euse en regard de nouvelles données sociales qui remotivent en profondeur les systèmes de valeurs qui structurent le genre.

Aminata COULIBALY : « L'autonomisation de la diaspora africaine à travers le Hip-Hop : Yasuke, le premier samouraï noir »

Développé à l'origine parmi les Afro-Américains, le hip-hop est devenu un phénomène mondial qui constitue une recherche d'autonomisation par les personnes marginalisées et institutionnellement exclues, comme c'est le cas pour les descendants de la diaspora africaine. Ceux-ci souffrent encore aujourd'hui de la stigmatisation, ce qui conduit à une détérioration de leur image de soi. L'analyse de deux chansons du même titre, « Yasuke », par le groupe IAM et par l'artiste Eesah Yasuke démontre que le hip-hop peut être un moyen d'autonomiser la diaspora africaine en renforçant sa confiance en soi et lui permettant d'exprimer ses expériences et une fierté de ses racines.

Cette expression et représentation positive de l'identité réduisent la dévalorisation internalisée de son identité en créant un public critique. La référence à Yasuke, le premier samouraï étranger et noir au Japon au XVI^e siècle, dont l'histoire a influencé des livres, des séries télévisées et le hip-hop, est également utilisée pour construire un public critique. Dans les titres « Yasuke » de IAM et d'Eesah Yasuke, les artistes utilisent la symbolique de l'eau pour articuler l'expérience traumatique de la diaspora africaine, car l'un des mouvements migratoires involontaire de la diaspora africaine, la traite négrière transatlantique, se fait par les eaux. Quelles métaphores sont employées pour raconter le voyage forcé ? Comment la dialectique entre oppression historique et *black empowerment* opère-t-elle dans le rap ? Quelle fonction les emprunts à d'autres langues telles que le lingala parlé au Congo ont-ils pour représenter la fierté de l'identité africaine ? Celles-ci sont les questions de recherche abordées par mon intervention.

Médéric GASQUET-CYRUS : « Transformations urbaines et changements linguistiques : les dynamiques sociolinguistiques du rap marseillais »

Tout comme le rap au niveau mondial ou le rap français (Hammou, 2012), le rap marseillais s'inscrit désormais dans une assez longue histoire qui lui est propre (Valnet, 2013 ; Rof & Daarwin, 2020) jalonnée de moments, de productions, d'artistes, de générations qui ont contribué au renouvellement du genre et à ses transformations.

Ancré dans l'urbanité dès son apparition, le rap marseillais évolue sur un territoire traversé par des changements incessants, Marseille étant présentée comme une ville en « chantier permanent » (Peraldi et Samson, 2006). Une ville populaire, pauvre et traversée depuis sa fondation par des migrations qui façonnent son identité et sa culture, qui a évolué en ville se voulant attractive, « moderne » et tournée vers le tourisme, sans compter un processus global de gentrification (Trimaille et Gasquet-Cyrus, 2013). Cependant ces métamorphoses, visibles dans le béton, le verre et les quartiers dessinés par les promoteurs, se superposent à une ville qui demeure populaire, dure, marquée par le trafic de drogue, la délinquance, la violence, le chômage et des problèmes liés à la cohabitation de populations (Donzel, 2014). Par ailleurs, les appartenances communautaires et les références culturelles évoluent et les affiliations des années 1980 ne sont plus tout à fait celles des années 2020. Dans ce contexte, le rap marseillais se transforme aussi (Jacono, 2019). Les techniques musicales et les styles se distinguent des générations précédentes, ainsi que l'identité des rappeurs et rappeuses, leurs références culturelles et leur langage. Ville multilingue, Marseille irrigue les textes

de rap de nombreux mots issus soit des langues parlées localement (français de Marseille mêlé au provençal, arabe, comorien, italien...), soit de langues « internationales » dont l'utilisation connote, *indexe* d'autres univers (anglais, espagnol...). La circulation des mots, entre la production artistique et les usages quotidiens, nous renseigne sur les dynamiques sociolinguistiques à l'œuvre à Marseille (Gasquet-Cyrus, 2023 ; Hartmann 2022, 2023)

Cette présentation propose d'observer à la fois l'impact des transformations urbaines sur les productions du rap marseillais mais aussi le renouvellement du répertoire plurilingue, les dynamiques sociolinguistiques nous permettant de mieux saisir, à travers le prisme langagier, la place du rap marseillais dans sa ville et dans ses façons de parler.

Références :

- Donzel, André (2014), *Le nouvel esprit de Marseille*, Paris, L'Harmattan.
- Gasquet-Cyrus, Médéric (2023), « Le rap marseillais : dynamiques sociolinguistiques », communication présentée à la journée d'étude « Le rap dans les villes euroméditerranéennes : entre sociolinguistique urbaine et esthétique des genres », Sassari (Sardaigne), 19 mai 2023.
- Hammou, Karim (2012), *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte.
- Hartmann, Lauren (2022), « Langage, musique populaire et espace urbain : le cas du rap marseillais », présentation au colloque étudiant et interdisciplinaire sur les musiques populaires, ACEMuP #6.
- Hartmann, Lauren (2023), *Le rap marseillais contemporain à travers les pratiques langagières ordinaires locales*, mémoire de Master en Sciences du Langage, sous la direction de Médéric Gasquet-Cyrus, Aix-Marseille Université.
- Jacono, Jean-Marie (2019), « Chanson et rap. Des visions contradictoires de Marseille ? » In P. Abbrugiati, S. Chaudier, S. Hirschi, J.-M. Jacono, J. July, C. Pruvost (dirs), *Cartographier la chanson contemporaine*. Actes de la première Biennale internationale d'études sur la chanson, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, p. 34-46.
- Peraldi, Michel & Samson Michel (2006), *Gouverner Marseille. Enquête sur les mondes politiques marseillais*. Paris, La Découverte.
- Rof, Gilles & Daarwin, Didier D. (2020), *D'LAM à Jul, Marseille capitale du rap*, documentaire.
- Trimaille, Cyril et Gasquet-Cyrus, Médéric (2013), « Sociolinguistic change in the City: Gentrification and its Linguistic Correlates in Marseille ». In M. Jones & D. Hornsby (eds), *Language and Social Structure in Urban France*, Oxford: Legenda, 133–150.
- Valnet, Julien (2013), *M.A.R.S. : Histoires et légendes du hip-hop marseillais*, Wildproject.

Fernand HÖRNER : « L'odeur du cliché. Le dialogue entre Orelsan, son public et les autres »

Dans son clip vidéo « L'odeur de l'essence » (2021) le rappeur Orelsan présente une critique pointue d'une société en transformation qui passe de plus en plus de temps dedans les réseaux sociaux : « Gamins d'douze ans dont les médias citent les tweets. L'intelligence fait moins vendre que la polémique ». Avec ses observations, il s'adresse directement à ses fans pour partager ses points de vue : « Regarde la peur les persuader que des étrangers vont venir dans leurs salons pour les

remplacer ». Orelsan dénonce un changement social qu'il essaie d'arrêter ou retarder en le décrivant d'une manière polémique pour nous avertir et « secouer ».

Pour ce faire, d'un point de vue rhétorique, il fragmente le reste du monde en un « toi lyrique » qu'il invite d'écouter (et de regarder) d'un côté, et en une masse anonyme (« leur », « ils », « les ») de l'autre côté, qui est sous l'influence malfaisante des réseaux sociaux. Bref, il suit la logique du « third person effect » qui dit que chaque personne (ici : Orelsan) a la tendance de croire qu'elle est moins influencée par les médias que son milieu social (ici : le « toi ») qui est de son côté, soupçonné être moins influencé que le reste (les « third person », ici : « ils »).

Cette intervention part d'une analyse interdisciplinaire du jeu de paroles, musique et éléments visuels de ce clip-vidéo, pour décrire ensuite la réception de ce clip dans les médias sociaux. Des 34.000 commentaires sur YouTube de son clip, une analyse des 10.000 derniers commentaires permet de tracer une nouvelle forme d'interaction (para)sociale entre Orelsan et les internautes et entre différents groupes d'internautes entre eux. L'idée d'une constellation variable entre première, deuxième et troisième personne dans les commentaires sur YouTube permettra d'y tracer une nouvelle forme de dialogisme dans le sens de Bakhtine.

Jean Marie JACONO : « La musique et la culture hip-hop ont-elles transformé les villes ? L'exemple de Marseille (1989-2024) »

Marseille voit émerger une nouvelle culture populaire à partir de la fin des années 1980. Le rap, le raggamuffin, la break dance et le graff expriment la vigueur artistique de la jeunesse des populations dominées, souvent d'origine étrangère. IAM et d'autres groupes marseillais de rap ont alors un succès immense grâce à leur inventivité musicale, à leurs textes percutants, et à des titres qui évoquent les problèmes sociaux d'une ville en crise. Marginalisé jusqu'en 2013, année de « Marseille capitale européenne de la culture », le hip-hop est pourtant aujourd'hui l'un des marqueurs culturels d'une ville où les graffitis deviennent des fresques financées par les autorités. Le rap de variété triomphe. Reprise en main par l'État, transformée par des opérations immobilières, de plus en plus gentrifiée, Marseille est de moins en moins une ville populaire. Le rap conscient, de résistance, y est minoritaire.

La culture hip-hop s'est-elle banalisée ? Les productions divertissantes d'une nouvelle génération de rappeurs marseillais et de Jul, le plus grand vendeur d'albums CD en France, maintiennent pourtant une identité populaire. Celle-ci est visible dans une langue inventive qui se répand dans les parlers urbains. Au-delà des textes, les clips mettent en scène la relation aux espaces urbains et l'inscription des rappeurs dans la ville. On peut cependant s'interroger sur la transformation du rap, sur son public, et sur sa relation aux problèmes quotidiens des dominé-e-s.

Quel rôle joue la scène musicale hip-hop dans l'économie locale ? Quel impact a-t-elle dans l'aménagement d'une ville toujours victime de la pauvreté, de la drogue, de la violence et des inégalités ? Une ville où les rappeuses sont minoritaires, malgré le succès de Keny Arkana ? Trente-cinq ans après l'émergence du rap, tentons de faire un bilan.

Eva KIMMINICH : « Le rap au Sénégal : plus que des mots »

En Afrique de l'Ouest et du Nord francophone, les rappeurs* agissent principalement comme des intellectuels organiques. Il ne s'agit pas d'un groupe de population marginalisé pour des raisons éthiques ou sociales, mais de jeunes hommes (pour la plupart) ayant suivi une formation scolaire ou universitaire. Dans leurs chansons, ils associent tradition et modernité et les utilisent pour critiquer la société. Leurs chansons ont été popularisées par la radio, la presse et les spectacles dans les quartiers. Au Sénégal et surtout au Mali, en raison d'une infrastructure insuffisante, les possibilités offertes par Internet n'ont été utilisées dans un premier temps que pour créer un réseau entre les membres et au sein de la communauté des fans, afin de mettre en place une auto-promotion éthique du hip-hop indépendante du marché de la musique capitaliste occidental. En Tunisie et au Maroc, en revanche, les chansons de rap se sont répandues via Youtube grâce à l'accès à Internet pour plus de la moitié de la population, renforçant ainsi le courage et la résistance de la population. Ainsi en Tunisie, une chanson de rap est devenue l'hymne de la révolution.

Au Sénégal surtout, la constance de ce storytelling rapologique mené sur plus de trois décennies a eu un impact sur un large public. Cela peut être démontré dans le contexte d'un modèle de société socio-sémiotique constructiviste et sur la base d'une recherche de terrain s'étendant sur 15 ans.

La culture du rap au Sénégal peut donc être considérée comme un mouvement social et une plateforme de communication qui permet d'aborder les problèmes sociopolitiques. La tradition et la modernité ont été négociées de manière constructive, ce qui a permis d'amorcer un vaste processus de construction identitaire et communautaire. Elle a conféré aux rappeurs une portée sociopolitique qui permet d'une part d'aborder les problèmes sociopolitiques au niveau microsociologique et d'autre part d'influencer les événements politiques. Cela se fait par le biais de l'utilisation esthétique et éducative des chansons de rap incarnant un état d'esprit, avec lesquelles les discours officiels sont commentés et détournés de manière ciblée, ce qui, en combinaison avec les activités des rappeurs mettant en pratique cet état d'esprit, a contribué à la formation d'une conscience critique publique : La force de persuasion des rappeurs a résidé/réside dans l'incarnation de leurs paroles.

Birgit MERTZ-BAUMGARTNER : « L'engagement écologique dans le rap en France »

Depuis la fin des années 1980, les rappeurs français observent d'un œil critique la société dans laquelle ils vivent et se produisent. Ils dénoncent les conditions de vie difficiles pour les jeunes issus de l'immigration et se font les porte-paroles des banlieusards. Ils rappellent aux Français leur passé colonial et défendent des positions anticoloniales et antiracistes. Ils contestent l'omnipotence du capital et plaident pour des positions anticapitalistes et plus humaines.

« [L]e rap et l'écologie ne font pas bon ménage »¹, constate Jérémie Léger pour mettre en relief que les questions écologiques n'appartiennent pas aux thèmes privilégiés des rappeurs. Et pourtant, la défense de l'environnement est présente dans le rap en France depuis le morceau « L'écologie :

¹ <https://www.radiofrance.fr/mouv/rap-et-ecologie-les-voyants-sont-au-vert-2997340>

Sauvons la planète » (1992) du groupe Assassin jusqu'à « Le monde est chaud » (2019) de Soprano et Tiken Jah Fakoly.

Dans ma contribution, j'aimerais bien retracer l'histoire du rap écologique en France en partant de l'hypothèse que l'engagement environnemental des rappeurs s'inscrit surtout dans une critique anticapitaliste. J'essayerai de voir dans quels contextes apparaît la critique face au « désastre écologique » (Nekfeu, « Besoin de sens ») et comment s'articulent les revendications des rappeurs.

Moritz SCHERTL : « Viens, on s'casse, mon frère / Avant qu'on s'perde » : L'image du voyage dans *Deux Frères* (2019) de PNL

PNL, groupe de rap originaire de Corbeil-Essonnes, a incontestablement marqué la musique francophone de la dernière décennie. Les deux frères Tarik et Nabil Andrieu se sont imposés en seulement cinq ans comme les têtes d'affiche de la scène Hip Hop francophone et se sont également fait un nom aux États-Unis. Leur succès est dû à plusieurs aspects : une stratégie de communication unique, la proposition d'un style musical original aux nombreuses influences et surtout des paroles auxquelles une grande partie du public peut s'identifier. En effet, fils d'un père corse et d'une mère algérienne, les deux rappeurs réfléchissent dans leurs textes sur leurs origines et les questionnements qui y sont liés. De plus, les frères Andrieu prétendent voir la musique non pas comme une passion mais comme un moyen de changer de statut social et d'améliorer les conditions de vie de leurs proches. De ce fait, leur parcours, marquant un véritable processus d'ascension sociale, peut être interprété comme la réalisation de ces objectifs.

C'est notamment dans l'album *Deux Frères* (2019), se présentant comme le paroxysme de ce processus et comme l'album le plus introspectif du groupe, que les deux rappeurs prolongent les réflexions mentionnées : ils s'y posent par exemple des questions sur leur nouvelle influence sociale ou le changement climatique. Ces réflexions passent souvent par la métaphore du voyage. Ce dernier ne fonctionne pas seulement comme un marqueur de changement de statut social, mais également comme un moyen de prendre du recul, permettant aux deux frères de revenir sur leur parcours, de digérer leurs expériences et d'en tirer des leçons. Lors de ces voyages, nous assistons à un double mouvement : alors qu'ils semblent être en train de réaliser leurs rêves et qu'ils découvrent d'autres pays, les frères Andrieu repensent continuellement à leur quartier d'origine et nous dessinent, dans leurs chansons, rétrospectivement un passé presque utopique.

Dans le cadre de ma communication, l'album *Deux Frères* sera donc étudié comme une nouvelle forme d'un récit de voyage, contenant des aspects classiques de ce genre littéraire, tout en le critiquant et en continuant de le développer. Ainsi, l'approche d'analyse de l'image du voyage devient un aspect clé pour étudier les différentes dimensions musicales, sociales et identitaires de l'album. Afin de proposer une étude textuelle et visuelle détaillée, j'aurai par exemple recours aux théories philosophiques de Chantal Jacquet et son concept de transclasses ainsi qu'aux ouvrages portant sur le genre du récit de voyage.

Beatrice SCHUCHARDT : « Transformer la représentation médiatique de la fuite en bateau : Métaphores de l'eau, imagerie biblique et langage informatique »

Dans la presse européenne comme dans l'art et la culture pop, la représentation de la migration en bateau va de pair avec une iconographie propre dont le modèle cité et adapté le plus fréquemment est *Le Radeau de la Méduse* (1819) de Théodore Géricault. On le retrouve non seulement dans des sculptures comme *Le Radeau de Lampeduse* sous-marin de Jason DeCaires Taylor au *Museo Atlántico* de Lanzarote, mais aussi dans le graffiti *We're not all in the same boat* (*Nous ne sommes pas tous dans le même bateau*) que Banksy avait pulvérisé près du camp de réfugiés de Calais surnommé « la Jungle ». D'une manière subversive, le rap francophone s'empare de l'iconographie journalistique et artistique récurrente de la fuite en bateau et la relie au système de l'ordinateur. Tandis que l'ordinateur a marqué le hip-hop dès ses débuts, l'AI annonce apporter de transformations profondes au genre. Étonnamment, le monde numérique et l'AI sont vus de manière négative dans la majorité des morceaux de rap francophone. L'intervention se propose d'analyser la mise en relation de deux phénomènes par le rap qui sont des moteurs décisifs de la transformation culturelle et sociale : la migration et le secteur informatique. Par une lecture approfondie de la chanson « Arkboot » de Cadillac, morceau qui diffère du regard sceptique du rap français sur les technologies informatiques, l'analyse vise à montrer comment la fuite en bateau et le cheval de Troie sont reliés à tout un ensemble iconographique établi dans la représentation des soi-disant « Boat people » pour stimuler une transformation de la représentation médiatique de la migration par les eaux de la Méditerranée.

Emilie SOUYRI : « (Re)penser le féminisme, en classe, à partir du rap français »

Le rap est souvent perçu comme le genre musical misogyne par excellence (Dalibert). Cependant, si certains rappers contribuent largement à renforcer ce stéréotype, des études ont montré que le rap n'est pas fondamentalement plus sexiste que d'autres genres (Weitzer et Kubrin). Peut-il alors contribuer à susciter une réflexion sur les enjeux, les modalités et les sources du féminisme dans les cultures francophones ? À partir de cette question, je me propose d'interroger un corpus de rap francophone pouvant servir de point de départ à une discussion plus vaste sur la place des femmes dans l'industrie musicale et dans la société en général. En effet, si le rap que les jeunes écoutent n'est pas toujours le même en fonction de la classe sociale (Boyadjian) et s'il n'est pas toujours le même que celui que peuvent écouter leurs aînés, il semble demeurer une source qui fédère la curiosité des élèves et des étudiant·es, notamment parce qu'elle apparaît comme un moyen de valoriser leurs connaissances et leurs expériences (Freire ; Akom ; Petchauer ; Emdin et Adjapong).

Comme le rappellent les « féministes hip hop » américaines, Joan Morgan ou Gwendolyn Pough, le rap a beau être une source complexe et paradoxale pour penser le sexisme et la sexualité dans la société, il est souvent aussi la source unique dont disposent nombre de jeunes hommes et de jeunes femmes qui n'ont pas accès aux travaux de la critique féministe ou de la critique queer (Kehrer). De ce fait, il semble indispensable d'offrir un guidage pour les collègues qui souhaiteraient se saisir du rap comme levier pour penser le féminisme et son croisement intersectionnel avec la « race » et l'identité sexuelle en classe. Dans la lignée des études états-uniennes en « hip hop education » et à l'aide d'un retour critique sur mon enseignement en première année de licence d'anglais appliqué,

relatif au sexisme à partir du rap anglophone, je propose ici d'analyser et d'historiciser les « sons » des rappeuses francophones Meryl, Lala&ce, Shay et Chilla (parmi les plus connues sur la scène francophone) et de certains rappeurs populaires parmi les jeunes (Dinos, JUL, Moji et Sboy etc...) afin de montrer comment ces questions sont traitées de front ou invisibilisées, interrogées, ou non, par la parodie et la provocation, comment elles se mêlent aux questions post-coloniales et d'identité sexuelle et comment les élèves ou étudiant·es les interprètent ou les éludent. De là, on pourra tirer certaines conclusions et poser de nouvelles questions sur le pouvoir transformatif du rap francophone au regard de l'intersectionnalité.

Ouvrages cités :

- Akom, A. A. (2009). « Critical Hip Hop Pedagogy as a Form of Liberatory Praxis ». *Equity & Excellence in Education*, vol. 42, n° 1, p. 52-66.
- Boydjian, Julien (2019). « Au-delà des nomenclatures de genres. Une analyse comparative des goûts musicaux des publics étudiants ». *Politiques de communication*, vol. 13, n° 2, p. 97-125.
- Dalibert, Marion (2018). « Les masculinités ethnoracialisées des rappeur·se·s dans la presse ». *Mouvements*, vol. 96, n° 4, p. 22-28.
- Emdin, Christopher, et Edmund Adjapong, éditeurs (2018). *#HipHopEd: the compilation on hip-hop education*. Brill.
- Freire, Paulo (1974). *Pédagogie des opprimés ; suivi de Conscientisation et révolution*. F. Maspero.
- Kehrer, Lauron J. (2022). *Queer Voices in Hip Hop*. University of Michigan Press.
- Morgan, Joan (1999). *When Chickenheads Come Home to Roost: My Life as a Hip-hop Feminist*. Simon & Schuster.
- Petchauer, Emery (2009). « Framing and Reviewing Hip-Hop Educational Research ». *Review of Educational Research*, vol. 79, n° 2, p. 946-78.
- Pough, Gwendolyn D. (2004). *Check It While I Wreck It: Black Womanhood, Hip-Hop Culture, and the Public Sphere*. Northeastern University Press.
- Weitzer, Ronald, et Charis E. Kubrin (2009). « Misogyny in Rap Music: A content Analysis of Prevalence and Meanings ». *Men and Masculinities*, vol. 12, n° 1, s.p.