

## YOUSSOUPHA ET DJ ARAFAT : ENTRE DISSEMBLANCES STYLISTIQUES ET IDENTITÉ ARTISTIQUE

Gonty TAMA

Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

[tama.gonty@gmail.com](mailto:tama.gonty@gmail.com)

**Résumé :** La philosophie esthétique place le fait artistique, c'est-à-dire les œuvres d'art et leur rapport avec le public sous le sceau de critères universels communs. Dès lors, dans le contexte actuel de sécularisation et de l'autonomie de l'art les tendances classificatoires et discriminatoires dans le monde de l'art se trouvent invalides. C'est sur ce cadre que repose la reconnaissance d'une valeur esthétique égale aux différentes œuvres de Youssoupha Olito Mabiki et d'Ange Didier Houon, connus respectivement sous les noms de scène de Youssoupha et DJ Arafat. Les formes sensibles aussi bien que les contenus textuels qui couvrent ces œuvres constituent les apparentes dissemblances tenues en souterrain par une profondeur identique inaccessible.

**Mots-clés :** Dissemblances stylistiques - DJ Arafat - fait artistique - identité artistique - Youssoupha.

## YOUSSOUPHA AND DJ ARAFAT: BETWEEN STYLISTIC DIFFERENCES AND ARTISTIC IDENTITY

**Abstract :** Aesthetic philosophy places the artistic fact, that is to say the works of art and their relationship with the public under the seal of common universal criteria. Therefore, in the current context of secularization and the autonomy of art, classificatory and discriminatory tendencies in the world of art are invalid. It is on this framework that the recognition of an equal aesthetic value rests in the various works of Youssoupha Olito Mabiki and Ange Didier Houon, known respectively under the stage names of Youssoupha and DJ Arafat. The sensitive forms as well as the textual contents that cover these works constitute the apparent dissimilarities held underground by an inaccessible identical depth.

**Keywords:** Stylistic differences - DJ Arafat - artistic fact - artistic identity - Youssoupha.

### Introduction

L'intérêt que suscite l'art tant pour les critiques que pour le public amateur s'attache généralement au contenu matériel des œuvres, dont le mode d'expression et l'expressivité. On peut entendre le mode d'expression comme la forme sensible sous laquelle l'œuvre se laisse saisir, et l'expressivité comme le message socialement et intellectuellement interprétable. Les tendances et les critères d'appréciation des objets d'art semblent se dégager de la réception de ces deux aspects de l'œuvre. On pourrait dire que la construction de la conscience esthétique embrasse la consolidation de foyers de résistance autour de critères vus comme la mesure du beau artistique. En ce

cas, en arrière-plan du souci de conformité aux critères reconnus comme tels se profile un air d'hostilité dans le fait esthétique. L'étude conjointe des œuvres de Youssoupha et de DJ Arafat paraît refléter une sorte d'antagonisme du point de vue normatif.

Youssoupha Olito Mabiki, connu sous le pseudonyme de Youssoupha, est une des plus importantes voix du rap français. Caractérisée par la revendication de la dignité des peuples opprimés, en particulier les peuples africains, son œuvre peut être qualifiée de versant musical de la négritude. Les textes de Youssoupha sont des poèmes usant de termes assez directs et incisifs pour d'une part éveiller la conscience des peuples africains noirs vis-à-vis de leurs oppresseurs, et dénoncer d'autre part les tares de la société occidentale en général et française en particulier.

Ange Didier Houon (1986-2019), dit DJ Arafat, est un chanteur ivoirien. DJ Arafat a marqué le genre coupé-décalé par ses « Roukaskas », une chorégraphie essentiellement exécutée sous forme d'acrobaties sur un fond musical dominé par les percussions au point de l'assimiler à du « bruit dansant ». De la forme au contenu textuel, l'œuvre de DJ Arafat semble déconcerter l'écoute. Disons qu'un rapprochement entre Youssoupha et DJ Arafat s'annonce comme infondé, car leurs différentes compositions sont dissemblables du point de vue du genre musical, mais aussi de la prise de position sociale. Cela pourrait se comprendre si l'on se réfère au contexte socioculturel de leur éducation et d'éclosion de leurs différents genres musicaux.

Or sur la scène musicale, Youssoupha et DJ Arafat bénéficient chacun d'une considérable audience qui traduirait à la fois leur notoriété propre et celle de leurs différentes œuvres. Dans un contexte où la notoriété de l'artiste et de ses créations procèdent de divers éléments tant intrinsèques qu'extravertis, l'on ne saurait faire ici un procès exhaustif du succès de celles-ci. Toutefois, il est visiblement indéniable que les productions musicales de Youssoupha et de DJ Arafat s'imposent comme des produits de l'art dûment répertoriés comme tels. Entre les dissemblances fondées sur la matérialité de leurs œuvres et la reconnaissance de leur valeur esthétique et/ou artistique se tient l'intérêt philosophique de l'étude sur un possible rapprochement entre Youssoupha et de DJ Arafat.

Ainsi peut-on s'interroger de la façon suivante : Peut-on envisager un principe artistique commun aux œuvres de Youssoupha et de DJ Arafat en dépit des différences entre leurs styles musicaux ? Par ailleurs, doit-on percevoir la matérialité de leurs différentes œuvres comme le mobile de distinction de celles-ci ? Mieux, en tant que produits de l'art, y aurait-il des raisons de rapprocher les œuvres de Youssoupha et de DJ Arafat ?

Grâce à une démarche analogique, il s'agit de montrer qu'au-delà de leurs traits sensibles dissemblables, les œuvres de Youssoupha et de DJ Arafat s'identifient du

point de vue esthétique. S'il est admis que l'esthétique s'applique à la globalité de l'objet artistique, une vue externaliste et fonctionnaliste n'exclurait pas un certain « idéal » formel que partage toutes les formes d'art. La réalisation de cet article projette donc deux axes de réflexions. Le premier consiste à mettre en exergue les apparentes différences entre les modes d'expression artistique de Youssoupha et de DJ Arafat, notamment le style et la philosophie qui les sous-tend. Le deuxième porte sur la possibilité de rapprocher les deux artistes au travers des traits communs de l'art qui traversent leurs productions musicales.

## 1. Structure et implications sociales des œuvres de Youssoupha et de DJ Arafat

Une logique différentielle ne manque pas de se lier à toute tentative de rapprochement des chansons de Youssoupha et de DJ Arafat. Cette tendance relève d'une conception scolaire et sociologique des fonctions expressives de l'art des œuvres de Youssoupha et de DJ Arafat qui paraissent afficher des caractéristiques contradictoires. Alors que la musique de Youssoupha est réputée être une poésie engagée parfaitement élaborée, le coupé-décalé de DJ Arafat semble souffrir de la suspicion d'une création musicale délibérément bâclée.

### 1.1. *Le rap comme de la poésie engagée chez Youssoupha*

Dans l'antiquité grecque, l'art se trouvait confondu à l'idéal de la vie sociale dont les principes, solidaires de la conception de l'art, devrait constituer son principe fondamental. Cette confusion vaut à l'art son rapport avec les besoins sociaux dont il devrait traduire la réalité. Platon jugerait donc l'art et son but comme revêtant la rationalité qui promeut l'adéquation entre le beau et la vie morale. Chez Platon, le beau et le bon se confondent dans la mesure où ils se renvoient mutuellement. Cette considération de l'art qui incarnera plus tard les « contraintes religieuses, politiques et sociales du Moyen-Âge » et « la théologie et la philosophie scolastiques » (M. Jimenez, 1997, p. 45) semble perceptible dans le rap de Youssoupha.

La trame de l'œuvre de Youssoupha peut être appréhendée par la volonté manifeste du rappeur de mettre ses textes au service de la société. Les dernières paroles du titre *La vie est belle* (2012) en sont l'illustration :

Nombreux sont les rappeurs, rares sont les lyricistes /  
Nombreux sont les interprètes, rares sont les artistes /  
Pourtant le rap doit continuer à dire des choses /  
À quoi sert notre musique si ce n'est à défendre des causes /  
Alors la vie n'est pas toujours belle /  
Mais en tous cas c'est sûr c'est qu'elle est courte /  
On n'a plus le temps pour les rimes creuses et sourdes /  
C'est pourquoi, Youssoupha, donne-leur des mots qui éduquent /  
Des mots qui percutent, et des mots qui ont un but /  
Car tant que notre rap existe, le nôtre ne doit pas mourir /  
C'est mon souhait, ce que j'espère...

On s'aperçoit de prime abord que l'engagement suppose un caractère essentiellement utilitaire du rap de Youssoupha, autour de deux axes majeurs : l'attitude négritudienne face aux conséquences du colonialisme et du néocolonialisme français sur les Noirs et la critique du paradoxe égalitaire dans une société française d'exclusion.

Le regard critique que porte Youssoupha au peuple noir est mêlé d'indignation, d'un air de révolte et d'une volonté d'éveil de conscience. En effet solidaire de l'Afrique noire, le rap de Youssoupha se dresse contre les anti-valeurs distillées par la colonisation française. Cette solidarité qui envisage l'exigence de la dignité des Noirs ne figure pas comme le réceptacle des tendances de victimisation abusive qui disculperaient ceux-ci de toute responsabilité vis-à-vis des méfaits de la « françafrique ». Pour Youssoupha, autant les conséquences désastreuses de la colonisation sont évidentes tant en Afrique que dans les Antilles, autant les Noirs ont obligation à rester dignes face à leur histoire. D'où le sens de ce propos :

J'en veux aux noirs : Afrique, Antilles, on se laisse pourrir / Car les noirs veulent le paradis mais ne veulent pas mourir / Te parlent d'unité mais quand les portes se referment / Chez le marabout t'as guidé le mauvais œil sur ton propre frère / Un destin qui s'enlise, et les gens disent : / Si tu veux cacher un truc à un noir, faut le marquer dans un livre / J'en veux à la femme africaine car je la prône / Ma sœur t'es belle avec ta peau d'ébène, pourquoi t'éclaircir la peau ? (Youssoupha, *L'enfer c'est les autres*, 2012).

La prise de conscience que préconise Youssoupha au travers de cette chanson est un éveil culturel à soi pour le Noir. C'est cette philosophie qui amène à qualifier l'œuvre du rappeur de négritude. On peut le lire chez F. Collin, J. Moomou et C. Seveno (2019, p. 61) : « Le rap de Youssoupha peut définitivement être considéré comme un rap postcolonial dans la mesure où le titre même de son album *NGRTD* fait allusion au mouvement de la négritude, et à ses figures de proue que sont Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas et Léopold Sédar Senghor. » Comme les fondateurs de la négritude, Youssoupha veut réhabiliter les Noirs dans leur dignité dès lors qu'« il revendique son "africanité" » (G. Bridet, V. Brinker, S. Burnautzki, 2018, p. 265) en affirmant ceci : « J' préfère répéter que je suis noir comme ça y'a pas de risque ». (Youssoupha, *L'enfer c'est les autres*, 2012).

Le « risque » c'est de se retrouver confronté au racisme, à l'exclusion dans une société occidentale qui contredit les valeurs de justice et d'égalité qu'elle prétend promouvoir. La crise de la différence sonne dans le rap de Youssoupha comme un mode d'exclusion sous le sceau de l'indifférence, particulièrement en France. Dans un univers cosmopolite l'égalité n'a pas vocation d'abolir la différence au sens de l'individuation, même si l'égalité stipule que la légalité avalise le nivellement des bribes culturelles. La confusion que dénonce Youssoupha découle du fait que le « droit à la différence » tourne paradoxalement à la discrimination et à l'exclusion de certains

groupes sociaux. Cette situation semble légitimer à la fois la remise en cause de la législation française et le sentiment d'insécurité traduit par la revendication de ses origines :

Parfois, je doute, parfois, je pense à retourner chez moi / Laissez-moi libérer mon gospel / La France ne reconnaît pas les communautés mais nous traite comme telles / Quand les gens sont boycottés, forcément, ils se lassent / Quand on met les gens de côté, forcément, ils s'éloignent / C'est pas les lois qui font les hommes, c'est l'inverse. (Youssoupha, *Entourage*, 2015).

L'analyse de G. Bridet, V. Brinker, S. Burnautzki (2018, p. 265) indique que pour Youssoupha, entre les lois françaises et les rapports sociaux des immigrés noirs se tient « une relation qui ne peut être qu'ambiguë et oxymorique. » C'est l'objectivité de ces lois qui est ici pointée du doigt.

Cela témoigne de la présence remarquable de la philosophie dans la poétique de l'engagement chez ce rappeur. Usant de la poésie dans la quasi-totalité de ses textes, Youssoupha consacre un éloquent ancrage philosophique dans son œuvre au travers du morceau *Les apparences nous mentent* (2007), par exemple. Dans sa globalité, la chanson paraît arborer la littérature et la philosophie nietzschéennes tant par ses rimes à l'allure aphoristique que par sa tendance à mettre en crise les valeurs du monde occidental contemporain. Les antépiphores « Je ne fais plus confiance » et « Je me méfie de tout et de tout le monde »<sup>1</sup> qui expriment un sentiment de rejet face à un monde factice visiblement au bord de la déchéance, semblent rapprocher Youssoupha de la pensée philosophique de Nietzsche. Mais aussi l'intitulé de la chanson, « *Les apparences nous mentent* », se rapporte à l'allégorie de la caverne relatée par Platon au livre VII de la *République*. On peut assimiler l'univers que Youssoupha désigne par les apparences à ce que Platon (1995, p. 341) nomme « ombres des objets fabriqués » que des hommes accoutumés à l'ignorance, tels enfermés très longtemps dans une caverne, prennent pour la réalité.

Retenons donc que la dimension philosophique assortie de prouesses rhétoriques dénote une certaine consistance utilitaire dans l'œuvre de Youssoupha. C'est comme si l'auteur a l'intention de faire procéder la portée de ses messages de la qualité de leurs traits littéraires ; d'où l'intérêt d'une rigueur corrélative entre des contenus textuels fort expressifs et des figures de style parfaitement adaptées. V. Martinie (2018, p. 47) en donne un exemple en ces termes : « Youssoupha [...] nous offre deux métonymies : "opinel" est une marque qui vient se substituer au mot "couteau", et la "vésicule" (biliaire) remplace le "ventre", où elle est normalement logée. »<sup>2</sup> C'est

<sup>1</sup> Nous traduisons les passages « J'fais plus confiance » et « J'me méfie de tout et de tout le monde » dans l'orthographe conventionnelle pour une meilleure saisie du point de vue philosophique.

<sup>2</sup> Valentin Martinie analyse ce passage : « Ici on meurt pas du ridicule / Mais d'un opinel dans la vésicule » (Youssoupha, « Apologie de la rue », *Éternel recommencement*, 2005).

également le cas de ces vers qui regorgent deux figures de style : « En fait, un autre mec avait laissé son empreinte / J'ai appris par sa mère que ma vierge était enceinte » (*Tout l'amour du monde*, 2012). Nous avons « empreinte » et « enceinte » qui symbolisent l'assonance, et « ma vierge était enceinte » exprime un oxymore. De la sorte, on pourrait affirmer que Youssoupha fait du rap intellectuel, de par la structure et les implications sociales de ses chansons, même si pour le rappeur « Y'a que les connards qui vont croire que c'est du rap conscient » (*Entourage*, 2015).

Peut-être sont-ce l'humilité et la modestie que promet Youssoupha en doublant son rap, pourtant engagé, d'un prétendu vide rationnel. En revanche, le manque de rationalité (ou le désert sémantique) dans la création musicale apparaît comme la caractéristique basale du coupé-décalé de DJ Arafat. L'étude suivante vise à montrer le choix de l'irrationalité comme mode d'expression musicale chez DJ Arafat.

### 1.2. *Le narcissisme et la littérature du non-sens chez DJ Arafat*

Pour les philosophes adeptes de l'autonomie de l'art l'objet d'art se dégage de toute fonction préalablement conçue comme son objectif. Schleiermacher pense que les règles ne doivent pas constituer les sources d'où jaillissent les œuvres d'art, ni que celles-ci doivent refléter aucune fin comme leur cause ; d'où cette précision : « Je ne parle pas de ce qui vient au secours d'un besoin ou sert à une quelconque fin » (F. D. E. Schleiermacher, 2011, p. 413). À y voir de près, l'œuvre de DJ Arafat jugée de socialement inutile répondrait de cette philosophie.

Du point social, on peut dire que l'œuvre de DJ Arafat est essentiellement rébarbative tant par les contenus textuels que par la langue utilisée dans les chansons. De prime abord, DJ Arafat semble se faire le chantre de l'insensé dans son expression musicale. Ce qui apparaît comme de l'insensé dans son œuvre se perçoit selon différents niveaux d'appréciation, allant du type de langage à la récurrence de certaines expressions et aussi de nombreux néologismes.

Visiblement, les œuvres de DJ Arafat enregistrées entre 2003 et 2014 sont en majorité chantées « dans une langue qui n'appartient qu'à lui » (D. Kraffa, 2019, p. 13), autrement dit il s'agit d'un discours ne correspondant à aucun lexique conventionnel. Concrètement, l'artiste sert à l'auditeur un alliage bruyant d'onomatopées et de vocables tout au plus assimilables à de simples détonations buccales. Dans ce lyrisme étrange que l'auteur qualifie pourtant de mélodieux, on aperçoit l'intention délibérée de choquer l'écoute intelligente, car en répondant aux reproches visant les traits abasourdissants de ses productions musicales, DJ Arafat dira : « Il y a d'autres qui disent que moi je crie dans le micro / Je suis désolé pour eux / C'est comme ça ça se

« passe » (Zropoto, 2010). Bien évidemment, on le remarquera par exemple dans *Djéssimidjéka* (2010), l'un de ses titres à succès :

Yé sé mé gasata / Ko fra ko ma / Sékélélasata / Ko fra ka / Koségélasada / Ko fréka ba / Frékabakotaba / Champy kala / Ko min sin dé tasa / Ko ma ko / Ma min sin dé sata / Ko fougoulaka / Min sin dé sada / Ko près ta / Ma min sin dé sata / Ti prends ko makoma ko na ma / Didi ka soka va makoma ko na ma / Ko na ma voin da ma ma si ki chikoloko / Tou kalamiti ma na vra dama ko da / Ba vra da ma ko da / Ba diè yé ka ma sou ka dé tala / Ko mè ta ma sou ka dé tala / Mouchidé mouchidé ka fra ko ba ko / Da ba diè ka ma na si mi diè ka / Yé si mi diè ka yé si mi tia / Koué dilé na ma ri pa ta to / Djéssimi ko na ma fui / Ti ma to gué tou ri pa / Ta toué toué éh oh oh oh oh éh...

Dépourvue de toute dimension sémantique, cette littérature s'illustre davantage par son caractère déraisonnable au travers des expressions totalement contraires au bon sens. Nous avons entre autres ces passages : « Poisson en l'air qui s'envole qui dit bonjour à Dieu » (*Chebeles*, 2013), « Lion Hôtesse », « Avion dans sac », « Il neige à Abidjan », « La mer dans verre » (*Gbinchin pintin*, 2012), etc. En plus de ces paroles apparemment saugrenues, il faut relever dans l'œuvre de DJ Arafat un ensemble de néologismes non catégorisables tels que les verbes "londonier" et "abidjanter" dans le propos « londoniez-vous là-bas, nous on s'abidjante » (*Drogba*, 2011), « albumtiser » (*Tapis vélo (Afro-décalé)*, 2018), « mototiser » (*Moto moto*, 2019), « toussitiser » (*Ça va aller*, 2019), etc. Vu sous cet angle, le coupé-décalé de DJ Arafat semble adhérer à la philosophie de « l'art pour l'art » d'autant plus qu'il n'y a rien de raisonnable qu'on puisse en retenir.

Dans une autre mesure, cette tendance à produire du « rien social » figure chez DJ Arafat comme une réaffirmation de la philosophie initiale de la mouvance coupé-décalé fondamentalement axée sur le divertissement par des rythmiques dansantes. Mais aussi le coupé-décalé est une sorte de création musicale qui consiste en la mise en scène de personnages imbus de leurs personnes exhibant leur succès matériel avec ostentation et présomption. Justement, si l'on devrait épouser quelque logique dans la musique de DJ Arafat, c'est bien l'impression d'un culte narcissique sur fond de la provocation de ses émules qui la domine. En témoignent ces paroles : « Dites à mes concurrents d'arrêter de chanter / Je suis trop dangereux<sup>3</sup> pour eux qu'ils peuvent plus chanter / Ils n'ont pas compris que y'a plus match... Les enfants calmez-vous » (*Tapis vélo*, 2017). Quoique dans la seconde moitié de la décennie 2010 l'artiste opte non seulement pour une diversification de thématiques mais aussi pour une meilleure composition de ses œuvres avec des textes nettement élaborés, DJ Arafat demeure fidèle à son esprit hégémonique et de challengeur. Cela se comprend aussi par le

---

<sup>3</sup> Dans le parler proprement ivoirien se dit de quelqu'un d'extrêmement talentueux ou doué.

rythme d'adoption et le sens de ses nombreux pseudonymes : Kôrô éh Kôrô<sup>4</sup>, Soa Tao le Dictateur, Commandant Zabra, Zeus, Beerus Sama, Daïshikan, etc.

Toutefois, rappelons que chez DJ Arafat le langage insensé et le discours décousu ne sont pas les caractéristiques exclusives de son coupé-décalé. Notamment, en ce qui concerne la langue de chant l'on note l'usage du *nouchi*<sup>5</sup>, du français ivoirien et du français conventionnel (registre courant). Sur ce point, le glissement vers des rythmes beaucoup plus ouvert au public aussi nombreux que varié préoccupe cet artiste ; d'où l'adoption de l'afrotrap, l'afrobeat ou l'afro-décalé dont il se réclame le créateur. C'est un nouveau défi pour lequel DJ Arafat prend conscience de l'inconvenance de messages incongrus et d'une langue accessible à personne. Cela est perceptible dans la plupart de ses morceaux parus entre 2013 et 2019 à l'image de l'album *Renaissance* (2018) et des titres tels que *La paix* (2015), *Je veux réaliser* (2016), *Je gagne temps* (2016), *Enfant Béni* (2017), etc. Même si sa mort quelque peu précoce ne justifie pas objectivement le nombre réduit de chansons conscientisantes, il reste indéniable l'intentionnalité d'une mutation progressive à l'œuvre chez DJ Arafat. Mais malgré cette évolution qualitative du message dans son œuvre, l'artiste ne s'est jamais départi de son tempérament narcissique.

Il faut dire qu'il transparaît dans l'œuvre de DJ Arafat le caractère d'un personnage ayant pour unique centre d'intérêt les défis relatifs à l'univers du show business. La société réelle et ses vicissitudes sont rarement évoquées dans ses chansons. Cette distance que prend DJ Arafat avec les réalités sociales concrètes alimentent le sentiment de rejet de ses chansons auprès d'un public adepte de l'art utilitaire, mais surtout le principal grief contre ses productions consiste en ce qui apparaît comme l'inclination à la dépravation des mœurs. En effet dans le coupé-décalé de DJ Arafat, la lubricité, drapée dans une excessive désinvolture, est telle que le regard sociologique peut aisément y percevoir la diffusion d'anti-valeurs. Sur le terrain de la morale ce chanteur est loin de réunir le moindre suffrage, car il n'hésite pas par moment à proférer des injures à l'endroit de ses concurrents vus tantôt comme adversaires tantôt comme ennemis.

En clair, l'œuvre de DJ Arafat enseigne peu sur le plan social. C'est une musique qui semble destinée au sens moins qu'à la raison. L'auteur met le récepteur dans une situation d'écoute qui l'oblige à renoncer au raisonnement. On pourrait dire que la réception consciente est rendue impossible par la nature déraisonnable du message et le caractère indéchiffrable de la langue de chant. Pour l'essentiel, la discographie de DJ

---

<sup>4</sup> En langue malinké « kôrô » désigne à la fois l'aïnesse et le statut de sage atteint par un individu lui octroyant le droit et le pouvoir de guider un groupe de personnes dans la société traditionnelle. Les autres pseudonymes s'inscrivent dans la même logique d'exercice d'autorité sur les autres chanteurs.

<sup>5</sup> L'argot ivoirien de rue, répandu par les musiques urbaines du pays.



Arafat se donne à voir comme socialement inutile car quasiment vouée au narcissisme et à la provocation. Mais aussi à défaut de produire des valeurs ou d'y rester indifférent, DJ Arafat est accusé de répandre l'immoralité. Du reste, la structure musicale des chansons de DJ Arafat demeure problématique car pour nombreux observateurs et critiques celles-ci sont semblables à des agrégats de sons, sans véritables soins harmoniques.

En définitive, l'œuvre de DJ Arafat se trouve dans un rapport antithétique tant avec les critères habituels d'élaboration des œuvres musicales qu'avec la société. Vu donc sous le prisme de la matérialité, le coupé-décalé de DJ Arafat et le rap de Youssoupha sont de loin dissemblables. Mais au fond, la distinction paraît évidente dès lors que les éléments principaux particuliers des œuvres de ces artistes, en tant qu'ils relèvent de genres musicaux différents, ne peuvent être inscrits dans le même registre. Tandis que le rap est originellement connu comme de l'art engagé, le coupé-décalé se réduit en général au divertissement.

En revanche, s'il est admis que les productions musicales de Youssoupha et de DJ Arafat diffèrent d'après une considération matérialiste, il convient de se demander sur ce qui les identifie comme œuvres d'art dans la perspective de la philosophie esthétique.

## **2. Identité artistique entre les œuvres de Youssoupha et de DJ Arafat**

La critique de l'objet artistique, qui n'occulte nullement les implications sociales de l'art, consacre légitimement sa validité esthétique proprement dite. Ainsi, l'esthétique des œuvres de Youssoupha et de DJ Arafat exigerait que l'on porte un intérêt à la fois au contexte d'appréciation et à l'ontologie de l'art en général. C'est sur ce terrain que la question d'une identité artistique entre ces deux styles d'expression musicale pourrait être abordée.

### ***2.1. Deux styles de rupture conformes à l'élan révolutionnaire de l'art***

L'esthétique présente l'histoire de l'art sous le mode d'une marche « rétro-négative », c'est-à-dire que formellement le devenir de la création artistique se décline comme un acte de négation de soi renouvelé au fil du temps. Il est dit par-là que la conscience créatrice recèle une propension à la révolution, qui induit une double rupture dans le fait artistique : rupture avec les normes esthétiques et rupture avec les valeurs sociales.

D'une part, les critères d'appréciation de l'œuvre d'art n'obéissent pas à un référentiel fixe, comme le dit M. Jimenez (1997, p. 424-425) : « les normes et les conventions esthétiques

expriment la sensibilité d'une société à un moment donné, ce ne sont pas des entités abstraites qu'on peut trimbaler à son gré dans l'histoire. » D'autre part, quoique pour D. V. Gucht l'artiste soit le produit de son contact avec la société, il n'en est pas pour autant un simple exposant. Car « c'est le propre de l'art que d'incarner son temps tout en le réinventant. » (D. V. Gucht, 2010, p. 202). Réinventer l'air social équivaldrait pour l'art à se positionner comme une vitrine communicative d'éléments culturels sous une forme recréée.

Chez Youssoupha et DJ Arafat ces deux formes de rupture sont assez remarquables. En effet, le rap engagé de Youssoupha apparaît dans le contexte particulier de la mondialisation culturelle où les productions musicales tendent à migrer progressivement vers des styles hybrides. Il s'agit de rythmes dont l'élaboration embarque plus d'indices funs que le souci de produire des œuvres en phase avec les réalités existentielles des couches défavorisées. C'est certainement pour cette raison que B. Koné (2019, p. 469) pense qu'à notre époque « la musique n'exprime plus rien. » Mais dans cette atmosphère globale de désintérêt pour le message d'éveil, Youssoupha choisit l'engagement comme philosophie fondamentale de son rap.

Mais surtout, ce qui figure chez Youssoupha comme une rupture fondamentale avec le contexte de composition et d'édition du rap français, c'est le combat négritudien qu'arbore ses textes. La plupart des travaux sur le rap français désignent les banlieues parisiennes comme le lieu d'éclosion de ce style musical dans le pays. Cela se justifie aussi par les nombreux textes de rappeurs que l'on peut qualifier de réponse à la situation de précarité artificielle que vivent les habitants des banlieues. Pour C. Vettorato (2008, p. 74) l'adoption du rap en France est arrimée à la volonté des jeunes des milieux défavorisés de réclamer de meilleures conditions de vie, quoiqu'étant en marge de la bourgeoisie étatique : « La banlieue revendique une culture des marges, géographiquement et symboliquement ; ce qui imprègne fortement la culture hip-hop à la française, fortement structurée sur l'imaginaire parisien. » I. Bazié et H.-J. Lüsebrink considèrent la naissance du rap en France comme la révolte contre la dégradation des conditions de vie dans les favelas et le manque de volonté politique à cet effet. « Les jeunes avaient de plus en plus l'impression que l'État ne s'intéressait plus à eux et qu'il faudrait, pour attirer l'attention publique sur la misère des jeunes issus de l'immigration, se révolter » (I. Bazié et H.-J. Lüsebrink, 2011, p. 323). Le titre *Qu'est-ce qu'on attend ?* (1995) du groupe Suprême NTM reflète parfaitement cette coloration idéologique originaire du rap français :

Dorénavant la rue ne pardonne plus / Nous n'avons rien à perdre, car nous  
n'avons jamais eu... / À votre place je ne dormirais pas tranquille / La  
bourgeoisie peut trembler, les cailleras sont dans la ville / Pas pour faire la fête,  
qu'est-ce qu'on attend pour foutre le feu / Allons à l'Élysée, brûler les vieux /  
Et les vieilles, faut bien qu'un jour ils paient / Le psychopathe qui sommeille  
en moi se réveille / Où sont nos repères ? / Qui sont nos modèles ? / De toute

une jeunesse, vous avez brûlé les ailes / Brisé les rêves, tari la sève de l'espérance / Oh ! quand j'y pense / Il est temps qu'on y pense, il est temps que la France / Daigne prendre conscience de toutes ces offenses / Fasse de ces hontes des leçons à bon compte / Mais quand bien même, la coupe est pleine / L'histoire l'enseigne, nos chances sont vaines / Alors arrêtons tout, plutôt que cela traîne / Ou ne draine même, encore plus de haine / Unissons-nous pour incinérer ce système.

Avec également Booba, Soprano, Kaaris, Kalash Criminel, etc. le rap français reste calqué sur l'univers banlieusard.

À la différence de ces artistes, Youssoupha choisit de déplacer la fougue de la rue qui domine les gangs issus des banlieues dont le rap est tributaire, dans le verbe revendicatif et accusateur. Dans la mesure où le rap de Youssoupha « évoque la peur de la France à faire face à son passé colonial » (F. Collin, J. Moomou et C. Seveno, 2019, p. 58), il apparaît que cet artiste fait du rap français à contenus africains. Bien que les traces d'une certaine forme de rage soient évidentes dans les textes de Youssoupha, ce rappeur ne se réclame nullement d'un quelconque acte de violence physique. La puissance expressive de ses rimes est inspirée d'un devoir de responsabilité auto-réversible entre ex-colonisateur et ex-colonisé, et non pas d'une accusation unilatérale des pouvoirs publics français faite par le rap porte-voix des résidents de banlieues. C'est cette transculturalité idéologique entre la France et l'Afrique fonctionnant dans l'esprit typiquement du rap français comme une transposition de traits étrangement exogènes, qui paraît après coup valider l'originalité de l'œuvre de Youssoupha.

Mise en rapport avec le mouvement coupé-décalé et avec la société ivoirienne, l'œuvre de DJ Arafat alimente fortement le sentiment d'un anticonformisme. Musicalement, excepté l'album *Goudron noir* (2003) enregistrant le titre révélateur *Hommage à Jonathan*, qui reste encore sous l'influence du style d'animation atalaku d'origine congolaise, la musique de DJ Arafat se démarquera rapidement avec l'introduction des « Roukaskas » dans les séquences instrumentales de ses chansons. En accordant une part importante à l'exécution chorégraphique de ses « Roukaskas » DJ Arafat s'est senti obligé de passer d'une rythmique assez tempérée, caractéristique initiale du coupé-décalé, à un rythme martelé. L'afro-décalé, ayant pour priorité la standardisation de l'écoute du coupé-décalé à l'échelle mondiale, est la dernière forme de mutation que réalise ce chanteur dans son œuvre.

Du point de vue strictement de la communication musicale, l'œuvre de DJ Arafat est la transmission d'un mode de vie excentrique. Dans un langage dominé par le *nouchi*, son verbe déporte dans l'imaginaire l'énorme vulgarité qui enveloppe ses chansons au moyen d'une expressivité amplifiée par des supports émotionnels. Selon L. Quéré (2014, p. 14), « l'art est la forme la plus élaborée de communication non seulement parce qu'il permet, grâce au travail de l'émotion, une forme de partage des

significations et des valeurs de l'existence que le discours ordinaire ne permet pas ». En s'inscrivant dans cette logique, la supposée grossièreté que le sens commun tente d'attacher à l'œuvre de DJ Arafat signifie dans le champ esthétique l'effectivité de la rupture qu'opère ce chanteur avec le langage ordinaire. À partir d'une approche fonctionnaliste, il devient alors facile de comprendre par exemple le succès du morceau *Maplôrly*<sup>6</sup> (2016) :

J'ai l'envie de maplor / Les garçons de maintenant, lorsqu'ils font l'amour à leur femme / Ils sont les premiers à vouloir gagner temps ééh / Or pourtant l'homme doit toujours satisfaire sa femme / Si je mens, dites-moi / Elle a besoin de prendre son pied / Toi t'as fini tu gagnes temps / Demain quand elle va te tromper c'est pour venir gâter son nom...

Cette chanson qui est une sensibilisation sur la sexualité conjugale intrigue par son caractère cru. C'est dans *Kpadoompo* (2017), où DJ Arafat ose même nommer l'organe génital féminin en langue bété, que l'esprit désinvolte semble avoir atteint son point culminant chez lui. Ainsi peut-on entendre : « Je fais ce que je veux / Je dis ce que je veux / Ah oh je fais mon mougoupan<sup>7</sup> si tu es fâché / Faut te pendre ». La musique chez DJ Arafat symbolise un au-delà-réaliste dans lequel les codes habituels de communication et d'expression artistiques affirment leur évanescence.

Le justificatif, qui pourrait prendre à cet effet valeur de postulat, est le rapport dialectique que l'art établit constamment avec le réel social. Telle est la position d'Adorno pour qui l'œuvre d'art crée une sorte de hiatus entre elle et les réalités concrètes de son environnement de création, au point de paraître « déstructurée », inadaptée aux types préexistants. En atteste cette affirmation : « les seules œuvres qui comptent aujourd'hui sont celles qui ne sont plus des "œuvres". » (T. W. Adorno, 1979, p. 42). On peut retenir chez Adorno l'essentialité d'un vide sémantique dans l'objet artistique.

Chez Kant l'art qui tient sa réalité du génie est par principe réfractaire au conformisme. « Étant donné qu'apprendre n'est rien d'autre qu'imiter, la plus grande aptitude, la plus grande facilité (capacité) à apprendre ne peut, comme telle, valoir pour du génie » (E. Kant, 2000, p. 294), la vérité de l'art ne doit pas s'accommoder à une reproduction servile d'une quelconque leçon. Car pour signifier quelque chose, l'œuvre d'art devrait produire du dégoût à tout esprit qui souhaite l'appréhender en posant en amont un modèle la légitimant. G. Loisel (2012, p. 7) semble l'avoir compris chez Kant lorsqu'elle dit : « Les œuvres du génie paraissent forcément de mauvais goût aux yeux de la plupart de ses contemporains ».

---

<sup>6</sup> En *nouchi* « maplôrly » qui désigne l'acte sexuel est le substantif du verbe « maplor » signifiant faire l'amour à.

<sup>7</sup> Mot *nouchi* composé de « mougou », faire l'amour à, et « pan », disparaître furtivement.

En résumé, il faut dire que les critiques discréditant l'œuvre de DJ Arafat constituent, paradoxalement, à la fois une réponse et une reconnaissance esthétiques de celle-ci. Dans la logique kantienne de la critique d'art, c'est comme si l'on célébrait la grandeur artistique des productions de DJ Arafat en les invalidant à cause de leur inadéquation avec les canons esthétiques habituels. Ce caractère révolutionnaire propre au génie correspond aux contenus négro-africains du rap français chez Youssoupha. Dès lors, les œuvres de DJ Arafat et de Youssoupha se rejoignent dans la perspective d'une coappartenance au même : le monde de l'art proprement dit.

Ce constat achève de consolider la thèse de l'autonomie de l'art et, par ricochet, une sécularisation du fait esthétique contemporain telle que matérialisée par les « Ready-made » de Marcel Duchamp. « Ainsi une pelle à neige, une roue de bicyclette, un porte-bouteilles, un portemanteau sont devenus des objets d'art inattaquables dûment répertoriés dans les musées et les histoires de l'art. » (Y. D. Veeska, 2019, p. 6). C'est pourquoi pour M. Jimenez (1997, p. 327), « le monde doit être regardé, désormais, du point de vue de l'art. » Ontologiquement, en intégrant le cadre du supposé banal qui accède à la consécration artistique, les œuvres de DJ Arafat et de Youssoupha postuleraient une mise en chemin vers un ailleurs, au-delà de leur attrait sensible où seulement leur vérité esthétique semble saisissable.

## 2.2. *Par-delà l'attrait sensible de l'expression artistique*

Il faut entendre par attrait sensible la forme matérielle sous laquelle l'œuvre d'art s'offre au récepteur. Pour le critique d'art la préoccupation qui pourrait se dégager du rapport du récepteur avec l'œuvre serait de savoir si la vérité de celle-ci se donne dans sa présence concrète immédiate. Ce qui semble évident, en effet, c'est que la destination sociale de l'art ne manque pas de constituer une conscience exclusivement sociologique comme juge légitime de ses œuvres. En conséquence, l'on a tendance à réduire la vérité des objets d'art à leur attrait sensible qui renferme le contenu social et émotionnel, mais aussi l'aspect technique de leur élaboration.

Dans les cas spécifiques de Youssoupha et de DJ Arafat le crédit d'une part, et le discrédit d'autre part de leurs différentes œuvres, d'après leurs implications sociales ou leur qualité technique, s'inscrivent alors dans une approche sociologique des produits de l'art. Au fait, à voir de près, élever l'œuvre d'un des artistes sous le rapport avec son contenu social et retirer à celle de l'autre du crédit sous le même rapport ne sont pas bien différents, car ces positions demeurent par principe des inverses, mais ne se contredisent pas. D'ailleurs, dans ses travaux sur le rap J. Barret (2008, p. 22) dénonce ce fait comme un excès de sociologie en ces termes : « La plupart des études et livres consacrés au rap sont écrits dans une perspective sociologique. » Justement,

l'intérêt de la sociologie pour l'art consiste en ce que le regard sociologique devrait guider l'étude du fait artistique. C'est ce que pense A.-M. Green (2000, p. 23) de la musique : « Ce que je propose [...] c'est que le social, et non pas seulement l'économique, soit l'orientation fondamentale qui guide la compréhension et l'analyse du musical contemporain. » La thèse de l'esthétique sociologique définit ainsi la vérité de l'œuvre d'art par rapport aux conditions sociales de l'artiste, mais aussi celles du récepteur.

Cette façon de subordonner la grandeur de l'objet d'art à son référencement sociologique éveille chez le philosophe esthétique favorable à l'autonomie de l'art le soupçon d'une tentative d'annexion du fait artistique au fait social ordinaire. Comme pour indiquer les limites de la sociologie de l'art, R. Sciberras (2019, p. 32) dira que « l'objet d'art ne se consomme pas physiquement ». La présence sociale de l'objet d'art « ne devrait pas éclipser un langage et un travail formel parfois remarquables » (J. Barret, 2008, p. 22) auxquels il doit sa réalité.

On peut en déduire que l'œuvre d'art ne s'épuise pas dans son attrait sensible. Cela implique que le paradoxe entre les considérations sociales d'un art supposé banal et sa confirmation en tant qu'art accompli participe du caractère fugace de la vérité essentielle des œuvres. L'art apparaît alors comme un système autoréférent qui se nie ontologiquement dans son aspect extérieur et qui, par ce même canal, donne toujours sa vérité comme à la fois présente et mise en perspective. « L'art s'ancre dans la réalité sans être pleinement réel » (M. Jimenez, 1997, p. 10). C'est comme si à l'origine l'art s'incorporait un élément fugace figurant au final comme son être réel.

Cette fugacité qui « dispense au filigrane de l'œuvre une profondeur abyssale en qui seule l'apparence peut témoigner qu'une apparition a eu lieu » (E. Ravel, 2007, p. 151), enseigne que l'apparence physique est un stimulus qui fait signe vers une vérité qui s'avère être insaisissable. Et de tout temps, l'objet d'art s'exposera, volontiers, offrant la possibilité de sa saisie, mais encore se repliera en soi. Chez Ravel ce caractère insaisissable de l'objet d'art relève du fait que dans sa prise de distance avec la réalité matérielle celui-ci se dédouble de sorte à demeurer constamment instable. Ce fait, « l'on n'a cessé d'en témoigner, l'œuvre se disperse, se métamorphose car en exil d'elle-même il ne lui reste qu'à errer, sa seule vérité à présent étant son infini déplacement. » (E. Ravel, 2007, p. 153). Donc nos jugements sur l'expression artistique sont une tentative d'appréhension de sa vérité intrinsèque, qui viennent se heurter sur la « coque » sensible des œuvres comme sur un appât les laissant exister en toute autonomie.

La thèse de l'autonomie de l'art proclame ainsi que l'ontologie de l'art appartient au domaine de l'inconnaissable. « On ne peut savoir ce qu'est l'art-en-soi et moins encore l'art-autonome-en-soi. » (P. Esquivel, 2008, p. 10). Chez Esquivel la critique qui

tente de mettre en cause l'autonomie de l'art semble épouser au final l'idéalisme esthétique de Kant. En effet, dans l'esthétique kantienne l'idéalisme esthétique renvoie au fait que la vérité de l'art est inaccessible à la raison. Kant rejette alors le rationalisme esthétique qui consiste en une approche scientifique de la sphère artistique. Notre rapport à l'art relève de l'irrationnel en ce sens que, tant dans le processus d'élaboration des œuvres que leur appréciation celles-ci affichent une certaine énigmaticité.

L'énigme de l'art stipule que la vérité que portent ses produits reste absolument inaccessible à quiconque, même à l'artiste « parce qu'il ne le sait pas lui-même, et dès lors ne peut non plus l'enseigner à personne » (E. Kant, 2000, p. 295). Pour Kant l'appréciation de l'œuvre d'art suppose la distinction de deux ordres de jugements s'y attachant : le jugement logique et le jugement esthétique. Le jugement logique ou jugement de connaissance est inapproprié à apprécier la beauté de l'objet d'art car les concepts de celui-ci fondent sa réalité. Alors que le jugement esthétique ou jugement de goût pur qui ne prend aucun intérêt à la présence matérielle de l'œuvre est le seul canal d'accès à la beauté artistique. « Le jugement de goût se fonde sur un concept [...] à partir duquel toutefois rien, en ce qui concerne l'objet, ne peut être connu ni prouvé, parce qu'il est en soi indéterminable et impropre à la connaissance » (E. Kant, 2000, p. 328). Bien qu'ayant un ancrage socio-empirique, le jugement de goût comporte un mobile indicible que porte le pouvoir de l'imagination au-delà du domaine sensible d'expression de l'œuvre à laquelle il s'applique.

Si l'on appréhende le rap de Youssoupha et le coupé-décalé de DJ Arafat sous ce rapport, il devient clair que la grandeur ou la vérité de leurs productions ne peuvent être envisagées selon des considérations sociologiques et esthétiques préétablies. Ces considérations constituent des attaches à l'apparaître sensible des œuvres d'art. Car, même chez Adorno qui ne dénie pas à l'œuvre sa destination sociale, le récepteur ne doit pas sentir que cette motivation était réellement celle de l'artiste au moment de la composition. « L'art, c'est son sens même, doit sans cesse se hausser au-dessus de l'étant pur et simple, au-dessus des conditions limitées dans lesquelles vivent les hommes » (T. W. Adorno, 2013, p. 140). Ainsi donc, aussi réalistes et insensées que paraissent respectivement les textes de Youssoupha et les chansons de DJ Arafat, ils sont redevables à leur aptitude à échapper à la sédentarisation sociale de leur dimension artistique.

En somme, l'élan révolutionnaire de la création artistique comme marque de rupture avec les normes sociales et esthétiques, mais aussi le caractère inaccessible de l'ontologie de l'art sont indicatifs d'une sorte d'unité qui sous-tend globalement le monde de l'art. L'identité artistique entre les œuvres de Youssoupha et de DJ Arafat traduit cette commune dénotation esthétique de deux modes d'expression

apparemment dissemblables. C'est ici que la philosophie esthétique paraît réhabiliter l'art, en tant qu'objet d'étude, dans le rapport de prédation par lequel la société tente de l'assujettir à ses besoins.

## Conclusion

Tout le sensible qui abrite les différentes œuvres de Youssoupha et de DJ Arafat forge le présage d'une évidente dissemblance entre les styles musicaux de ces artistes. Le rap engagé de Youssoupha paraît correspondre aux attentes sociales qui combinent la reconnaissance de la qualité rhétorique de ses textes. Il s'agit d'une esthétique matérialiste et sociologique qui justifie l'accueil favorable dont bénéficie Youssoupha auprès des publics. À l'inverse, l'œuvre de DJ Arafat semble de mauvais aloi à cause de son inconvenance vis-à-vis des critères qui fondent le crédit artistique de Youssoupha. Le verbe insensé et le désordre structurel dont est accusée la musique de DJ Arafat l'annoncent, dans une mesure analogique, comme de moindre valeur face à celle de Youssoupha, quant à leur contact avec la société, mais aussi leur qualité technique.

Toutefois, la critique philosophique qui écarte les thèses sociologiques de l'art utilitaire et mécanique du domaine esthétique identifie dans l'expression artistique des traits identiques aux œuvres d'art. Ainsi avons-nous l'allant révolutif de l'art et la nature insaisissable de la vérité intrinsèque des œuvres qui déconcertent certes toute étude savante à cet effet, mais les consacrent pourtant indistinctement d'après ces caractéristiques principielles.

C'est cette logique non-discriminatoire de l'art qui constitue pour le rap de Youssoupha et le coupé-décalé de DJ Arafat une sorte de mobile égalisateur les menant sous la chapelle commune du fait esthétique. On peut y voir le principe qui ouvre sur une universalité de condition de la création artistique.

## Références bibliographiques

- ADORNO Wiesengrund Theodor, 1979, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard.
- ADORNO Wiesengrund Theodor, 2013, *Beaux passages, Écouter la musique*, trad. de l'allemand par Jean Lauxerois, Paris, Payot.
- BARRET Julien, 2008, *Le rap ou l'artisanat de la rime*, Paris, L'Harmattan, coll. Langue et parole.



- BAZIÉ Isaac et LÜSEBRINK Hans-Jürgen, 2011, *Violences postcoloniales. Représentations littéraires et perceptions médiatiques*, Münster, LIT Verlag.
- BRIDET Guillaume, BRINKER Virginie, BURNAUTZKI Sarah, 2018, *Dynamiques actuelles des littératures africaines : Panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme*, Paris, Karthala.
- COLLIN Franck, MOOMOU Jean et SEVENO Caroline, 2019, *Éduquer en pays dominé (Afrique, Amériques, Europe)*, Paris, Karthala.
- ESQUIVEL Patricia, 2008, *L'autonomie de l'art en question. L'art en tant qu'Art*, Paris, L'Harmattan.
- GREEN Anne-Marie, 2000, *Musique et sociologie*, Paris, L'Harmattan.
- GUCHT Vander Daniel, 2010, « L'artiste, l'entrepreneur du Moi », Cathy Becq et al., *L'artiste et ses intermédiaires*, Wavre, Mardaga, p. 197-212.
- JIMENEZ Marc, 1997, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard.
- KANT Emmanuel, 2000, *Critique de la faculté de juger*, trad. de l'allemand par Alain Renaut, Paris, GF-Flammarion.
- KONÉ Bassirima, 2019, « Création musicale et éducation citoyenne : le zouglou à l'épreuve de l'édification de la nation ivoirienne », *Nzassa*, 1, p. 462-475.
- KRAFFA Désiré, 2019, *DJ Arafat Immortel*, Saint-Ouen, Les Éditions du Net.
- LOISEL Gaëlle, 2012, « Kant et l'émergence d'un discours romantique sur la musique : Proposition d'investigations dans le domaine français », Olivier Bara et Alban Ramaut, *Généalogies du romantisme musical français*, Paris, Vrin, p. 65-74.
- MARTINIE Valentin, 2018, *Figures de style : De la Fontaine à Booba*, Paris, Iggybook.
- PLATON, 1995, *La République*, trad. Pierre Pachet, Paris, GF-Flammarion.
- QUÉRÉ Louis, 2014, *Le modèle esthétique de la communication de John Dewey*, Paris, Institut Marcel Mauss-CEMS.
- RAVEL Emmanuelle, 2007, *Maurice Blanchot et l'art au XX<sup>ème</sup> siècle. Une esthétique du désœuvrement*, Amsterdam-New York, Rodopi B. V.
- SAF', 2019, *Philosophie du Rap : Comment se développer avec la rime urbaine*, Paris, Symbiose Éditions.
- SCHLEIERMACHER Friedrich Daniel Ernst, 2011, *Conférences sur l'éthique, la politique et l'esthétique (1814-1833)*, trad. de l'allemand par Jean-Marc Tétaz, Genève, Labor et Fides.
- SCIBERRAS Roger, 2019, *De Freud à Lacan, les dessous psychanalytiques de l'esthétique de Jacques Lacan*, Paris, Books on Demand.
- TAMA Gonty, 2020, « La critique de la crise de l'identité du zouglou à partir de l'informe esthétique chez Adorno », *Le Korè*, n° 58, p. 76-88.

VEESKA Desvaux Yves, 2019, *Manuel de Survie pour l'Artiste : dans l'économie du marché*, Paris, BoD - Books on Demand.

VETTORATO Cyril, 2008, *Un monde où l'on clashe : la joute verbale d'insultes dans la culture de rue*, Paris, Archives contemporaines.

### **Discographie<sup>8</sup>**

DJ Arafat, 2003, *Goudron noir*, Abidjan, Musiki.

DJ Arafat, 2010, *Gladiator*, Paris, Obouo Music.

DJ Arafat, 2011, *Faisons la fête*, Paris, Obouo Music.

DJ Arafat, 2013, *Chebeler*, Paris, Obouo Music.

DJ Arafat, 2015, *La paix*, Abidjan, Yorogang Prod.

DJ Arafat, 2016, *Maplôrly*, Abidjan, Yorogang Prod.

DJ Arafat, 2016, *Je gagne temps*, Abidjan, Yorogang Prod.

DJ Arafat, 2016, *Yorogang*, Abidjan, Yorogang Prod.

DJ Arafat, 2017, *Enfant Béni*, Abidjan, Yorogang Prod.

DJ Arafat, 2017, *Tapis vélo*, Paris, Universal Music Africa.

DJ Arafat, 2017, *Kpadoompo*, Abidjan, Yorogang Prod.

DJ Arafat, 2018, *Renaissance*, Paris, Universal Music Africa.

DJ Arafat, 2019, *Moto moto*, Paris, Universal Music Africa.

DJ Arafat, 2019, *Ça va aller*, Abidjan, Yorogang Prod.

Suprême NTM, 1995, *Paris sous les bombes*, Paris, Epic.

Youssoupha, 2005, *Éternel recommencement*, Paris, Bomaye musik.

Youssoupha, 2007, *À chaque frère*, Paris, Bomaye musik.

Youssoupha, 2012, *Noir D\*\*\*\**, Paris, Bomaye musik.

Youssoupha, 2015, *NGRTD*, Paris, Bomaye musik.

### **Webographie**

DJ Arafat, *Kpankaka*, [https://www.youtube.com/watch?v=9Ce3CUtq7\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=9Ce3CUtq7_M). Suprême NTM, *Qu'est-ce qu'on attend ?*

<https://www.youtube.com/watch?v=duZh2lOgl5s>.

Youssoupha, *Entourage*, <https://www.youtube.com/watch?v=HaXfvrFI4Mk>.

---

<sup>8</sup> Pour les titres extraits d'albums, seuls ces derniers figurent dans la rubrique Discographie des références bibliographiques, tandis que les singles y sont mentionnés comme tels. Ainsi donc les titres cités dans le corps du texte qui n'apparaissent pas ici sont issus d'albums.