



Scénographies, garants et types de discours dans l'album *Stillmatic* de Nas (2001)

Mémoire

Jason Savard

Maîtrise en études littéraires
Maître ès arts (M.A.)

Québec, Canada

© Jason Savard, 2015

Résumé

Cette étude vise à analyser la rhétorique utilisée dans les textes de l'album *Stillmatic* (2001) du rappeur américain Nas. Plus particulièrement, nous observerons le déploiement de l'ethos par l'analyse des scénographies et garants employés. Les notions qui serviront à notre exposé seront principalement tirées de l'analyse du discours de Dominique Maingueneau et Ruth Amossy, en plus de celles portant sur le polémique chez Dominique Garand. Enfin, nous référerons à quelques chercheurs spécifiquement intéressés à la culture hip-hop tels que Michael Eric Dyson.

Nous proposons en premier lieu d'observer la rhétorique de l'ensemble de l'album, pour ensuite étudier chacun des trois types de discours que nous avons identifiés, c'est-à-dire les discours polémique, civique et prophétique. Nous mettrons l'accent sur l'apport de chaque discours à la construction d'un ethos prophétique en accord avec son environnement.

Table des matières

Résumé.....	III
Table des matières.....	V
Remerciements	VII
Introduction.....	1
État de la question	2
Intérêt du sujet.....	4
Méthodologie	5
Chapitre 1 : L’album en général.....	9
1.1. Rhétorique	9
1.2. Ethos	11
1.3. Scénographie	13
1.4. Garant	14
1.4.1. Mythification du garant	15
1.5. Point de vue narratif.....	15
1.6. Posture.....	17
1.6.1. Figure de Nas	18
1.7. Destinataires	20
1.8. Fondation référentielle de l’album	23
1.8.1. Référence	23
1.8.2. Mythification du ghetto	25
1.8.3. Idéologie	26
1.8.4. Stéréotype.....	28
Chapitre 2 : Le discours polémique.....	33
2.1. Fondations du discours	35
2.2. Scénographie.....	39
2.2.1. Destinataires	43
2.2.2. L’injure	47
2.3. Garant	49
2.3.1. Posture.....	51
2.3.1.1. Figure du gangster	54
Chapitre 3 : Le discours civique.....	59
3.1. Dualité du discours.....	60
3.1.1. Particularités liées au journalisme.....	61

3.1.1.1. <i>Native reporting</i>	64
3.1.1.2. <i>Interested reporting</i>	65
3.1.2. Particularités liées au témoignage.....	66
3.2. Scénographie	70
3.2.1. Le quotidien	70
3.2.1.1. Univers référentiel	71
3.3. Caractère du garant.....	73
3.3.1. Posture	74
3.3.1.1. Figure du MC	74
Chapitre 4 : Le discours prophétique	79
4.1. Le discours prophétique comme aboutissement de l'entreprise rhétorique de <i>Stillmatic</i>	82
4.2. Situation agonique	84
4.3. Mandat <i>Five Percenter</i>	85
4.4. Scénographie	88
4.4.1. La guerre.....	89
4.4.2. Interpellation des destinataires	90
4.5. Posture	93
4.5.1. Figure de la <i>tria munera</i>	94
4.5.1.1. Le prêtre	95
4.5.1.2. Le roi	96
4.5.1.3. Le messager	98
Conclusion : <i>Half-man, half-amazing</i>	101
Bibliographie.....	105
Annexe	111

Remerciements

Je remercie le département des littératures de l'Université Laval, ainsi que le département des études littéraires de l'UQÀM pour l'enseignement et le précieux soutien.

Je remercie également mes directeurs de recherche Jean-Pierre Sirois-Trahan et Chantal Savoie pour leur patience, leurs conseils, leur enthousiasme et leur honnêteté. Dans le même ordre d'idée, je tiens à remercier mes lecteurs Julien, Gabriel, Jean-Michel et papa pour leur œil avisé.

Merci à ma famille et à mes Affiliés pour leur présence, à Audrey pour le sauvetage de la mise en page, à Élisabeth pour tout ce qu'elle est.

Introduction

Dans le cadre de ce mémoire, nous nous pencherons sur la rhétorique de l'album *Stillmatic*¹ du rappeur américain Nas, paru en 2001. Cet opus met en scène un narrateur s'adressant en particulier aux citoyens du ghetto new-yorkais Queensbridge. Se présentant souvent comme un roi déchu effectuant son retour ou encore comme un prophète à la parole souveraine et éclairante, Nas tente de convaincre ses destinataires, à la fois de la puissance et de la pertinence de sa voix.

La réputation de Nas n'est plus à faire, il est fréquemment cité parmi les rappeurs les plus influents. Offrons en exemple la *Norton Anthology of African American Literature* qui le cite aux côtés des légendaires Rakim et Notorious B.I.G. lorsqu'il est question de mentionner les valeurs poétiques du hip-hop², en plus d'avoir sélectionné sa chanson « NY State of Mind » pour figurer dans l'ouvrage. En effet, cette réputation se concentre principalement autour de la qualité des textes de ses chansons, rendues par un débit calme et assuré. Sa renommée s'est forgée dès son premier opus, *Illmatic*, paru en 1994. La pression était forte pour son deuxième album, *It Was Written* (1996), qui a connu une popularité certaine tout en faisant dévier le style de Nas vers une sonorité plus « pop ». Cette tangente s'est accentuée dans les deux albums suivants (*I Am...* (1999) et *Nastradamus* (1999)) et dans ses choix de collaborations. Ses succès commerciaux lui ont valu maintes critiques selon lesquelles Nas aurait délaissé ses textes intelligents et ancrés dans son milieu pour une approche mercantile de style *gangsta rap*³.

L'album qui nous intéresse, *Stillmatic* (2001), apparaît dans ce contexte de déception. Qui plus est, la mort de Notorious B.I.G. en 1997, celui que l'on surnommait le

¹ Nasir Jones, *Stillmatic*, New York, Columbia Records, 2001. Désormais, tous les renvois à cet album seront signalés dans le corps du texte. Elles sont toutes de Nas, sauf si indiqué.

² Anonyme, « Hip Hop », dans Henry Louis Gates Jr. et Nellie Y. McKay [dir.], *Norton Anthology of African American Literature* [2^e édition], New York, W. W. & Norton Company, 2004, p. 80.

³ Pour une description plus exhaustive du début de carrière de Nas, nous suggérons le texte de Jason Birchmeier, « Nas (Nasir Jones) », dans *All Music Guide to Hip-Hop : The Definitive Guide to Rap & Hip-Hop*, San Francisco, Backbeat Books, p. 345.

« roi de New York », a donné suite à un débat sur la « succession » du « trône » le plus convoité du hip-hop. Nas aspire alors à s'arroger ce trône, mais se trouve d'emblée en position défensive puisque certains se sont déjà attaqués à lui, en particulier le rappeur Jay-Z (lui aussi perçu comme possible héritier) par le biais de sa chanson « Takeover », sortie quelques mois plus tôt. Ce contexte mènera Nas à développer une rhétorique aux multiples facettes dans laquelle il tentera à la fois de rétablir sa réputation et d'établir une figure prophétique pertinente pour son environnement.

Notre entreprise consistera à analyser la construction de l'*ethos* prophétique de *Stillmatic*, c'est-à-dire comment Nas démontre à ses concitoyens qu'il est bel et bien ce guide dont ils ont besoin pour s'affranchir de leur situation. Pour ce faire, nous nous réfèrerons en particulier à la notion d'*ethos* telle que le définit Ruth Amossy dans son introduction de *Image de soi dans le discours. La construction de l'ethos*⁴. Plus spécifiquement, nous tenterons d'identifier les modes d'énonciation dans lesquels Nas positionne son discours, ses scénographies selon la terminologie de Dominique Maingueneau⁵, ainsi que les postures énonciatives qu'il adopte dans l'optique de convaincre. Ces grands ensembles nous permettront d'identifier les trois types de discours exploités par Nas : les discours polémique, civique et prophétique. Ce faisant, nous mettrons en lumière les aspects textuels de la rhétorique utilisée par le rappeur pour établir sa figure prophétique.

État de la question

Depuis quelques années, en particulier depuis 2002 avec la création du *HipHop Archive* à l'Université Harvard, plusieurs universitaires de diverses disciplines se sont intéressés à la culture hip-hop, que ce soit en sociologie, en musicologie ou en philosophie. C'est d'ailleurs ce qui a mené à la publication en 2004 de *That's the Joint!: The Hip Hop Studies*

⁴ Ruth Amossy [dir.], *Image de Soi dans le Discours, la construction de l'ethos*, Neufchâtel (France), Delachaux et Niestlé, 1999, 216 p.

⁵ *Ibid.*, p.18.

*Reader*⁶, qui est un ouvrage collectif portant sur divers aspects du hip-hop. L'objectif principal du livre, selon Murray Forman qui signe l'introduction, est de définir les bases d'une discipline universitaire en devenir, les « Hip Hop Studies ». Cependant, notre lecture de cet ouvrage et d'essais comme *Black Noise : Rap Music and Black Culture in Contemporary America*⁷ démontre qu'il y a encore matière à réflexion, surtout sur le plan littéraire. En effet, la plupart des recherches s'appliquent majoritairement à justifier cette culture par rapport aux nombreuses critiques qui lui sont adressées, en particulier celles concernant la glorification de la violence et le traitement de la femme⁸. Même les études portant sur les textes, par exemple la thèse de Felicia M. Miyakawa intitulée *God Hop : The Music and Message of Five Percenter Rap*⁹, se veulent des mises en contexte des chansons. Bien que ce genre d'exercice soit important, nous croyons qu'il faut aussi interroger la forme, car l'analyse stylistique d'une chanson mène à une compréhension plus globale de celle-ci en mettant en relief le travail du créateur.

C'est dans cet ordre d'idées qu'Adam Bradley a publié en 2009 *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*¹⁰. Cet ouvrage se veut un outil d'analyse globale de la stylistique du rap, où l'auteur tente de démontrer la plausibilité de son analyse poétique. Certaines des notions relevées dans son étude seront appliquées à notre corpus, principalement celles concernant les formes narratives utilisées par les rappeurs. Il nous permettra ainsi de situer *Stillmatic* dans la tradition hip-hop, d'autant plus que le respect des us et coutumes de ce milieu est important dans sa rhétorique, car elle lui permet d'authentifier son discours, de démontrer son niveau d'appartenance de même que son érudition.

⁶ Murray Forman et Mark Anthony Neal [dir.], *That's the Joint!: The Hip Hop Studies Reader*, New York, Routledge, 2004, 628 p.

⁷ Tricia Rose, *Black noise : Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown (États-Unis), Wesleyan University Press, 1994, 237 p.

⁸ Un constat partagé par la *Norton Anthology of African American Literature* : « Usually eclipsed in discussion of hip hop's sociological implications is this style's value as music and poetry. », dans Anonyme, *loc. cit.*, « Hip Hop »..., p. 80.

⁹ Felicia M. Miyakawa, « God Hop: The Music and Message of Five Percenter Rap », thèse de doctorat en philosophie, Bloomington (États-Unis), Indiana University, 2003, 258 f.

¹⁰ Adam Bradley, *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*, New York, Basic Civitas, 2009, 248 p.

Intérêt du sujet

Le texte rap, en raison du débit qu'il implique, est fortement condensé et doit par le fait même avoir recours à des formes fixes afin de s'assurer d'une certaine clarté énonciative perceptible à l'oral. Ainsi, comme le rappelle Bradley, le rap a fait ressurgir et s'est approprié des formes poétiques traditionnelles qui s'étaient estompées comme la rime et le *braggadoccio*¹¹. Alors que la poésie des dernières années se concentre majoritairement sur une déconstruction de la forme, celle des rappeurs mise sur la régularité de sa structure. Par exemple, les vers sont comptés selon un rythme préétabli – celui de la musique. Dès lors, le texte revient à l'avant-scène dans une relation de complémentarité avec la musique, ce que Bradley nomme la « dual rhythmic relationship¹² ». Elle implique une interdépendance entre les deux éléments, la musique devenant redondante sans les paroles, alors que celles-ci perdent une certaine cohésion structurelle sans la musique. Le texte se voit donc conférer une importance majeure dans la création musicale et ses formes poétiques se voient valorisées. Nous croyons qu'il est justifiable de mettre en relief la pertinence de l'étude littéraire du hip-hop dans l'optique de diversifier les analyses.

Considérant les limites d'un mémoire de même que celles de notre propre érudition, nous limiterons notre objet d'analyse aux manifestations rhétoriques dans les textes de l'œuvre, bien qu'une analyse de l'oralité ou encore musicologique aurait été des plus pertinentes. Le lecteur constatera certaines lacunes comme l'absence de mention à propos des vidéoclips, mentions qui auraient pourtant servi notre propos. La raison étant que nous avons préféré parler de ce que nous connaissons plutôt que de s'aventurer maladroitement en terrain inconnu. Nous ne considérons donc pas ce mémoire comme une étude exhaustive de tous les éléments rhétoriques de l'œuvre et nous espérons qu'elle encouragera d'autres chercheurs à prendre le relais et à la compléter.

¹¹ *Ibid.*, p. 187.

¹² *Ibid.*, p. xv.

Méthodologie

L'essentiel de notre lecture se basera sur six écrits théoriques ; *Image de soi dans le discours. La construction de l'ethos* dirigé par Ruth Amossy ; « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique » de Dominique Garand dans *États du polémique*¹³ ; *Born to Use Mics*¹⁴ dirigé par Michael Eric Dyson ; *L'art de convaincre. Le récit pragmatique, rhétorique, idéologie, propagande*¹⁵ d'Albert W. Halsall ; et deux ouvrages de Dominique Maingueneau, soit *Analyser les textes de communication*¹⁶ et *Les termes clés de l'analyse du discours*¹⁷.

Nous débiterons par une analyse de la rhétorique de l'ensemble de l'album, où nous relèverons les notions qui seront discutées au fil du mémoire. Nous nous concentrerons sur la scénographie et le *garant* du discours (selon les emplois qu'en fait Dominique Maingueneau), tout en soulignant la fondation référentielle de l'album. Nous emploierons principalement les études d'Olivier Reboul¹⁸ et de Maingueneau pour appuyer notre propos. Ces éléments nous permettront d'identifier les trois types de discours que nous expliquerons en détail au fil des chapitres suivants.

Le premier discours analysé sera le discours polémique. C'est principalement par l'entremise d'une tactique de dénigrement de ses détracteurs que Nas démontre sa puissance et son respect de la tradition hip-hop puisque le *battle rap* en fait partie depuis les premiers jours. La mise en scène du conflit, quant à elle, rappelle le Tort (selon l'emploi qu'en fait Dominique Garand¹⁹) qui aurait été causé à Nas, ses propositions pour améliorer la situation du ghetto, mais surtout, elle lui permet d'asseoir son autorité dans le but de

¹³ Dominique Garand, « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », dans Dominique Garand et Annette Hayward [dir.], *États du polémique*, Québec, Nota Bene, 1998, p. 211-269.

¹⁴ Michael Eric Dyson et Sohail Daulatzai [dir.], *Born to Use Mics: Reading Nas's Illmatic*, New York, Basic Civitas, 2010, 308 p.

¹⁵ Albert W. Halsall, *L'art de convaincre. Le récit pragmatique, rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte, 1988, 436 p.

¹⁶ Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin Éditeur (coll. Lettres Sup.), 2005, 211 p.

¹⁷ Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009, 143 p.

¹⁸ Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, 242 p.

¹⁹ Dominique Garand, *loc. cit.* « Proposition... », p. 222.

convaincre qu'il est l'homme à suivre. Afin de bien expliquer son utilisation du polémique et l'exploitation du conflictuel qui surplombe l'imaginaire nassien, nous nous servirons principalement de la méthodologie proposée par Garand.

Le second discours analysé sera le discours civique. C'est particulièrement par l'entremise de ce discours que Nas démontre la saisie de son univers, car il lui permet de relater ses propres expériences et celles qu'il suppose à ses concitoyens par l'emploi d'un discours recourant à la fois au journalisme et au témoignage. Pour appuyer notre étude, nous ferons appel à *Born to Use Mics*, de même qu'aux observations d'Antoine Compagnon et de Jacques Rancière présentées lors d'un séminaire donné au Collège de France²⁰.

Le dernier chapitre portera sur le discours prophétique, que nous identifions comme l'aboutissement de l'entreprise rhétorique de l'album. Nous y aborderons la notion de « porte-nom » (selon l'emploi qu'en fait Albert W. Halsall), celle-ci révélant une figure comparable à la *tria munera* du Christ. Nous nous servirons principalement des travaux de Claude-Raphaël Samama et d'Hubert Hannoun, tous deux publiés dans le même numéro de la revue philosophique *L'art du comprendre*²¹, de même que de l'ouvrage sur le prophétisme dirigé par André Vauchez²². Cette posture permet à Nas de réunir ses précédents discours (polémique et civique) dans un cadre désormais rassembleur et moralisant, révélant ce qui semblerait être son objectif, d'ailleurs annoncé dès l'introduction : « Let my word guide you. » (« Stillmatic (The Intro) ») L'album *Stillmatic* serait ainsi le parcours menant Nas à sa destinée prophétique.

L'album ne présente pas de récit à proprement parler, les différents discours s'intercalant entre les pistes ou même à l'intérieur des chansons. Néanmoins, l'album débute par deux chansons strictement polémiques (« Ether » et « Got Ur Self A... ») et se

²⁰ Antoine Compagnon, *Séminaire 2008-2009. Témoigner*, [audio en ligne]. <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/seminar-2009-01-06-17h30.htm> [Site consulté le 30 décembre 2014].

²¹ Claude-Raphaël Samama [dir.], « Penser le prophétisme. Le Clair et l'Obscur », *L'art du comprendre*, juin 2004, n° 13 (2^e série), p.5-9 et p. 11-19.

²² André Vauchez [dir.], *Prophètes et prophétisme*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, 475 p.

conclut par des chansons aux paroles plus prophétiques (« Rule », « My Country », « What Goes Around » et « Every Ghetto »). Ainsi, nous pouvons constater une certaine évolution des niveaux de discours. Notre étude conservera cet ordre, puisqu'il semble révélateur de l'entreprise rhétorique que nous observons.

Chapitre 1 : L'album en général

Le présent chapitre exposera la base de l'entreprise rhétorique de *Stillmatic*. Nous nous emploierons à présenter la rhétorique de l'ensemble de l'album ainsi que les concepts qui nous serviront par la suite. Nous pourrions alors élaborer plus en détail les particularités des différents discours créés par cette entreprise au fil des chapitres suivants.

L'argumentaire de Nas se fonde sur la réputation qu'il a acquise suite à son premier opus, *Illmatic* (1994), selon laquelle il figurerait parmi les plus grands rappeurs de l'histoire du genre¹. Il semble que les albums suivants n'ont pas répondu aux attentes, puisque Nas se place d'emblée en position de devoir rectifier sa réputation suite à des attaques qu'il aurait reçues². Sa stratégie directrice est ainsi défensive, à la reconquête d'un titre injustement subtilisé, selon lui, et le propre de l'album sera de reposer les fondations de cette réputation pour lui permettre de révéler ses capacités prophétiques.

Nous débuterons donc en définissant les notions fondamentales qui guideront ce mémoire, à savoir la rhétorique, l'ethos et la scénographie. Ces notions nous conduiront à définir le garant de l'ensemble de l'album et les différents types de destinataires qu'il interpelle. Nous terminerons alors notre vue d'ensemble par les éléments constituant la fondation référentielle de cet univers.

1.1. Rhétorique

Avant de poser les balises de la rhétorique de l'ensemble de l'album, nous devons expliquer ce que nous entendons lorsque nous situons notre approche globale au sein de l'analyse

¹ La réputation de cet album est d'ailleurs reconnue dans de nombreux ouvrages d'envergure portant sur le hip-hop comme le *All Music Guide to Hip-Hop*, de même que dans le *Norton Anthology of African American Literature*. Un recueil d'études lui est aussi consacré, recueil dont nous tirerons nombre de citations et qui s'intitule *Born to Use Mics*. Finalement, un documentaire intitulé *Time is Illmatic* soulignant le 20^e anniversaire de sa sortie est en salle depuis quelque temps.

² La chanson de Jay-Z « Takeover » (2001) fait allusion à cette détérioration et s'en sert pour remettre en question les qualités artistiques de Nas.

rhétorique.

La rhétorique, selon Aristote, c'est « la capacité (*dunamis*) de discerner (*theôrein*) dans chaque cas ce qui est potentiellement persuasif [...] [L]a rhétorique [...] semble capable de discerner le persuasif sur tout ce qui est, pour ainsi dire, donné ». Elle implique, pour le philosophe grec, trois preuves ou moyens : le logos, c'est-à-dire le discours lui-même en tant qu'il doit relever du vraisemblable (contrairement à l'argumentation philosophique qui se règle sur le vrai); le pathos, c'est-à-dire la disposition des destinataires selon qu'ils sont excités ou non par des passions; et l'ethos, qui est le caractère moral de l'orateur et, partant, la crédibilité qu'on lui prête³. Cette dernière preuve est la plus importante pour Aristote. Bien que nous soyons conscients de l'interdépendance de ces preuves ou moyens, nous constatons que le rap se fonde sur la prépondérance d'un ethos et que le propre de ce discours est de motiver les passions et la raison de ses destinataires.

De cette relation résulte une tendance à la démonstration et l'exploration de la personnalité de l'instance garante de l'énonciation. L'énonciateur est ainsi au centre de l'acte de parole sous la forme d'une sorte de conteur dont la validité repose sur une forte insistance sur son authenticité (communément appelée le *real* dans la communauté hip-hop⁴), ce qui implique invariablement la création d'une image de soi dans le discours, image que la rhétorique nomme l'ethos, c'est-à-dire le « [c]aractère que l'orateur doit paraître avoir, se montrant 'sensé, sincère et sympathique'. Également, caractère de tel auditoire (jeunes, ruraux, etc.), auquel l'orateur doit s'adapter⁵. » Il s'agit donc de développer au travers des chansons un caractère qui corresponde à la relation que l'artiste veut entretenir avec ses destinataires.

³ Aristote, *Rhétorique*, Livre I, 2 : 1355 b 26-30. Les concepts d'Aristote étant fort complexes (contexte différent, problèmes de traduction, etc.), nous avons jugé préférable, pour la suite du mémoire, d'utiliser leurs transpositions simplifiées par des auteurs d'aujourd'hui. Ainsi, nous ferons principalement appel à Olivier Reboul (*Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, 242 p.) et à deux ouvrages de Dominique Maingueneau (*Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009, 143 p. et *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin Éditeur (coll. Lettres Sup.), 2005, 211 p.).

⁴ Nous reviendrons sur ce concept au point 1.9.3.

⁵ Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 238.

Cette relation se fait néanmoins en différé, puisque la validation s'effectue une fois l'œuvre complétée, ce qui implique que le rappeur suppose, dans ses paroles, la validation à venir. Ce faisant, l'efficacité de la communication entre l'artiste et le destinataire n'est réellement discernable qu'en dehors de la chanson par les instances de réception (vente de disques, concerts, etc.) et les réseaux sociaux. L'œuvre elle-même ne peut que supposer cette réception, ce qui amplifie la focalisation sur l'ethos. Le pathos et le logos sont alors les outils utilisés par le rappeur pour façonner le processus de communication.

1.2. Ethos

L'ethos, comme le fait remarquer Roland Barthes, expose la personnalité de l'énonciateur telle qu'il désire la « montrer » à son destinataire⁶. Selon la perspective de l'analyse du discours de Dominique Maingueneau :

tout discours, oral ou écrit, suppose un *ethos* : l'interprète construit, en se fondant sur des stéréotypes, une certaine représentation du corps du *garant* [...] Le destinataire attribue ainsi à ce garant un *caractère*, un ensemble de traits psychologiques [...] et une *corporalité*⁷.

Bien qu'il endosse par moments d'autres personnalités⁸, l'album ne comporte qu'un seul garant, Nas. Ce faisant, il illustre peu la corporalité, puisqu'elle est facilement accessible, entre autres par la photo sur la pochette. Il se concentre plutôt sur le caractère du garant de l'ensemble de l'œuvre, duquel le rappeur tente de dresser un portrait favorable basé autour des valeurs que l'album illustre. Ce garant s'apparente fortement au double ethos qu'observe Ruth Amossy chez Jean Giono dans l'extrait de sa *Lettre ouverte aux paysans sur la pauvreté et sur la paix* datant de 1938 et intitulé « Misère paysanne » : « celui de l'homme intègre et simple, proche des paysans auxquels il s'adresse, que vient conforter un style simple et direct ; et celui de l'écrivain engagé détenteur de vérité, que renforce son maniement d'un langage métaphorique, sa posture de guide et de prophète⁹. » Ainsi, il y a

⁶ Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin (coll. Lettres Sup.), 2005, p. 79-80. Également cité dans Ruth Amossy, « La notion d'ethos de la rhétorique à l'analyse de discours », dans Ruth Amossy [dir.], *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Neufchâtel (France), Delachaux et Niestlé, 1999, p. 10.

⁷ Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009, p. 60-61.

⁸ Observable dans les chansons « Smokin' », « Rewind », « 2nd Childhood » et « My Country ».

⁹ Ruth Amossy, « L'ethos au carrefour des disciplines. Rhétorique, pragmatique, sociologie des champs », dans Ruth Amossy [dir.], *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Neufchâtel (France), Delachaux et Niestlé, 1999, p. 145.

d'abord le Nas citoyen du Queensbridge, homme d'origine modeste ayant de grandes aspirations tout en demeurant près de ses concitoyens. Celui-ci utilise un langage cru et s'attaque sans pudeur à ses détracteurs. Il personnifie la rudesse du ghetto autant par son langage que par son endossement de la figure du gangster, et il affirme sa suprématie en tant que meilleur rappeur.

Puis, il y a le Nas revendicateur, observateur de la misère ambiante. Son langage est plus imagé et introspectif, il y est moralisateur et socialement engagé. Sa maîtrise du rap y est aussi affirmée, mais cette fois-ci en tant que poésie souhaitant apporter des changements sociaux.

Ce double ethos est rendu possible par un jeu d'enchevêtrement entre l'ethos du discours et celui qui précède l'album. En effet, Maingueneau propose une distinction entre l'ethos qui se développe par le discours – l'ethos discursif – et celui qui s'est développé avant le discours, par exemple par le vedettariat de l'énonciateur – l'ethos prédiscursif.

Bien que nous nous concentrons sur l'ethos discursif, il n'empêche qu'un ethos prédiscursif est supposé dans le discours, même que c'est autour de ce dernier que Nas fonde en majeure partie son argument d'autorité (qui est d'ailleurs l'un des plus utilisés dans l'album, apparaissant comme argument principal dans cinq chansons¹⁰ et comme un argument secondaire dans trois autres¹¹) et qu'Olivier Reboul décrit comme suit : « l'argument d'autorité justifie une affirmation en se fondant sur la valeur de son auteur¹². » Ainsi, puisque l'ethos prédiscursif est revisité par le discours, « [l]e locuteur peut [le] renforcer [...] ou chercher à le modifier dans son énonciation¹³. » Cet ethos prédiscursif est donc modelé selon les besoins du discours et Nas s'en sert abondamment en tant qu'argument *de la personne*, qui « table sur le lien entre la personne et ses actes, lien qui permet de présumer ceux-ci en disant qu'on 'la connaît', de les juger en disant qu'on 'la

¹⁰ Les chansons « Ether », « Got Ur Self A », « You're the Man », « One Mic » et « Destroy & Rebuild ».

¹¹ Les chansons « 2nd Childhood », « The Flyest » et « Rule ».

¹² Olivier Reboul, *op. cit. Introduction...*, p. 182.

¹³ Dominique Maingueneau, *op. cit., Les termes...*, p. 61.

reconnaît bien là’, ‘[qu’]elle ne changera pas’. Cette stabilité de la personne fonde sa responsabilité¹⁴. »

Cependant, ces données prédiscursives sont soigneusement sélectionnées et exploitées par Nas dans son processus de mythification de la vie dans le Queensbridge, de sorte que la confusion entre le réel et le fictif devient une composante capitale de son discours. Cette confusion lui permet donc de créer un espace symbolique significatif pour ses destinataires.

En définitive, nous observerons l'album *Stillmatic* d'un point de vue rhétorique, c'est-à-dire que nous relèverons son caractère persuasif. Notre étude empruntera certaines notions à l'analyse de discours, en centrant notre observation sur la figure qui se porte garante de l'énonciation et sur le lieu discursif où se développe l'énoncé, autrement dit sa scénographie.

1.3. Scénographie

La scénographie, selon Maingueneau, appartient à ce qu'il nomme la scène d'énonciation : « [E]n parlant de 'scène d'énonciation' on met l'accent sur le fait que l'énonciation advient dans un espace institué, défini par le genre de discours ; on souligne aussi la dimension constructrice du discours, qui se met en scène, instaure son propre espace d'énonciation¹⁵. » L'auteur divise la scène d'énonciation d'un discours en trois scènes : la scène englobante, la scène générique et la scénographie. Les deux premières définissent le cadre scénique¹⁶, autrement dit l'espace stable dans lequel prendra place la scénographie créée par le discours. L'observation de l'ethos est en relation directe avec la scénographie dans lequel il prend place, car : « la notion d'ethos est développée en relation avec la scène d'énonciation.

¹⁴ Olivier Reboul, *op. cit. Introduction...*, p. 181.

¹⁵ Dominique Maingueneau, *op. cit., Les termes...*, p. 111.

¹⁶ Dominique Maingueneau, *op. cit., Analyser...*, p. 70.

Si chaque type de discours comporte une distribution préétablie des rôles, le locuteur peut y choisir plus ou moins librement sa *scénographie*¹⁷. »

La scénographie correspond ainsi à la liberté énonciatrice dont dispose Nas pour faire valoir son ethos, pour le modeler selon le dessein de son discours, en d'autres termes le lieu qu'il crée pour faire agir son ethos. Elle est la partie malléable de la fondation de l'énoncé où l'ethos se déploie.

Cela engendre ce que Maingueneau appelle un processus en boucle paradoxale, car « [l]a scénographie est ainsi à la fois ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie [...] est précisément la scénographie requise pour énoncer comme il convient, selon le cas, la politique, la philosophie¹⁸... » D'où l'importance des arguments rhétoriques et des postures énonciatives qui permettent de justifier la scénographie mise en place. En même temps, c'est la scénographie qui justifie les arguments utilisés. Par exemple, la guerre urbaine dans laquelle Nas prend place est appuyée par des arguments d'autorité qui fortifient la puissance de l'énonciateur, ce qui explique la fonction de la guerre, en même temps que le besoin de remporter la guerre justifie la présence de cette même personnalité forte.

1.4. Garant

Chacune des scénographies que nous observerons développe une certaine personnalité, ce que nous appellerons un garant, « c'est-à-dire l'instance qui assume la responsabilité de l'énoncé, et dont la parole participe d'un comportement global¹⁹. » Nous observerons donc comment Nas modèle sa personnalité pour s'adapter à la scénographie créée par son discours et ainsi rendre son propos plus percutant.

¹⁷ Ruth Amossy, « La notion d'ethos de la rhétorique à l'analyse de discours », dans *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, Neufchâtel (France), 1999, p. 17.

¹⁸ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, *Analyser...*, p. 71.

¹⁹ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, *Les termes...*, p. 60.

1.4.1. Mythification du garant

En confondant sa vie réelle avec la fiction qu'il crée, Nas propose une version romantique du survivant du ghetto qui s'apparente à la description qu'en fait Greg Tate alors qu'il est question de cette pratique de mythification fort courante dans la tradition hip-hop : « [S]elf-starting lone wolves of a vanishing American urban wilderness. Men utterly romantic, profane, and self-mythologizing about their tall-in-the-saddle inner-city cowboy swagger and survival skills²⁰. » Pour contribuer à rendre crédible cette mythification de soi, Nas insère des faits biographiques dans des descriptions clairement fictives.

Ce processus est pertinent selon son idéologie du *real*, qui implique une relation intime entre l'idéal et le vécu²¹. Il s'agit pour lui de refléter cet idéal d'authenticité dans l'optique de rétablir son autorité, tout en authentifiant sa connaissance du sujet par les rappels biographiques. C'est-à-dire qu'en plus d'être l'un des leurs, non simplement dans sa fiction, mais aussi dans la réalité, il entend expliciter qu'il ne se contente pas de vivre dans le Queensbridge, mais qu'il y prend une part active, ce qui répond aux accusations de Jay-Z dans « Takeover », accusations qui sont à la base de son entreprise rhétorique²². Ainsi, les liens qu'il a tissés avec les citoyens sont renforcés puisque la référence qui les unit ne se contente plus de l'univers fictif, mais aussi de la réalité. Nas peut alors aspirer à convaincre de la sincérité de son engagement et de la légitimité de son message.

1.5. Point de vue narratif

Cette proximité entremêlant fiction et réalité s'exprime entre autres par le point de vue narratif, qui est une narration interne à la première personne du singulier. Le « je » dans *Stillmatic* est autant celui qui présente le sujet qu'une partie du sujet présenté. Nas fait partie de ce qu'il décrit, se nomme fréquemment, va jusqu'à personnifier la figure héroïque, sans que la distinction entre le présentateur et le présenté soit clairement définie.

²⁰ Greg Tate, « An Elegy for *Illmatic* », dans Michael Eric Dyson et Sohail Daulatzai [dir.], *Born to Use Mics: Reading Nas's Illmatic*, New York, Basic Civitas, 2010, p. 239.

²¹ Nous reviendrons sur cette notion au point 1.9.1.

²² Nous aborderons cette question dans l'introduction du discours polémique.

En effet, lorsqu'on observe ce « je », nous pouvons constater qu'il est à la fois variable et pluriel, puisqu'il ne correspond pas toujours au Nas basé sur la *persona* publique de Nasir Jones. Les caractéristiques accompagnant la première personne du singulier viennent donc brouiller l'identité du garant de la chanson, allant jusqu'à la remettre en question.

Trois types de narrateurs internes sont employés dans l'album. Le premier, nous l'appellerons le « biographique »; il est le plus ambigu. Ce type de narrateur semble correspondre à Nas, bien qu'il soit possible qu'il ait fictionnalisé certains faits pour les besoins du récit. Il comprend un souci de précision référentielle (par exemple lorsqu'il donne son adresse dans « 2nd Childhood ») qui se démarque des autres descriptions qui sont faites du Queensbridge.

Cette précision contraste en effet avec le deuxième type de narrateur interne, que nous nommerons le narrateur « universel ». Dans ces chansons se retrouvent des allusions personnelles très générales, qui, bien qu'elles puissent être biographiques, sont facilement applicables à d'autres. Ces allusions servent au rapprochement avec l'auditoire, car elles sont suffisamment génériques pour être partagées par la majorité de ses concitoyens.

Le troisième type de narrateur interne, que nous appellerons le narrateur « endossé », est une sorte d'hybride des deux autres types par ses endossements de caractéristiques plutôt générales et biographiques, à la différence que les éléments biographiques qu'on y retrouve sont faux. Ce narrateur n'est cependant pas facilement identifiable et s'observe par certaines incongruités. Par exemple, la comparaison entre ce qu'il affirme dans « 2nd Childhood » concernant le fait qu'il n'aurait pas connu son père, alors que, précédemment, dans « Got Ur Self A... », il affirme que celui-ci est un *bluesman* (ce qui est véridique). La première personne du singulier devient alors un endossement de rôles de la part de Nas, ce qui lui permet de décrire avec plus de force ce qu'il veut montrer de son ghetto.

Nous pourrions donc voir dans ces différentes variantes de narrateurs internes une volonté de rendre l'univers décrit d'un point de vue plus général, tout en conservant une proximité qui permet à Nas d'aborder des spécificités et de renforcer la crédibilité de son appartenance à ce milieu. Nous n'aborderons pas les passages utilisant la narration externe, car elle n'est employée que quelques fois et jamais pendant une chanson complète. Elle sert plutôt à mettre une emphase sur un aspect particulier et se termine toujours par une incursion du narrateur.

1.6. Posture

Nas prend place dans ses scénographies en endossant certaines postures qui elles aussi varient selon les situations :

Ce mot « posture » renvoie à quelque chose de plus fondamental, de moins circonstanciel que l'*ethos*. Il peut s'agir d'une image générale que se donne implicitement l'Énonciateur dans son texte : on dira d'un tel qu'il adopte la posture du mépris, la posture de l'intellectuel, la posture de celui que rien n'impressionne, la posture de la révolte, etc. [...] Il y a une dimension performative dans la posture (alors que l'*ethos* est avant tout référentiel), à savoir la façon dont l'Énonciateur-Sujet conçoit sa place dans la communauté et entre en relation avec autrui, mais *tel que cela se traduit dans l'acte de discours*²³.

Selon les discours, Nas endosse une posture adéquate à l'argumentaire qu'il y défend, créant ou mettant en relief une facette de sa personnalité, observable par la figure que la posture révèle.

La posture globale de *Stillmatic* est celle de l'homme noir résident d'un ghetto américain issu de la génération hip-hop, avec tous les référents historiques et socioculturels qu'elle implique. C'est selon cette posture que Nas « conçoit sa place dans la communauté et entre en relation avec autrui » par le biais de sa musique et de sa personnalité publique.

²³ Dominique Garand, « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », dans Dominique Garand et Annette Hayward [dir.], *États du polémique*, Québec, Nota Bene, 1998, p. 229.

1.6.1. Figure de Nas

La figure globale de l'album allie les deux premières strates du phénomène de *double enactment* tel que défini par Simon Frith²⁴ et ensuite revisité par Serge Lacasse. Ces strates sont : la *personne* véritable, la *persona* de l'artiste et le(s) *personnage(s)* incarné(s) dans les chansons. Lacasse démontre que ce phénomène est particulièrement éclairant lorsqu'on observe un rappeur en l'appliquant à Eminem :

En effet, non seulement Eminem subdivise-t-il lui-même de façon explicite son « être public » en ces trois strates [véritable *personne*, *persona* de l'artiste et le(s) *personnage(s)* incarné(s) dans les chansons], mais tout son jeu consiste précisément à rendre floues les frontières entre les trois. Cohabitent ainsi la *personne* Marshall Matters (né le 17 octobre 1972 à St. Joseph, MO), la *persona* Eminem [...] et les différents *personnages* incarnés dans les chansons, en particulier celui de Slim Shady²⁵.

Appliqué à Nas, ce modèle se traduit de la sorte : la *personne* Nasir Jones (né le 14 septembre 1973 à Brooklyn, NY), la *persona* Nas et les différents *personnages* qu'il incarnera au fil de l'album comme exemple ou contre-exemple de son argumentaire.

La *persona* Nas s'est développée dans sa musique et sur la place publique. Elle est empreinte de renvois directs à la vie du rappeur, présentant son parcours musical comme étant exemplaire et précisant son appartenance socioculturelle et géographique. Elle s'exprime par un point de vue narratif biographique et s'apparente à ce que James Braxton Peterson nomme le *come-up narrative* :

[...] hip-hop's version of the American Dream [...] This represents the aspirations of inner-city African American culture, the idea that even oppressive, violent challenges do not prevent everyone from transcending poverty. Moreover, the come-up experience produces narratives that inspire others to follow nontraditional paths, so that dispossessed folks know that there is a path for them when all mainstream opportunities are closed. [...] the pimps, ballers, hustlers, dealers, and other underground figures (like legendary MCs) are heroes of the folk in much the same way Scarface (the movie character) has become a hero to the hip-hop generation²⁶.

Le *come-up narrative* implique donc une présence biographique, autrement il paraîtrait inauthentique, tout en nécessitant une certaine éloquence qui témoigne de l'exemplarité du parcours et de l'instance qui l'assume. Dans ce contexte, les paroles des chansons donnent

²⁴ Simon Frith, *Performing Rites : On the Value of Popular Music*, Cambridge (États-Unis), Harvard University Press, 1996, p. 198-199.

²⁵ Serge Lacasse, « Stratégies narratives dans 'Stan' d'Eminem : Le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », dans *Protée*, vol. 34, n° 2-3, automne-hiver 2006, p.14.

²⁶ James Braxton Peterson, « 'It's Yours' : Hip-Hop Worldviews in the Lyrics of Nas », dans *Born to Use Mics: Reading Nas's Illmatic*, Michael Eric Dyson et Sohail Daulatzai [dir.], New York, Basic Civitas, 2010, p. 77.

aisément l'impression d'être représentatives de la pensée de l'artiste. Afin de résoudre cette tension, les rappeurs emploient généralement des pseudonymes dont la proximité avec leur nom réel témoigne de la distance qu'ils prennent par rapport à leur musique. Cela ne veut pas dire qu'un rappeur ayant un pseudonyme impersonnel soit complètement fictif, tout dépend de la *persona* qu'il va créer.

Nas exploite cette ambiguïté par une *persona* qui est intimement reliée à sa vraie personne, ou à tout le moins qui se fonde sur l'idée d'intimité, dont le pseudonyme – qui est le diminutif de son vrai prénom – participe à consolider.

Nas s'inscrit alors dans la foulée du *come-up narrative*, ayant parvenu à transcender sa pauvreté (qui était réelle) par ses succès musicaux (qui sont réels), ce qui lui permet d'avoir l'ambition d'inspirer ses vrais concitoyens à employer des parcours non traditionnels pour transcender leur vraie pauvreté – des parcours propres à leur identité et à leurs « figures légendaires ». C'est donc dire que sa volonté de transposer dans la réalité les aspirations d'émancipation du ghetto qu'il met en scène dans sa fiction fait en sorte que toute sa rhétorique se fonde sur la confusion entre sa *persona* musicale et sa personne civile. Cette confusion englobe toutes les représentations de Nas présentent dans chacun de ses discours, révélant certaines de ses caractéristiques parfois plutôt fictives et d'autres fois réalistes.

Chaque discours que nous observerons développe ainsi une certaine scénographie en fonction de ce que ce discours désire faire ressortir de la figure de Nas. Chacune de ces scénographies se fonde sur un type de relation désiré avec les destinataires, selon leur apport respectif dans la fonction injonctive²⁷ du discours global de l'album.

L'étude de la rhétorique d'un rappeur permet en effet de relever les procédés qui sont mis en place, non seulement pour ériger sa propre authenticité dans l'œuvre, mais pour lui

²⁷ « On appelle injonction toute attitude énonciative destinée à obtenir de l'interlocuteur qu'il se comporte selon le désir du locuteur. », dans Louis-Jean Calvet, « INJONCTION, *linguistique* », dans *Encyclopædia Universalis*, [en ligne]. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/injonction-linguistique/> [Texte consulté le 28 mai 2015].

permettre d'étendre sa parole jusque dans l'espace public. Cela participe à la fonction injonctive du discours, où « [l]e *discours* au sens strict tend à agir sur autrui par la communication d'idées, de sentiments ou d'une volonté d'agir ; il s'efforce de dominer des situations concrètes et actuelles²⁸. » La parole prétend alors posséder une force persuasive se traduisant par la possibilité d'agir sur la réalité par l'interaction que suppose le discours lui-même.

Ce faisant, l'image que l'énonciateur projette influence l'impact du discours sur l'énonciataire, comme le résume Ruth Amossy :

L'orateur influe sur des opinions qui au moment opportun se traduiront en actes, et c'est pour cela qu'il doit produire dans son discours une image adéquate de sa personne. La construction discursive d'une image de soi est susceptible de conférer à l'orateur son autorité, c'est-à-dire le pouvoir d'influer sur des opinions et de modeler des attitudes. [...] [E]n d'autres termes, [...] le discours permet d'(inter)agir²⁹.

Cette idée d'(inter)action et de façonnement des attitudes de l'auditoire est importante dans l'observation de l'album à l'étude, puisqu'elle nous semble être une volonté directrice de Nas. C'est-à-dire que sa rhétorique développe une figure autoritaire moralisatrice proposant clairement la modulation des attitudes d'une partie de ses destinataires, par exemple la chanson « Destroy & Rebuild » où Nas explique ce que son ghetto doit faire pour se rebâtir selon les valeurs qu'il préconise. Il importe alors d'observer quels types de destinataires sont interpellés dans l'album.

1.7. Destinataires

La définition de la rhétorique sur laquelle nous basons notre analyse comprend un dialogue entre l'énonciateur et l'auditoire, ce que Maingueneau nomme *l'interactivité constitutive* ou *dialogisme*³⁰. En effet, bien que le dialogue ne soit pas explicite, il est sous-entendu dans l'énoncé par les références que fait l'énonciateur.

²⁸ Albert W. Halsall, *L'art de convaincre. Le récit pragmatique, rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte, p. 96.

²⁹ Ruth Amossy, *loc. cit.* « L'éthos au carrefour... », p. 153.

³⁰ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, *Analyser...*, p. 40.

C'est autour de cette présence supposée que se fonde le discours. Ce faisant, il crée ce que Michel Meyer appelle l'*auditoire immanent*, c'est-à-dire un destinataire qui répond aux besoins de l'énoncé : « Il s'adresse à une certaine question? Il voit son auditoire comme soucieux de la comprendre. Il propose une certaine réponse? Il l'imagine testant l'adéquation de la réponse. [...] Ce *pathos*-là, pour lui, est comme son double. Il y a *adhésion* parce qu'identité³¹. » Cet auditoire, comme l'observe Chaim Perelman³², est une construction de l'orateur. Il se présente sous forme de figure idéalisée et généralisée de l'auditoire réel. Il lui suppose donc des compétences et des intérêts qui justifient le discours³³.

Dans le cas de Nas, la distinction qu'il fait entre les deux formes d'habitants du ghetto (*real* et *fake*³⁴) permet de cerner l'auditoire immanent de l'album. Il s'agit des citoyens *reals*, ceux vivant selon les valeurs d'authenticité véhiculées par Nas et dont la criminalité, ou autre action illicite, est explicable par le besoin de survivance. C'est donc dire que l'auditoire immanent lui sert, dans ce cas-ci, à expliciter son idéologie³⁵. En même temps, c'est à cette portion de son auditoire que Nas adresse cette idéologie, tente de la faire accepter pour qu'elle devienne leur idéologie collective. Il donne ainsi certains rôles à son destinataire à l'intérieur de sa fiction pour qu'il accepte le message que cette fiction propose.

L'auditoire immanent n'est cependant pas le seul destinataire que l'on retrouve dans l'album. Nous en décelons trois. Il y a d'abord l'auditoire que nous nommerons *Premier*.

³¹ Michel Meyer, *La Rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Que sais-je?), 2004, p. 41.

³² Ruth Amossy, *loc. cit.*, « L'ethos au carrefour... », p. 133.

³³ Chez Umberto Eco, ce destinataire idéal est le Lecteur Modèle : « Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences [...] qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement. » *Lector in Fabula*, Paris, Grasset (Figures), 1985, p. 71. Ce qui, selon nous, positionne Nas davantage du côté de la rhétorique que de la sémiotique d'Eco, c'est qu'il interpelle ce Lecteur Modèle directement dans son énoncé dans un dessein persuasif. Il n'en reste pas moins qu'il emploie plusieurs des « moyens » d'Eco – moyens qui appartiennent aussi à la rhétorique, mais sous d'autres termes – en particulier l'emploi d'un type d'encyclopédie spécifique (par exemple, les références aux grands du hip-hop comme Tupac, Notorious B.I.G. et KRS-ONE) et certains choix lexicaux et stylistiques.

³⁴ Nous reviendrons sur cette distinction au point 1.9.1.

³⁵ Nous expliquerons plus en détail l'idéologie de Nas au point 1.9.3.

Celui-ci comprend ceux à qui Nas s'adresse directement (l'auditoire immanent), les habitants *real* du Queensbridge ou des citoyens d'autres ghettos qui sont touchés par ses descriptions à caractère universel³⁶. Cet auditoire correspond à ce que Dominique Garand nomme le *Tiers*, c'est-à-dire ceux que le discours cherche à séduire. Le Tiers remplit à la fois les rôles de juge et de témoin dans une stratégie d'isolement de la cible de l'énonciateur³⁷. Bien que cette théorie relève du discours polémique, nous l'observons dans le discours d'ensemble de Nas dans la mesure où il se retrouve dans une position polémique face à ce qui nuit au ghetto, et que son album répond aux différentes sources de ces nuisances. Nas cherche donc à rallier l'auditoire Premier à sa cause par la mise en relief de ces nuisances et par une prise de position forte, parfois provocatrice, dans l'optique de l'amener à partager son opinion.

Il y a ensuite l'auditoire que nous appellerons *Second*, qui regroupe ceux à qui Nas s'adresse indirectement, ceux interpellés pour différentes raisons par sa personnalité ou encore par les descriptions du discours civique. Il comprend ainsi les auditeurs probables, c'est-à-dire tout le monde qui n'est pas en relation directe avec le ghetto, mais qui partage les valeurs de Nas. Cet auditoire peut servir comme témoin ou juge externe, ce qui fortifie les arguments par leur universalité.

Dernièrement, on retrouve un auditoire que nous nommerons *Prétexte*, qui regroupe ceux à qui Nas s'attaque, directement ou indirectement. Il comprend les agents jugés néfastes pour le ghetto, les habitants *fakes* ou des rappeurs avec qui Nas entretient des disputes. Ce dernier auditoire est un prétexte dans la mesure où il sert principalement à justifier le discours, à expliciter la supériorité de Nas et à lui permettre de démontrer sa dextérité verbale, ce qui contribue à son caractère prophétique et à sa crédibilité dans son milieu.

³⁶ Nous aborderons ces descriptions au point 3.2.1.1.

³⁷ Dominique Garand, *loc. cit.*, « Propositions... », p. 231.

Ainsi, les destinataires de *Stillmatic* servent à sa rhétorique en remplissant plusieurs rôles dans l'établissement de ses diverses scénographies. C'est aussi par rapport à ce « dialogue » que Nas modèle la personnalité qu'il développe au fil des chansons, que ce soit pour séduire le Tiers et l'auditoire Second, ou encore pour régler ses comptes avec l'auditoire Prétexe.

1.8. Fondation référentielle de l'album

Maintenant que nous avons mis en place les notions essentielles à notre analyse, nous terminerons cette partie en soulignant certains éléments constitutifs de l'univers d'ensemble dans lequel évolueront les scénographies et les garants des différents discours de l'album. Ils constituent la fondation référentielle de cet univers, ce qui nous permettra par la suite de mieux saisir les fonctions discursives propres à chacun des discours que nous observerons.

1.8.1. Référence

Le système référentiel de *Stillmatic* repose sur des liaisons symboliques : « Les liaisons symboliques sont une autre structure du réel, fondée sur l'appartenance, mais d'ordre purement social et culturel [...] Tout orateur doit prendre en compte les symboles de son auditoire, s'il ne veut pas parler dans le vide³⁸. » Ces liaisons sont essentielles à la rhétorique de Nas et sont le fondement de ce que Dominique Garand nomme la *Référence* :

La Référence [...] est un principe structurant pour le discours : elle ne légitime pas que son dire, elle légitime son être. Elle est son point d'ancrage. [...] La Référence n'est pas qu'une Autorité qui informerait le Sujet de son devoir-faire ou devoir-être (comme un système de valeurs fondamentales), elle est aussi le fantasme du Sujet, son utopie, le point de fuite de son désir : son discours ne fait pas qu'en découler, il s'achemine vers elle. [...] En définitive, la Référence est une pure construction symbolique³⁹.

Le discours de Nas se légitime par la Référence, dans ce cas précis le Queensbridge dans son ensemble tel que perçu par les gens qui y vivent, incluant ses situations sociales et géographiques, ses valeurs fondamentales comme le *real* et la survie, car c'est pour servir son ghetto que ce discours existe. Si le Queensbridge parvenait à s'affranchir de son statut,

³⁸ Olivier Reboul, *op. cit.*, *Introduction...*, p. 183.

³⁹ Dominique Garand, *loc. cit.*, « Propositions... », p. 244-245.

l'être même du discours n'aurait plus raison d'être puisqu'il serait parvenu à ses fins et que c'est sur cette misère qu'il est fondé. C'est donc le lieu et ses habitants qui constituent le point d'ancrage de l'œuvre à la fois dans son monde fictif et dans le monde réel. La Référence constitue une sorte d'autorité à laquelle tous, y compris Nas, doivent se conformer. Elle guide son devoir-faire – sauver le ghetto – et son devoir-être : cet homme à la parole unificatrice et salvatrice.

Le Queensbridge est aussi un idéal que Nas tente d'imager par sa musique, idéal d'un individu issu du ghetto et capable de s'émanciper dans un climat de survivance, ce que reflète la guerre menée contre la police, et idéal de collectivité par l'unité existentielle que Nas suppose au ghetto et qu'il juge mise en péril. Le discours de Nas découle de ce fantasme, de cette perception du citoyen et du ghetto, tout en voulant s'y acheminer, c'est-à-dire vouloir embrasser ce fantasme pour mieux épouser la lutte qui les mènerait à s'émanciper.

C'est ainsi par l'acceptation de son fantasme rendu par la Référence que le discours peut prétendre à exercer une emprise sur la réalité, ce que Garand nomme la *prise de pouvoir* du discours : « Ultimement, le pouvoir d'un discours serait de se confondre avec la réalité, dans l'esprit de ses sujets, au point de donner l'illusion qu'il n'y a pas d'extérieur à lui⁴⁰. » Pour y parvenir, Nas doit expliciter sa Référence et l'univers référentiel autour duquel elle se fonde pour atteindre son auditoire, ce qui implique la mythification du ghetto dans l'optique de mieux rendre son idéologie.

Le procédé de mythification se base sur un univers référentiel considéré comme partagé par le public-cible. C'est donc par la façon dont Nas décrit le lieu et ses habitants que ceux-ci peuvent juger la perception qu'il a de leur réalité et observer si elle colle à la leur.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 248.

1.8.2. Mythification du ghetto

Le procédé de mythification utilisé par Nas consiste à insérer dans la fiction de l'album le quartier où il a grandi de manière à suggérer que l'univers qu'il décrit représente exactement ce qui se passe dans la réalité. Ce maniement de la réalité entend démontrer le potentiel de ce milieu, puisqu'il sélectionne des aspects qu'il amplifie ou diminue, selon ce qu'il veut mettre en valeur, participant à l'argument du dépassement, où « la finalité joue [...] un rôle moteur. Il part d'une insatisfaction inhérente à la valeur [...] ici, on opte pour le perfectionnement à l'infini, pour le *mieux* contre le *bien*⁴¹. » Son discours prétend répondre à ce problème, ni mensonge ni création, une sorte d'amalgame de faits réels comportant leur lot de possibles détournements et de faits fictifs supposés vrais, ou à tout le moins vraisemblables. Il s'agit donc de faire de sa vie quotidienne un univers qui détonne des autres et qui mérite qu'on s'y attarde. Cela implique une mythification de ce milieu et de celui qui le rapporte.

La mythification remplit plusieurs rôles dans l'album. C'est par elle que la fiction s'insère dans l'événement, bien que la sélection de certains des ses aspects implique en soi un maniement de la réalité par le découpage qu'elle oblige, par les omissions qu'elle sous-entend. Pour qu'il soit efficace, le discours doit maintenir une ambiguïté quant à cette sélection, autrement il ne serait qu'une glorification grossière et mensongère. La mythification permet à l'événement de prendre de l'ampleur, de prouver par lui-même sa pertinence. Elle lui donne cet impact en grossissant ses traits, permettant de revoir la réalité de façon à mieux rendre l'affect des gens concernés, comme le souligne Eddie S. Glaude Jr. : « taking the “facts” of experience and arranging them in such a way that for a brief moment [...] “reality” comes into sharp and significant focus. [...] Under the challenging conditions of project living, then, traditional examples of virtuous character and excellence come from the most unlikely, and perhaps unseemly, places⁴². » En effet, ce remaniement semble permettre à Nas de revoir les modèles héroïques traditionnels dans l'optique d'offrir une signification qui soit appropriée à l'univers décrit. Il entend ainsi refonder sa

⁴¹ Olivier Reboul, *op. cit. Introduction...*, p. 180.

⁴² Eddie S. Glaude Jr., « “Represent”, Queensbridge, and the Art of Living », dans *Born to Use Mics: Reading Nas's Illmatic*, New York, Basic Civitas, 2010, p. 185.

collectivité par sa parole, en réaction à un détournement des valeurs collectives, comme l'exemplifie la chanson « Destroy & Rebuild ». Ce faisant, les criminels sont à l'honneur et leurs actions sont considérées d'un point de vue qui leur est favorable, pourvu qu'ils respectent l'idéologie directrice.

1.8.3. Idéologie

L'idéologie occupe une part importante de la rhétorique de Nas. Il prétend d'abord devoir rectifier sa réputation par rapport à l'idéologie d'authenticité du hip-hop, pour ensuite en offrir sa propre version. On sent en effet un effort didactique chez Nas de faire valoir un certain schème de valeurs : « L'effort didactique consiste à persuader l'énonciataire que la hiérarchie des valeurs proposée par l'énonciateur est la *bonne*. »⁴³ Nas va donc passer une importante partie de l'album à expliciter sa hiérarchie en accolant les valeurs négatives à ses ennemis ou encore aux contre-exemples qu'il met en scène, et en s'appropriant les positives.

Cela se fait par le motif central de l'album, c'est-à-dire l'argument « qui sert de principe organisateur au texte⁴⁴ », qui est l'argument par dissociation. Il consiste à

dissocier des notions en couples hiérarchisés, comme apparence/réalité [...] [I]l s'agit d'une rupture qui n'est pas donnée, puisque c'est le discours qui la crée [...] Bref, dans tout ce qui paraissait un, l'argument de dissociation introduit une dualité et crée un couple hiérarchisé : Terme 1 : Être apparent, immédiat, connu directement. Terme 2 : Être réel, critère de valeur et de vérité du terme 1⁴⁵.

La volonté de modification de la perception du ghetto est ici rendue possible par la distinction que cet argument permet entre ce qui est perçu et ce que l'on veut faire percevoir. Il s'agit de remodeler l'*endoxa*, c'est-à-dire les prémisses qui paraissent vraies à tout le monde⁴⁶, pour qu'il réponde aux aspirations que veut partager l'album. Nas remet ainsi en question le caractère unique des valeurs et des façons d'être dans le ghetto en les divisant de façon manichéenne.

⁴³ Albert W. Halsall, *op. cit.*, *L'art...*, p. 68.

⁴⁴ Olivier Reboul, *op. cit.*, *Introduction...*, p. 164.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 192-194.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 40.

Cette dichotomie s'exprime par l'opposition propre à la culture hip-hop du *real* contre le *fake*. Le *real* peut se résumer à une authenticité perçue par les pairs, authenticité basée sur une référence qui est reconnue et ressentie dans l'œuvre. Il sous-entend un rapport de proximité très fort entre le rappeur et son univers. L'identification précise du *real* est problématique, car il est fondé sur une idéologie d'authenticité et de fidélité à soi – *keepin' it real* – dont les contours varient d'un avis à l'autre⁴⁷. Nous pouvons néanmoins le résumer par une impression de réalisme fondée sur l'origine du rappeur, sa façon de décrire son milieu, son appartenance envers celui-ci et ses habiletés verbales.

L'argument de Nas se base donc autour du *distinguo* entre *fake* et *real*, où le Terme 1 est la vie facile, insouciant, égoïste et le Terme 2 est la vie comme elle devrait être vécue selon lui, en harmonie avec son environnement, sa communauté et sa spiritualité. Ce faisant, bien que des *fakes* vivent présentement dans le Queensbridge, ils ne font pas partie du public-cible, car ils sont en quelque sorte des ennemis à abattre (ou à convertir). Leur présence dans le récit devient alors un argument qui justifie la prise de parole et l'une des tâches de Nas est de les identifier : en tant qu'Ennemi dans le discours polémique et en tant que contre-exemple dans le discours civique.

Il y a donc une hiérarchie qui se crée dans la valeur de l'individu, dans son apport et son rapport à l'ensemble du ghetto, ce qui rappelle l'opposition *moral bad man* et *nihilistic bad nigger* de la tradition afro-américaine :

What is a bad nigger? The bad nigger is a black male cultural typology which in general is based on at least two black male social types: the "moral" bad man [...] and the "nihilistic" bad nigger [...] For the "moral" bad man, acts of opposition and defiance are considered consciously "political" and are directed against the corrupt practices of the law and white authority; however, the "nihilistic" bad nigger is destructive, politically self-defeating and indiscriminately violent against any and all authority⁴⁸.

Ce que nous retenons principalement de cette opposition binaire est l'idée que l'être moral est motivé par l'ascension du groupe alors que l'autre l'est par son propre égoïsme. Il

⁴⁷ Comme l'a constaté Laurent K. Blais à la suite de ses recherches pour son mémoire : « [J]'ai dû me rendre à l'évidence que ce qui constituait cette 'authenticité' ne faisait pas l'unanimité, et que ses critères variaient sensiblement d'un individu à l'autre. », dans « Le rap comme lieu. Ethnographie d'artistes de Montréal », mémoire de maîtrise en communication, Montréal, Université de Montréal, f. 115.

⁴⁸ Aimé Jero Ellis, *The "Bad Nigger" in Contemporary Black Popular Culture: 1940 to the Present*, thèse de doctorat en philosophie, Austin (États-Unis), University of Texas at Austin, 1999, f. 16-17.

s'agit donc pour Nas de « nettoyer » son quartier de ses inclinations nihilistes en motivant et en guidant la moralité de ses concitoyens selon un système de valeurs qu'il considère approprié.

L'être apparent est donc le *fake* qui regroupe les valeurs nocives que l'on associe au ghetto, mais qui ne sont en réalité que de l'opportunisme – le *nihilistic bad nigger* –, et l'être réel est le *real* qui regroupe les valeurs constructives que Nas accorde au ghetto et qu'il veut mettre en relief pour qu'elles soient la réalité dominante – celle du *moral bad man*.

Cette délimitation des valeurs nécessite néanmoins l'emploi de certains stéréotypes pour s'ancrer dans l'imaginaire de la collectivité visée. Ils doivent cependant être appliqués avec précaution pour ne pas nuire à l'authenticité du discours.

1.8.4. Stéréotype

Comme l'indique Maingueneau, le stéréotype est nécessaire dans l'établissement de l'ethos et dans l'établissement de son rapport avec son milieu : « [L]a construction de l'image de soi [passe nécessairement par un processus de stéréotypage] qui confère au discours une part importante de son autorité. L'orateur adapte sa présentation de soi à des schèmes collectifs qu'il croit entérinés et valorisés par son public-cible. »⁴⁹ Il s'agit donc de doser avec justesse la part accordée aux stéréotypes pour que ceux-ci participent à l'autorité du discours, sans paraître trop grossiers aux initiés ni inaccessible aux novices.

Le portrait que fait Nas de lui-même et de son ghetto entre dans un système référentiel narratif propre à la culture hip-hop, c'est-à-dire qu'il exploite la description du ghetto en tant que scène de parole, le prenant comme lieu d'énonciation. Cette scène validée, « où 'validée' signifie 'déjà installée dans la mémoire collective', que ce soit à titre

⁴⁹ Ruth Amossy, *loc. cit.*, « L'ethos au carrefour... », p. 136.

de repoussoir ou de modèle valorisé »⁵⁰, emploie les *topoi* qui lui sont propres – pauvreté, drogue, criminalité, absence du père, homme puissant sachant se servir d’une arme, sexuellement actif et ayant un sens de l’honneur aiguisé – afin d’ancrer le discours dans un ensemble discursif accessible à un auditoire élargi.

Les stéréotypes servent à la mythification des deux composantes principales de l’album que sont le milieu et le garant du discours. La mythification du milieu s’observe dans les scénographies instaurées par Nas, alors que le garant est Nas lui-même selon les différentes facettes de sa *persona* que les différents discours révèlent.

En résumé, l’album *Stillmatic* de Nas présente l’élaboration de son ethos à ce moment précis de sa carrière. Il emploie un argumentaire fondé sur la restitution de la réputation que le rappeur a acquise avec son premier opus, *Illmatic*. Pour y parvenir, il développe son ethos en fonction de son auditoire-cible et il lie sa propre résurrection à celle qu’il veut motiver dans le ghetto, qu’il considère aller à sa perte. Le ghetto devient alors sa Référence, c’est-à-dire qu’il légitime la prise de parole tout en agissant à titre d’autorité qui guide le *devoir-faire* et le *devoir-être* de Nas.

Il y a donc une volonté assumée de l’artiste d’agir sur une partie de son auditoire, ce qui correspond à la fonction injonctive de son discours. Cette volonté est caractérisée par un certain effort didactique d’identifier et de souligner le schème de valeurs à préconiser, qui prend alors les traits de l’opposition idéologique propre à la culture hip-hop du *real* contre le *fake*. Il établit ainsi la division dans les valeurs du ghetto, ce qui permet à Nas de proposer une hiérarchie des citoyens selon leur apport à la collectivité. Le ghetto devient alors le lieu de la démonstration d’un idéal d’émancipation individuelle et d’un idéal d’union collective. Cette coexistence n’est pas étrangère à l’idéologie américaine au sens large, par sa tension entre individualisme et communauté.

⁵⁰ Dominique Maingueneau, « Ethos, scénographie, incorporation », dans Ruth Amossy [dir.], *Images de soi dans le discours. La construction de l’ethos*, Neufchâtel (France), Delachaux et Niestlé, 1999, p. 89.

L'album s'affaire de la sorte à expliciter cette idéologie par un processus de fictionnalisation dans lequel Nas insère son quartier d'origine à l'intérieur de son monde fictionnel pour en démontrer tout le potentiel. Ce processus implique une certaine mythification du milieu et du garant du discours par l'emploi de stéréotypes qui appartiennent à l'univers référentiel approprié. Ceux-ci sont néanmoins intégrés à l'intérieur de descriptions à caractère plus intimiste afin de ne pas nuire à l'authenticité du discours.

La mythification du milieu s'observe dans les diverses scénographies de l'album, c'est-à-dire les différentes scènes d'énonciation créées dans le discours pour faire valoir l'ethos. Le destinataire y joue plusieurs rôles, suivant la catégorie interpellée. *Stillmatic* exploite ainsi trois types d'auditoires : le Tiers, le Second et le Prétexle.

Quant à elle, la mythification du garant exploite les diverses facettes du double ethos de Nas : le Nas citoyen aux origines modestes et déterminé à faire valoir ses capacités, et le Nas revendicateur, moralisateur, poète pouvant changer les choses. Elle est présentée par un point de vue narratif à la première personne du singulier exprimant une volonté de décrire le milieu d'un point de vue à la fois général et intime. Ainsi, il se divise en trois types : le biographique, caractérisé par un souci de précision; l'universel, aux contours plus généraux; et l'endossé, qui marie le général à un biographique falsifié. Cette mythification présente une version romantique du survivant du ghetto dans laquelle le biographique accompagne le fictif. Chaque posture de l'album met en relief certaines caractéristiques de son ethos selon la figure qu'elle exploite. La posture globale de l'album est celle de l'Afro-Américain originaire du ghetto et appartenant à la génération hip-hop, dont la figure est celle de la *persona* que Nas a développée au cours de sa carrière, caractérisée par un parcours personnel à la manière du *come-up narrative*.

Il semblerait que cette rhétorique que nous venons de mettre en lumière s'installe

au cœur d'un système d'argumentation rhétorique qui fait [à l'auditeur] les trois appels (*éthique, pathique et logique* se renfonçant mutuellement) [...] L'appel éthique s'adresse aux désirs que de tels récepteurs virtuels sont susceptibles de ressentir pour l'assertion de l'« autorité » ou de la « crédibilité » d'un énonciateur. L'appel pathique s'adresse au caractère

« admirable » (c'est-à-dire « exemplaire », ou « édifiant », au sens didactique de ces termes) des personnages vers qui ils se sentent attirés. Enfin l'appel logique se développe grâce à la « force intellectuelle » que peuvent manifester de tels personnages dans leurs monologues ou dialogues. Cette logique [de moralisation dualiste bon versus mauvais] vise une identification des valeurs représentées aux valeurs existentielles partagées par des [destinataires], et donc à la persuasion de ceux-ci par la mobilisation de leurs propres modèles idéologiques préférés⁵¹.

Nous proposons d'étudier le système d'argumentation rhétorique de l'album autour des trois discours qu'il emploie, alors que le discours polémique correspond à l'appel éthique, le discours prophétique à l'appel pathique et le discours civique à l'appel logique. Autrement dit, le discours polémique (l'appel éthique) se concentre à rétablir l'autorité de Nas en dénonçant les entraves à sa crédibilité ; le discours civique (l'appel logique) révèle le caractère observateur de Nas par la justesse de sa mise en scène des problématiques du ghetto ; et le discours prophétique (l'appel pathique) révèle son caractère extraordinaire qui appelle à « suivre sa parole ». Les chapitres suivants s'affaireront à analyser le fonctionnement rhétorique de chacun de ces types de discours. Nous débuterons par le discours polémique puisqu'il est le point de départ de la prise de parole. D'autant plus qu'il nous permet de suivre l'ordre non événementiel de l'album, comme nous l'avons souligné en conclusion de l'introduction.

⁵¹ Albert W. Halsall, *op. cit.*, *L'art...*, p. 59.

Chapitre 2 : Le discours polémique

Had a spark when you started but now
you're just garbage / Fell from "top 10" to
"not mentioned at all"
– Jay-Z, « Takeover »

Le discours polémique de l'album *Stillmatic* remplit une fonction déterminante dans la rhétorique de l'album, car il est le point de départ de la prise de parole. Il engendre la parole, justifie en quelque sorte l'album, dont le moteur devient la nécessité pour Nas de rétablir sa réputation. Les chansons qui ont recours à ce discours sont : « Ether », « Destroy & Rebuild », « Got Ur Self A... », « You're Da Man » et « Rewind ». Nas y fait valoir différents aspects de sa maîtrise du rap pour démontrer que ceux qui doutent de lui ont tort, ce qui participera ensuite à la justification de la pertinence de sa figure prophétique.

L'un des intérêts polémiques majeurs de *Stillmatic* dépasse l'univers immédiat de l'album. En effet, la chanson « Ether » participe à l'une des disputes les plus importantes de l'histoire du hip-hop, opposant Nas au rappeur Jay-Z. Peu de temps avant la sortie de *Stillmatic*, Jay-Z a enregistré une chanson intitulée « Takeover¹ », dans laquelle il consacre un couplet à insulter Nas². Bien que le discours polémique s'adresse aussi à d'autres qu'à Jay-Z, le couplet sur « Takeover » demeure représentatif de ce à quoi Nas réagit dans son album. Jay-Z s'attaque à la portée et la pertinence de son message en ridiculisant sa carrière, en remettant en question son engagement et sa renommée et en s'en prenant à l'authenticité de sa description du ghetto. Il s'agit donc d'une lutte pour la légitimité, pour la suprématie du droit de décrire le ghetto et de « régner » par le discours.

Il n'est alors pas surprenant que « Ether » suive la chanson d'introduction, dans la mesure où elle génère le besoin de convaincre et la nécessité de se surpasser qui caractérisent l'album au complet. Le conflit est générateur d'un discours civique

¹ Jay-Z, « Takeover », *The Blueprint*, New York, Roc-A-Fella/Def Jam Records, 2001.

² Il l'avait précédemment interprétée en concert. Il semble que cette attaque appartienne à une dispute qui, à cette époque déjà, dure depuis un certain temps. Pour un historique de la dispute, voir Thomas, « The Genesis of Beef: Nas vs. Jay-Z », dans Kevin Nottingham, *The Underground Hip Hop Authority*, [en ligne]. http://www.kevinnottingham.com/2009/03/13/the-genesis-of-beef-nas-vs-jay-z/#disqus_thread [Texte consulté le 24 décembre 2014].

« investi », où Nas choisit de répondre aux invectives de son détracteur en tentant de démontrer qu'il fait partie du ghetto qu'il décrit. Le conflit est aussi générateur d'un discours polémique mettant fortement l'accent sur sa supériorité et sa puissance. Finalement, le discours prophétique instaure une guerre dans laquelle Nas se démarque par son leadership. Ce faisant, l'album au complet répond aux accusations formulées par Jay-Z et c'est pourquoi nous introduirons chacun des chapitres consacrés à des discours spécifiques par une citation provenant de ce couplet et auquel Nas riposte³.

La chanson d'introduction offre un aperçu du caractère générateur du discours polémique, car elle incarne tous les aspects (polémique, journalisme, témoignage, prophétisme, univers narratif) que Nas développera. Il y clame d'entrée de jeu souhaiter rétablir sa réputation en réponse à des attaques, réputation qu'il entend reconquérir en revenant à la source de son grand classique *Illmatic* : « the brother's "Stillmatic" / I crawled up out of that grave, wipin' the dirt, cleanin' my shirt / They thought I'd make another "Illmatic" / But it's always forward I'm movin' / Never backwards stupid here's another classic. » Dans cette optique, le titre de l'opus évoque sa prétention à redevenir une figure dominante du rap. Il évoque sa volonté de rester ancré dans ce qu'il a fait de mieux sans que cet ancrage ne soit stagnant, mais en souhaitant plutôt qu'il inspire le mouvement vers l'avant, son évolution individuelle.

Nas affirme donc une continuité dans son statut d'artiste en liant cet album à son premier, bien que sept ans se soient écoulés entre les deux, pendant lesquels il a enregistré trois autres albums, qui ne seront jamais mentionnés. En plus du passage cité, Nas emploie une autre partie de son introduction à s'attaquer à des détracteurs non identifiés : « I seen it all, did it all, most of y'all will pop for a minute / Spit a sentence then the game'll get rid of y'all / Y'all got there but y'all didn't get it all, I want my style back / Hate to cease y'all plan it's the rap repo man. » Son discours polémique entend ainsi souligner l'ampleur et l'importance de son expertise en s'en prenant à des rappers qui l'auraient imité sans témoigner la moindre reconnaissance.

³ Nous avons retranscrit les paroles de ce couplet en annexe.

Ce chapitre consistera donc à analyser la dimension polémique dans la rhétorique de *Stillmatic*, en allant du plus général au particulier. Nous débiterons par la mise en relief des caractéristiques fondamentales de ce discours, des ressemblances et dissemblances par rapport aux discours polémique et hip-hop traditionnels. Nous poursuivrons avec sa scénographie, qui se caractérise par un lieu discursif ancré dans l'échange supposé entre Nas et son adversaire, à la manière d'un *cypher*⁴. Cette scénographie révèle une relation particulière avec le destinataire, car l'Ennemi en fait partie en même temps qu'il sert à influencer les autres destinataires. Nous aborderons alors l'usage de l'injure comme l'un des principaux outils pour modeler la perception de l'auditoire par rapport à la figure adverse. Nous observerons enfin le garant du discours, les caractéristiques que sa rhétorique met en valeur, en particulier sa posture et la figure du gangster qu'elle exploite. À noter que nous conserverons cette succession – particularités du discours, scénographie, garant – dans les chapitres suivants dans un souci de cohésion.

2.1. Fondations du discours

Le discours polémique de Nas comporte les caractéristiques fondamentales du discours polémique traditionnel :

[O]n s'entend généralement pour dire que le texte polémique est un texte qui conjugue persuasion et agression, qui comporte visiblement une dimension *violente, combative*. Catherine Kerbrat-Orecchioni [...] en a isolé trois aspects : ce discours serait *dialogique*, il *ciblerait un opposant* et cette attaque aurait pour caractéristique d'être *agressive*⁵.

La conjugaison entre persuasion et agression est perceptible autant dans les chansons où l'Ennemi est identifié que dans celles où il ne l'est pas. Par des attaques impliquant une forte violence, Nas entend persuader l'auditoire qu'il est supérieur, et ces attaques prennent place dans un lieu discursif combatif à la manière d'un duel verbal. L'album est dialogique, dans la mesure où Nas ne cesse de répondre à « ce qu'ils ont dit ». Nous ne sommes pourtant jamais mis au courant de ce qu'ils auraient explicitement dit, mais cela s'explique

⁴ Le terme *cypher* fait référence aux spectateurs encerclant les belligérants dans un affrontement verbal. La pratique est très courante dans la culture hip-hop et s'observe aussi sur les pistes de danse.

⁵ Dominique Garand, « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », dans Dominique Garand et Annette Hayward [dir.], *États du polémique*, Québec, Nota Bene, 1998, p. 211. C'est l'auteur qui souligne.

par le fait que le rappeur s'adresse à des gens qu'il suppose au courant de sa situation, par exemple dans l'introduction où, plutôt que de se présenter, il nous plonge directement dans ses invectives.

La principale stratégie polémique qu'il emploie s'apparente à de la polémique défensive, qui consiste en « la réaction d'un locuteur à une attaque qui lui est adressée. Cette réaction peut emprunter différentes avenues : feindre que le coup n'a pas porté ; critiquer la pertinence et l'intentionnalité ; retourner l'argument de l'adversaire contre lui, etc⁶. » En effet, Nas feint que le coup n'a pas porté – « They plan was to knock me out the top of the game / But I overstand they truth is all lame » (« You're Da Man ») – ; il critique l'intentionnalité en alléguant que l'Ennemi ne désire que la célébrité et mine sa pertinence par une utilisation marquée de l'injure.

Le discours polémique, en tant que générateur de la prise de parole, ne peut se limiter à la violence et l'agressivité dont fait preuve Nas dans des chansons comme « Ether » ou « Destroy & Rebuild ». Cette nuance s'explique par ce que Dominique Garand nomme *le* polémique :

J'estime pour ma part que *le* polémique n'a pas pour racine la violence ou l'agressivité, mais que celles-ci en sont au contraire un *effet*, un effet parmi tant d'autres, d'ailleurs. [...] Le polémique doit être abordé à partir du conflictuel, quelle qu'en soit la nature, lequel a pour caractéristiques principales d'opposer un Sujet à un Anti-Sujet et de mettre en scène le récit d'un Tort ou Dommage⁷.

De ce point de vue, l'album en tant que réplique au Tort qu'est la remise en question de son talent est ainsi conflictuel en soi. L'Anti-Sujet regroupe ces instances qui l'ont considéré comme désuet et qui sont personnifiées par les rappeurs Jay-Z, Cormega, Prodigy et Nature, en plus des nombreuses allusions au « ils » collectif⁸. Les trois discours renferment ainsi ce conflit de différentes manières : le discours civique répond à la remise en question de son authenticité et à son engagement ; le discours prophétique à l'ampleur de son influence et à son caractère didactique ; et le discours polémique à la puissance de sa parole et à la maîtrise de son style. Dans ce contexte, la violence et l'agression servent le propos.

⁶ *Ibid.*, p. 256.

⁷ *Ibid.*, p.212 et 264.

⁸ Voir *Ennemi indéterminé* au point 1.8.

Autrement dit, *la* polémique ne se retrouve que dans le discours des chansons comme « Ether » ou « Destroy & Rebuild », alors que *le* polémique comprend l'ensemble de *Stillmatic*.

Cette multiplicité du conflictuel démontre que l'album ne fait pas que répondre à des injures, mais entend réconcilier Nas avec sa propre pratique, voire avec sa propre personne. C'est-à-dire que les injures qu'il essuie deviennent prétexte à une réaffirmation de soi, qui est rendue possible par la mise en parallèle entre la force avec laquelle il répond aux injures et celle qui a été nécessaire pour passer au travers de ses épreuves personnelles. Un exemple évocateur est la « mort » artistique qu'il aurait subie après *Illmatic*. Il ne se contente pas de faire des allusions à des gens qui affirment cette mort pour ensuite nier ou réprimer le tiraillement moral et artistique auquel l'injure fait référence. Il démonte plutôt l'argument en le mentionnant à plusieurs reprises tout en insistant sur le fait qu'il est passé au travers de l'épreuve, et ce dès la première action qu'il effectue sur l'album : il sort de sa tombe. Cela révèle ce que Garand nomme une écriture agonistique, qui regroupe à la fois une écriture agonique et polémique :

L'écriture agonique a la souveraineté pour enjeu, alors que l'enjeu du polémique n'est pas la souveraineté, mais l'*autorité*, la *supériorité*, le *pouvoir*. Toutefois, j'inclus ces deux types d'écriture dans la catégorie des écritures « agonistiques » ou, si l'on préfère, des « écritures de combat », et je qualifie d'« agonistique » tout écrit marqué par le combat, la lutte, le conflit, à partir d'une angoisse reconnue ou déniée, causée par le contact d'une altérité, d'une menace, d'une étrangeté, d'une intimité. Le fondement agonique est le même pour ces deux types d'écriture, seul en diffère le traitement. Il y a d'abord perception par le sujet d'une menace, voire d'une simple résistance offerte par un objet extérieur, [...] ou encore un changement qualitatif de l'environnement qui altère la vision que le sujet peut avoir de sa propre identité et de sa position dans le monde. [...] La situation agonique est souvent perçue comme l'indice d'une mort. [...] C'est comme si le sol se dérobaît sous les pieds du sujet, qu'il perdait ses points d'appui. Dans la tradition biblique, on parle aussi de « scandale », le *skandalon* étant, littéralement, la « pierre d'achoppement », ce sur quoi on bute, ce qui fait trébucher⁹.

Bien que *Stillmatic* ne décrive pas en détail ce moment agonique, il s'est produit et Nas y fait référence : « But wait a sec', give me time to explain, women and fast cars / And diamond rings can poison a rap star / It's suicidal, how I smoke in so much la' / I saw a dead bird flying through a broken sky. » (« You're Da Man ») La chanson « You're Da Man » est à cet égard significative, puisque les discours polémique (premier couplet) et

⁹ Dominique Garand, *loc. cit.* « Propositions... », p. 220-221.

prophétique (deuxième couplet) se côtoient. Alors que le premier couplet s'affaire à établir la supériorité de Nas sur ses adversaires, à illustrer le rôle qu'il a tenu en tant que mentor et à affirmer que leurs tentatives de le détrôner n'ont pas porté fruit, le deuxième se concentre sur la situation agonique de laquelle il s'est extirpé pour découvrir son dessein « royal ». À noter que les deux couplets se terminent par la réalisation de sa supériorité, la première fois en tant qu'élite du rap : « But look at me now, ten years deep / Since the project bench with crack in my sock sleep / I never asked to be the top of rap's elite / Just a ghetto child tryna learn the traps of the streets / But look at me now » (« You're Da Man ») et la deuxième de sa « royauté¹⁰ » : « When everything around me got cloudy, the chair became a king's throne / My destiny found me / It was clear why the struggle was so painful / Metamorphosis, this is what I changed to / And God, I'm so thankful. » (« You're Da Man »)

Il y a donc la rencontre entre les deux facettes de son écriture agonistique, le polémique générateur de paroles et le prophétique, accomplissement de cette nouvelle parole, de cette redécouverte de soi engendrée par une situation agonique dans laquelle Nas se serait égaré et qui aurait mené ses Ennemis à manifester leur jalousie. Cette rencontre, accompagnée du silence sur les causes de cette « mort », fait en sorte que *Stillmatic* se révèle à la fois comme la reprise du « pouvoir » de Nas sur la communauté hip-hop – personnifié par le roi qui désire reprendre son trône – et sa propre résurrection suite à un épisode agonique qui aurait permis à ses Ennemis de le « détrôner ». Cela explique également pourquoi Nas ne peut se contenter de chansons comme « Ether », car il n'est pas qu'en situation polémique, mais également agonique, c'est-à-dire à la conquête de sa propre souveraineté en tant qu'artiste influent de la scène hip-hop. Il est important de souligner que le titre de roi n'est pas le même dans le discours polémique et prophétique. Dans le présent discours, Nas se veut roi de la communauté hip-hop, un roi conquérant. Dans le discours prophétique, nous le verrons, il est plutôt un roi de service, non pas un roi suite à la conquête d'un statut individuel, mais un roi suite à la réalisation de son destin et qui se met au service de sa communauté.

¹⁰ Nous reviendrons sur la royauté dans le discours prophétique au point 4.5.1.2.

2.2. Scénographie

Contrairement aux discours civique et prophétique, où la scénographie s'élabore selon un lieu réel qui est fictionnalisé dans le discours, celle du discours polémique se développe dans l'échange entre Nas et ses adversaires. Il s'agit ainsi d'une sorte de non-lieu dont le dessein n'est pas de remodeler la perception d'individus réels sur un lieu réel, mais d'assurer la primauté de la parole du garant¹¹. Ce processus implique de modeler une figure adverse selon ce que Dominique Garand nomme un processus d'identification, et c'est la raison pour laquelle nous employons le terme « Ennemi » plutôt qu'« adversaire » : « Je n'associe le polémique à la situation agonique qu'à partir du moment où l'opposant se met à exister comme *autre Sujet* aux yeux du Sujet et acquiert pour ce dernier la stature d'un Ennemi, ce qui suppose un processus d'identification¹². »

Nous pouvons nous représenter cette scénographie par la scène du *cypher*, où deux rappers se font face pour s'adonner à un duel verbal, traditionnellement nommé *dozen*¹³, mais dont le hip-hop s'est réapproprié sous le nom de *rap battle*. Adam Bradley inscrit cette pratique dans la tradition poétique en insistant sur l'universalité de l'affrontement à travers les époques :

Battles are an essential part of almost every poetic tradition in the world. [...] Unifying all of these disparate traditions are the basic elements of improvisation, insult, braggadoccio, and eloquence. While battling might not be the first thing one thinks of when it comes to poetry, traditions of poetic expressions around the world are rooted in it. Rap takes its rightful place within this longstanding practice of verbal warfare¹⁴.

Dans un *cypher*, les protagonistes sont encerclés par la foule et l'objectif de chacun est de la faire réagir en sa faveur. À tour de rôle, ils vont soit se moquer de l'autre, parfois de façon très personnelle et humiliante, soit vanter leur propre prouesse pour faire paraître

¹¹ De ce point de vue, on peut rapprocher l'entreprise de Nas à la dialectique éristique de Schopenhauer : « La dialectique éristique est l'art de disputer, et ce de telle sorte que l'on ait toujours raison, donc *per fas et nefas* (c'est-à-dire par tous les moyens possibles). », dans Arthur Schopenhauer, *L'Art d'avoir toujours raison*, Paris, Éditions Fayard (Mille et Une Nuits), 2002, p. 7.

¹² Dominique Garand, *loc. cit.* « Propositions... », p. 221.

¹³ Le *dozen* est une forme de *signifying* (un ensemble rhétorique vernaculaire afro-américain) qui consiste en un échange d'insultes où le vainqueur est celui qui parvient à maintenir son sang froid tout en brisant celui de son adversaire. C'est autour de cette pratique que s'est développé l'imaginaire des *yo mama jokes* (blagues sur les mères).

¹⁴ Adam Bradley, *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*, New York, Basic Civitas, 2009, p. 176.

l'adversaire inférieur ou inauthentique. Il y a peu de règles, le rappeur peut s'adresser à la foule comme à son adversaire. L'argumentaire ne peut être très développé puisque le spectateur assiste en direct à l'invective, ce qui généralement donne des insultes directes, sans grandes fioritures rhétoriques autre que des prouesses verbales et des jeux de mots efficaces. Si le rappeur est alerte, il peut répondre à des attaques dont il vient d'être victime. Dans ce cas, la réplique n'a pas à reprendre le discours de l'autre pour y répondre, mais simplement à l'évoquer. Le refrain de la chanson « Ether » explicite bien ce rapprochement : « (I) Fuck with your soul like ether / (Will) Teach you the king you know you / (Not) God's Son across the belly / (Lose) I prove you lost already. »

L'usage de l'injure, accompagné d'autoglorification (« Put it together, I rock hoes, y'all rock fellas » (« Ether »)), semble participer à la volonté de Nas de s'ancrer dans la tradition hip-hop, plus spécifiquement dans le *dissing*¹⁵. Il s'inscrit alors dans une pratique rituelle où l'injure s'accompagne invariablement d'une affirmation de soi (le *braggadoccio*¹⁶). Cette affirmation, le « self-aggrandisement », peut aussi être perçue comme un respect de la tradition hip-hop. Comme l'explique Greg Dimitriadis¹⁷, cette pratique était fréquente et caractéristique du rap dès ses débuts.

Le discours polémique de Nas sur *Stillmatic* serait ainsi son tour de parole. Bien qu'il ait disposé d'un recul nettement supérieur à celui disponible lors d'un *rap battle*, il n'en reste pas moins qu'il tente d'en rebâtir le caractère. Il y instaure donc une atmosphère de confrontation directe propre au rap et que Jay-Z lui-même décrit comme de la boxe : « People compare rap to other genres of music, like jazz or rock & roll. But it's really more like a sport. Boxing to be exact. The stamina, the one-man army, the combat aspect of it, the ring, the stage, and the fact that boxers never quit when they should¹⁸. » Il s'agit donc d'une sorte de *métaconfrontation*, c'est-à-dire d'un affrontement prenant place dans la juxtaposition de différents discours qui se répondent par albums interposés.

¹⁵ Nous reviendrons sur cette notion au point 2.3.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ « [T]he loose kinds of self-aggrandisement which were so much part of early party rap. », dans Greg Dimitriadis, « Hip-Hop : From Live Performance to Mediated Narrative », dans Murray Forman et Mark Anthony Neal [dir.], *That's the Joint!: The Hip Hop Studies Reader*, New York, Routledge, 2004, p. 428.

¹⁸ Propos retranscrits par Adam Bradley, dans Adam Bradley, *op. cit. Book...*, p. 177.

Dans ce contexte, le dessein de Nas est la rectification de sa réputation par la démonstration de l'ineptie de la figure adverse et de l'injustice du sort qui lui a été réservé. Cela se traduit, en premier lieu, par une forte insistance sur le « Tort » que l'Ennemi lui aurait causé :

Dans le récit polémique, le malaise éprouvé par le Sujet est associé à un *Tort* : quelque chose est qui ne devrait pas être. Le texte polémique cherche à identifier le Tort, à le faire reconnaître en tant que tel, à pointer du doigt ses sources, à proposer des solutions (allant jusqu'à l'élimination de la source ou à son discrédit)¹⁹.

Dans *Stillmatic*, l'identification du Tort n'est pas toujours précise, même s'il le présente dès l'introduction : « They thought I'd make another *Illmatic* [...] I want my style back ». On ne sait jamais avec précision quels sont les reproches, seulement qu'il aurait été trahi, aurait été laissé pour « mort », se serait fait voler son style sans démonstration de reconnaissance. Ces accusations sont somme toute vagues, mais la précision de l'identification du Tort n'est pas l'essentiel de sa rhétorique; l'accent est plutôt mis sur la reconnaissance du Tort pour l'auditoire. En effet, Nas s'affaire plus à faire reconnaître l'affront qu'il aurait subi, à pointer certaines personnes, que de l'expliquer clairement. Par exemple, dans la chanson « Got Ur Self A... », il établit sa supériorité, s'attaque à des Ennemis indéterminés en leur adressant des reproches, sans pour autant que leurs origines soient clairement rappelées. En ce qui a trait à la solution, elle semble être le dénigrement du Tort qui, appliqué à un Ennemi présenté comme faible et inférieur, va de soi.

Dans « You're Da Man », Nas annonce qu'il avait vu venir la trahison dès ses premiers succès : « I seen it comin' / Soon as I popped my first bottle I spotted my enemies tryna' do what I do. » Il y a en effet un procès d'intention latent dans tout le discours polémique, ce qui participe au discrédit de l'Ennemi. C'est le cas particulièrement dans les chansons « Ether » et « Destroy & Rebuild ». Dans celles-ci, le Tort causé à Nas s'applique à un Ennemi ciblé :

I've been fucked over, left for dead, dissed and forgotten / Luck ran out, they hoped that I'd be gone, stiff and rotten / Y'all just piss on me, shit on me, spit on my grave / Talk about me, laughed behind my back but in my face / Y'all some well wishin' (bitches), friendly actin' envy hidin' snakes / With your hands out for my money, man, how much can I take? / When these

¹⁹ Dominique Garand, *loc. cit.* « Propositions... », p. 222.

streets keep callin', heard it when I was 'sleep / That this Gay-Z and Cockafella Records
wanted beef (« Ether »)

Alors que « Ether » s'adresse à un « you » ou « they » qui correspond à Jay-Z et ses acolytes – comme le démontre la tirade finale où il les nomme – et qui ne se développe pas concrètement dans le texte, « Destroy & Rebuild » lie le Tort causé à Nas par les membres du groupe Mobb Deep à celui que subit le Queensbridge, menacé par des « traders and flunkies » de leur trempe. Ainsi, il y a rapprochement entre le combat de Nas contre ses propres rivaux et le combat du Queensbridge contre certains de ses citoyens qui minent son développement. Ce conflit se retrouve à divers moments de l'album et est bien illustré en conclusion de la chanson « My Country » : « Just tryin' to fight for what's real and destroyed by his own people. » Le ghetto serait ainsi menacé de l'intérieur et devrait se « nettoyer » pour mieux se « reconstruire » sur des bases *real*, à l'image de ce que fait Nas lui-même avec son album :

Ayo Mega you wanna be gangsta? There's real gangsta / Shit going on in the streets man, yo niggaz is in the grind / Where you be at man? [...] It's disgusting man, stay out the magazines / Keep my name out your motherfucking mouth / There's no room for jealousy, we destroyin' and rebuildin' / That means the cowards get out and real niggaz stay. (« Destroy & Rebuild »)

Cette liaison pourrait expliquer le caractère général du Tort, car il participe à la rhétorique prophétique qui présente Nas comme étant le symbole du ghetto.

L'entreprise de rectification se traduit, en second lieu, par des allusions à l'Ennemi et à sa parole, sans que cette parole ne soit clairement présentée. Des traces sont perceptibles soit directement, par des évocations – « ask me if I'm tryna kick knowledge » (« Ether ») qui répond à « What you trying to kick, knowledge? » (Jay-Z – « Takeover ») – ou indirectement, par des allusions – « Compared to Beans you wack » (« Ether »), référence à l'un des protégés de Jay-Z, Beanie Sigel, qui serait meilleur que son mentor, ce qui répond à « To your bodyguard's "Oochie Wally"'s verse better than yours. » (Jay-Z – « Takeover ») Dans les deux cas, la référence est difficile à identifier, car Nas ne la présente pas comme telle, mais il la sous-entend. Pour savoir qu'il est question du discours de l'autre, il faut connaître ce discours, autrement cette référence, même textuelle, demeure trop subtile. Ce problème de référencement rappelle la caractéristique « *méta* » de la

confrontation, où Nas ne fait pas face à son adversaire, mais à une recreation de la parole de ce dernier qui sied son propos.

Nas ne cherche donc pas à expliciter la parole de l'Ennemi ou à déployer une rhétorique qui reprendrait certains de ses arguments pour les retourner à son avantage, mais plutôt à rabaisser son adversaire pour mieux le dominer. C'est pourquoi il s'agit d'un discours indirect, « car ce ne sont pas les mots mêmes qui sont rapportés, mais le *contenu de pensée*²⁰. » Le rapport biaisé de la parole adverse contribue alors au discrédit de l'Ennemi par le démasquage²¹ de sa personnalité *réelle*, qui serait contraire à celle qu'expriment ses chansons. Cette entreprise implique une relation particulière avec l'auditoire, car l'Ennemi en fait partie de la même façon qu'il est un outil de séduction des auditoires Premier et Second.

2.2.1. Destinataires

Les destinataires du discours polémique sont les auditoires Premier et Second, qui font partie de la scénographie polémique en assistant au duel entre Nas et l'Ennemi. Ceux qui comprennent les références au discours ennemi sont privilégiés, mais sans être dans une classe à part, puisque le dessein de la parole de Nas n'est pas de convaincre seulement les initiés, mais tous ceux et celles qui partagent ses idéaux et ses valeurs.

Nas réplique aux attaques de manière à annuler leur portée et leur valeur par une démonstration de supériorité qui ne peut être efficace que si ses répliques convainquent, non pas l'Ennemi lui-même, mais le public qui assiste au conflit. Pour rendre son entreprise efficace, il en appelle au pathos de son auditoire cible : « Il suffit de laisser planer des allégations ou de produire des jugements qui excitent les passions [de l'Énonciataire]. [...] l'Énonciateur suggère ou éveille chez le ou les Énonciataires la révolte, l'indignation, le

²⁰ Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin (coll. Lettres Sup.), 2005, p. 127.

²¹ « La mauvaise foi de l'Anti-Sujet peut être dénoncée par le démasquage : on met en lumière le non-dit de l'adversaire, ce qu'il cache. », dans Dominique Garand, *loc. cit.* « Propositions... », p. 236.

mépris, toute forme de passion hostile à la figure qu'il combat²². » Il développe ainsi une figure de l'Ennemi selon des critères qu'il suppose partager avec son destinataire. Dans ce contexte, la polémique

visait peut-être moins l'éviction ou la conversion d'une cible que la création d'une connivence, d'une conscience de groupe élaborée à même cet objet honni par tous. L'effet le plus immédiat du discours polémique est sans doute moins la transformation de l'autre que l'émulation auprès des individus qui partagent le même discours²³.

Autrement dit, la connivence produite par le rapport entre Nas et son auditoire participerait à l'entreprise globale de l'album de rallier ses concitoyens derrière lui.

La conquête du destinataire est donc l'un des objectifs majeurs du discours polémique – l'autre étant l'établissement de la puissance de sa parole. En effet, l'Ennemi est celui qui est principalement interpellé, soit directement, par l'usage de la deuxième personne du singulier ou du pluriel (comme dans les chansons « Got Ur Self A.. » et « Ether »), soit indirectement, en en faisant un portrait injurieux adressé au Tiers (comme dans les chansons « Destroy & Rebuild » et « You're Da Man »). Il demeure néanmoins que l'Ennemi n'est pas le destinataire de ces altercations, mais bien l'intermédiaire par lequel les capacités de Nas se font valoir au public. La démarcation entre l'Ennemi et le destinataire se situe alors dans la nature du propos, dans le ton injurieux qu'il adresse à l'Ennemi et celui plus complice lorsqu'il sollicite le Tiers. C'est pourquoi nous qualifions l'Ennemi d'auditoire Prétexte du discours polémique.

L'auditoire Prétexte se divise en deux figures que nous nommerons *l'Ennemi ciblé* et *l'Ennemi indéterminé*. L'Ennemi ciblé se retrouve dans les chansons « Destroy & Rebuild » et « Ether », où il est nommé (Mobb Deep pour la première et Jay-Z et sa bande pour la seconde). Il se présente sous le déploiement d'un argumentaire fondé sur la personne *ad hominem*, qui « consiste à confronter le discours de l'adversaire à ses actes pour en faire ressortir l'inconséquence ou la contradiction (il ne s'agit pas d'une contradiction logique, mais d'une contradiction factuelle)²⁴. » Dans *Stillmatic*, l'argument

²² *Ibid.*, p. 232.

²³ *Ibid.*, p. 234.

²⁴ *Ibid.*, p. 236.

ad hominem souligne la faiblesse *réelle* de l'Ennemi, qui ne serait pas conséquente avec l'attitude qu'il exprime en public et dans ses chansons. Par exemple, des allusions au fait qu'il se serait fait voler ou attaquer et n'aurait pas répliqué ou aurait eu quelqu'un pour le faire à sa place, ce qui est très mal vu dans ce milieu, surtout s'il se présente comme un dur à cuire : « Always actin' tough, a jokester be frontin' / He got snuffed, he got shot in the thigh, he did nothin' . » (« Destroy & Rebuild »)

L'Ennemi ciblé est aussi présenté comme copieur, en carence de talent et d'idées, ce qui explique qu'il aurait eu besoin de s'appropriier le style de Nas pour se donner de la contenance. Par exemple dans « Ether », en plus de la mention que Nas aurait transmis son style à Jay-Z, il affirme que ce dernier aurait aussi volé des rimes au défunt Notorious B.I.G. : « How much of Biggie's rhymes is gon' come out your fat lips? » Nas soulève alors un enjeu d'autorité et d'authenticité selon lequel non seulement il fait partie des influences de l'Ennemi, mais surtout que celui-ci renie ses prédécesseurs, allant même jusqu'à les voler. La référence à B.I.G. (et plus tôt à KRS-ONE) démontre que Nas n'est pas le seul à qui Jay-Z a fait subir ce sort, ce qui confirme ses accusations, en plus de créer un effet de communauté par ces références à des grandes figures du hip-hop. Nas développe ainsi son argument *ad personam*²⁵ autour de l'idée de carence, qu'il s'agisse de talent, de créativité ou de force, justement ce que lui-même revendique et intensifie en se plaçant dans une lignée prestigieuse.

Malgré sa spécificité, l'Ennemi ciblé est l'énonciateur générique²⁶ qui représente l'ensemble du discours contre lequel Nas se pare. Il crée ainsi une figure adverse modèle par un processus de mythification d'une personne réelle. Cette figure explicite sa description générique d'un être *fake*, devenant alors un exemple par illustration. C'est donc à l'Ennemi ciblé que Nas exprime le Tort dont il se sent victime et ce faisant, s'en prend autant à l'Ennemi ciblé qu'à l'Ennemi indéterminé. Par exemple, il va appeler Jay-Z et ses

²⁵ « [P]our faire la différence avec *l'argumentum ad hominem* [...] En devenant personnel, on abandonne le sujet lui-même pour attaquer la personne elle-même : on devient insultant, malveillant, injurieux, vulgaire. », dans Arthur Schopenhauer, *op. cit. L'art d'avoir...*, p. 66.

²⁶ « La source du propos cité n'est pas [...] un individu, mais une classe de locuteurs (« tous les chasseurs de tête [le disent] »). On pourrait parler ici d'énonciateur générique pour cet énonciateur qui est le représentant d'un ensemble. », dans Dominique Maingueneau, *op. cit. Analyser...*, p. 124.

acolytes des Juda sur « Ether ». Il reprend la figure sur « Got Ur Self A... », mais cette fois s'adressant à un collectif non identifié : « you judists thought I was gone. »

L'Ennemi indéterminé est identifiable soit par l'usage du pronom à la troisième personne du pluriel, soit par l'usage du « you » qui, en anglais, permet une incertitude quant à savoir s'il s'agit de la deuxième personne du singulier ou du pluriel. Ce processus est observable dans les chansons « Got Ur Self A... » et « You're Da Man », dans lesquelles il désigne des gens qui l'auraient trahi en tentant de le détrôner de l'univers du hip-hop, bien que ce serait Nas lui-même qui leur aurait permis d'y entrer : « They plan was to knock me out the top of the game [...] Yesterday you begged for a deal, today you tough guys. » (« You're Da Man ») Il reste que ce « you » est supposé appartenir au « they » contre lequel Nas se positionne, ce qui en ferait une sorte d'apostrophe à un ou quelques membres d'un « ils » collectif : « Ce 'ils' collectif [...] désigne une collectivité, une pluralité prise globalement et constituée d'individus indéterminés. La collectivité ainsi désignée par 'ils' est toujours un groupe bien identifié, jamais l'ensemble du genre humain²⁷. » Pour reprendre l'exemple précédent, le contexte de l'énonciation permet d'identifier le « they » comme appartenant à l'auditoire Prétexa et non seulement à une globalité indéfinie, car Nas lui suppose une certaine intention. Ce « ils » collectif permet d'exemplifier la supériorité exprimée contre l'Ennemi ciblé, de démontrer que la suprématie revendiquée par Nas s'étend à quiconque prétend la remettre en question. Autrement dit, vous êtes avec Nas ou contre Nas. Il y a donc une sorte de réciprocité entre l'Ennemi ciblé et l'Ennemi indéterminé, le plus personnel permettant de donner à voir le plus universel, qui en retour étend sa force en la globalisant.

L'infériorité de l'Ennemi s'établit par la mise en relief de sa faiblesse, toujours selon des standards propres au hip-hop et au ghetto. Ce phénomène est particulièrement observable dans « Ether », où Nas déploie ses invectives autour de l'imaginaire de l'homosexualité (sida, Gay-Z & Cockafella Records, fellation, etc.), tout en précisant que lui ne l'est pas et que cette faiblesse invalide la prétention de Jay-Z à lui voler son trône :

²⁷ *Ibid.*, p. 113.

« Rockefeller died of AIDS, that was the end of his chapter / And that's the guy y'all chose to name your company after? / Put it together, I rock hoes, y'all rock fellas²⁸ / And now y'all try to take my spot fellas? » (« Ether ») Les Ennemis présentés comme faibles sont donc inaptes à incarner la force nécessaire à la survie dans le ghetto. En parallèle, Nas représente l'endurance et l'adaptabilité face à cet univers hostile : « Of course we ain't no friends, you never stood on no blocks / Streets or corners with zombies, ghouls and gangstas / Cops, drug dealers with pools of blood anger. » (« Destroy & Rebuild »)

Le dénigrement de l'Ennemi par l'exploitation de certains stéréotypes participe donc à la séduction du destinataire. Puisque son entreprise consiste à dénigrer plutôt qu'à argumenter, l'usage approprié de l'injure devient une composante capitale de sa rhétorique polémique.

2.2.2. L'injure

Les actions discursives qu'accomplit l'injure permettent de clarifier le dessein rhétorique de ce discours dans son ensemble : « l'injure accomplit quatre actions discursives : 1. Elle interpelle quelqu'un [...] 2. Elle exprime un affect ou une humeur, une « émotion maligne » (dégoût, colère, mépris, dédain, etc.) ; 3. Elle qualifie l'interlocuteur, le nomme ou le surnomme ; 4. Elle l'accuse et réclame, par le fait même, une punition²⁹. » Sa vaste utilisation s'explique alors par l'ampleur de ses possibles discursifs, en particulier l'expression de l'affect, qui catégorise les valeurs de chaque protagoniste, et la dénomination de l'Ennemi, qui lui appose les valeurs négatives. Dans le cas qui nous occupe, la punition réclamée est alors le rétablissement de la réputation de Nas que l'injure exemplifie par l'autorité qu'elle sous-entend.

Le classement des valeurs est ainsi au cœur de l'injure de *Stillmatic*, ce qui explique qu'il n'emploie principalement qu'une seule des quatre catégories identifiées par Robert

²⁸ Il s'agit d'une référence à la maison de disques de Jay-Z, qui se nomme *Roc-A-Fella Records*.

²⁹ Propos de Chastaing et Abdi reproduit par Dominique Garand, dans Dominique Garand, *loc. cit.* « Propositions... », p. 239.

Édouard : « Robert Édouard (1979) [...] regroupe [les injures] en quatre grandes catégories : l'homme (anatomie, apparence, maladies et infirmités), la nature (zoologique, végétale, minérale ou autre), la société (gastronomique, religieuse, professionnelle, ménagère), les mœurs (péchés et vices)³⁰. » La catégorie exploitée avec récurrence par Nas est celle des mœurs, dans laquelle se retrouvent les innombrables attaques aux diverses faiblesses de l'Ennemi. Dans « Ether », Nas fait souvent référence à la laideur de Jay-Z³¹, recourant ainsi à la catégorie de l'homme. Cette injure n'est cependant pas récurrente et se limite à cette chanson précise.

La catégorisation des valeurs de l'Ennemi et la distinction par rapport à celles de Nas visent à les détacher l'un de l'autre pour clairement établir le *real* du *fake* aux yeux du destinataire :

Si le but du locuteur était véritablement de persuader l'autre, de convertir sa manière de penser, l'injure serait une stratégie peu efficace. L'injure apparaît en fait comme une pure épreuve de force à travers laquelle on signe une rupture définitive avec l'autre, que l'on a renoncé à rapprocher de soi ou à rendre sympathique à sa cause. L'injure traduit le sentiment d'un abîme infranchissable entre l'autre et soi : il en est la constatation à la fois horrifiée et jouissive. L'injure peut briser l'interlocution, mais on a le sentiment que le polémiste qui y a recours la juge brisée dès le départ³².

Il y a en effet un sentiment de renoncement dans certains passages adressés à un Ennemi ciblé qui renvoient à des événements passés, précédant la célébrité, et qui comportent des référents intimes accompagnés de noms ou d'années. Ils établissent une proximité qui fonde un argumentaire *ad personam*, selon lequel ils ont déjà été comparses, mais qu'un « abîme infranchissable » s'est créé entre eux après que Nas l'eût aidé à démarrer sa carrière et que l'Ennemi l'ait trahi. Il y a donc une rupture qui est présentée et Nas s'en sert pour se distancer d'une philosophie qu'il juge nocive. Dans ce contexte, l'injure lui permet d'établir distinctement cet « abîme infranchissable » entre lui et l'Ennemi et entre ce que chacun représente.

Le prochain extrait démontre bien tous ces aspects, alors que Nas fait référence à l'ancienne relation qu'il aurait eue avec Jay-Z, en prenant soin de mettre en relief le rôle

³⁰ *Ibid.*, p. 237.

³¹ Jay-Z va d'ailleurs répliquer à « Ether » par une chanson nommée « Supa Ugly ».

³² Dominique Garand, *loc. cit.* « Propositions... », p. 239-240.

tutélaire qu'il a rempli, allant jusqu'à adopter un ton paternaliste où il se donne le beau jeu de celui qui aime bien que l'autre ait suivi la mauvaise voie. Il y établit clairement l'hypocrisie de l'Ennemi, qu'il met en parallèle avec son indulgence sans pour autant se priver de terminer la séquence en proclamant sa supériorité suite à une série d'insultes soulignant l'inauthenticité de Jay-Z :

Y'all deal with emotions like bitches / What's sad is that I love you 'cause you're my brother / You traded your soul for riches / My child, I've watched you grow up to be famous / And now I smile like a proud dad, watchin' his only son that made it / You seem to be only concerned with dissin' women / Were you abused as a child, scared to smile, they called you ugly? / Well life is harsh, hug me, don't reject me / or make records to disrespect me, blatant or indirectly / In '88 you was gettin' chased through your buildin' / Callin' my crib and I ain't given you my numbers / All I did was give you a style for you to run with / Smilin' in my face, glad to break bread with the god [...] You a fan, a phony, a fake, a pussy, a Stan / I still whip your ass, you thirty-six in a karate class / You Tae-bo hoe, tryna' work it out, you tryna' get brolic? (« Ether »)

Les insultes de l'extrait – liées à la féminité, la laideur, l'inauthenticité et la faiblesse – sont exprimées au travers de la démonstration du Tort. Elles soulignent ainsi l'épreuve de force entre les belligérants et l'impossibilité d'un accord sur les bases actuelles. Cette épreuve de force est exactement le rôle rhétorique du discours polémique de *Stillmatic* dans la mesure où elle lui permet de clarifier son schème de valeurs et de se positionner par rapport à lui.

L'injure est un outil dont les possibilités sont cependant limitées si elle n'est pas accompagnée d'une illustration venant appuyer ses propos. La force qu'elle exprime doit également se traduire dans le caractère du garant de ce discours, sans quoi elle peut sembler n'être que l'expression d'une frustration.

2.3. Garant

Le garant du discours polémique est Nasir Jones en tant que rappeur, selon la *persona* (Nas) qu'il a développée dans ses chansons jusqu'alors. Il y mythifie son capital symbolique en soulignant ses réussites et l'impact de sa musique dans le monde du hip-hop.

Pour y parvenir, il met en relief l'étendue de son influence (par exemple en mentionnant à de nombreuses occasions que l'Ennemi lui aurait tout pris et que *Stillmatic*

est un « autre » classique) tout en taisant ses échecs. Ce faisant, il crée une image embellie de sa carrière sans en préciser les détails, se contentant d'affirmer à plusieurs reprises être le meilleur (les seuls auxquels il se compare sont les défunts 2Pac et B.I.G. dans « Ether » : « Who's the best? Pac, Nas, and Big ») et d'avoir influencé tout le monde : « Name a rapper that I ain't influenced. » Ces omissions créent une sorte de figure vaporeuse où tout ce qui en ressort est une excellence inhérente dont la seule mention est autosuffisante et la remise en question superflue : « Why would you question who's better? The world is still mine. » (« Got Ur Self A... ») Cette figure, Nas l'incarne par un argument de l'essence selon lequel être le plus grand rappeur fait partie de ce qu'il est, en insistant sur une sorte de nomination innée. Cette essence rappelle l'image traditionnelle du roi dont le titre est héréditaire et donc ne nécessite pas de revendication : « I never asked to be the top of rap's elite / Just a ghetto child tryna learn the traps of the streets / But look at me now. » (« You're Da Man »)

Alors que l'entreprise de dénigrement de la parole adverse se concentre à faire ce qu'Adam Bradley nomme du *dissing*, celle de la mythification du garant s'apparente plutôt au *braggadoccio* : « While dissing concerns someone else, *braggadoccio* centers on the self. More than just bragging, *braggadoccio* consists of MCs' verbal elevation of themselves above all others³³. » Dans le contexte du *rap battle*, la mythification de soi permet une focalisation où le garant peut déployer ses arguments avec ampleur. Elle explicite ses revendications en les mettant en contexte dans une figure qui magnifie ses qualités et obscurcit ses défauts. Cela implique un caractère impétueux en harmonie avec son milieu et ses référents socioculturels.

Cette volonté de présenter une personnalité forte adaptée à la dure réalité du ghetto s'apparente à ce que Manuel Boucher nomme *l'attitude caillera*³⁴ :

« L'attitude caillera », au sein du hip-hop, c'est d'abord une façon de se présenter aux autres. On donne une image de soi qui est dure. Cette attitude se caractérise par un look, un comportement, des regards, un vocabulaire. Il s'agit d'être méfiant, en retrait, car on évolue dans un monde difficile qui ne fait pas de cadeaux. Il s'agit donc d'être sur la défensive et de ne rien laisser

³³ Adam Bradley, *op. cit.*, p. 187.

³⁴ Le terme « caillera » est le verlan de « racaille ».

passer. Les rappers montrent et mettent en exergue les aspects qui définissent un monde agressif et sans pitié³⁵.

En développant cette attitude sans merci dans un état d'esprit vengeur, Nas définit à la fois son appartenance et son rapport au ghetto, et sa propre autorité sur l'Ennemi et sur le milieu. De ce caractère résulteront des invectives violentes et un ciblage qui donne une impression d'intimité avec l'Ennemi, faisant en sorte que les injures exprimées dans son *dissing* auront un impact plus frappant.

La proximité entre les adversaires permet aussi l'usage d'apostrophes, de questions directes qui, employées avec une figure d'admonition³⁶, permettent à Nas de rabaisser son adversaire tout en mettant en valeur sa notoriété. Ce faisant, sa posture se teinte d'une intimité que le spectateur ne peut saisir que s'il pousse son investigation au-delà de *Stillmatic*.

2.3.1. Posture

La posture du discours polémique se caractérise par un recours marqué à la violence. L'objet par lequel elle s'exprime est l'arme à feu, sauf à deux moments où il sera question de tae-bo ou de boxe, mais dans les deux cas, il s'agit plutôt de références personnelles ou culturelles³⁷. Le refrain de « Got Ur Self A... » explicite l'importance de l'arme à feu pour Nas, alors qu'il la présente comme quelque chose que l'on doit posséder si l'on vient du ghetto, surtout si l'on n'est pas *real* et que l'on cherche noise.

Une forte insistance est mise sur le fait que Nas tue l'Ennemi avec son arme : « Feel these hot rocks fellas, put you in a dry spot fellas / In a pine box with nine shots from my

³⁵ Manuel Boucher, *Rap expressions des lascars. Significations et enjeux du rap dans la société française*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.165.

³⁶ « Réprimande, avertissement sévère », dans Albert W. Halsall, *L'art de convaincre. Le récit pragmatique, rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte, p. 250.

³⁷ La mention du tae-bo (sport de combat mélangeant la boxe et le taekwondo) sur « Ether » fait référence au fait que Jay-Z a lui-même admis en faire. Pour ce qui est de la boxe, la mention se retrouve dans « Your arms' too short to boxe with god » (« Ether »), qui est une citation célèbre provenant du poème « The Prodigal Son », paru en 1927 dans le recueil *God's Trombones: Seven Negro Sermons in Verse*, écrit par James Weldon Johnson. La phrase a d'ailleurs été le titre d'une comédie musicale jouée sur Broadway en 1976, 1980 et 1982.

glock, fellas. » (« Ether ») La fusillade est présentée à maintes reprises comme la résolution du conflit, comme l'indique la finale de « Ether » : « get gunned up and clapped quick. » Nas rappelle son dessein meurtrier dans « Got Ur Self A... » lorsqu'il affirme : « And I'm the black hearse that came to haul y'all ass in. » Cette mort doit cependant mettre la supériorité et la puissance de Nas en valeur. Par exemple, il affirme à deux reprises – dans « Ether » et dans « You're Da Man » – refuser de tuer un homme sans soutien : « I don't kill soloist, I only kill squads » (« You're Da Man »)

Cette résolution peut s'expliquer par le besoin de vengeance qu'il exprime dans « Got Ur Self A... » (« the wrath of a killer »), alors qu'il affirme, plus loin, ne pas être du genre à se laisser tuer sans combattre : « I don't die slow. » Cela rappelle les nombreuses allusions selon lesquelles l'Ennemi l'aurait cru mort et peut expliquer le besoin de cette violence meurtrière.

Cette posture violente lui permet d'exemplifier le rétablissement de son autorité, participant à la prise de pouvoir du discours, qui revient à l'accomplissement du « meurtre » de l'Ennemi. La violence, en particulier l'usage de l'arme à feu, y révèle alors ses facultés métaphoriques. C'est-à-dire que l'arme est la parole elle-même et que les mots en sont les munitions qui, selon leur qualité, peuvent porter des coups « meurtriers ».

Cette capacité des mots de se révéler comme une arme, Nas la réitère dans « Rule » : « In hip-hop, the weapons are lyrical. » Elle est une sorte de topos propre au hip-hop qui exprime à la fois l'engagement de l'artiste et la qualité de sa performance. Nas met surtout l'accent sur l'expression du peu de qualité de la performance adverse, par exemple lorsqu'il ridiculise Jay-Z en affirmant, par l'entremise du verbe *to murder*, que le couplet d'Eminem sur l'une de leurs collaborations était meilleur que le sien : « Eminem murdered you on your own shit. » (« Ether »)

La métaphore revient constamment dans l'album, comme dans « Got Ur Self A... » : « Every word is like a sawed-off blast, 'cause y'all all soft. » La faiblesse de l'Ennemi

décuple ainsi la violence des mots, fait en sorte que l'Ennemi ne peut « survivre » à la déferlante de Nas.

Lorsqu'il n'est pas question de meurtre, la violence de Nas devient alors spirituelle et philosophique et son dessein passe de l'écrasement à la connivence. C'est-à-dire que s'il ne le tue pas, il va chercher à changer l'Ennemi spirituellement pour que celui-ci s'accorde à sa philosophie. Comme il l'affirme sur « Ether », la sagesse qu'il entend lui insuffler sera transmise de façon très violente et n'entendra pas léguer de savoir, mais plutôt atteindre l'âme : « Ask me if I'm tryna' kick knowledge / Nah, I'm tryna' kick the shit you need to learn though / That ether, that shit that make your soul burn slow. » (« Ether ») Cette dimension spirituelle de la joute verbale est rappelée dans la chanson prophétique « Rule » : « In Hip-Hop, the weapons are lyrical / To be the best you challenge the best, then the blessings are spiritual ». Elle insuffle une distinction qui est pourtant rarement exprimée dans le reste de l'album, alors que les invectives fusent de partout. Cette absence peut s'expliquer par les particularités inhérentes à ce qu'Adam Bradley nomme le *swag* et qui explique la forme de ce genre de discours, dont la dimension spirituelle exprimée par Nas serait l'accomplissement :

[C]elebrating themselves, dissing their opponents, and shit-talking in every other possible way. This form of lyrical celebration of self and denigration of others [...] is fueled by one of rap's great intangible and essential qualities : *swagger*. Swagger, or just *swag*, is the essential quality of lyrical confidence. It expresses itself in an MC's vocal delivery, in confidence and even brashness³⁸.

Ainsi, pour remporter l'affrontement et atteindre la bénédiction spirituelle, la posture de Nas implique le contrôle de l'image de soi qu'il projette et qui doit correspondre au *swag* confiant propre à la culture hip-hop. La mythification de sa propre figure lui permet alors d'exprimer ce *swag* de la façon qu'il désire.

³⁸ Adam Bradley, *op. cit. Book...*, p. 180.

2.3.1.1. Figure du gangster

Nas joint à la mythification de sa *persona* l'endossement de la figure du gangster³⁹, en particulier dans « Got Ur Self A... », « The Flyest » et « Rewind ». Bien qu'elle jure avec les autres personnage-types exploités dans l'album, cette figure permet à Nas d'imager son *swag*, toujours dans l'optique de paraître au-dessus des obstacles.

Dérivée du gangster hollywoodien, elle s'apparente en plusieurs points au *bad nigger* dont nous avons déjà parlé et dont le *gangsta rap* s'est fortement influencé. Participant à sa propre mythification, Nas exploite principalement la capacité du sujet à intimider ses adversaires par son attitude sans merci, sa richesse monétaire de même que ses prouesses sexuelles : « What you don't got is my natural glow / Countin' out stacks and mackin' out hoes / Pushin big dicks and packin' our chrome / We the flyest gangsters. » (« The Flyest ») Cette figure est particulièrement tapageuse, avec l'étalement de ses possessions luxueuses et la fascination que cet étalement provoque dans la communauté :

And everybody wanna know where the Kid go? Where he rest at? / Where he shop at and dress at? / Know he got dough, where does he live? Is he still in the Bridge? / Does he really know how ill that he is? / Got all of y'all watchin' my moves, my watch and my jewels [...] It's not only my jewels, ice anything, plenty chains / Look at my tennis shoes, I iced that. (« Got Ur Self A... »)

La figure du gangster procure à Nas une crédibilité hip-hop puisqu'elle entre dans sa tradition tout en renforçant l'intimidation qu'il entend provoquer. En effet, les attaques très violentes qu'il dirige vers l'Ennemi (par exemple celle au napalm dans « Ether ») sont en quelque sorte fortifiées par la présence du gangster, qui les rend plausibles. Elle est pourtant la seule figure qu'il associe très peu avec les autres. Il y consacre une chanson

³⁹ Greg Dimitriadis offre une définition de la version hip-hop du gangster: « The violent outlaw, living his life outside of dominant cultural constraints, solving his problems through brute power and domination, is a character-type with roots deep in American popular lore. Indeed, the gangster holds a very special place in the American popular imagination. He embodies such capitalist values as rugged individualism, rampant materialism, strength through physical force, and male domination, while he rejects the very legal structures which define that culture. He is both deeply inside and outside of mainstream American culture, his position not unlike that which Afro-Americans have occupied in the Americas for over 400 years. It is not surprising that the black gun-toting gangster has had such appeal for so many young males, both black and white. The "gangsta" is a "romantic" figure, a readymade tool for male teen rebellion. », dans Greg Dimitriadis, *loc. cit.* « Hip-Hop... », p. 431.

descriptive (« The Flyest »), une chanson démonstrative (« Rewind ») et lui permet quelques incursions lorsqu'il fait l'éloge de sa personne (par exemple dans « Smokin' »).

Ce phénomène est sans doute explicable par la volonté des autres figures de l'album de se proposer comme des exemples à suivre, alors que le gangster se veut plus ludique, moins moralisateur. Il lui permet alors d'amoindrir l'impression didactique de sa fonction prophétique, la rendant par le fait même plus efficace puisque plus légère, sans que ce ludisme prenne trop de place dans sa rhétorique.

En effet, Nas prend la peine de mettre le gangster en perspective dans son discours prophétique en soulignant la désillusion qu'il peut provoquer s'il devient une ligne de conduite dans le monde réel. Que ce soit dans « One Mic » lorsqu'il affirme que les « diamonds are blindin' », dans « You're Da Man » lorsqu'il revient sur la situation agonique dans laquelle il a sombré et qu'il affirme que « women and fast cars / And diamond rings can poison a rap star », ou finalement dans « Every Ghetto » : « Watchin' kids freeze in winter, they still poor / How could I tease them with Benz's and feel no remorse / Drivin' past them in a lively fashion, diamond colors clashin' / Red stones, blue stones, red bones and black ones. » Ces critiques accentuent ainsi la dimension fictive et ludique du gangster qui, inséré dans la réalité, perd de son charme.

C'est pourquoi il s'agit plutôt d'un exemple par illustration. Il démontre le *swag* qu'il revendique et que Bradley présentait comme difficilement explicable. Le gangster devient alors un exemple de réussite propre à l'imaginaire du ghetto, tout en maintenant un romantisme évident dans son appropriation : « Call me 'God's Son', with my pants low / I don't die slow, put them rags up like Petey Pablo / This is Nasdaq dough, in my Nascar with this Nas flow. » (« Got Ur Self A... ») Ce romantisme établit une certaine distance entre le gangster et la *persona* biographique.

Nous pouvons aussi y voir une réinterprétation des stéréotypes dans une entreprise paradoxale de renforcement⁴⁰. Les caractéristiques du gangster entrent en effet dans l'établissement de la réputation dans le contexte afro-américain selon Aimé Jero Ellis et Edmund T. Gordon :

Thus, "reputation" as a black male cultural practice signifies an attempt to gain social validation and male affirmation in a context that fails to recognize black male agency and authority. According to social anthropologist Edmund T. Gordon : "Reputation" is in part the mobilization of individual personalized power (e.g. virtuoso sexual, expressive, athletic, combat, and/or acquisitive performance) in the primitive accumulation of cultural and social capital... within the Black community. "Reputation" is also established through competition with and dominance over one's male peers... [and] is gained by rejecting and standing up to authority and especially white authority⁴¹.

Stillmatic renferme ces différentes façons d'établir la réputation : la démonstration de ses pouvoirs individuels (qui s'exprime, par exemple, par les figures du gangster et du guerrier) et sa domination dans une compétition face à une autre figure masculine (scénographie polémique) dans un rejet de l'autorité blanche (guerre et appel prophétique). Ainsi, sa réappropriation de ces stéréotypes s'ancre dans une affirmation de soi propre à cet univers référentiel et à ses méthodes de survie, comme le mentionne Imani Perry en parlant de la chanson « It Ain't Hard To Tell » sur l'album *Illmatic* :

[H]e is fully human and surviving in the hood. And he's unapologetic for the dope slanging and gun toting. Why? Because he's hip-hop, and hip-hop has an ethos of refusing to adhere to the African American civil rights generation practice of acting as the moral conscience of the nation. [...] And his method of survival (beyond the practical matter of making money by hustling) is to transcend, to engage the full spectrum of his being⁴².

La figure prophétique qui découle du rétablissement de sa réputation s'est ainsi développée d'une façon appropriée dans son contexte, car elle a embrassé son univers dans ses différents contrastes, en mettant en relief ce qu'elle considère comme pertinent et nécessaire, plutôt qu'en jugeant cet univers par l'éviction ou la négation de ses contradictions, dont la figure controversée du gangster.

⁴⁰ Aimé Jero Ellis, « The "Bad Nigger" in Contemporary Black Popular Culture: 1940 to the Present », thèse de doctorat en philosophie, Austin (États-Unis), University of Texas at Austin, 1999, f. 25.

⁴¹ *Ibid.*, f. 24.

⁴² Imani Perry, « "It Ain't Hard to Tell": A Story of Lyrical Transcendence », dans Michael Eric Dyson et Sohail Daultazai [dir.], *Born to Use Mics: Reading Nas's Illmatic*, New York, Basic Civitas, 2010, p. 201-202.

En résumé, le discours polémique de *Stillmatic* est le lieu où Nas fait face à sa propre remise en question. Il y révèle une écriture agonistique caractérisée par sa propre « mort » artistique qu'il doit démentir avec force et autorité tout en faisant face au moment agonique qui l'aurait mené à ce supposé déclin. Pourtant, ce *skandalon* n'est pas mentionné parce que sa stratégie rhétorique, fondée sur une polémique défensive, consiste plutôt à mettre en relief les manques des figures ennemies et le fait qu'elles lui auraient causé un Tort, sans pour autant que ce dernier ne soit pas lui non plus clairement énoncé. Nas se sert donc de ses conflits avec ses Ennemis déterminés (Jay-Z, Mobb Deep) et indéterminés pour justifier sa prise de parole, agir en tant que générateur de son discours.

Comme nous l'avons démontré, ces figures adverses sont modelées à travers les chansons selon ce que Nas veut révéler de sa propre identité et de son idéal pour le ghetto. Il crée une version embellie de sa carrière en mettant l'accent sur ses succès et en taisant ses échecs. C'est donc par le conflit qu'il entend rétablir sa réputation en imposant sa force et son autorité à ses Ennemis tout en les ridiculisant par une utilisation marquée de l'injure. L'imposition de sa force se fait par le biais d'une posture très violente où Nas emploie l'arme à feu pour réduire l'Ennemi au silence. L'emploi de cette arme révèle également l'une des métaphores les plus employées de l'album dans laquelle la parole est une arme permettant d'exprimer l'engagement de l'artiste et la qualité de sa performance.

Rappelons que cette confrontation prend forme dans une scénographie propre à la culture hip-hop, celle du *cypher*, alors que *Stillmatic* nous présente le tour de parole de Nas. Les destinataires de cette scénographie sont les auditoires Premier et Second puisqu'ils assistent au duel, alors que Nas s'adresse directement à son adversaire qui devient l'auditoire Prétexé servant à séduire les deux premiers. En effet, Nas tente de créer une connivence avec ses destinataires en employant un univers injurieux fondé sur des valeurs qu'il suppose partager avec eux, ce qui par la même occasion lui permet de démontrer son propre schème de valeurs et participe à l'unité que son album tente de créer. Nas se sert donc de son combat pour expliciter celui qu'il considère que son quartier doit entreprendre pour se « nettoyer » de ses résidents *fakes* et rétablir sa force dans une optique de survie collective.

Alors que le discours polémique est celui de la parole du garant, le discours civique introduit cette collectivité, ce contexte dans lequel la parole de Nas s'inscrit. En plus de situer Nas dans une scénographie plus « palpable », le discours civique lui permet de démontrer ce qui motive son combat, la situation sociale qui nécessite un recours prophétique.

Chapitre 3 : Le discours civique

It's only so long fake thugs can pretend
Nigga, you ain't live it
You witnessed it from your folks' pad
You scribbled it in your notepad and created your life
– Jay-Z, « Takeover »

Le discours civique de *Stillmatic* situe le contexte de l'artiste, en ce sens qu'il décrit l'environnement dans lequel Nas évolue et dont il se réclame, plutôt que de se concentrer sur sa personne comme il le fait dans le discours polémique. Le terme « civique » réfère à la citoyenneté, voire à une sorte d'attachement patriotique envers le ghetto. Il se rapporte donc non seulement au lieu, mais surtout à la relation entre le lieu et la personne qui l'habite. Les descriptions que fait Nas de son environnement sont empreintes de jugements de valeur et présentées de façon à délimiter clairement le *fake* du *real*. C'est pourquoi nous le nommons « discours civique », parce que non seulement celui-ci décrit le milieu abordé par l'artiste, mais surtout, par le biais de ce discours, Nas élabore sa conception du bon citoyen.

Bien qu'il y ait des allusions à tendance civique dans presque toutes les chansons de l'album, les paroles de certaines chansons sont presque entièrement consacrées à ce discours (« My Country », « 2nd Childhood », « What Goes Around »), alors que la chanson « Rule » y dédie son introduction. Les descriptions de ces chansons ne proposent pas un réalisme par la description, mais bien par le rendu des affects que provoque ce lieu sur ses habitants, c'est-à-dire qu'elles témoignent d'une intention de rendre compte d'un objet tel qu'il est vraiment et, pour ce faire, Nas crée des situations fictives à tendance universaliste qui rendent compte de l'ensemble de cette réalité par métonymie. C'est pourquoi nous aborderons la tendance ethnographique de ce discours par son penchant lyrique.

De ce fait, Nas y modèle certaines facettes de l'univers référentiel qui le lie à ses concitoyens, plus précisément le quotidien qu'il partage avec eux et qui devient, dans ce discours, un événement en soi. Nous employons le terme événement selon Edgar Morin :

[L]'événement, c'est le surgissement inattendu, soudain, troublant le cours des choses, révélateur des problèmes enfouis. Repris par l'ensemble des systèmes de diffusion et d'information, il subit une série de transformations, de réorganisations, de grossissements. Le fait singulier devient le fait diffusé se répandant alors dans l'opinion en plus ou moins grande résonance, rejoignant tout la zone des valeurs, des symboles, des modes de relations sociales, des sentiments¹.

Il s'agit donc pour Nas de décrire cet univers de façon à faire surgir ses « problèmes enfouis ». Les transformations et grossissements qu'il y fait subir sont rendus par la mise en scène d'une variété de « faits singuliers », sorte de portraits dont les caractéristiques typées se veulent authentiques parce qu'elles se revendiquent de la réalité. Il peut alors, à l'image des systèmes de diffusion et d'information, aspirer à se « répandre dans l'opinion » et rejoindre les « valeurs, [les] symboles [et les] modes de relations sociales » de ses destinataires.

Ce chapitre va donc s'appliquer à décrire ce discours, en débutant par ses fondations, qui se caractérisent par la dualité, alliant journalisme et témoignage. Nous nous intéresserons ensuite à la scénographie, qui met en scène la mythification du quotidien. Finalement, nous observerons le garant du discours, dont la posture de rappeur-citoyen endosse la figure du *MC*.

3.1. Dualité du discours

Le discours civique est double, dans la mesure où il est à la fois un reportage journalistique et un témoignage. En effet, Nas témoigne de son expérience dans le ghetto tout en offrant un portrait de ce ghetto dont les caractéristiques discursives s'apparentent plutôt au journalisme qu'au témoignage. Le lieu est donc présenté de l'intérieur (par le témoignage) et de l'extérieur (par le reportage) pour être saisi dans son ensemble. C'est pourquoi nous considérons que le discours civique forme un tout et non deux discours distincts – l'un témoignage et l'autre reportage –, parce que tous deux se consacrent au contexte, se complètent dans le dessein de rendre compte de la vie dans le ghetto.

¹ Propos reproduit par Mouminy Camara, dans « La médiation en situation de guerre en Afrique de l'Ouest. La crise ivoirienne », thèse de doctorat de sciences de l'information et de la communication, Lyon, Université Lumières Lyon 2, f. 90.

Ce discours à deux volets permet, d'une part, de décrire le milieu et ses situations sociales, et d'autre part d'explicitier l'état d'esprit de la population qui évolue dans ce milieu réel. C'est-à-dire qu'il témoigne des sentiments engendrés par la condition sociale que ce milieu implique, mais un témoignage rendu accessible par une mise en contexte fictive qui traduit, dans ses « faits », ces sentiments. Un peu à la manière d'Honoré de Balzac qui, par la mise en scène de personnages fictifs composés de traits de caractère « typisés » – ce qu'il appelle des « individualités typisées » ou encore des « types individualisés² » – réussit à extirper des sentiments bien réels :

En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs³.

Nas produit le même type de discours, mais à la différence près qu'il n'a pas pour objectif de « [n']être que le secrétaire [de l'historien qu'est la Société française] », mais cherche plutôt à exercer une influence sur ceux qu'il observe. Il ne s'agit donc pas d'un compte-rendu se voulant objectif, mais d'une représentation qui propose un point de vue spécifique, avec ses caractéristiques propres.

Bien que ces deux formes s'entremêlent dans les chansons, nous les traiterons de manière distincte afin de mettre en évidence leur apport respectif au discours civique. Il nous semble que chacune possède une mécanique, un fonctionnement qui se distingue de l'autre, même si leur effet est conjugué. Ainsi, nous saisirons avec plus de précision l'apport de ce discours à la stratégie rhétorique de l'album.

3.1.1. Particularités liées au journalisme

Décrire de façon réaliste le milieu dont est issu le rappeur a pour conséquence que ce type

² Madeleine Ambrière, « Balzac, Honoré de, 1799-1850 », dans Béatrice Didier [dir.], *Dictionnaire universel des littératures volume 1 A-F*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 317.

³ Propos de l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine* reproduit par Madeleine Ambrière, *idem*.

de discours est souvent présenté comme un reportage⁴. Il est vrai que le rap de Nas est caractérisé par une volonté démonstrative, ancrée dans la réalité, dans une sorte de pragmatisme ethnographique. Mais ces caractéristiques reposent essentiellement dans l'*intentionnalité* du discours. La fiction et les jugements de valeur sont en effet trop importants dans son œuvre pour qu'on puisse qualifier son discours de journalistique, ce qui nous amène à croire que Nas ne fait que respecter les conventions. Le journalisme n'est donc pas son discours, il participe plutôt la justification de sa démarche, à sa prétention à observer avec justesse et à rendre compte de ses observations avec authenticité⁵.

Les différences entre la démarche de Nas et la démarche journalistique sont nombreuses et incluent des aspects fondamentaux comme l'objectivité journalistique, la vérification des sources ou encore et la transparence narrative. La source principale du rappeur c'est lui-même, son expérience, ses observations. Le « journalisme » de Nas répond à un sentiment d'injustice par rapport à la couverture médiatique traditionnelle qu'il entend se réapproprier pour rendre justice au ghetto. Ce reproche, exprimé par le rappeur Millenium Thug⁶ dans « My Country⁷ », est courant dans la communauté hip-hop, comme le rappelle Manuel Boucher : « De manière générale, ce qui est reproché aux journalistes, c'est de construire une réalité en fonction de la demande sociale [...] au détriment de la retranscription fidèle des faits. [...] [L]es médias construisent une image de la jeunesse urbaine, en même temps qu'ils influencent cette jeunesse⁸. » Il s'agit donc pour le rappeur de créer un discours où l'image du ghetto qui est présentée se veut plus juste afin de contrecarrer l'influence du journalisme traditionnel. Il ne peut donc pas se borner au factuel, mais doit construire une image plus forte, plus inspirante et plus respectueuse de cette réalité socioculturelle.

⁴ Nous faisons ici référence à certains articles parus dans *Born to Use Mics* (ceux de Dyson, de Caramica, de Coval & Mansbach et de Glaude Jr.), mais également à Vicherat. Nous pouvons aussi penser à Public Enemy avec leur comparaison entre la musique rap et CNN. Selon eux, la communauté noire est sous-représentée par les chaînes de nouvelles des États-Unis et le rap, qualifié de « black America's CNN », pallierait ce manque.

⁵ À noter qu'il est ici question du journalisme dans son acception courante d'une pratique professionnelle se voulant objective et informative.

⁶ Millenium Thug (de son vrai nom Nashawn Jones) est un cousin de Nas et un membre du groupe Bravehearts. Nas revendique une forte appartenance à ce groupe, dont son frère, Jungle, fait également partie à cette époque.

⁷ « I don't know what they broadcast, the newsflash is fake. »

⁸ Propos reproduit par Mathias Vicherat dans *Pour une analyse textuelle du rap français*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 46.

Ainsi, Nas ne revendique pas de statut journalistique, mais une réputation de rappeur citoyen du Queensbridge. Il n'appelle donc pas à écouter son *reportage*, mais plutôt sa *parole*, comme il le fait pour conclure son introduction : « Let my *word*⁹ guide you. » Cette conception du *rappeur-citoyen* est caractéristique d'un courant de pensée propre à sa génération (la figure du MC et que nous aborderons au point 3.3.1.1.) dans lequel le rappeur remplit une sorte de mandat à deux volets où il est question d'aborder des états d'âme personnels et d'être un porte-étendard pour sa communauté d'origine. En résulte un discours donnant une impression d'intimité rendue par le témoignage d'une expérience individuelle dans un milieu donné, et une impression d'extériorité journalistique rendue par la réputation du rappeur et l'engagement social exprimé dans sa description d'un milieu, dont l'intention n'est pas tant informative qu'éthique. Autrement dit, Nas ne cherche pas nécessairement à informer sur la situation du ghetto, mais plutôt à partager ses propres inquiétudes et de proposer un changement grâce à ses chansons et à la manière dont il met le ghetto en scène. Son discours peut informer, mais cette information se trouve dans l'exposition des problématiques.

C'est donc un désir de cerner les conditions sociales du milieu, une sorte de « reportage du vécu », comme Nas le faisait dans *Illmatic* par ce que Eddie S. Glaude Jr. a nommé la *creative (re)presentation* :

[H]e engages not in mere reportage but rather in the creative (re)presentation of the « hum and buzz » of Queensbridge. Indeed, throughout *Illmatic* Nas's references to Queensbridge function not only to authenticate the supposed rough edges of his artistic persona but also to display a set of living conditions that reflect the night side of American life¹⁰.

Le terme *(re)presentation* de Glaude Jr. est intéressant parce qu'il met en relief la double nature du discours où Nas présente (journalisme) et représente (témoignage) son milieu. Ainsi, à la tendance journalistique désireuse d'exposer « a set of living conditions that reflect the night side of American life » s'ajoute une forme de témoignage qui non seulement authentifie le reportage, mais aussi participe à la création de la figure

⁹ L'italique est de nous.

¹⁰ Eddie S. Glaude Jr., « “Represent”, Queensbridge, and the Art of Living », dans Michael Eric Dyson et Sohail Daulatzai [dir.], *Born to Use Mics: Reading Nas's Illmatic*, New York, Basic Civitas, 2010, p.184.

prophétique de Nas en exposant sa compréhension de ce vécu.

3.1.1.1. *Native reporting*

Comme nous l'avons mentionné, la conception traditionnelle du journalisme ne correspond pas à l'entreprise descriptive de Nas. Nous pouvons cependant lier son approche à une forme alternative, plus précisément au *native reporting*.

Le *native reporting* comprend le travail d'un journaliste alternatif investi dans la communauté qu'il dépeint : « The notion of the native reporter can be a hybrid one, where source and writer become one. In this case, such reporters become their own primary definers¹¹. » Ce journaliste présente des nouvelles qui sont significatives pour cette communauté, correspondant à ses intérêts, et présentées d'une manière à pouvoir recourir à son support et à sa collaboration. Il entend aider sa communauté par le biais de ses reportages, qui vont au-delà de la simple description des faits :

[N]ative reporting evokes those local grassroots journalists [...] whose value lies not simply in their role as message-creators, but as members of a community whose work enables the entire community to come together, to « analyse [its] historical situation, which transforms consciousness, and leads to the will to change a situation »¹².

C'est donc par la démonstration de son engagement dans son entreprise journalistique qu'il entend gagner le respect de ses concitoyens, tout en leur offrant des outils pour reprendre l'exclusivité de la représentativité des mains des grands médias. Cette volonté de réappropriation fait partie des ressemblances fondamentales entre le discours civique de Nas et le *native reporting*. Le journaliste, qui devient la source de son reportage, peut s'y inclure, non seulement sans porter atteinte à la légitimité de son discours, mais surtout en y contribuant.

Nous pouvons y voir une forme de poète du ghetto, ce que Kevin Coval nomme le « hip-hop poet-reporter » en parlant d'*Illmatic* :

¹¹ Chris Atton et James F. Hamilton, *Alternative Journalism : Journalism Studies, Key Texts*, Londres, Sage Publications, 2008, p. 129.

¹² *Ibid.*, p. 128.

The hip-hop poet-reporter is rooted in the intimate specificity of locale. By naming streets, people, crews, infamous drug dealer celebrities, utilizing indigenous borough slang, and vividly sketching the corners and boulevards of Queensbridge, Nas is scripting the world as he sees it: writing portraits and vignettes of a community under fire. [...] Nas articulates “the thief’s theme,” not necessarily as the criminal breaking the law himself, but as the counternarrative historian of the war on drugs, on young black men’s bodies, and on the communities they inhabit¹³.

Cette définition rappelle le reproche exprimé précédemment par Boucher sur la représentation du ghetto, mais néglige un aspect capital de la rhétorique descriptive de Nas sur *Stillmatic*. Cet aspect est d’ailleurs la différence majeure entre Nas et le *native reporting* : la présence constante de la fiction au travers de ses « reportages ». Cette présence de la fiction est rendue possible par la sélection « éditoriale » de l’angle adopté, comme l’a observé Michael Eric Dyson et qu’il a nommé l’*interested reporting*.

3.1.1.2. Interested reporting

Le *native reporting* de Nas se distingue par un investissement très marqué dans son quartier rendu par une fictionnalisation des événements, dans une volonté de mieux en saisir l’essence. Ce type de fictionnalisation engagée est ce que Michael Eric Dyson nomme l’*interested reporting* en parlant d’*Illmatic* :

Nas’s reportage [...] is long since done with the objectivity and neutrality that are ostensibly among the reporter’s greatest goals. Nas is not merely transmitting but transforming knowledge. He is both reporting and editorializing; he spits facts and provides frameworks to interpret the facts he chooses to share. Nas’s version of interested reporting – of reporting invested in the values, priorities, biases, and interests of the community from which he speaks – [...] gives him intellectual space to breathe in rhymes that “drop science” and share wisdom¹⁴.

Il n’est donc pas question de fournir des faits, mais de les transformer afin d’en partager l’essence de façon plus persuasive, d’offrir un cadre où certains éléments seront mis en valeur et de s’y impliquer dans une volonté de changer la situation globale reflétée par les nouvelles rapportées. C’est donc par une description ethnographique en partie fictive – une « (re)présentation créative » comme dirait Glaude Jr. – qu’il entend partager ses préoccupations réelles.

¹³ Adam Mansbach et Kevin Coval, « All the Words Past the Margins : Adam Mansbach and Kevin Coval Talk Understandable Smooth Shit », dans Michael Eric Dyson et Sohail Daulatzai [dir.], *Born to Use Mics: Reading Nas’s Illmatic*, New York, Basic Civitas, 2010, p. 247-248.

¹⁴ Michael Eric Dyson, « One Love, Two Brothers, Three Verses », dans Michael Eric Dyson et Sohail Daulatzai [dir.], *Born to Use Mics: Reading Nas’s Illmatic*, New York, Basic Civitas, 2010, p. 142.

Ce type de procédé est le résultat de ce que Dyson nomme « l'éditorialisme » du discours, c'est-à-dire la définition de son orientation générale. Cependant, ce procédé n'est pas explicite; Nas ne prend pas la parole en tant qu'éditorialiste. Le seul moment où il semble le faire est dans l'introduction, lorsqu'il présente l'univers qui sera dépeint à la façon d'un générique de film : « By now the credits roll / They're starrin' Nas, executive poet, produced by / the Kid slash Escobar, narration describes / The lives of lost tribes in the ghetto trying to survive / The feature opens with... » (« Stillmatic (The Intro) ») Cet extrait est particulièrement révélateur du processus de fictionnalisation et sa présence dans l'introduction de l'œuvre est intéressante puisqu'elle présente d'emblée l'approche descriptive de Nas. On y voit les éléments mis en lumière par l'*interested reporting*, soit la transformation des faits pour mieux en saisir l'essence, l'idée d'un cadre dans lequel évolueront les éléments qui mettront en relief la pauvreté du ghetto et l'implication de Nas en tant que parole révélant cette réalité.

Par ailleurs, « l'éditorialisme » du discours est sous-entendu par la présence constante de l'opinion de Nas, qui se traduit dans ses choix de points de vue ou « éditoriaux ». Ces incursions sont authentifiées et renforcées par les caractéristiques du témoignage que contient son discours.

3.1.2. Particularités liées au témoignage

La parole de Nas est témoignage en ce sens qu'elle insiste sur le « lien indéfectible entre [son] écriture et ce dont elle parle¹⁵. » Son authenticité se fonde alors sur une expérience citoyenne particulière. Plus près du témoin judiciaire, elle se caractérise par un argumentaire par autopsie :

Catégorie de la vue par soi-même. Voir de ses propres yeux. Rhétorique judiciaire qui renvoie aux témoins oculaires, qui fait appel à l'autorité de celui qui a vu et non pas lu. Celui qui a vu

¹⁵ Jacques Rancière, « Témoignage et écriture », dans Antoine Compagnon, *Séminaire 2008-2009. Témoigner*, [audio en ligne]. <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/seminar-2009-03-10-17h30.htm> [Site consulté le 30 décembre 2014].

un événement et qui peut en parler. L'autopsie donne une autorité sur les choses qu'on a de ses yeux vues et avec lesquelles on peut donc parler avec autorité¹⁶.

Son autorité, plus près de l'*ancien témoin* d'Aristote, se fonde quant à elle sur son expérience et sa notoriété musicale : « J'appelle anciens témoins les Poètes ainsi que tous les hommes célèbres dont les jugements sont de notoriété publique¹⁷. » La combinaison des deux lui confère une autorité sociale sur la représentativité du ghetto.

En plus de sa propre expérience, Nas expose ce quotidien dans toute son ampleur en incarnant parfois des personnages aux caractères « typisés » – des « types individualisés » comme dirait Balzac – comme dans « 2nd Childhood » ou encore dans « My Country ». Il s'agit alors d'un amalgame de témoignages (de témoignages « possibles ») personnifié dans la voix de Nas, qui se veut rassembleuse. Témoignage donc de la vie dans ce lieu, de la « vraie » vie qui s'y déroule, bien que cet amalgame subisse la distorsion créée par la présence d'événements, de personnages et de situations « typisés ».

Ce brouillage entre le réel et la fiction fait en sorte que sa posture prend des teintes personnelles qui sont rendues par l'emploi de la première personne du singulier. Il s'agit de brouillage puisque la fiction et la réalité ne sont jamais clairement définies. Cela contribue au rapprochement entre le rappeur et le Tiers par la possibilité d'un vécu partagé, car Nas y peint des profils à caractère universel du ghetto américain : père absent, pauvreté, nécessité de subvenir aux besoins de la famille, violence et criminalité :

I never knew daddy [...] Died in a robbery, can't remember him, was probably 3 [...] Two little brothers, two sisters, them shorties got to eat / Mother's a junkie, she twisted, so all they got is me / I'm the provider, with goals to do much better than my father / Whether through drugs sold, or holdin' revolvers. (« My Country »)

Cet extrait est révélateur du brouillage entre narrateur et personnage, car seul un auditeur connaissant la vie de Nasir Jones sait qu'il a connu son père. Nas mentionne d'ailleurs sur « Got Ur Self A... » que son père est *bluesman* : « son of a blues player¹⁸ ». Il expose alors

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Aristote, *Rhétorique*, Livre I, 15 : 1375 b 25.

¹⁸ Le père de Nas, Olu Dara, est un cornettiste, trompettiste, guitariste et chanteur. En plus d'une carrière dans le monde du jazz et du blues s'étalant sur cinq décennies, il a cinq collaborations avec son fils, dont la

ses qualités de « poète du ghetto » par la diversité de sa compréhension des diverses situations du ghetto, où sa propre expérience accompagne la fictionnalisation, allant jusqu'à personnifier un vécu contraire au sien.

Le discours civique n'est pas un témoignage à proprement parler pour trois raisons : l'omniprésence de la fiction, le destinataire auquel il s'adresse et sa fonction actancielle. Lorsque nous affirmons que la fiction distingue le témoignage de Nas du témoignage traditionnel, ce n'est pas que nous prétendons que ce dernier soit dénué de suspicion quant à la véracité des faits, comme nous le rappelle Antoine Compagnon : « Le récit de témoignage est toujours confronté au faux, à la fiction [...] car tout témoin est suspect, il n'y a pas de témoignage sans soupçon¹⁹. » Nous croyons cependant que cette confrontation n'entre pas dans les dangers de son discours simplement parce que sa stratégie rhétorique ne repose pas sur un effet de véracité, mais sur un effet d'authenticité. La fidélité qu'il doit exprimer se situe dans la matière sélectionnée et le point de vue adopté dans sa fictionnalisation descriptive, qui doit valoriser une certaine conception de ce milieu et de son mode de vie. L'idée n'est donc pas « de faire de sa vie un lieu commun²⁰ », mais d'en faire un lieu démonstratif des possibles. C'est-à-dire qu'il se sert de son expérience pour créer un univers démonstratif des capacités du ghetto. Ce faisant, le destinataire principal de son discours est le ghetto lui-même, dont l'approbation de la validité du témoignage est un élément fondamental de sa rhétorique.

Ainsi, les incursions biographiques ne remplissent pas le même rôle que dans un témoignage traditionnel, soit une façon de « parler de lui pour mieux parler [d'eux]²¹. » Il s'agit plutôt de parler d'eux à travers lui-même pour mieux mettre en évidence son attachement envers eux et sa compréhension de leurs diverses problématiques. La nuance

chanson « Life's A Bitch » sur *Illmatic* où il joue du cornet à pistons. Soulignons aussi la chanson « Poppa was a player » parue sur l'album *The Lost Tapes* (2002), où Nas s'inspire de son enfance dans l'environnement d'un musicien professionnel.

¹⁹ Antoine Compagnon, « Introduction », *Séminaire 2008-2009. Témoigner*, [audio en ligne]. <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/seminar-2009-01-06-17h30.htm> [Site consulté le 30 décembre 2014].

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

se situe alors dans le dessein de la parole, qui ne semble pas chercher à « parler d'eux » à un destinataire externe, mais plutôt à « leur parler d'eux » en spécifiant qu'il est l'un des leurs jusqu'à les interpréter dans la fictionnalisation de sa propre existence. Dans ce contexte, il sélectionne des éléments de sa vie pour en faire des lieux communs, puis les amplifie pour participer à son objectif rhétorique. La vie de Nasir Jones devient alors un exemple parmi les autres que son album propose, et non pas un « exemplaire », contrairement à un témoin traditionnel²².

Il est donc question d'un témoin bénéficiant d'une expérience et d'une certaine autorité qui justifient sa prise de parole et l'authentifient par la même occasion. En même temps, il ne se contente pas de témoigner de ce vécu, il le juge et espère influencer son développement. Ce n'est alors pas tant un « devoir de mémoire²³ » qu'un devoir de rectification et de prise en main. Nas ne cherche pas à changer la situation sociale et économique des siens en appelant le gouvernement à revoir ses politiques, il en appelle directement aux citoyens victimes de ces politiques afin de changer leurs façons de faire.

Nous pourrions résumer les fondements rhétoriques du discours civique en rappelant qu'il est le discours du contexte où le lieu est à la fois présenté de façon externe et vécu de façon interne, ce qui fait en sorte qu'il emploie des caractéristiques propres au journalisme et au témoignage. Le quotidien du Queensbridge y est érigé en événement par la mise en scène de portraits authentiques bien que génériques. Ces portraits se veulent réalistes dans leur description des affects provoqués par le milieu plutôt que par un compte rendu de faits véridiques. Ce faisant, il saisit mieux l'essence du ghetto que le discours journalistique traditionnel en en construisant une image qui sied à ce que Nas, en tant que témoin de ce quotidien, perçoit de ce milieu et de ses possibles. Ce discours est ainsi civique dans la mesure où il est le lieu de déploiement d'une conception du ghetto et du rôle du citoyen. Maintenant que nous avons établi les bases de notre analyse de ce discours,

²² Antoine Compagnon à propos de Jean-Guy Hénault : « Il se présente comme l'un de ces hommes de 'série', qui sont passés par les tranchées de la guerre de 14-18. Non pas donc comme un exemple, mais comme un exemplaire. Il y a toujours cette crainte de s'ériger en exemple, que nous retrouvons du reste chez Montaigne. », *idem*.

²³ Antoine Compagnon à propos de Jean-Guy Hénault, *idem*.

nous allons observer plus en détail ses éléments rhétoriques, en commençant par la scénographie.

3.2. Scénographie

La scénographie du discours civique est un lieu réel dont la situation est fictionnalisée. C'est-à-dire que Nas exploite des situations présentées comme quotidiennes et issues d'un processus de mythification qui mettent en scène le conflit opposant les habitants à leur condition sociale, comme le démontre cette affirmation dans « Rule » : « Better known as the projects where junkies and rock heads dwell [...] With survival of the fittest, everyday is a chal'. » Dans ce monde « habité » par la drogue, chaque journée est donc un défi – « chal' » est le diminutif de « challenge » – où seul les plus aguerris survivent.

3.2.1. Le quotidien

La description du quotidien faite par Nas se caractérise par une insistance sur la survie, sur la condition sociale difficile des habitants. Elle se concentre à révéler les tares qui résultent de cette situation et qui doivent être corrigées si le Queensbridge veut s'émanciper. Eddie S. Glaude Jr. parle de « lyrical ethnography » pour définir cette fonction sociale du rap de modeler la conception du milieu et de sa condition quotidienne :

Ellison believes “that the primary social function of the novel [and I would include hip-hop here] is that of seizing from the flux and flow of our daily lives those abiding patterns of experiences which ... help to form our sense of reality, and from which emerge our sense of humanity and our conception of human value.” The success of both forms, then, relies in part on their ability to communicate and help forge our sense of the world around us. I use the phrase “lyrical ethnography” to capture this point²⁴.

Le quotidien décrit par Nas répond aux deux fonctions de la « lyrical ethnography », soit de communiquer cette situation et d'en dégager une signification. Il met en scène ce quotidien tout en insistant sur l'éthique par l'identification très claire des bonnes et des mauvaises habitudes, comme cet anti-modèle dans la chanson « 2nd Childhood » :

Her kid suffers he don't get the love he deserve [...] No job never stay workin', mad purty [...] Time flyin' she the same person, never matures / All her friends married doin' well / She's in

²⁴ Eddie S. Glaude Jr., *loc. cit.* « “Represent”... », p. 189.

the streets yakkety yakkin' like she was 12 [...] Selfish in her own right for life, guess she's in her second childhood.

L'égocentrisme de cette femme est non seulement affirmé dans le dernier vers de la citation, mais il est surtout exposé dans son quotidien et rendu par certains stéréotypes (mère non attentionnée, immature, incapable d'une quelconque stabilité) de manière à ce que l'on ne puisse pas l'excuser. Le quotidien permet donc à Nas de porter un jugement sur certains types de citoyens par l'exploitation de stéréotypes fidèles à l'univers référentiel de ce milieu.

En effet, c'est par le biais d'accusations et de jugements de valeur qu'il donne accès à son univers discursif, par la focalisation sur certaines mœurs jugées nocives lorsqu'elles sont endossées par des anti-modèles (par exemple le sexe sans condom, les femmes qui ne se respectent pas, les pères qui ne s'occupent pas de leurs enfants²⁵) et favorables lorsqu'il les endosse lui-même (par exemple le recours à la criminalité pour nourrir sa famille dans « My Country »). Ce jugement rappelle la qualification et la catégorisation qu'il fait dans le discours polémique dont la focalisation lui permet de qualifier des actions *fakes* et de s'en distancer.

3.2.1.1. Univers référentiel

L'univers référentiel est celui du « ghetto universel », c'est-à-dire un ghetto fictif et exemplaire regroupant les *topoi* de ce type d'environnement. Nas en isole certains éléments qu'il va rendre pas l'entremise de personnages, soit présenté d'un point de vue externe (les deux anti-modèles de « 2nd Childhood »), soit en incarnant d'autres personnages (le modèle de « 2nd Childhood », ses deux couplets sur « My Country »), ou en incarnant une certaine version de lui-même pour poser un regard moralisateur (« What Goes Around »).

Les caractéristiques de ce ghetto universel s'observent selon cinq grands axes : la famille, l'éducation, la drogue, la sexualité et les conditions socio-économiques. L'univers

²⁵ Voir « What Goes Around », « 2nd Childhood » et le premier couplet de « My Country ».

référentiel exploité par le discours civique permet à Nas de critiquer à la fois certains de ses concitoyens et le système qui les contraint à la pauvreté et à la criminalité.

La famille et l'éducation sont les deux axes où Nas se montre intransigeant. C'est par sa critique de la famille dysfonctionnelle qu'il souligne l'une des causes fondamentales du manque d'unité du ghetto. Dans la famille qu'il met en scène, le père est absent, soit parce qu'il est mort (« My Country »), soit parce qu'il a abandonné sa famille (« 2nd Childhood »), et la mère peine à s'occuper de ses enfants (« My Country »). L'exemple de « My Country » est révélateur de cette situation et de la proposition de l'album pour y remédier, alors que Nas se présente comme « le seul qu'ils ont » : « Two little brothers, two sisters, them shorties got to eat / Mother's a junkie, she twisted, so all they got is me. » (« My Country ») De son côté, la critique de l'éducation souligne le problème institutionnel du ghetto, alors que le système offert par l'État est jugé non approprié, voire néfaste : « Schools where I learned they should be burned, it is poison. » (« What Goes Around ») Ainsi, ces deux pôles exposent sans ambiguïtés les besoins fondamentaux que *Stillmatic* aborde, à savoir l'union du ghetto et l'amélioration de la position de ses habitants dans la société américaine.

En ce qui concerne la drogue, la sexualité et les conditions socio-économiques, la distinction entre les choix faits par les « mauvais » et les « bons » habitants n'est pas aussi nette, puisque leurs situations sociales limitent les possibilités. Elle devient alors perceptible dans l'impact direct de leurs décisions sur les autres (leur famille, leurs enfants ou leurs partenaires sexuels) et leur apathie ou leur initiative à se prendre en main. L'exemple de la drogue est révélateur : certaines sont néfastes, mais pas toutes puisque Nas en consomme dans « Smokin' », et la vente de drogue est présentée comme un moyen d'améliorer la situation économique personnelle et familiale (« My Country »). Dans ce contexte, en tant que garant du discours, Nas se propose comme l'exemple à suivre.

3.3. Caractère du garant

Le discours civique révèle trois traits de caractère de Nas : l'observation, l'engagement et la compréhension.

La justesse de l'observation fait partie de la continuité volontaire entre cet album et *Illmatic*, car c'est dans le discours civique que Nas met en valeur cet aspect de son caractère, comme il l'avait fait sur son premier opus. Son observation du quotidien est engagée envers le ghetto, met en relief la pauvreté et la lutte quotidienne qu'implique la vie dans cet environnement. L'engagement de Nas dans son discours civique est ainsi rendu par le parti pris discernable dans ses descriptions du quotidien. Il y est engagé à dénoncer des attitudes *fake* tout en mettant en valeur des attitudes *real*. Un exemple de cet engagement par l'observation est la chanson « What Goes Around », où Nas fait le portrait du ghetto et de ses problématiques sociales « empoisonnées ». Sa capacité d'observation est le trait de caractère qui semble être le moins mythifié, les stéréotypes qu'on peut remarquer dans ses descriptions font plutôt partie de l'univers référentiel.

Nas expose sa compréhension des problématiques du ghetto, à la fois par la justesse de l'observation qu'il en fait et par les rappels à sa propre expérience. La dimension autobiographique exploite principalement l'univers référentiel de sa vie dans le ghetto, en particulier de son enfance, puisque sa richesse nouvelle le sort en quelque sorte du ghetto. Elle est donc accompagnée des rapprochements qu'il fait entre sa propre expérience et celle de ses concitoyens (« all of *us* poor » (« Stillmatic (The Intro)²⁶ »)), ce qui exprime une compréhension du sujet qui s'étend jusqu'au partage de la lutte et de la souffrance. Sa compréhension est ainsi mythifiée pour devenir globale (tous les problèmes du ghetto), de même que sa capacité à ressentir la douleur de ses concitoyens, comme le rappelle cet extrait de la chanson « Rule » : « show you my pain is yours. » Pour rendre compte de ces trois traits de caractère, Nas endosse la posture du MC²⁷.

²⁶ L'italique est de nous.

²⁷ MC est l'acronyme de « maître de cérémonie ».

3.3.1. Posture

La posture endossée par Nas dans le discours civique souligne le fait que Nas est un citoyen *real* du ghetto et qu'il l'a toujours été. Elle implique des références biographiques qui vont en ce sens, de même qu'une connaissance particulière de la réalité de ce milieu. Elle exprime le caractère moralisateur de Nas, tout en délimitant la frontière entre sa propre morale et celle de la société dominante. Sa description entend donc contribuer à l'éclosion du ghetto plutôt qu'à son jugement, ce qui doit passer par la dénonciation du nocif (*fake*) et l'incarnation du bénéfique (*real*). Cette posture est rendue par une figure du MC particulièrement caractéristique des années 1990 et rendue populaire par des artistes tels que KRS-ONE.

3.3.1.1. Figure du MC

La figure du MC est celle d'un individu qui décrit son quotidien, en mettant l'accent sur le lieu et les gens qui l'entourent. Apparue pour la première fois dans la chanson « The Message » de Grandmaster Flash & The Furious Five et ensuite popularisée par Run-DMC, elle s'est développée vers la fin des années 1980 et encore plus fortement dans les années 1990 avec le *hardcore rap*, où il est question d'une conscience de groupe liée au quartier d'origine de l'artiste, comme l'explique le *All Music Guide to Hip-Hop* :

Hardcore rap is tough, streetwise, intense, and often menacing [...] The first hardcore rap came from the East Coast during the late 80's, when artists began to move away from party rhymes and bragging about their microphone skills; their music and language began to reflect the gritty, often harsh urban surroundings in which it was usually created and enjoyed. Before any specific formula for gangsta rap had been invented, artists like New York's Boogie Down Production and LA's Ice-T were committing detailed observations of street life to tape²⁸.

Il est ainsi question de refléter le milieu de vie du rappeur et de son destinataire en offrant des observations détaillées de la vie qui s'y mène. Le *hardcore rap* est donc une prise de parole consciente qui se perçoit comme individuelle et collective, dans la mesure où l'artiste se met en valeur en démontrant sa propre capacité à non seulement survivre, mais également à prendre la parole dans cet environnement hostile. Ce faisant, l'élévation de soi

²⁸ Pas d'auteur, « Hardcore Rap », dans Vladimir Bogdanov et al. [ed.], *All Music Guide to Hip-Hop: The Definitive Guide to Rap & Hip-Hop*, San Francisco, Backbeat Books, p. viii.

passe par la mise en relief d'injustices qui sont propres à son milieu, telles que la brutalité policière et la pauvreté extrême.

Nas se range dans cette lignée de rappeurs qui entendaient se servir du rap pour envoyer un message positif au ghetto tout en dénonçant ses conditions. L'artiste devient alors une sorte de poète du ghetto – terme que Nas emploie lui-même sur « Stillmatic (The Intro) » –, un témoin qui profite de sa tribune pour offrir un reportage de la situation dans un ghetto américain.

Nous employons le terme « MC » (ou « emcee ») pour définir cette figure parce qu'elle met en évidence le rôle social du rappeur et se distingue volontairement de ceux qui ne font pas du rap dans le même objectif, comme l'explique KRS-ONE dans la chanson « Classic (Better than I've ever been) » : « Rappers spit rhymes that are mostly illegal / Emcees spit rhymes to uplift their people²⁹. »

La figure du MC regroupe les différentes caractéristiques requises par le rappeur pour se faire valoir dans ce contexte, comme le démontre la définition offerte par Touré :

To be a great MC [...] you must say rhymes with writerly details, up-to-the minute slang, bold punch lines, witty metaphors, and original political or sociological insights. [T]o be a great MC you must seem like an extension of the masses and, simultaneously, an extraordinary individual. There must be a certain down-homeness about you, a way of carrying yourself that replicates the way people in your home base feel about life. You must be the embodiment of your audience. At the same time, you must seem greater than your audience. You must come across as supercool – an attitude based on toughness or sex appeal or intellect or bravado that inspires your listeners to say, "I'd like to be you"³⁰.

Le discours civique de Nas regroupe la majorité des éléments mentionnés par Touré : descriptions détaillées, présentation d'idées politiques et sociales, l'idée d'un individu à la fois extraordinaire et représentatif de ses pairs et de leurs perceptions de la vie. Certains de ces éléments sont présents dans tous les discours de l'album, en particulier lorsqu'il est

²⁹ KRS-ONE, dans Kanye West, Nas et KRS-ONE, « Classic (Better Than I've Ever Been) », *Classic (Better Than I've Ever Been)*, New York, Nike Records, 2007.

³⁰ Touré, « The Hip-hop Nation » (The New York Times, 22 août 1999), dans Raquel Cepeda [dir.], *And It Don't Stop: The Best American Hip-Hop Journalism of the Last 25 Years*, New York, Faber and Faber, 2004, p. 274.

question d'être l'incarnation de l'auditoire tout en ayant l'air plus grand que lui, alors que les autres sont exprimés dans un autre discours que le civique – comme la qualité de la réplique qui est exprimée dans le discours polémique.

Ce qui ressort principalement de cette figure est sa dualité : cette idée d'être un individu ayant une expérience singulière du ghetto tout en étant un porte-étendard de ses congénères. Il y a donc l'idée que le MC *doit* représenter un milieu spécifique qu'il connaît personnellement – d'où le terme *rappeur-citoyen* que nous avons employé en introduction du chapitre – et aborder les problématiques sociales qui lui sont propres. Il doit également parler de lui-même et le faire selon l'imaginaire propre au ghetto, ce qui revient à participer à la preuve qu'il appartient bel et bien à ce milieu. C'est pourquoi il emploie un discours qui emprunte à la fois au témoignage et journalisme, le témoignage touchant l'émotivité de l'auditoire par l'identification, et le journalisme touchant sa raison en abordant les problématiques sociales et politiques. L'amalgame des deux permet à Nas d'atteindre sa cible et d'espérer changer quelque chose, mais cela n'est possible que si la figure qui transmet le message est appropriée dans le contexte et charismatique aux yeux du Tiers. Ainsi, la figure du MC est le lieu où Nas partage son vécu personnel et social, tout en désirant offrir un portrait qui provoque un éveil.

En résumé, le discours civique de *Stillmatic* est le lieu de la rencontre entre le rappeur et son environnement. Il a comme objectif de proposer une vision juste du ghetto selon laquelle certaines façons d'y vivre sont nocives pour la communauté et d'autres lui sont bénéfiques. Pour y parvenir, Nas marie les formes testimoniale et journalistique dans sa mise en événement à tendance universaliste du quotidien. Celle-ci mène à une mythification des conditions sociales du ghetto en soulignant les tares qui doivent être corrigées et les attitudes jugées appropriées à cette scénographie de survivance. L'univers référentiel exploité se concentre alors sur cinq axes qui permettent à Nas de critiquer à la fois le système qui maintient le ghetto dans sa situation et les « mauvais » citoyens.

Dans ce contexte, la voix de Nas est l'exemple à suivre, autant lorsqu'il incarne d'autres personnages que sa propre personne. Le *hardcore rap* déployé par sa figure du MC explicite sa compréhension de la situation, la justesse de son observation sociale et son engagement à dénoncer le *fake* et à promouvoir le *real*. Il est alors le « poète du ghetto », à la fois citoyen comme les autres et porte-étendard de leur détresse, à la recherche d'une façon de changer les choses pour le mieux. Cette tentative d'éveil provoqué par le portrait du discours civique trouvera sa raison d'être dans le discours prophétique de l'album que nous allons maintenant aborder.

Chapitre 4 : Le discours prophétique

What you trying to kick, knowledge?
– Jay-Z, « Takeover »

Le discours prophétique occupe une partie importante de l'album. En effet, il est employé dans trois chansons complètes (« Rule », « One Mic » et « Smokin' »), dans la moitié de « You're Da Man », et pour des portions à importance variable dans « My Country », « Every Ghetto », « The Flyest » et « What Goes Around ». Nas fait parfois explicitement allusion au prophétisme, par exemple lorsqu'il évoque la provenance divine de ses chansons dans « Every Ghetto », ou encore lorsqu'il se compare à Moïse dans « Stillmatic (The Intro) ». Cependant, le caractère prophétique de son album ne se limite pas aux endroits où il est explicitement revendiqué et mérite de faire l'objet d'une observation plus approfondie.

Nous employons le terme *prophétique* pour décrire ce dernier type de discours parce qu'il propose une voix qui non seulement se veut rassembleuse, mais qui aspire à guider les actions d'un groupe de gens. Le prophète associe la parole du locuteur à une révélation provenant souvent du divin ou d'une qualité divine dont la parole se réclame et qui justifie sa mission, à la manière de Moïse et du Buisson ardent. Ces caractéristiques peuvent s'appliquer à plusieurs contextes et sous différentes formes, ce qui mène Hubert Hannoun à affirmer qu'il « est, de ce fait, plusieurs types de prophéties, prophétie sociale, prophétie scientifique, prophétie morale, prophétie artistique, chacune consistant à émettre une vaste hypothèse sur l'approche du vrai, du bien ou du beau à un moment donné de l'humanité. »¹ Notre entreprise consistera donc à révéler les assises prophétiques de *Stillmatic*, son « type » et son « hypothèse sur l'approche du vrai et du bien » pour le ghetto contemporain.

Comme l'explique André Vauchez, la définition du prophétisme pose problème de nos jours, puisqu'elle n'est plus nécessairement en lien direct avec les traditions

¹ Hubert Hannoun, « La pensée illuminée. De la prophétie à l'intuition scientifique », dans Claude-Raphaël Samama [dir.], « Penser le prophétisme. Le Clair et l'Obscur », *L'art du comprendre*, juin 2004, n° 13 (2^e série), p. 16-17.

prophétiques religieuses : « Le moins qu'on puisse dire est donc que l'image actuelle du prophète et du prophétisme en Occident est assez floue et même brouillée. »² Certaines constantes permettent néanmoins de poser les balises de la figure prophétique de Nas. Par exemple, le prophétisme constitue un discours difficilement cernable, mais dont la constante est son ambition, comme le résume Claude-Raphaël Samama : « Une aspiration à tracer le futur des hommes démarque le prophétisme des autres discours, pour cause des prétentions de son enjeu. »³ Le prophétisme de Nas est donc social et son « hypothèse sur l'approche du vrai et du bien » pour le ghetto réside dans sa conception du *real*, conception qu'il désire partager avec ceux évoluant dans son milieu. Nous y reviendrons, mais nous pouvons déjà préciser que dans l'œuvre, cette proposition pour le futur se présente sous la forme d'une guerre fictive, dont l'engagement est présenté comme *real* et dans laquelle le ghetto se défend contre la société qui l'opresse.

Ce type de prétention implique une forme de pouvoir en marge des instances traditionnelles, comme le démontre le sociologue Max Weber. Nous inscrirons notre analyse dans le sillon de sa définition du prophétisme, car elle correspond mieux à l'usage que nous voulons en faire :

À côté du pouvoir institutionnel incarné par l'Église et l'État dans les sociétés occidentales, il existe en effet une autre forme de pouvoir, [que Max Weber] qualifie de « charismatique » et place sous le sceau de la créativité : celui des prophètes capables de soulever l'enthousiasme des masses populaires, voire de toute la population d'un pays, à un moment donné. À ses yeux, ces personnages sont porteurs d'un charisme personnel sur lequel ils s'appuient pour proclamer leur message. À la différence du prêtre qui s'inscrit dans une tradition et dont le ministère se déploie dans le cadre d'une mission que l'Église lui a confiée, le prophète affirme tenir son autorité directement d'un appel divin ou d'une révélation qui le rend capable d'identifier les forces du mal à l'œuvre dans l'histoire, de les dénoncer publiquement et de proposer des alternatives positives à ces dérèglements. En général, il se tient à l'écart de la magie et doit la reconnaissance de l'authenticité de son appel à un comportement moral exemplaire⁴.

Nas s'appuie sur la construction et l'entretien de son charisme – qui s'ancre sur la notoriété musicale qu'il avait acquise suite à *Illmatic* et qu'il a rétablie et fortifiée par les deux autres discours de *Stillmatic* – pour proclamer son message. L'autorité fondée sur la révélation divine explique l'importance de la situation agonique et de la révélation royale

² André Vauchez, *Prophètes et prophétisme*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 9.

³ Claude-Raphaël Samama, « L'état du prophétique et ses questions », dans Claude-Raphaël Samama [dir.], « Penser le prophétisme. Le Clair et l'Obscur », *op. cit.*, p. 5.

⁴ André Vauchez, *op. cit. Prophètes...*, p. 10.

qu'elle engendre. Nous avons déjà abordé la situation agonique dans le discours polémique et y reviendrons dans ce chapitre puisqu'elle est centrale à la justification prophétique – elle devient l'épreuve par laquelle le prophète doit passer. Elle permet entre autres d'authentifier l'exemplarité du comportement moral de Nas, puisqu'elle justifie les écarts qu'il a eus dans le passé et dont il affirme les avoir surmontés depuis. En ce qui concerne les forces du mal, Nas les identifie dans son discours polémique à l'Ennemi ainsi qu'aux valeurs *fakes* que ce dernier représente, mais aussi dans le discours civique avec sa critique de la société (« My Country » en particulier). Finalement, la proposition d'une alternative positive pour le ghetto se trouve dans le *real*, qui est mis en action dans la facette de la personnalité de Nas que révèle sa guerre contre le mal.

Comme le résume la pensée de Weber : « [Le but du prophète] est d'influencer l'esprit et les actions de ses auditeurs pour les conduire au salut, en créant avec eux une 'communauté émotionnelle' qui favorisera la réalisation de son programme⁵. » Cette « communauté émotionnelle » est en somme cet idéal du ghetto unifié dont nous avons déjà parlé au point 1.9.1., c'est-à-dire le ghetto fondé sur des valeurs *real* et qui se prend en main pour mettre un terme à sa misère, unification rendue possible par les affects provoqués par un mode de vie commun.

Une dernière caractéristique du prophétisme que nous retrouvons dans l'œuvre de Nas est sa contemporanéité, c'est-à-dire sa propension à s'ancrer dans le présent de son environnement et à proposer un imaginaire propre à son univers référentiel⁶. Comme l'explique Hannoun, la contemporanéité de la parole est importante, sans quoi son message serait inefficace :

La prophétie, dirons-nous, est donc de tous les temps et de tous les lieux où l'homme a pensé pour comprendre et agir sur le monde. Et cette compréhension et cette action ont porté, à chaque époque, les marques de ses *représentations collectives*. La prophétie d'un Ezéchiel ou d'un Jérémie est une vision du monde de ce temps critiqué relativement aux valeurs de ce temps et tentant de le corriger avec les moyens de ce temps⁷.

⁵ *Idem*.

⁶ Voir point 1.9.1.

⁷ Hubert Hannoun, *loc. cit.* « La pensée... », p.17.

Cette contemporanéité du prophète complète la compréhension du milieu dont Nas fait preuve dans le discours civique et qui prend tout son sens dans le discours prophétique, puisqu'elle se pare d'une raison d'être sociale qu'assoit le discours prophétique. Nas s'érige en prophète du ghetto parce qu'il comprend et désire agir sur son milieu selon ce qu'il est à ce moment-là, et non selon des valeurs désuètes propres à une époque révolue.

En somme, le prophétisme de *Stillmatic* désigne une voix ancrée dans le présent de son énonciation et désireuse de guider le ghetto, une voix justifiée à la suite d'une révélation divine. Cette idéologie anime une guerre fictive entre le ghetto et la société qui l'opprime, à laquelle Nas prend part en mettant en valeur son comportement exemplaire.

Le présent chapitre permettra de démontrer comment ce prophétisme se présente dans l'œuvre à l'étude. Nous débuterons en établissant que le discours prophétique est l'aboutissement de l'entreprise rhétorique de *Stillmatic*. Nous poursuivrons en abordant les fondations de ce discours que sont la situation agonique et le mandat *Five Percenter*. Les différentes caractéristiques que nous venons d'aborder seront observées dans la scénographie. Finalement, nous observerons la personnalité prophétique qui est développée, sa posture de porte-nom et sa figure de la *tria munera*.

4.1. Le discours prophétique comme aboutissement de l'entreprise rhétorique de *Stillmatic*

Le discours prophétique est en quelque sorte l'aboutissement des deux discours précédents, dans la mesure où ils l'ont rendu possible et pertinent dans son contexte. Comme nous venons de le mentionner, le prophétisme *socialise* l'entreprise rhétorique de l'album par la mise en relief du caractère rassembleur de ce déploiement d'un ethos exceptionnel qui caractérise les discours polémique et civique. La parole de Nas se pare alors d'un dessein communautaire qui va au-delà de la compréhension sociale du discours civique.

Dans les deux chapitres précédents, nous avons souligné le dessein rhétorique de chacun de ces discours. Le discours polémique affermit la parole du garant, sa souveraineté, en la confrontant à ses divers ennemis de manière à asseoir sa supériorité. De son côté, le discours civique installe le contexte dans lequel évolue cette parole, ainsi que la globalité de la compréhension de Nas des différentes réalités propres à ce milieu. Nous nous retrouvons alors avec un garant dont les caractéristiques soulignent la force de caractère, son attitude inébranlable face aux obstacles, en plus d'être en symbiose avec son univers. Qui plus est, il se fonde sur une idéologie précise – le *real* – qui est constamment rappelée et valorisée dans les deux discours.

Le principal dessein rhétorique du discours prophétique est donc d'agir, de faire agir ce puissant garant dans ce contexte difficile pour que l'idéologie qu'il ne cesse de promouvoir devienne l'idéologie dominante. C'est pourquoi nous le qualifions de *discours de l'action*. Nas y est acteur, ce qui lui permet de révéler son caractère extraordinaire – ce que nous avons appelé l'appel pathique⁸. Nous employons le terme « acteur » selon la terminologie d'Albert W. Halsall :

Un acteur est ainsi le lieu de rencontre et de conjonction des structures narratives et des structures discursives, de la composante grammaticale et de la composante sémantique, parce qu'il est chargé à la fois d'au moins un rôle actantiel et d'au moins un rôle thématique qui précisent sa compétence et les limites de son faire ou de son être. Il est en même temps le lieu d'investissement de ces rôles, mais aussi de leur transformation⁹.

Son action – qui passe par la mise en scène d'une guerre urbaine dans laquelle il s'implique fortement dans « One Mic » et « Smokin' », en plus de certains passages dans « My Country » et d'une mention dans « Every Ghetto » – peut ainsi être vue comme une sorte d'idéal du combat qui doit être mené dans le monde réel, de la rencontre de sa volonté de résistance à l'injustice sociale que représente la ghettoïsation. Ce discours est donc le lieu de rencontre de l'acte même de la résistance (rôle actantiel) et des thèmes propres au ghetto (rôle thématique). Sa compétence est celle d'un messager guidant les siens par sa parole, dont « l'alternative positive [au] dérèglement¹⁰ » de la misère du ghetto est la prise en main

⁸ Voir 1.10.

⁹ Albert W. Halsall, *L'art de convaincre. Le récit pragmatique, rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte, 1988, p. 54.

¹⁰ Il s'agit d'un rappel de la citation de Weber dans André Vauchez, *op. cit. Prophètes...*, p. 10.

par les armes. C'est dans sa fonction d'acteur que Nas personnifie l'émancipation de son milieu.

Nous allons désormais observer les fondations de l'établissement de ce discours, en débutant par l'épreuve qui aurait révélé à Nas son destin exceptionnel, ce que nous appelons la *situation agonique*.

4.2. Situation agonique

L'ethos prophétique se fonde sur la révélation divine qui se manifeste suite au déclin de Nas. Ce déclin, qui n'est pas clairement expliqué, est ce que nous avons nommé *situation agonique* dans le discours polémique¹¹. Alors que dans le discours polémique, l'accent est mis sur la capacité dont il a fait montre en ne se laissant pas abattre par l'obstacle, dans le discours prophétique, Nas met l'accent sur la prise de conscience qui a suivi la chute.

La situation agonique telle que l'entend Garand est ainsi une détérioration de la situation de l'énonciateur qui, dans le cas qui nous intéresse, justifie son écart de comportement par la réalisation que le *skandalon* finit par provoquer, réalisation qui nécessitait une certaine souffrance pour se déclarer. La situation agonique se révèle alors être une sorte de preuve du statut prophétique de Nas, et son réveil (ou sa *renaissance* à laquelle il fait référence dans « Stillmatic (The Intro) ») s'accompagne d'une prise de conscience qui l'amène à affirmer non seulement qu'il a appris de ces erreurs, mais aussi que cette révélation lui a dévoilé sa destinée : « When everything around me got cloudy, the chair became a king's throne / My destiny found me, it was clear why the struggle was so painful / And God I'm so thankful. » (« You're Da Man ») Comme le démontre l'exemple, cette révélation manifeste également son caractère royal, qui s'exprime à deux moments : dans « You're Da Man » et dans « One Mic »¹². On voit donc que la situation agonique est

¹¹ Voir 2.1.

¹² « Diamonds are blindin', I never make the same mistakes / Movin' with a change of pace, lighter load, see now the king is straight [...] This is crazy, I'm on the right track I'm finally found / You need some soul searchin', the time is now. »

liée au statut « royal » de Nas et que sa renaissance provoque chez lui un destin prophétique, une volonté de provoquer dès maintenant un éveil spirituel chez le Tiers.

Nas rend possible cet apport en affirmant une filiation de sa parole avec Dieu (qu'il remercie dans l'exemple de « You're Da Man »). Cette filiation s'affirme, soit par le surnom de « God's Son » qu'il s'est donné et s'est fait tatoué sur le ventre (tatouage qu'il rappelle sur « Got Ur Self A... »), soit par des affirmations sporadiques, mais significatives, dans « Rule » et « Every Ghetto »¹³. Il conclut ainsi la démonstration de la souveraineté de sa parole en lui donnant un caractère sinon divin, à tout le moins en relation avec le divin.

Par la même occasion, il fomente la défaite de l'Ennemi en rendant sa propre royauté indéniable, puisque inhérente et divine, devenant par la même occasion un soldat meneur de troupe dont la parole – qui est aussi son arme, comme nous l'avons observé dans le discours polémique¹⁴ – est en lien direct avec Dieu. Ainsi, ce lien entre le soldat et Dieu est la conclusion de la démonstration de l'album, en ce sens qu'elle spiritualise la guerre et le déploiement de l'ethos de Nas. Cela lui permet d'aspirer à ce que sa parole mène le ghetto à sa survie, comme il l'affirme en conclusion de la pièce d'introduction : « Let my word guide you, get inside you / From Crips to Pyrus¹⁵ / This is survival. » Il s'agit en somme de son mandat, sacré par la filiation divine qu'il affirme, sans que cette filiation soit liée à un groupe religieux en particulier.

4.3. Mandat *Five Percenter*

L'affiliation religieuse du prophète de *Stillmatic* n'est pas clairement spécifiée. En plus des passages mentionnés où il affirme la relation entre sa parole et le divin, Nas fait parfois allusion à Dieu. On retrouve d'ailleurs des traces de christianisme (par exemple la comparaison avec le fils de Dieu et celle avec Moïse) et des traces islamiques (par exemple

¹³ « I know the Most High hear me, so fly you can't near me » (« Rule ») ; et « My heart makes the songs / Though my songs come from the Father. » (« Every Ghetto »)

¹⁴ Voir 2.3.1.

¹⁵ Ce sont des clans ennemis, les *Pyrus* étant mieux connus sous le nom de *Blood*.

le « Bismillah ir-Rahman ir-Rahim » de « Smokin' ») à divers moments du discours prophétique. Cette confusion participe à la *persona* de Nas, dont les affinités religieuses sont controversées, comme le mentionne Tom Kershaw : « The religious views of Nas are highly disputed and his lyrics paint a very diverse picture¹⁶. » Dans une entrevue accordée à Sean Couch, Nas explique cette diversité et sa relation à la divinité par la croyance en une puissance supérieure : « I was surrounded by Christians ... my grandmothers, all my family was from the South, Baptist. As I got older I got into the 5 Percent Nation, and then that pushed me toward Islam. But (I'm not any) religion. SC: Would you consider yourself agnostic? Nas: I consider myself (pauses) I know there's a higher power¹⁷. »

Ainsi, il n'appartient pas à une communauté religieuse spécifique, quoiqu'il entretienne une relation avec Dieu, relation qui s'inspire de certaines religions établies. Bien que notre étude ne s'intéresse pas particulièrement à la religiosité de l'œuvre, l'observation de ce que Nas a retenu du catholicisme et des *Five Percenters* renforce nos conclusions quant au dessein prophétique de l'album. Le catholicisme nous servira dans l'observation de la figure du garant, alors que les *Five Percenters* nous permettront d'observer l'univers dans lequel il se déploie et le mandat qu'il se donne.

La *Nation of Gods and Earths* (ou *Five Percenters*) est un groupe¹⁸ religieux afro-américain issu de la *Nation of Islam*, mais dont il ne fait pas partie. Sa doctrine, que Felicia M. Miyakawa décrit comme « a black nationalistic theology with roots in the teachings of the Nation of Islam, Kemetic symbolism, Masonic mysticism, and esoteric numerology¹⁹ », propose l'élévation de l'homme noir par l'enseignement de son essence divine : chaque homme noir est Allah. Comme l'explique le rappeur Wise Intelligent du groupe Poor Righteous Teachers, le cinq pour cent fait référence à « those Black [sic] men who gained

¹⁶ Tom Kershaw, « The Religion and Political Views of Nas », [en ligne]. <http://hollowverse.com/nas/> [Texte consulté le 20 août 2014].

¹⁷ Sean Couch, *Q&A: Nas on God, Tupac and the Warrior Spirit*, [en ligne]. <http://www.concordmonitor.com/article/qa-nas-on-god-tupac-and-the-warrior-spirit> [Consulté le 20 août 2014].

¹⁸ Le type de regroupement est sujet de discussion, aussi Felicia M. Miyakawa parle de « secte » dans « God Hop: The Music and Message of Five Percenter Rap », thèse de doctorat en philosophie, Bloomington (États-Unis), Indiana University, 2003, f. xii.

¹⁹ *Idem*.

knowledge of themselves and then take it as their duty or obligation to teach and resurrect the poor²⁰. » Autrement dit, le *five percenter* est un homme noir qui a pris conscience de sa vraie nature et doit partager cette prise de conscience avec les siens (« to civilize the uncivilized » selon leurs propres termes²¹) pour leur permettre l'élévation spirituelle menant à l'affranchissement de leur situation sociale. Ce savoir implique un ensemble de concepts métaphysiques et ésotériques assez complexes qui ne sont pas nécessaires à notre exposé²².

En effet, c'est l'éveil (littéralement annoncé dans « Every Ghetto » : « The plan is to wake up ») et la mission individuelle de propagation que Nas a principalement retenue de la doctrine des *Five Percenters*. Il le confirme d'ailleurs en conclusion de « What Goes Around » lorsqu'il affirme : « It's all scientific, mystic, you know the Earth and the Stars / Don't hesitate to say you heard it from Nas / What is destined shall be / George Bush killer 'til George Bush kills me. » L'identité du messenger prime ainsi sur la clarification des éléments précis de la doctrine (les éléments mystiques et scientifiques ne sont qu'évoqués alors qu'il est important de connaître l'identité du messenger), car il entend motiver par sa parole (qui dans ce cas-ci tue l'Ennemi ciblé Georges Bush) pour ensuite mener à la doctrine.

C'est pourquoi nous parlons du *mandat* de Nas, car il nous permet de relever sa volonté de faire ressortir les valeurs *reals* et de démontrer qu'elles sont la véritable nature du ghetto, plutôt que les valeurs *fakes* que les « inconscients » véhiculent. D'ailleurs, le savoir que Nas désire partager n'est pas compatible avec un *fake*, qui à son contact perd son âme, comme l'exprime la réponse de Nas à la harangue de Jay-Z « What you tryin' to kick, knowledge? » (Jay-Z – Takeover) : « Ask me if I'm tryin' to kick knowledge / Nah, I'm tryna' kick the shit you need to learn though / That ether, that shit that make your soul burn slow. » Il est ainsi question pour Nas de transmettre « ce qu'il faut savoir », et la matière de ce savoir peut provoquer un chamboulement spirituel.

²⁰ *Ibid.*, p. 4.

²¹ *Ibid.*, p. 40.

²² Pour une compréhension plus globale du sujet, la thèse de Miyakawa est particulièrement éclairante et offre une bibliographie exhaustive.

De la même façon que chez les *Five Percenters*, cette réalisation spirituelle se fait en deux temps : d'abord individuelle et ensuite collective. Ce faisant, la démonstration agonique de Nas et la réalisation qu'elle engendre devient non seulement représentative de ce qu'il veut créer pour les siens, mais elle est le passage obligé du « poor righteous teacher » vers la connaissance divine qui lui permettra de la partager.

Bref, *Stillmatic* se pose en panégyrique du ghetto pour donner à ses habitants une perception positive de leurs capacités et les amener à se dépasser. Nous pouvons identifier le discours prophétique comme le lieu où la morale revendiquée dans les deux autres discours est mise en application. À l'intérieur de la genèse, l'application de la morale s'exprime principalement dans une scénographie guerrière où Nas devient un soldat qui mène ses troupes contre leurs ennemis (généralement personnifiés par les forces policières, mais qui s'étend aux dirigeants de son pays dans « My Country »).

4.4. Scénographie

La scénographie du discours prophétique met en scène un ghetto en pleine guerre opposant les habitants aux forces policières. Ce ghetto n'a pas d'identité précise, à l'instar de celui que nous avons appelé le ghetto universel dans le chapitre sur le discours civique²³. Il n'est ainsi jamais littéralement question du Queensbridge; le plus près d'une mention serait « my 'hood » dans le premier couplet de « One Mic ».

Il apparaît en effet que le discours prophétique s'universalise, en particulier dans les chansons « Rule » et « Every Ghetto » dans lesquelles Nas y exprime un désir de voir la lutte qu'il a mise en place dans son ghetto fictif s'étendre à tous les ghettos du monde réel. Le refrain (et le titre) de « Every Ghetto » est révélateur : « For ever struggle, every strip, and every ghetto / For every nigga totin' inner pain and heavy metal / For every child that's born, and every nigga gone. » Cet étalement de la lutte est d'ailleurs rappelé dans les

²³ Voir 3.2.1.1.

remerciements disponibles dans la pochette de l'album : « To every ghetto, from Queensbridge, to Kingston, to Africa. »

Le caractère impersonnel du territoire défendu par les armes jure avec les revendications royales du discours polémique²⁴, d'autant plus que nous constatons qu'aucune des descriptions guerrières ne fait référence à sa conquête personnelle. Il apparaît presque contradictoire qu'un protagoniste revendiquant la reprise d'un trône mette en scène une guerre qui ne lui sert pas à reconquérir celui-ci. Cela s'explique par l'accent de cette scénographie sur l'action en elle-même plutôt que sur les conséquences et répercussions du conflit. Autrement dit, les descriptions guerrières de *Stillmatic* ne sont présentées que sous la forme d'affrontements ayant lieu dans le présent de l'énonciation, sans faire référence aux résultats politiques qu'ils pourraient engendrer.

4.4.1. La guerre

Les descriptions de la guerre mettent l'accent sur les échanges de tirs entre Nas et ses alliés et le corps policier. Il ne s'agit pas d'une description statistique ou sociohistorique du conflit. Nas nous plonge directement dans l'affrontement sans en souligner les causes, les répercussions ni les stratégies. Nous ne connaissons même pas les conclusions des affrontements dont nous sommes témoins.

L'affrontement par les armes semble plutôt événementialiser la parole, c'est-à-dire qu'il place, dans le contexte social instauré par le discours civique, la puissante parole que le discours polémique a explicitée, en en faisant ainsi un événement porteur de changements sociaux. La guerre – ou plutôt l'action qu'elle implique – permet dès lors d'expliciter les idéaux de Nas : d'abord refléter l'idéal d'un individu issu de ce milieu et capable de s'émanciper par la résistance à l'oppression dans ce climat de survivance ; et ensuite l'idéal de collectivité par l'unité existentielle que Nas suppose au ghetto. La guerre

²⁴ Nous y reviendrons lorsque nous observerons la figure du roi au point 4.5.1.2.

complète ainsi l'établissement de l'autorité du discours polémique, tout en attribuant un dessein prophétique à la compréhension sociale exprimée dans le discours civique.

Elle contribue alors à la deuxième fonction de la « lyrical ethnography »²⁵, dans la mesure où elle participe à redéfinir la signification de la vie dans le ghetto et ses possibilités émancipatrices. Nas en tant que prophète est donc porteur de l'événement émancipateur dont la finalité n'est pas le propos du message, mais plutôt la redéfinition de la perception entre le citoyen et son milieu : « En définitive, ce n'est guère la réalité du phénomène qui constitue l'événement, mais son apparence ; c'est donc dire qu'il n'y a d'événement que dans le regard du sujet²⁶. » En créant cet événement, Nas tente de remodeler le regard du Tiers. Pour appuyer son propre engagement et exemplifier la communauté qu'il désire guider, il implique d'autres personnages dans son conflit fictif.

La chanson « My Country » permet d'observer l'interaction entre Nas et un autre habitant du ghetto – ici personnifié par le rappeur Millenium Thug. Ce dernier est l'un des trois seuls habitants à prendre la parole dans l'album (les deux autres étant les rappeurs Blitz dans « Every Ghetto » et AZ dans « The Flyest »), quoique d'autres sont aussi représentés par diverses interpellations, ou encore en prenant la forme d'acteurs anonymes évoluant dans la scénographie. À noter qu'il ne s'agit pas de changements de point de vue narratif comme dans « 2nd Childhood », mais plutôt d'évocations faites par Nas de concitoyens présents dans le contexte d'énonciation.

4.4.2. Interpellation des destinataires

Bien que d'autres destinataires puissent se sentir interpellés par lui, le discours prophétique s'adresse directement à une partie de l'auditoire par l'entremise d'un « you » impersonnel. Quoique ce ne soit pas spécifié clairement, il s'agirait du Tiers (qui s'étend des citoyens

²⁵ Voir 3.2.1.

²⁶ Mouminy Camara, dans « La médiation en situation de guerre en Afrique de l'Ouest. La crise ivoirienne », thèse de doctorat de sciences de l'information et de la communication, Lyon, Université Lumières Lyon 2, f. 90.

réels du Queensbridge à tous ceux qui vivent dans un ghetto) de par la nature des interpellations.

Le citoyen du ghetto est en premier lieu témoin dans le monde réel de ce qui a motivé le discours. En second lieu, il est témoin à l'intérieur du discours par les nombreux appels qui lui sont envoyés sous la forme d'un « you » ou encore, plus rarement, d'un « we ». Contrairement au « you » du discours polémique, il n'est pas celui à qui Nas s'attaque²⁷, mais celui que Nas interroge pour voir s'il est *real* ou *fake* et s'il est prêt à prendre part à sa guerre, comme dans cet exemple tiré de « One Mic » : « If y'all really with me get busy load up the semis. » Nas tente alors de le convaincre de la possibilité de son émancipation (« You scared of a mirror, my theory is that knowledge is power / To every projects and every street corner, we gotta get ours now » (« Rule »)), particulièrement lorsqu'il s'allie à lui (créant un *we*) pour attaquer un *you* clairement *fake*, comme dans cet extrait tiré de « Smokin' » où le *you* ennemi n'a même plus droit de parole et où Nas et ses acolytes passent directement aux actes : « We about to collide with the enemy / Only way you die if it's meant to be / You fuckin' with a general / No discussion is the principle we bustin' it's the end of you. » Le « you » du discours prophétique est donc le destinataire du message, « l'acteur en devenir », le soutien nécessaire pour former la « communauté émotionnelle » de *Stillmatic* et remporter la victoire. Il est le sujet à convaincre.

Ainsi, non seulement Nas renforce l'idée qu'il est l'un des citoyens du ghetto, il va jusqu'à les impliquer dans sa fiction. Le « you » donne à cette partie de l'auditoire un rôle d'accompagnateur, sorte de témoin muet dont la présence est rappelée à divers moments de l'album. Cette approche lui permet aussi de solidifier sa position de proximité puisqu'il ne critique pas d'un point de vue externe, mais également interne puisque son propre quotidien est affecté. Autrement dit, Nas se lie à une partie de ses destinataires à l'intérieur de sa fiction en les prenant à témoin, faisant d'eux des spectateurs impliqués dans le procédé de fictionnalisation dont l'approbation – qui est supposée dans l'album, mais n'est possible

²⁷ L'Ennemi indéterminé. Voir 2.2.1.

qu'à sa réception – est capitale dans la mise en œuvre des intentions du discours sur le monde réel.

En plus de cette interpellation directe, Nas fait évoluer des personnages à l'intérieur de sa scénographie. Ceux-ci n'ont pas d'identité précise, leur fonction est essentiellement liée à l'action qu'ils posent au moment de l'évocation, d'où que nous les appelions des « acteurs ».

Les acteurs appuient Nas à l'intérieur de son univers en prenant part à la guerre qui est mise en scène. D'un point de vue narratif, leur engagement lui donne une sorte de crédibilité, car il n'est pas seul à y prendre part. L'exemple de « My Country » avec Millenium Thug représente bien ceux que Nas évoque dans d'autres chansons sans les nommer (par exemple dans « Smokin' »). Dans la chanson, Millenium Thug s'approprie l'imaginaire guerrier de Nas et le ressentiment supposé aux habitants du ghetto, c'est-à-dire la volonté que Nas leur suppose de se prendre en main par le combat : « It is I that step up / Me that don't give a fuck, you that foe, then it's all over soldier [...] Shoot'em in the back for the get back [...] Forget the life we had, now we all rebels / Everything burnt down includin' the ghetto [...] I'm a mad man, this is real life Mad Max. » (Millenium Thug – My Country) L'importance de ce type d'acteurs – incarné ou évoqué – est capitale dans l'univers fictif, car sans eux le garant ne pourrait survivre, mais aussi et surtout parce qu'ils représentent la « communauté émotionnelle » de Nas.

Il s'agit donc pour le Tiers d'une double fonction de témoin-acteur. Quant à l'auditoire Second, il est spectateur de ce processus et peut juger de sa validité par la cohésion de la juxtaposition des éléments universels avec ceux plus ciblés. De son côté, l'auditoire Prétexte est rappelé à certains moments et semble plutôt servir à forger l'alliance entre Nas et le « you » complice, comme nous l'avons vu avec l'exemple de « Smokin' ».

Pour compléter notre analyse du discours prophétique de *Stillmatic*, nous dirigerons notre observation du côté du garant du discours, des différentes particularités de la figure prophétique qu'il met en scène.

4.5. Posture

La scénographie du discours prophétique fait en sorte que Nas adopte une posture alliant force divine et moralité, puisqu'il doit démontrer qu'il a la capacité d'y faire face tout en ayant les aptitudes morales pour identifier les besoins sociaux et pour embrasser le dessein spirituel de la lutte. Nas résume bien cette posture en conclusion de la chanson « The Flyest » alors qu'il décrit son rap – et celui de son comparse AZ – comme « [b]etween the knight and the bishop ».

Sa posture se décompose donc en ces deux pôles, chacun participant à faire de Nas le « porte-nom » du ghetto, selon la terminologie d'Halsall : « C'est ainsi qu'un actant-sujet qui assume les fonctions éthique, pathique et logique du discours narratif, en combinant ainsi les fonctions de 'porte-parole' (qui parle avec autorité et logique) et de 'porte-sympathie', devient le 'porte-nom' textuel. »²⁸ Ces pôles s'accordent avec le propre du discours prophétique de compléter l'entreprise rhétorique de l'album, en donnant un contexte où le mariage des discours polémique et civique sera propice à développer une personnalité capable de remplir le mandat communautaire que Nas s'arrogue en tant que prophète social. De ce point de vue, le discours civique, plus près du pôle de la moralité, a permis de mettre en place une compréhension globale du ghetto en mettant l'accent sur la sympathie qu'il porte à sa lutte existentielle. Il remplit donc la fonction éthique du discours d'ensemble de l'album, celle de « porte-sympathie ». De son côté, le discours polémique, plus près du pôle de la force, a permis de mettre en place un caractère capable de s'affranchir dans l'adversité, assoyant de ce fait l'autorité de Nas. Il remplit donc la fonction pathique, celle de « porte-parole ».

²⁸ Albert W. Halsall, *op. cit. L'art...*, p. 66.

Le discours prophétique développe ainsi une figure de porte-nom propice à la transmission de son message, alliant la force explicitée par le discours polémique et la compréhension morale du discours civique. Celle-ci prend une forme triple, regroupant l'image du prêtre, où s'exprime la morale; celle du roi, où s'exprime la force; et celle du messenger, qui permet la transmission de la parole.

4.5.1. Figure de la *tria munera*

Bien qu'il soit question d'un discours *prophétique*, la figure de Nas ne se réduit pas à celle d'un prophète. En effet, il affirme à plusieurs reprises dans le discours polémique être à la reconquête d'un statut royal. Pourtant, le discours civique le présente comme un homme du peuple et Nas conçoit sa destinée prophétique comme intimement liée au ghetto, allant jusqu'au don de soi dans une guerre urbaine dans laquelle il s'implique à fond sans qu'elle semble mener vers son ascension au pouvoir. Cette figure du noble guerrier s'accorde à la comparaison qu'il fait avec le héros écossais William Wallace dans « Destroy & Rebuild » : « I'm the William Wallace of this shit. »

Cet amalgame, en apparence hétérogène, trouve sa cohésion dans la *tria munera* de Jésus-Christ, où celui-ci est « prêtre, prophète²⁹ et roi ». Il s'agit de la présence chrétienne à laquelle nous avons fait référence alors que nous parlions des aspects religieux de l'album³⁰. Quoique d'autres traces chrétiennes se retrouvent dans l'œuvre – nous avons déjà mentionné la comparaison avec Moïse, entre autres – c'est celle-ci qui retiendra notre attention, car elle est fondamentale dans notre observation de la figure prophétique de *Stillmatic*.

La comparaison avec le Christ est récurrente dans la carrière de Nas, que ce soit sur l'image en couverture de la pochette de *Street's Disciples* (2004) où il trône à la table de la dernière cène, ou encore dans le clip de la chanson « Hate me now » (1999) où il recrée le

²⁹ Nous remplacerons le terme de prophète par celui de messenger, car il peut créer une confusion avec le titre du discours. Le terme messenger permet tout de même de saisir l'essence de cette fonction dans la *tria munera* de Nas.

³⁰ Voir 4.3.

chemin de croix en incarnant le Christ. Dans « One Mic », il se sert de l'âge de Jésus pour calculer le nombre de balles qu'il a utilisées pour tuer un Ennemi indéterminé : « Jesus died at age 33, there's thirty-three shots / from twin glocks there's sixteen apiece, that's thirty-two / Which means, one of my guns was holdin' seventeen / Twenty-seven hit your crew, six went into you. » Bien que cet exemple recèle des éléments qui semblent emprunter à la tendance numérologique des *Five Percenters*, nous nous contenterons d'y relever la référence à Jésus dans son entreprise de redressement du ghetto. Bref, Nas emploie l'univers du Christ à différents degrés dans sa rhétorique et nous nous permettrons ainsi d'employer l'analogie en analysant chacune de ses composantes et en observant comment elle s'applique dans l'œuvre à l'étude.

4.5.1.1. Le prêtre

La fonction de prêtre de *Stillmatic* présente Nas comme le « porte-sympathie » dont le mandat est de réconcilier le ghetto avec sa « vraie nature »³¹. Elle permet à Nas de démontrer son dévouement et de prouver sa pertinence par la relation privilégiée qu'elle suppose avec le divin.

Dans la *tria munera*, la charge du prêtre est de « nous réconcilier avec Dieu³² » et constitue la « fonction sacerdotale. Elle signifie la capacité d'entrer en relation avec Dieu, la dimension cultuelle. Elle se vit par l'offrande de soi³³. » La dimension cultuelle de la messe est littéralement mise en scène dans le troisième couplet de la chanson « Smokin' », alors que nous assistons à une cérémonie où Nas préside la prière : « Do it like this niggaz right hands in the air / Ball it to a fist and put it over your heart / Now let's say it all together let the ceremony start / I shall [début de la récitation collective]. »

³¹ Voir 4.3.

³² Hendro Munsterman, « Notre mission de prêtre, prophète et roi. Conférence de Carême du 18 mars 2012 à la Cathédrale de Grenoble », *Centre théologique de Maylan-Grenoble*, [pdf en ligne]. http://www.ctm-grenoble.org/bonus.php?groupe_id=10 [Texte consulté le 2 janvier 2015], p. 4.

³³ Séminaire Saint Jean Eudes de Caen, *Prêtre, prophète et roi*, [en ligne]. <http://www.seminaire-caen.fr/appeles/pretre-prophete-et-roi.html> [Site consulté 3 janvier 2015].

La relation avec le divin, quant à elle, s'est révélée suite à la situation agonique. Bien qu'il soit impossible de déterminer si le Dieu de Nas est celui des chrétiens, la fonction sacerdotale de son discours est la même puisqu'il s'agit du don de soi dans un dessein de réconcilier sa communauté avec le divin. Elle est observable, non seulement dans sa doctrine, mais également dans sa scénographie, alors qu'il s'engage dans une lutte armée au nom de son ghetto plutôt qu'au nom de sa propre suzeraineté. Nas est donc prêtre à l'intérieur de son monde fictif (dans « Smokin' ») tout en l'incarnant dans son ethos global.

4.5.1.2. Le roi

La fonction du roi n'est pas la même dans le discours polémique et dans le discours prophétique. Dans le discours polémique (plus particulièrement dans les chansons « Ether », « Destroy & Rebuild », « Got Ur Self A... » et le couplet polémique de « You're Da Man »), la royauté fait référence à une certaine prise de pouvoir dans la communauté hip-hop – celle d'être le meilleur, d'être au-dessus des autres. Il s'agit de la métaphore du trône du rap, où le roi est couronné par le succès et le respect de ses pairs, ce qu'il entend se réapproprier avec ce discours. Nas s'y présente comme un roi et introduit dans sa figure l'idée d'une personnalité surhumaine qui englobe ses qualités de soldat et le mysticisme de sa destinée royale : « I hold cannons that shoot balls of flames / Right in they fat mouth then I carve my name / Nas - too real, Nas - true king / It's however you feel, g'head, you swing / Your arms too short to box with god / I don't kill soloists only kill squads ». (« You're Da Man ») Ainsi, la prétention royale sert à l'établissement de la puissance de la parole, ce qui explique que la référence soit plus traditionnelle, dans la mesure où le roi est un être de domination aux habiletés guerrières indéniables.

La charge de roi du discours prophétique remplit plutôt une fonction sociale, celle du « porte-parole » désireux de « nous servir en tant que peuple et individuellement. »³⁴ Cette fonction implique une compréhension globale du milieu, à la fois de sa problématique d'ensemble et de ses divers problèmes individuels, ce qui a été démontré par le discours

³⁴ Hendro Munsterman, *loc. cit.* « Notre mission... », p. 4.

civique. L'acte de servir par un engagement sans retenue à la guerre devient alors possible, particulièrement si cette guerre servira aux plus démunis et ne mènera pas à une sorte de coup d'état favorable au protagoniste. En effet, dans le contexte chrétien, la qualité royale ne fait pas référence à une emprise sur un certain pouvoir : « Être roi, dans la tradition biblique, signifie être au service du peuple, et notamment au service des plus vulnérables parmi eux. Et dans ce sens, Jésus est roi par excellence, pas un roi de pouvoir, mais de service³⁵. » Ce faisant, Nas ne parle jamais de renverser l'état ou de détronner le pouvoir en place. Il se concentre plutôt à renverser la mentalité dominante du ghetto.

À cela nous pouvons ajouter que le statut de roi n'est jamais mentionné lorsqu'il est question de la guerre, où Nas parle de lui-même comme d'un « général ». La seule allusion directe à la royauté est dans le couplet prophétique de « You're Da Man » lorsque la destinée de Nas se révèle suite à la situation agonique : « When everything around me got cloudy, the chair became a king's throne / My destiny found me / It was clear why the struggle was so painful. » Ainsi, alors que la royauté est objet de conquête dans le discours polémique, elle est l'objet d'une révélation dans le discours prophétique.

Cette absence s'explique par la charge chrétienne du roi d'être au service de sa communauté, fonction qui est mise en valeur dans les descriptions guerrières puisque Nas est un grand combattant désintéressé, comme nous l'avons mentionné au point précédent.

Qui plus est, l'attention portée à ses origines modestes (qui ajoutent au mérite de sa destinée grandiose, comme l'affirme Nas dès l'introduction en débutant et terminant la chanson par « Blood of a slave, heart of a king » (« Stillmatic (The Intro) »)) est en accord avec la revendication royale chrétienne, contrairement à la royauté traditionnelle fondée sur la lignée : « Dans la tradition biblique, le roi doit être un berger³⁶. » Ce faisant, le caractère royal se fonde sur la capacité de la personne plutôt que sur ses origines, ce qui nous ramène

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Idem.*

à l'apport des deux autres discours à celui-ci, ces deux discours ayant permis de souligner les diverses capacités de Nas qui rendent crédibles ses aspirations.

4.5.1.3. Le messenger

Finalement, la charge du messenger est fondée sur l'accomplissement des charges de prêtre et de roi, en ce sens qu'elles ont permis d'asseoir la crédibilité et la capacité de la voix. C'est en ce sens que Nas est le « porte-nom » du ghetto.

Cette charge remplit la fonction « d'annonce de la Parole, d'annonce du Salut³⁷ ». Dans le cas de Nas, cette Parole se situerait dans son idéologie du *real* et dans sa volonté de faire reconnaître aux habitants du ghetto leurs véritables capacités. En ce qui a trait au Salut, il l'annonce dès l'introduction et le répète dans « One Mic », « Destroy & Rebuild », « Rule » et « My Country »; il s'agit de la survie du ghetto, d'empêcher son implosion et de se reconstruire selon les valeurs que Nas préconise. Son message est ainsi eschatologique en ce sens qu'il traite de la fin du ghetto tel que vécu à ce moment pour embrasser le sien, un ghetto « nettoyé » des *fakes* et luttant sincèrement pour sa survie.

La « résurrection » de Nas est alors l'exemple à suivre, exemple rendu possible suite à sa propre « mort », lui qui est « sorti de sa tombe » (« Stillmatic (The Intro) ») pour démontrer que sa parole est meilleure que celle des autres rappers, à l'image de la résurrection de Jésus : « À la lumière de Pâques, Jésus de Nazareth est reconnu par ses premiers disciples comme celui qu'ils attendaient : un prêtre plus prêtre que leurs prêtres, un roi plus roi que leurs rois, et un prophète qui a la prétention d'apporter un message valable pour toute l'histoire : d'une validité eschatologique³⁸. » À la manière du Christ, Nas croit profondément en la qualité de son message pour sa communauté et c'est pourquoi il entend se faire reconnaître comme celui capable de porter la parole rassembleuse dont le ghetto a besoin, ce qui nous ramène à la tirade finale de l'introduction : « Let my word guide you, get inside you / From Crips to Pyrus, this is survival. »

³⁷ Séminaire Saint Jean Eudes de Caen, *loc. cit.* *Prêtres...*

³⁸ Hendro Munsterman, *loc. cit.* « Notre mission... », p. 5.

La *tria munera* nous permet donc de saisir les différentes facettes de la construction de la figure prophétique de *Stillmatic*. Nous pouvons alors constater que Nas remplit trois fonctions qui complètent son dessein prophétique : la fonction sacerdotale du prêtre qui entre en relation et réconcilie avec Dieu par l'offrande de soi; la fonction sociale du roi aux origines modestes et dont le règne est fondé sur le service rendu au peuple et à ses individus; et la fonction de l'annonce de la Parole et du Salut du messager dont la résurrection est à la fois confirmation de ses capacités et exemple pour la communauté.

En résumé, le discours prophétique de *Stillmatic* présente un prophète social prenant la forme d'une sorte d'amalgame entre un homme ayant vécu une résilience qui lui a révélé un destin exceptionnel lié au ghetto, un rappeur prétendant être de retour au sommet et désireux de reprendre sa « couronne », et un guerrier dont l'engagement est sincère et complet, prêt au sacrifice de soi pour la cause. Cet amalgame crée une posture alliant la capacité de faire face à un environnement hostile et la capacité d'embrasser le destin spirituel de la lutte. La Parole qu'il valorise et partage – à la façon des *Five Percenters* et de leur idéal de passation du savoir – est celle du *real*. Le discours prophétique exemplifie cette parole en la mettant en action dans un environnement guerrier où l'accent n'est pas mis sur les conséquences et les résultats des affrontements, mais plutôt sur l'engagement social qu'il provoque chez ses citoyens. Cet engagement entend créer une « communauté émotionnelle » qui est mise en scène dans l'œuvre par l'interpellation au Tiers, qui est à la fois témoin et acteur diégétique. Ce faisant, la guerre urbaine devient l'alternative positive à la situation sociale actuelle du ghetto.

L'accomplissement de cette passation de l'idéal *real* provoquerait une reconstruction idéologique du ghetto lui permettant d'acquérir une certaine connaissance de soi, de sa « vraie » valeur, ce qui ultimement pourrait mener à son émancipation. C'est en cela que le discours prophétique est l'accomplissement de l'entreprise rhétorique de l'album, alors que la parole de Nas y exprime sa raison d'être, à savoir son dessein social.

Conclusion : *Half-man, half-amazing*¹

Nous avons vu dans cette étude la partie textuelle du procédé rhétorique développé par Nas sur son album *Stillmatic*. Celui-ci se démarque par la mise en valeur d'un ethos dont la parole doit d'abord être rectifiée pour ensuite poser son étendue prophétique. Nous nous sommes concentré sur l'élaboration de cet ethos au travers des scénographies et des garants exploités par les différents types de discours. Ces derniers sont au nombre de trois – polémique, civique et prophétique – et chacun participe à la construction rhétorique d'une personnalité à la fois grandiose et ancrée dans son milieu. D'où le titre de cette conclusion, « half-man, half-amazing », expression employée sur la chanson « It Ain't Hard to Tell » alors que déjà, en 1994, Nas posait les jalons de sa *persona* à moitié divine.

Nous nous sommes donc employé à analyser cette *persona* telle qu'elle se présente sept ans plus tard sur *Stillmatic*. Nous aurions pu nous intéresser à d'autres albums du rappeur ou encore à l'ensemble de sa carrière jusqu'à aujourd'hui (qui compte douze albums) pour y étudier l'ensemble des références prophétiques et la rhétorique qui s'est formée autour de ces références. En effet, *Stillmatic* ne se démarque pas de ce point de vue, alors que l'album précédent s'intitulait *Nastradamus* et le suivant *God's Son*, pour ne nommer que ceux-là. Cet album nous semble néanmoins intéressant du fait qu'il synthétise un parcours prophétique, comme nous l'avons démontré. C'est-à-dire que Nas ne se contente pas d'affirmer sa parole divine, il déploie un argumentaire dans lequel il rectifie l'autorité et la pertinence de sa parole pour ensuite se présenter comme le guide approprié.

Nous avons vu que Nas instaure d'emblée la reconquête de la renommée que lui avait procurée *Illmatic*. Pour y parvenir, il emploie un discours polémique dans lequel il fait montre de la supériorité de sa parole par rapport à celles de ses Ennemis. Le polémique est ainsi le point de départ de la prise de parole, la justification de cette démonstration. Il y exprime une force qui rendra sa figure prophétique capable d'atteindre ses aspirations.

¹ Nas, « It Ain't Hard to Tell », *Illmatic*, New York, Columbia Records, 1994.

Le discours civique analysé dans le troisième chapitre nous a ensuite permis d'observer l'établissement du contexte social et de la relation qu'entretient Nas avec son milieu. Sa description de la vie quotidienne dans le ghetto souligne la misère, accentuant de la sorte le besoin de changement. Il s'y montre à la fois compréhensif et critique, embrassant l'infortune des siens tout en dénonçant des individualismes nocifs pour la communauté. Alors que le discours polémique explicitait l'idéal individuel d'une force de caractère capable de surpasser les obstacles, le discours civique aborde la possibilité d'une union citoyenne fondée autour de sa version du *real*.

Ces deux discours permettent à Nas non seulement d'asseoir ses connaissances et ses capacités, mais également de mieux faire reconnaître le besoin prophétique. C'est en ce sens que ce dernier discours est l'accomplissement de l'entreprise rhétorique de l'album, alors que le rappeur se sert de ce qu'il a établi au fil des chansons pour justifier sa prise de parole. Son défi repose ainsi dans la reconnaissance de sa mission par ses destinataires, à la manière de la domination charismatique de Max Weber :

Si ceux auprès de qui il se sent envoyé ne reconnaissent pas sa mission, ses prétentions s'effondrent. S'ils le reconnaissent, il est leur maître aussi longtemps qu'il parvient à maintenir cette reconnaissance en faisant ses « preuves ». Mais il ne peut alors regarder son « droit » comme la conséquence de leur volonté, à la manière d'un vote ; c'est l'inverse : la reconnaissance de l'individu doté de la qualification charismatique est un *devoir* pour ceux à qui s'adresse sa mission².

Ce *devoir* pose problème dans le cas d'un enregistrement puisque cette reconnaissance ne peut se faire qu'en différé. Nous avons abordé la question au point 1.1., alors que nous évoquons la relation que tente de développer l'artiste avec ses destinataires. À la suite de l'étude que nous venons de proposer, la relation entre Nas et ses destinataires principaux (ceux que nous avons nommés le Tiers) peut se poser d'une nouvelle façon. Autrement dit, la reconnaissance de la grandeur de Nas, bien qu'elle soit un enjeu rhétorique majeur, est souvent présentée comme un acquis, comme nous l'avons observé à plusieurs reprises dans le discours polémique, entre autres lorsque Nas se place dans la lignée prestigieuse de Tupac et Notorious B.I.G.

² Max Weber, *La domination*, Paris, La Découverte (coll. Politique & sociétés), 2013, p. 271.

En effet, ce qui distingue l'entreprise rhétorique de Nas est de poser d'emblée la reconnaissance de son discours comme une certitude, tout en voulant rendre effective cette même reconnaissance. L'on peut alors se demander à qui s'adresse spécifiquement le discours de *Stillmatic* et sa démarche de reconquête de la réputation de Nas, si le Tiers qu'il interpelle directement et qui l'entoure dans sa diégèse n'était pas lui aussi « prétexte ». Dans ce contexte, l'univers référentiel que nous avons souligné dans les premier et troisième chapitres – où se côtoient des stéréotypes et des référents très caractéristiques du ghetto américain – révélerait l'étendue de son apport rhétorique en tant qu'ancrage concret convaincant pour les profanes. L'élaboration de son univers servirait à faire voir la mise en scène à ces non-initiés, à la manière d'une œuvre fictive de laquelle nous pouvons tirer des conclusions personnelles. La conquête prophétique s'étendrait alors aux destinataires « indirects » du discours (ceux que nous avons appelés l'auditoire Second) expliquant par le fait même l'ampleur de certains passages rassembleurs tels que le refrain de « Rule ». L'universalité du propos reposerait alors dans l'universalité de l'oppression et le ghetto s'y révélerait comme une allégorie du monde.

La question demeure ouverte, puisque Nas interpelle néanmoins directement le ghetto (le sien et un ghetto représentatif de tous que nous avons nommé « ghetto universel ») dans ses chansons et il est clair qu'il désire influencer son développement, comme l'indiquent entre autres les remerciements dans la pochette. Mais il n'empêche qu'une certaine universalité dans son propos interpelle un auditoire hors ghetto. Peut-être pour propager son idéologie du *real* au-delà de ses frontières directes, ou encore pour faire connaître la situation sociale des siens à un nouvel auditoire? Il pourrait tout aussi bien s'adresser à tous, et de ce fait offrir un discours accueillant les différentes interactions possibles. Cette dernière possibilité nous semble l'hypothèse la plus probable et c'est pourquoi notre étude s'est employée à faire ressurgir la relation directement perceptible dans la rhétorique de l'album, de manière à laisser place aux différentes lectures, tout en les orientant selon ce que les textes révèlent.

Bibliographie

Titres de référence

AMBRIÈRE, Madeleine, « Balzac Honoré de, 1799-1850 », dans Béatrice Didier [dir.], *Dictionnaire universel des littératures volume 1 A-F*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 315-318.

CALVET, Louis-Jean, « INJONCTION, *linguistique* », dans *Encyclopædia Universalis*, [en ligne]. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/injonction-linguistique/> [Texte consulté le 28 mai 2015].

GATES JR., Henry Louis et Nellie Y. MCKAY [dir.], *Norton Anthology of African American Literature* [2^e. édition], New York, W. W. & Norton Company, 2004, 2776 p.

Titres sur la rhétorique

AMOSSY, Ruth [dir.], *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Neufchâtel (France), Delachaux et Niestlé, 1999, 216 p.

AMOSSY, Ruth, « La notion d'ethos de la rhétorique à l'analyse de discours », p. 9-30.

AMOSSY, Ruth, « L'ethos au carrefour des disciplines. Rhétorique, pragmatique, sociologie des champs », p. 127-154.

MAINGUENEAU, Dominique, « Ethos, scénographie, incorporation », p. 75-100.

ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot (coll. Langage et société), 1982, 425 p.

ARISTOTE, *Rhétorique*, présentation et traduction par Pierre Chiron, Paris, Flammarion (coll. GF), 2007, 570 p.

GARAND, Dominique, « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », dans Dominique GARAND et Annette HAYWARD [dir.], *États du polémique*, Québec, Nota Bene, 1998, p. 211-269.

HALSALL, Albert W., *L'art de convaincre. Le récit pragmatique, rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte, 1988, 436 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin Éditeur (coll. Lettres Sup.), 2005, 211 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009, 143 p.

MEYER, Michel, *La Rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Que sais-je?), 2004, 126 p.

MEYER, Michel, *Principia rhetorica. Théorie générale de l'argumentation*, Paris, Fayard, 2008, 327 p.

REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, 242 p.

SCHOPENHAUER, Arthur, *L'art d'avoir toujours raison*, Paris, Éditions Fayard (Mille et Une Nuits), 2002, 94 p.

SUHAMY, Henri, *Les figures de style*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Que sais-je?), 2010, 126 p.

Titres sur la musique

AUSLANDER, Philip, « Musical Personae », dans *The Drama Review*, vol. 50, n°1, tome 189 (automne 2006), p. 100-119.

FRITH, Simon, *Performing Rites : On the Value of Popular Music*, Cambridge (États-Unis), Harvard University Press, 1996, 360 p.

Titres sur le hip-hop

BLAIS, Laurent K., « Le rap comme lieu. Ethnographie d'artistes de Montréal », mémoire de maîtrise en communication, Montréal, Université de Montréal, 138 f.

BOGDANOV, Vladimir [dir.], *All Music Guide to Hip-Hop : The Definitive Guide to Rap & Hip-Hop*, San Francisco, Backbeat Books, 646 p.

BOUCHER, Manuel, *Rap expressions des lascars. Significations et enjeux du rap dans la société française*, Paris, L'Harmattan, 1999, 492 p.

BRADLEY, Adam, *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*, New York, Basic Civitas, 2009, 248 p.

BRADLEY, Adam et Andrew DUBOIS [dir.], *The Anthology of Rap*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2010, 867 p.

CEPEDA, Raquel [dir.], *And It Don't Stop : The Best American Hip-Hop Journalism of the Last 25 Years*, New York, Faber and Faber, 2004, 361 p.

COUCH, Sean, *Q&A: Nas on God, Tupac and the Warrior Spirit*, [en ligne]. <http://www.concordmonitor.com/article/qa-nas-on-god-tupac-and-the-warrior-spirit> [Consulté le 20 août 2014].

DIMITRIADIS, Greg, « Hip-Hop : From Live Performance to Mediated Narrative », dans Murray FORMAN et Mark Anthony NEAL [dir.], *That's the joint!: The Hip Hop Studies Reader*, New York, Routledge, 2004, p. 579-594.

DURHAM, Eric, « Bustin' Gats Through Spittin' Raps: The Rhetoric of Violence in the Lyrics of DeadPrez », thèse de doctorat en philosophie, Washington D.C., Howard University, 2006, 122 f.

DYSON, Michael Eric et Sohail DAULATZAI [dir.], *Born to Use Mics: Reading Nas's Illmatic*, New York, Basic Civitas, 2010, 308 p.

BRAXTON PETERSON, James, « "It's Yours" : Hip-Hop Worldviews in the Lyrics of Nas », p. 75-96.

DYSON, Michael Eric, « "One Love," Two Brothers, Three Verses », p. 129-150.

CARAMANICA, Jon, « Nighttime is More Trife Than Ever : The Many Misuses of Nas », p. 255-260.

GLAUDE JR., Eddie S., « "Represent", Queensbridge, and the Art of Living », p. 179-194.

TATE, Gregory, « An Elegy For *Illmatic* », p. 237-240.

PERRY, Imani, « "It Ain't Hard to Tell": A Story of Lyrical Transcendence », p. 195-209.

MANSBACH, Adam et Kevin COVAL, « All the Words Past the Margins : Adam Mansbach and Kevin Coval Talk Understandable Smooth Shit », 245-254.

ELLIS, Aimé Jero, « The "Bad Nigger" in Contemporary Black Popular Culture: 1940 to the Present », thèse de doctorat en philosophie, Austin, University of Texas at Austin, 1999, 187 f.

KEYES, Cheryl Linette, *Rap Music and Street Consciousness*, Urbana (États-Unis), University of Illinois Press, 2002, 302 p.

KERSHAW, Tom, « The Religion and Political Views of Nas », dans *The Hollowverse : The Religions and Political Views of the Influentials*, [en ligne]. <http://hollowverse.com/nas/> [Texte consulté le 20 août 2014].

LACASSE, Serge, « Stratégies narratives dans 'Stan' d'Eminem : Le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », dans *Protée*, vol. 34, n^{os} 2-3, automne-hiver 2006, p. 11-26.

MARTINEZ, Isabelle Marc, *Le rap français. Esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, Bern (Allemagne), Peter Lang SA (Varia Musicologia), 2008, 327 p.

MIYAKAWA, Felicia M., « God Hop: The Music and Message of Five Percenter Rap », thèse de doctorat en philosophie, Bloomington (États-Unis), Indiana University, 2003, 258 f.

PERRY, Imani, *Prophets of the Hood: Politic and Poetics in Hip Hop*, Durham et Londres, Duke University Press, 2004, 236 p.

RICHARDSON, Elaine, *Hiphop Literacies*, New York, Routledge, 2006, 142 p.

ROSE, Tricia, *Black Noise : Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown (États-Unis), Wesleyan University Press, 1994, 237 p.

THOMAS, « The Genesis of Beef : Nas vs. Jay-Z », dans Kevin Nottingham, *The Underground Hip Hop Authority*, [en ligne]. http://www.kevinnottingham.com/2009/03/13/the-genesis-of-beef-nas-vs-jay-z/#disqus_thread [Texte consulté le 24 décembre 2014].

VICHERAT, Mathias, *Pour une analyse textuelle du rap français*, Paris, L'Harmattan, 2002, 144 p.

WARNER, Ede Jr., « Searching for a Pragmatic Aesthetic: The Rhetorical Strategies of Gangsta Rappers. Myths, Rituals, and Dramas of an Outlaw Music », thèse de doctorat en philosophie, Détroit, Wayne State University, 1998, 233 f.

WATKINS, Craig S., *Hip Hop Matters : Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement*, Boston, Beacon Press, 2006, 304 p.

WORSLEY, Shawan M., *Audience, Agency and Identity in Black Popular Culture*, New York, Routledge, 2010, 142 p.

Titres sur le journalisme et le témoignage

ATTON, Chris et James F. HAMILTON, *Alternative Journalism : Journalism Studies, Key Texts*, Londres, Sage Publications, 2008, 179 p.

AUGÉ, Marc, *Fictions fin de siècle suivi de Que se passe-t-il? 29 février, 31 mars, 30 avril 2000*, Paris, Fayard, 2000, 265 p.

COMPAGNON, Antoine, *Séminaire 2008-2009. Témoigner*, [audio en ligne]. <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/seminar-2009-01-06-17h30.htm> [Site consulté le 30 décembre 2014].

COMPAGNON, Antoine, « Introduction ».

RANCIÈRE, Jacques, « Témoignage et écriture ».

HARCUP, Tony, *Journalism : Principles & Practice*, Londres, Sage Publications (2^e édition), 2009, 244 p.

Titres sur le prophétisme

BARNAY, Sylvie, *La parole habitée. Les grandes voix du prophétisme*, Paris, Points, 2012, 296 p.

MUNSTERMAN, Hendro, « Notre mission de prêtre, prophète et roi. Conférence de Carême du 18 mars 2012 à la Cathédrale de Grenoble », *Centre théologique de Maylan-Grenoble*, [pdf en ligne]. http://www.ctm-grenoble.org/bonus.php?groupe_id=10 [Texte consulté le 2 janvier 2015].

NEHER, André, *Prophètes et prophéties. L'essence du prophétisme*, Paris, Payot & Rivages, 396 p.

SAMAMA, Claude-Raphaël [dir.], « Penser le prophétisme. Le Clair et l'Obscur », *L'art du comprendre*, juin 2004, n° 13 (2^e série), 218 p.

SAMAMA, Claude-Raphaël, « L'état du prophétique et ses questions », p. 5-9.

HANNOUN, Hubert, « La pensée illuminée. De la prophétie à l'intuition scientifique », p. 11-19.

SÈDES, Gérard de, *L'étrange univers des prophètes*, Paris, J'ai lu, 1977, 253 p.

SÉMINAIRE SAINT JEAN EUDES CAEN, *Prêtre, prophète et roi*, [en ligne]. <http://www.seminaire-caen.fr/appeles/pretre-prophete-et-roi.html> [Site consulté le 3 janvier 2015].

VAUCHEZ, André [dir.], *Prophètes et prophétisme*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, 475 p.

WEBER, Max, *La domination*, Paris, La Découverte (coll. Politique & sociétés), 2013, 426 p.

Autres titres

CAMARA, Mouminy, « La médiation en situation de guerre en Afrique de l'Ouest. La crise ivoirienne », thèse de doctorat de sciences de l'information et de la communication, Lyon, Université Lumières Lyon 2, 357 f.

ECO, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset (Figures), 1985, 315 p.

Discographie

Nas

NAS, *Illmatic*, New York, Columbia Records, 1994.

Nas, *It Was Written*, New York, Columbia Records, 1996.

Nas, *I Am...*, New York, Columbia Records, 1999.

Nas, *Nastradamus*, New York, Columbia/III Will Records, 1999.

NAS, *Stillmatic*, New York, Columbia/III Will Records, 2001.

Nas, *The Lost Tapes*, New York, Columbia Records/III Will Records, 2002.

Nas, *God's Son*, New York, Sony Music Entertainment Inc./III Will Records, 2002.

Nas, *Street's Disciple*, New York, Columbia/III Will Records, 2004.

Nas, *Hip Hop is Dead*, New York, Def Jam Records/The Jones Experience, 2007.

Nas, *Untitled*, New York, The Island Def Jam Music Group/Columbia Records The Jones Experience, 2008.

Nas & Damian Marley, *Distant Relatives*, Los Angeles, UMG Recordings Inc. (Universal Republic Records), 2010.

Nas, *Life is Good*, New York, The Island Def Jam Music Group, 2012.

Chansons mentionnées

JAY-Z, « Takeover », *The Blueprint*, New York, Roc-A-Fella/Def Jam Records, 2001.

WEST, Kanye, NAS et KRS-ONE, « Classic (Better Than I've Ever Been) », *Classic (Better Than I've Ever Been)*, New York, Nike Records, 2007.

Vidéographie de *Stillmatic*

BOOM, Benny [réal.], *Got Ur Self A...*, New York, Gorilla Flix inc., 2001, 4 min. 20 sec.

ROBINSON, Chris [réal.], *One Mic*, New York, Robot Film Company, 2002, 4 min. 08 sec.

Annexe

Jay-Z, « Takeover » (3° couplet)

I know you missing Nas all the (fame)
But along with celebrity comes about 70 shots to your frame, nigga
You a (lame)
You's the fag model for Karl Kani Esco ads
Went from Nasty Nas to Esco's trash
Had a spark when you started but now you're just garbage
Fell from "top 10" to "not mentioned at all"
To your bodyguard's "Oochie Wally"'s verse better than yours
Matter of fact you had the worst flow on the whole fucking song
But I know: the sun don't shine, then son don't shine
That's why your (lame) career's come to an end
It's only so long fake thugs can pretend
Nigga, you ain't live it
You witnessed it from your folks' pad
You scribbled it in your notepad and created your life
I showed you your first Tec, on tour with Large Professor
Then I heard your album about your Tec on the dresser
So yeah, I sampled your voice, you was using it wrong
You made it a hot line, I made it a hot song
And you ain't get a coin, nigga, you was getting fucked then
I know who I paid, God - Serchlite publishing
Use your (brain)
You said you've been in this 10, I've been in it 5 - smarten up, Nas
4 albums in 10 years, nigga? I could divide
That's one every...let's say 2
2 of them shits was due
1 was "nah," the other was *Illmatic*
That's a one-hot-album-every-10-year average
And that's so (lame)
Nigga, switch up your flow
Your shit is garbage
What you trying to kick, knowledge?
You niggas gonna learn to respect the king
Don't be the next contestant on that Summer Jam screen
Because you-know-who did you-know-what with you-know-who
But let's keep that between me and you (for now)