

Prace Polonistyczne, seria LXXXI, 2026
ISSN 0079-4791; e-ISSN 2450-9353
<https://doi.org/10.26485/PP/2026/81/23>
Data otrzymania: 30.04.2024
Daty recenzji: (1) 24.09.2024 / (2) 28.09.2024
Data akceptacji: 9.10.2024



Amine Baouche
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
/ UNIVERSITÉ SORBONNE-NOUVELLE (PARIS-3)

„OPOWIADAM/OBLICZAM SWE PRZEŻYCIA JAK DESZCZ CIOSÓW”:
OBMYŚLANIE ZWIĄZKU MIĘDZY AUTOFIKCJĄ
A TWÓRCZOŚCIĄ RAPERA AKHENATONA

« JE CONTE/COMPTE MON VÉCU COMME UNE PLUIE
DE COUPS » : PENSER LE RAPPORT ENTRE L'AUTOFICTION
ET L'ŒUVRE DU RAPPEUR AKHENATON

“I COUNT/RECOUNT MY EXPERIENCES AS A RAIN
OF BLOWS”: THE RELATIONSHIP BETWEEN AUTOFICTION
AND RAPPER AKHENATON'S WORKS

(streszczenie)

Artykuł przedstawia analizę korpusu złożonego ze strof i utworów francuskiego rapera Akhenatona w odniesieniu do pojęcia autofikcji przedstawionego pierwotnie przez Serge'a Doubrovsky'ego i przeformułowanego przez innych badaczy (Philippe Gasparini, Philippe Vilain). Chociaż rap jako gatunek muzyczny nie do końca pasuje do autofikcji jako kategorii gatunkowej, sama autofikcja, rozumiana jako problematyzacja relacji między procesem pisania a „ja” lirycznym za pośrednictwem języka, znajduje w niektórych

Amine Baouche – mgr/ M.A., Université de Montréal, 2900 boulevard Édouard-Montpetit, Montréal, QC H3T 1J4, Canada / Université Sorbonne-Nouvelle (Paris-3), 8 avenue de Saint-Mandé, 75012 Paris, France, <https://orcid.org/0009-0008-2856-2861>, e-mail: amine.baouche@umontreal.ca

utworach rapu istotną, współczesną aktualizację. Rozpaczam od analizy relacji między specyficznym językiem a autonarracją Akhenatona w odniesieniu do poetyckiego pojęcia *merde*, które dotyczy kilku kategorii gramatycznych, różnych pozycji w wersach, a nawet szerzej: zwiększonego semantycznie pola fekaliiów. Przedstawiam również studium narracji przejścia rapera od zwykłego, anonimowego życia do statusu znanego artysty. Chcąc wydobyć na jaw „kontinuum” między życiem a rapem, uprawomocniam analizą przedstawianych utworów fakt, że organizacja tekstowa, tak jak sposób jej artykulacji („przygoda języka”) wspólnie budują narrację Akhenatona-siebie („język pewnie przygody”).

SŁOWA KLUCZOWE

Autofikcja; francuski rap; Akhenaton; poezja; tekst; głos; flow

(résumé)

Mon article propose l'analyse d'un corpus composé de morceaux et de couplets du rappeur français Akhenaton à la lumière de la notion d'autofiction telle qu'initialement proposée par Serge Doubrovsky et reformulée par d'autres (Philippe Gasparini, Philippe Vilain). Bien que le rap en tant que genre musical ne s'accorde pas tout à fait avec l'autofiction comme catégorie générique, l'autofiction en tant que problématisation des rapports entre écriture et soi par le langage trouve dans certaines œuvres de rap une actualisation contemporaine pertinente. J'analyse d'abord le rapport entre un langage spécifique et la mise en récit de soi chez Akhenaton à travers la notion poétique de *merde*, qui se décline sous plusieurs classes grammaticales, positions dans les couplets, voire par un champ sémantique de la fécalité élargi. Je présente ensuite une étude de la mise en récit du passage, chez le rappeur, d'une vie ordinaire et anonyme au statut d'artiste. S'agissant de mettre au jour le continu entre la vie et le rap, je fais valoir par mon approche des œuvres que l'organisation textuelle et la mise en voix de ce texte spécifiques (« l'aventure du langage ») construisent solidairement le récit de soi d'Akhenaton (« le langage d'une aventure »).

MOTS-CLÉS

Autofiction ; rap français ; Akhenaton ; poétique ; texte ; voix ; flow

(abstract)

The article draws a connection between a corpus consisting of verses and songs by the French rapper Akhenaton and the notion of autofiction as articulated by Serge Doubrovsky and other theorists inspired by his work (Philippe Gasparini, Philippe Vilain). Even though rap as a musical genre may not entirely fit the definition of autofiction as a genre, the way autofiction problematizes the relationship between writing and the self through language finds a relevant contemporary actualization in certain rap works. Firstly,

Baouche analyzes the relationship between the unique language of Akhenaton's works and the narrative of self that they present, taking recourse to the poetic notion of *merde* [crap, shit], which manifests in various grammatical forms, positions within verses, and even in the broad semantic field of fecality. Secondly, Baouche presents a study of a narrative of transition, tracing the rapper's journey from an ordinary anonymous life to that of an artist. Exploring the continuum between life and rap, the analyses presented in this article, which rely on a particular textual organization and the vocalization of the text, together construct Akhenaton's self-narration.

KEYWORDS

Autofiction; French rap; Akhenaton; poetics; text; voice; flow

„OPOWIADAM/OBLICZAM SWE PRZEŻYCIA JAK DESZCZ CIOSÓW”: OBMYŚLANIE ZWIĄZKU MIĘDZY AUTOFIKCJĄ A TWÓRCZOŚCIĄ RAPERA AKHENATONA

Sytuacja teoretyczna: dlaczego autofikcja?

W 1977 roku Serge Doubrovsky pisał w opisie wydawniczym, na tylnej okładce – à propos swej powieści *Fils* [Syn]:

Autobiografia? Nie. To przywilej zarezerwowany dla ważnych tego świata, w wieczorze ich życia i w pięknym stylu. Fikcja ze zdarzeń ściśle rzeczywistych; powiedzmy, *autofikcja*, w ramach której powierzono język jakiejś przygody – przygodzie języka, poza mądrością i poza składnią powieści, czy to tradycyjnej, czy nowoczesnej (Doubrovsky 1977).

Owa definicja kamienia węgielnego autofikcji pojawia się dwa lata po *Le pacte autobiographique* [Pakt autobiograficzny], w którym Philippe Lejeune teoretyzuje autobiografię jako: „[...] opowieść retrospektywną prozą, jaką jedna rzeczywista osoba czyni ze swej własnej egzystencji, kładąc nacisk na swe indywidualne życie, szczególnie ze względu na swą osobowość” (Lejeune 1975: 14). Neologizm Doubrovsky'ego odnosi się pytaniem o status języka, a więc i jego podmiot w ramach pisania o sobie. Pisarz przeciwstawia „piękny styl” autobiografii (owej autobiografii ważnej jednostki), styl uczciwy oparty na pakcie prawdy, na „przygodzie języka”, niemal symetrycznie powiązanej i w swej formie związanej

z „językiem przygody”, czyli przedsięwzięciu pisania o sobie, w którym sława autora *a priori* nie miałyby większego znaczenia.

Na wstępie chciałbym zaznaczyć, że istnieją pewne rażące, a nawet nierozwiązywalne dysonanse między autofikcją a korpusem utworów i strof rapera Akhenatona (to główny pseudonim Philippe’a Fragione’a – członka założyciela grupy rapowej IAM z Marsylii). Zaryzykuję rozważenie związku między nimi nie po to, by sklasyfikować dzieło zgodnie z zasadą identyfikacji (albo jest to autofikcja, albo nie), ale po to, by zainicjować refleksję nad znaczeniem tego dzieła. Wyzwania teoretyczne i problemy autofikcji stają się zatem pytaniem: co ukazują z dzieła Akhenatona i w jaki sposób to dzieło, w odpowiedzi na owo pytanie, odnawia lub wypiera teorie autofikcji?

Wśród „kryteriów”, których rap nie spełnia, zauważam fakt, że autofikcja „musi bezwzględnie przyjąć status powieści, być nazwaną «powieścią» na okładce” (Vilain 2010: 471). Nie ulega wątpliwości, że albumy rapowe to nie powieści, nawet jeśli mają wymiar narracyjny. Co więcej:

Autofikcja wymaga homonimiczności między autorem, narratorem i postacią, nominalnej tożsamości dowodzącej prawdziwości materiału autobiograficznego. „W autofikcji – mówi Doubrovsky – musisz nazywać siebie własnym imieniem, płacić, jeśli mogą tak powiedzieć, własną osobą, a nie zapisywać siebie w dokumencie jakiejś fikcyjnej postaci” (Vilain 2010: 472; cytuje on Doubrovsky’ego 2005: 205).

Produkcje rapowe są w takim znaczeniu ambiwalentne, ponieważ często (choć nie systematycznie) charakteryzuje je związek, który jest uważany za autentyczny, między treścią rapu a życiem wykonawcy i autora-interpretatora tekstów (rapera), w ogromnej większości przypadków dzieje się tak za sprawą użycia pseudonimu. Pseudonim ma jednak w mniejszym stopniu na celu sublimację tożsamości społecznej rapera, a raczej ustanowienie paradygmatu artystycznego poprzez użycie przybranego imienia, które bardzo rzadko jest mylone z imieniem społecznym (Akhenaton jest doskonałym przykładem). Co więcej, rapowe produkcje angażują fizyczny głos, który można zidentyfikować akustycznie, przenosząc kwestię tożsamości autora gdzie indziej niż na rozpoznanie „metaforycznego głosu”, sposobu lub stylu wykonania, który mimo pseudonimu staje się w pewnym sensie jego bezapelacyjnym podpisem.

Niektóre rapowe produkcje i teoria autofikcji najbardziej zbiegają się w projekcie opowiadania o sobie, a jednocześnie o sposobie, w jaki się to robi, o byciu krytycznym i świadomym tego przedsięwzięcia, co często zostaje pominięte w autobiografiach, ponieważ te ostatnie rzadziej przedstawiają problematyzację relacji między paktem prawdy a zastosowaną formą (Gasparini 2016: 176). Ta podwyższona świadomość pisania w autofikcji ucieleśnia się w *fikcyjnej* formule:

„Fikcja, ściśle rzeczywistych wydarzeń i faktów”. Wyodrębnione przecinkiem pojęcie jest samo w sobie grupą składniową i rytmiczną, a przez to staje się jeszcze bardziej znaczące; co więcej, wskazuje na szczególną relację z językiem, sugerując, że każda narracja, nawet o faktach biograficznych, jest *(re)inwencją* poprzez język, poprzez formę. Philippe Gasparini zauważa, że w 1977 roku Doubrovsky był częścią „nowej krytyki” i Nowej Powieści (Nouveau Roman). Pomimo *etosu* oderwania, w którym Doubrovsky chciał umiejscowić swoją pracę „poza mądrością i składnią powieści, czy to tradycyjnej, czy nowej”, w tym okresie słowo fikcja było nierozzerwalnie związane z pewną

zdolnością do rewolucjonizowania sposobów ekspresji. W tym kontekście Doubrovsky nadał „swej nocie wydawniczej” funkcję performatywną. Musiał ją objaśnić, co było radykalnie nowe i niespotykane w jego twórczości. Postulując nowy rodzaj wypowiedzi, autofikcję, wstrząsał kanonicznymi gatunkami, aby otworzyć dziewicze, niezbadane pole (Gasparini 2016: 178).

Albumom Akhenatona i IAM nie towarzyszy żaden paratekst. Jednak twórczość rapera można porównać do autofikcji, ponieważ kwestia biograficzna jest jeśli nie wszechobecna, to przynajmniej powracająca i centralna; ponieważ odnosi się ona się do ubóstwa i ograniczonego poczucia siebie, co nie czyni jej autobiografią w rozumieniu Doubrovsky’ego; i ponieważ jedną z powracających kwestii w twórczości Akhenatona jest związek między praktyką artystyczną a życiem rapera w samym dziele, niezależnie od tego, czy chodzi o jego wejście do rapu, późniejsze konsekwencje dla jego związków, rap rozumiany jako czyściec itp. Wszystko to jest w dodatku ujęte w specyfice języka, ogarniającej poszczególne elementy rapu – od motywów poetyckich po organizację fonetyczną, zarówno w organizacji tekstowej, jak i w realizacji głosowej tekstu. Twórczość Akhenatona krytycznie porusza się tam i z powrotem między sztuką a życiem rapera, i to właśnie w tej przestrzeni wymyśla on swój język jako przygodę, tj. jako odkrycie znaczenia.

Życie, gównu

Jako punkt wyjścia analizy sugeruję utwór *Pousse au milieu des cactus, ma ranceur* [Rośnij pośrodku kaktusów, moja zawiści], który pojawił się na albumie *Sad Hill* Kheopsa, jednego z DJ-ów i reżysera dźwięku grupy IAM¹:

gównu (,!) opowiadam/obliczam moje przeżycia jak deszcze ciosów, dzieciństwo zaskoczyło mnie pewnego dnia, gdy moja matka nie miała już pieniędzy, mój rap

¹ W tym albumie, będącym hołdem dla włoskich westernów, Akhenaton przyjmuje pseudonim Sentenza, który sporadycznie wykorzystuje też w innych utworach w całej swojej twórczości.

urodził się w biedzie, strzała w świeżym błocie i przysięgłem sobie, że będę pierw² nie dup³ (Kheops 1997: 1:14–1:26⁴)⁵.

Narracyjny i biograficzny wymiar, który wprowadza Akhenaton, jest równie oczywisty, co niejednoznaczny. Fonetycznie /op/ (/kɔ̃t/ w oryginale *conte / compte*) może odnosić się do czasowników „opowiadać” lub „obliczać”. Pierwsza identyfikacja wydaje się oczywista, ponieważ doświadczenia są generalnie (*ponownie*) *opowiadane*; ale druga – jest równie ważna, ponieważ *obliczając* je, raper uczyniłby swoje doświadczenia sumą „deszczu ciosów”, odzwierciedlając jego szczególnie raniące „przeżycia”, które razem z „deszczem ciosów” jawią się jako pojęcia trudne do zliczenia, „niepoliczalne”. W obu przypadkach jest to kwestia „mojego przeżycia”, stosunku do przeszłości, co potwierdza wzmianka o dzieciństwie i znaczniki czasowe „jeden z tych dni”, a także czasowniki odmieniane w czasie przeszłym (należy jednak zaznaczyć, że czasowniki w czasie teraźniejszym wiążą się ściśle z rapem). Pomijając dialog z filmu *Il buono, il brutto, il cattivo* [Dobry, zły i brzydki]⁶ i żeński głos powtarzający „Sentenza”, utwór otwiera słowo „gówno”. Wypowiedziane na czwartej pulsacji miary taktu, przypisane jest do jednego z dwóch „słabych” trwał (oba tradycyjnie akcentowane w rapie), zwłaszcza że jest to pierwsza miara faktycznie oznaczona przez werbel. „[G]ówno” otwiera dyskurs poetycki, co nadaje mu szczególny status, i, jak pokazuję w mojej transkrypcji, jego wymowa oscyluje między byciem częścią tego, co moglibyśmy nazwać „frazą” a wtrąceniem, które samo w sobie uczyniłoby z niego „frazę”⁷. Będąc motywem, „gówno” odnosi się do wielu innych terminów w tym fragmencie, powiązanych przez ich związek z ciałem i tym, co można określić jako jego „wulgarny” wymiar: „mój rap narodził się w biedzie”; „być pierw, nie być dup”. Antonin Artaud napisał: „Gdzie pachnie gówno / pachnie byt” (Artaud 1974 [1948]: 83), przenosząc koncepcję „CACA” na poziom metafizyczny i odnosząc ją do Boga oraz ludzkiej egzystencji. W przypadku Akhenatona użycie „gówna” jest zakorzenione w materialności codziennego życia, ale

² Pierwszy.

³ Ostatni (beznadziejny, „do dup”).

⁴ Wskazuję dokładny moment nagrania, do którego odnosi się cytat i do którego link YouTube podany jest w bibliografii. Zachęcam czytelników do wysłuchania fragmentu; rap traci swój charakter, jeśli jest tylko czytany.

⁵ Szczegółowe omówienie tekstów utworów rapowych można znaleźć w artykule: Baouche 2026.

⁶ To tytuł filmu w reżyserii Sergio Leone z 1966 roku.

⁷ Mówienie o frazie jest bez wątpienia mylące, chociaż sama natura niektórych dzieł poetyckich polega właśnie na unieważnieniu zwykłych kategorii gramatycznych, znaków typograficznych i słownictwa, aby dokonać przejścia od zdania jako (niestabilnego) modelu do frazowania jako poetyckiego kontinuum (Bernadet 2019).

pozostaje nie mniej *poetyckie*, w tym sensie, że słowo to stanowi integralną część wykonania rapu, ujawniając ich nośne znaczenie. Na zakończenie swojej zwrotki Akhenaton rapuje: „nic nowego poza mą szczurzą twarzą w klipach, tak samo pierdę w moich slipach, zrozum mnie dobrze (Kheops 1997: 2:16–2:22)”. „Gówno” [merde], „bieda”, „nędza” [dèche], „dupa” [derche] i „pierdzi” [pète] są połączone fonemami /ɛ/ lub /ɛ:/, a echo fonetycznie sugeruje zarówno ciągłość, jak i poetycką strukturę.

Chociaż inne utwory Akhenatona nie są tak nasycone elementami odnoszącymi się do „cielesnych nizin”, *gówno* (i nie tylko *gówno*) jako motyw jest często przywoływane w jego strofach. Jego wers z utworu *C'est donc ça nos vies* [To więc są nasze życia] zespołu IAM zaczyna się następująco: „Uczę się przegrywać, człowieku, każdego dnia to samo gówno” (IAM 1997a: 1:48–1:51). Organizacja fonemów i prozodia są bardzo specyficzne, ponieważ podwójne powtórzenie dwóch par fonetycznych („j'apprends à perdre”/„*même merde*”) odpowiada podwójnej koncepcji uczenia się: z jednej strony jako proces obejmujący powtarzanie („j'apprends à perdre”), a z drugiej jako wynik, obserwacja („chaque jour même merde”). Wydaje się jednak, że ów proces zapowiadał rezultat, ponieważ „mec”, które fonetycznie odnosi się do „*même merde*”, znajduje się w pierwszej rytmicznej części segmentu, wraz z „j'apprends à perdre” i przed pauzą w dykcji wskazaną przez przecinek. Podczas gdy „*même merde*” (to samo gówno / nawet gówno), po pauzie, brzmi jak konkluzja, punkt dojścia rozumowania, fonetyczne echo pozwala nam je uznać za ogłoszone i stwierdzone w pierwszym rytmicznym segmencie wersu. Reszta strofy rapowana jest w drugiej osobie liczby pojedynczej („tu finis par estanquer⁸ tes potes” / „w końcu wkurzasz swoich kumpli”), po czym pierwsza osoba powraca w dalszym ciągu, gdzieś pomiędzy formą bezosobową a liczbą mnogą: „zabijamy ludzi takich jak my, przejście od gównianego dzieciństwa do tego parszywego dorosłego życia dla kogokolwiek tutaj, więc to jest nasze życie (?)” (IAM 1997a: 2:45–2:52). Znak zapytania w nawiasie wskazuje na dwuznaczność podobną do przedstawionej powyżej *merde*: głos Akhenatona staje się coraz bardziej wysoki i wydłużony, szczególnie podczas wymawiania ostatniej sylaby, „vies”, jakby na końcu znaku zapytania; ale tytuł utworu nie zawiera znaku zapytania, a stosunkowo wysoka częstotliwość tej ostatniej sylaby może również wyrażać rodzaj zrezygnowanej afirmacji zabarwionej zmęczeniem. Wracając do relacji między *gównem* a autoopisem, w *Rośnij pośrodku kaktusów, moja zawiści* pierwszą osobą stanowiło *ja* (*je*), a refleksja dotyczyła życia rapera, od początku do końca wersu. W *To więc są nasze życia* podczas gdy raper-narrator uczy się przegrywać, a Akhenaton zwraca się do figury retorycznej, *gościu*

⁸ Oszukiwać, naciągać, wyludzać.

(*mec*), to kolektyw przegrywa pod koniec strofy, dlatego też Akhenaton opisuje „dla wszystkich tutaj” „przejsie od gównianego dzieciństwa do tego zgniłego dorosłego życia”. To świetny przykład tego, jak rap umożliwia pokazanie relacji między kolektywem wyrażanym przez jednostkę a indywidualnością nierozzerwalnie związaną z kolektywem.

Przed rapem: przejście w sztukę

Podczas gdy *merde* we wszystkich swoich formach, czy to wykrzyknikowych, rzeczownikowych czy przymiotnikowych, opisuje status rapera i jego życie, a nawet życie wokół niego, wydarza się coś ważnego, gdy Akhenaton staje się Akhenatonem, tj. kiedy w pełni dołącza do sceny rapowej. Wymiar narracyjny polega wówczas na odniesieniu tego przejścia, które pierwotnie nie jest separacją, jak ilustruje utwór *Rien à perdre* [Nic do stracenia]: „wcześniej byłem nikim, pieprzonym psem napakowanym Heinekenem, brudną twarzą z plastikowymi zębami i złymi zamiarami” (Akhenaton 1997: 0:21–0:27).

W *Rośnij pośrodku kaktusów, moja zawiści* Akhenaton rapuje pod koniec pierwszej zwrotki: „rien de nouveau sinon ma face de rat dans les clips” („nic nowego poza moją szczurzą twarzą w teledyskach”); ciągłość między „brudną twarzą” „pieprzonego psa” a „szczurzą twarzą” jest oczywista. W obu przypadkach celem jest prezentacja rapera, jego tożsamości (zwłaszcza *twarzy*) i jego *statusu rapera*, ale jest to prezentacja dokonana w „asymetryczny” sposób. We „wcześniej byłem nikim” nacisk położony jest na *wcześniej*, a użycie czasu niedokonanego wskazuje, że upływ czasu, a także przejście do rapu – wskazane przez samą wypowiedź rapową – zmieniły status rapera z „nikogo” i z „pieprzonego psa”. W „nic nowego poza moją szczurzą twarzą w teledyskach” Akhenaton odwraca ową reprezentację, wyraźnie wskazując wektor zmiany, tj. jego przejście do rapu („moja szczurza twarz w teledyskach”), jednocześnie osłabiając jej zakres („nic nowego”) i zachowując negatywny samoopis („moja szczurza twarz”). Mało chwalebny wizerunek rapera jest zatem stały i pozostaje nierozzerwalnie związany z jego praktyką artystyczną. To szczególnie prawdziwe w odniesieniu do początku strofy w rapie IAM *La Saga* [Saga]: „gdy miałem siedemnaście lat, zdecydowałem, byłem głupkiem, nerwowym spazmofilem” (IAM 1997b: 1:05–1:11), którą natychmiast uzupełniam dłuższym fragmentem tej samej strofy:

fauché sans occupation, il n'y a pas pire, je ne possédais rien et je voulais fonder un empire, j'ai persisté, dit des trucs vrais et été pisté, j'ai insisté et le groupe IAM a existé, pour de bon j'étais sincère, j'écris des vers pour mes pairs, et il n'y a qu'eux qui flippent derrière, de l'attention ils se foutaient, donc j'ai roulé pour ma poire

bez grosza przy duszy, bez pracy, nie było nic do stracenia, nie miałem nic, a chciałem zbudować imperium, nie poddałem się, mówiłem prawdę i byłem ścigany, nalegałem i powstała grupa IAM, byłem szczery, piszę wersy dla moich rówieśników i tylko oni się tym przejmują, nie dbają o uwagę, więc robię to dla siebie (IAM 1997b: 1:22–1:41)⁹.

Zwrotka zaczyna się od negatywnego obrazu samego siebie, który zostaje porzucony, gdy następuje przejście do sztuki, a wypowiedziane wyzwanie staje się mniej reprezentacją samego rapera, a raczej reprezentacją jego praktyki artystycznej jako słabego lub brakującego ogniwa między nim a bliskimi mu osobami. Fonem /p/ (który wyróżniam w mojej transkrypcji) nadaje znaczenie całemu segmentowi poprzez zmienność jego tekstowego umiejscowienia i sposobu, w jaki Akhenaton go wymawia. Termin „grupa” jest tym, który najbardziej wyróżnia się spośród wszystkich innych zawierających fonem /p/, ponieważ nie znajduje się w pierwszej pozycji (atakującej), chociaż wymawiany jest tak, jakby w niej był. Transkrypcja bliższa rzeczywistej wymowie dałaby coś w rodzaju: „le grou-pIAM”. Nacisk na tę spółgłoskę nie jest przypadkowy, ponieważ towarzyszy ona momentowi, w którym rodzi się grupa rapera i następuje zmiana paradygmatu w jego życiu: wartość prozodyczna i muzyczna tego fonemu sygnalizuje istotny punkt zwrotny w narracji. Jeżeli w słowie „flippent” (boją się), /p/ również nie znajduje się w pozycji atakującej, w taki sposób, że słowo to reprezentuje drugi biegun narracyjny tej strofy: po narodzinach grupy, bliscy przyjaciele i rodzina rapera, nie rozpoznają siebie w poświęconej im twórczości. Jednak /p/ w „flippent” nie jest akcentowane jak /p/ w „groupe”, co sprawia, że prozodia podkreśla narodziny grupy IAM oraz fakt, że relacja z rówieśnikami miałaby w tym kontekście znaczenie konsekwentne. Ta sama zasada wzmocnienia fonetycznego jest obecna w drugim wersie *Rośnij pośrodku kaktusów, moja zawiści*:

les équivoques débutèrent ainsi, de simples malentendus en absences, on s'étonnait de plus me voir dans la rue, mais j'étais chez moi, à bosser les rythmes les rimes les mélodies, l'amour allait toujours vers mes amis, c'est trop con la vie est ainsi faite dire qu'ils n'auront jamais su que c'était à eux... que je pensais quand j'écrivais

tak zaczęły się nieporozumienia, zwykle niedomówienia, nieobecności, dziwiono się, że coraz rzadziej widuje się mnie na ulicy, ale ja byłem w domu, pracując nad rytmem i rytmami melodiami, miłość wciąż kierowała się ku mym bliskim, to głupie, takie jest życie, że nigdy nie dowiedzą się, że to o nich... myślałem, kiedy pisałem (Kheops 1997: 3:51–4:08)

⁹ Nota od tłumaczek: w przykładach tłumaczonych tekstów, starałyśmy się znaleźć ekwiwalent akcentowanych labialnych spółgłosek, by polski czytelnik nieznający języka francuskiego mógł wyobrazić sobie głosową i tekstową realizację owego rapu.

Fonem /m/ (wyróżniony przeze mnie) stanowi tutaj poetycką ciągłość. Podczas gdy fragment ten zawiera wiele pauz, wyróżnionych przecinkami lub wielokropkami (oznaczającymi dłuższą pauzę), podkreślony fragment „les rythmes les rimes les mélodies” (rytmy rymy melodie) nie zawiera żadnych pauz. Terminy z dziedziny sztuki są przedstawione w prozodycznym skrócie, który skupia uwagę na znaczeniu praktyki, podczas gdy w pozostałej części fragmentu fonem /m/ używany jest rzadziej, aby opisać konsekwencje tej praktyki dla związków rapera. W ostatnim fragmencie, który przedstawiam, praktyka artystyczna nie stanowi problemu między raperem a jego bliskimi, będąc co najwyżej czyszcem, a przynajmniej miejscem, w którym można zmierzyć się z własnymi błędami:

siostram, które źle traktowałem, mówię, przepraszam, wiecie, nie miałem nic do zaoferowania poza miłością, tylko kolejny dzień cierpienia, nic więcej, tylko kolejny dzień, żeby się nudzić na śmierć, jak zwykle, a teraz pokutuję zamknięty w swoim laboratorium (Akhenaton 2000: 1:30–1:41).

W momencie formułowania przeprosin rym zostaje na chwilę usunięty z dyskursu poetyckiego, być może po to, by przybliżyć omawiany segment do dyskursu mówionego, po czym jest ponownie włączony dokładnie w momencie, w którym raper odnosi skruchę do swojej praktyki artystycznej („a teraz pokutuję zamknięty w moim laboratorium”). Warto również zauważyć, że pole semantyczne gówna (*merde*) jest mobilizowane przez wyrażenie „s’faire chier” (śmiertelnie się nudzić się).

W świetle tych analiz – co prawda krótkich, ale ujawniających istotną sieć narracyjną – wydaje mi się oczywiste, że utwory rapowe mogą, poprzez swoją poetycką specyfikę, która jest nierozdzielnie związana z tekstem i głosem, wprowadzać do gry zarówno autora, jak i jego życie, a przede wszystkim jego stosunek do praktyki artystycznej, wykraczający poza ogólne lub szczegółowe rozważania. Twórczość Akhenatona, nie jest autofikcją, ale zamienia życie rapera w rapowaną opowieść, której język należy odczytywać jako fikcję, jeśli mianem fikcji określamy „przygodę języka” kształtującą narrację o sobie. W zamian te utwory, które są rapem, a zatem nie są ani „wierszami” w przyjętym znaczeniu tego terminu, ani powieściami, otwierają drzwi do koncepcji autofikcji, która mogłaby obejmować gatunki artystyczne inne niż powieść i wysuwają na pierwszy plan zagadnień artystycznych kryterium radykalnej subiektywizacji, czy to w powieści, rapie, czy w poezji.

**« JE CONTE/COMPTE MON VÉCU COMME UNE PLUIE
DE COUPS » : PENSER LE RAPPORT ENTRE L'AUTOFICTION
ET L'ŒUVRE DU RAPPEUR AKHENATON**

Situation théorique : pourquoi l'autofiction?

En 1977, Serge Doubrovsky écrit, en guise de prière d'insérer et de quatrième de couverture de son roman *Fils* :

Autobiographie ? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau (Doubrovsky 1977).

Pierre angulaire de l'autofiction, cette définition paraît deux ans après *Le pacte autobiographique*, dans lequel Philippe Lejeune théorise l'autobiographie comme le « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune 1975 : 14).

Le néologisme de Doubrovsky interroge le statut du langage, et donc du sujet, dans l'écriture de soi. Le romancier oppose le « beau style » de l'autobiographie (celle d'un individu important), un style honnête reposant sur un pacte de vérité, à une « aventure du langage » presque symétriquement liée dans sa formulation au « langage d'une aventure », c'est-à-dire à l'entreprise d'écriture de soi où la notoriété de l'auteur aurait *a priori* peu de pertinence.

Je voudrais relever d'emblée qu'il existe des dissonances flagrantes, voire insolubles entre l'autofiction et un corpus constitué de morceaux et couplets du rappeur Akhenaton, pseudonyme principal de Philippe Fragione, membre fondateur du groupe marseillais de rap IAM. Je me risque à penser le lien entre eux non pour catégoriser une œuvre selon un principe d'identification (c'est de l'autofiction ou ce n'en est pas), mais pour ouvrir la réflexion sur la signification de cette œuvre. Les enjeux théoriques et les problèmes de l'autofiction font donc figure d'interrogation : que font-ils voir de l'œuvre d'Akhenaton, et en quoi cette œuvre, en retour, renouvelle-t-elle ou déplace-t-elle les théories de l'autofiction ?

Parmi les « critères » que le rap ne remplit pas, je nomme le fait que l'*autofiction* « doit impérativement s'assumer comme un roman en s'appelant "roman" sur la couverture » (Vilain 2010 : 471). Il va de soi que les albums de rap ne sont pas des romans, quand bien même une dimension narrative peut y être prégnante. De plus,

l'autofiction requiert l'homonymat entre auteur, narrateur et personnage, l'identité nominale avérant la véridicité de la matière autobiographique. « Dans l'autofiction, dit Doubrovsky, il faut s'appeler soi-même par son propre nom, payer, si je puis dire, de sa personne, et non se léguer à un personnage fictif » (Vilain 2010 : 472 ; il cite Doubrovsky 2005 : 205).

Les productions de rap sont ambivalentes en cela qu'elles impliquent souvent (mais pas systématiquement) un lien revendiqué comme authentique entre le contenu d'un rap et la vie de l'auteur-interprète (du rappeur), le tout passant, dans l'extrême majorité des cas, par un pseudonymat. Or, ce dernier cherche moins à sublimer l'identité sociale du rappeur qu'à instaurer un paradigme artistique par l'usage d'un nom d'emprunt, lequel se confond très rarement avec un nom social (Akhenaton en est l'exemple parfait). En outre, les productions de rap impliquent une voix physique qu'il est possible d'identifier acoustiquement, déplaçant l'enjeu de l'identité de l'auteur ailleurs que dans la reconnaissance d'une « voix métaphorique », d'une manière ou d'un style saisissables uniquement par l'écrit ; la voix du rappeur, malgré le pseudonyme, devient en quelque sorte sa signature irrévocable.

Certaines productions de rap et la théorie de l'autofiction convergent sans doute le plus manifestement dans le projet de se raconter, et de dire en même temps la façon dont on se raconte, d'être critique et conscient de cette entreprise, ce qui serait souvent évacué dans les autobiographies, parce que ces dernières présenteraient plus rarement une mise en doute du rapport entre le pacte de vérité et la forme employée (Gasparini 216 : 176). Cette conscience accrue de l'écriture dans l'autofiction s'incarne par la *fiction* dans la formule « Fiction, d'événements et de faits strictement réels ». Isolée par une virgule, la notion est à elle seule un groupe syntaxique et rythmique, et en cela d'autant plus signifiante ; plus encore, elle pointe vers un rapport particulier au langage impliquant que toute mise en récit, même d'un fait biographique, est une (*ré*)invention par le langage, par la forme. Philippe Gasparini rappelle que Doubrovsky s'inscrivait en 1977 dans le sillage de la « nouvelle critique » et du Nouveau Roman. Malgré un *ethos* désengagé, par lequel Doubrovsky souhaitait situer son œuvre « hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau », durant cette période le mot fiction était indissociable d'une

capacité à révolutionner les modes d'expression. Dans ce contexte, Doubrovsky assignait à son « prière d'insérer » une fonction performative. Il devait notifier ce qui était radicalement inédit, inouï, dans son écriture. En postulant un nouveau type d'énoncé, l'autofiction, il bousculait les genres canoniques pour dégager un champ vierge, inexploré (Gasparini 2016 : 178).

Aucun paratexte n'accompagne les albums d'Akhenaton ou d'IAM. Pour autant, l'œuvre du rappeur peut se rapporter à l'autofiction parce que la question biographique y est sinon omniprésente, du moins récurrente et centrale ; parce que cette part biographique renvoie à la pauvreté et à un sens de soi réduit, ce qui n'en fait pas de l'autobiographie comme l'entendait Doubrovsky ; et parce que l'un des enjeux récurrents chez Akhenaton, à même l'œuvre, est le lien entre la pratique artistique et la vie du rappeur, qu'il s'agisse de sa venue au rap, des conséquences sur ses relations, du rap comme purgatoire, etc. Le tout passe par une spécificité allant de motifs poétiques à l'organisation phonétique, tant dans le texte que dans l'interprétation vocale du texte. L'œuvre d'Akhenaton effectue un va-et-vient critique entre l'art et la vie du rappeur, et c'est précisément là qu'il invente son langage en tant qu'aventure, c'est-à-dire en tant que découverte, du sens.

La vie, *merde*

Comme point de départ de mon analyse, je suggère *Pousse au milieu des cactus, ma rancœur*, titre paru sur l'album *Sad Hill* de Kheops, l'un des DJ et metteurs en son d'IAM¹ :

merde (/!) je conte/compte mon vécu comme une pluie de coups, enfance prise de court un de ces jours où ma mère n'avait plus de sous, mon rap naît dans la dèche, flèche dans la fraîche boue et, je m'suis juré d'être prems² pas derche³ (Kheops 1997 : 1:14-1:26⁴)⁵.

La dimension narrative et biographique qu'Akhenaton instaure est aussi évidente qu'ambiguë. Oralement, /kɔ̃t/ peut renvoyer aux verbes « conter » ou « compter ». La première direction semble aller d'elle-même parce qu'un vécu se (*ra*) conte généralement ; mais la seconde définition est tout aussi valable puisqu'en le *comptant*, le rappeur ferait de son vécu la somme d'une « pluie de coups », traduisant par-là une acuité particulière de sa part, « vécu » et « pluie de coups » étant des concepts indénombrables. Il s'agit bien, dans les deux cas, de « mon vécu », d'un rapport à son passé, ce que confirment la mention de l'enfance et

¹ Pour cet album se voulant un hommage aux westerns italiens, Akhenaton adopte le pseudonyme Sentenza, qu'il mobilise ponctuellement dans d'autres raps tout au long de son œuvre.

² Premier.

³ Postérieur et dernier.

⁴ J'indique le moment précis auquel renvoie la citation dans l'enregistrement, dont un lien YouTube est disponible en bibliographie. Je vous encourage à écouter l'extrait en question ; un rap est dénaturé s'il est uniquement lu.

⁵ Pour une discussion approfondie sur la mise en texte des morceaux de rap, voir Baouche 2026.

les marqueurs temporels « un de ces jours », de même que les verbes conjugués à l'imparfait et au passé composé (notons toutefois que les verbes au présent concernent précisément le rap). Si l'on met de côté un dialogue tiré du film *Il buono, il brutto, il cattivo*⁶ [Le Bon, la Brute et le Truand] et une voix féminine qui répète « Sentenza », le morceau s'ouvre sur le mot « merde ». Prononcé sur le quatrième temps de la mesure, il s'en voit attribuer l'un des deux temps « faibles » (tous deux traditionnellement accentués dans le rap), d'autant plus que ce temps est le premier à être effectivement marqué par la caisse claire. « [M]erde » ouvre le discours poétique, ce qui lui confère un statut particulier ; et comme je le montre dans ma retranscription, sa prononciation oscille entre une intégration dans ce que l'on pourrait appeler une « phrase » et une interjection qui en ferait une « phrase » à lui seul⁷. En tant que motif, « merde » renvoie à une foule d'autres termes dans l'extrait, liés par leur rapport au corps et à sa dimension que l'on pourrait qualifier de « vulgaire » : « mon rap naît dans la dèche » ; « être prems pas derche ». Antonin Artaud écrivait : « Là où ça sent la merde / ça sent l'être » (Artaud 1948 : 83), poussant la réflexion autour du « CACA » à un niveau métaphysique en le mettant en relation avec Dieu et l'existence humaine. Chez Akhenaton, l'usage de « merde » est ancré dans la matérialité du quotidien, mais il n'en est pas moins poétique, au sens où le mot fait partie intégrante des raps et en dévoile la portée signifiante. Pour clore son couplet, Akhenaton rappe : « rien de nouveau sinon ma face de rat dans les clips, je pète toujours pareil dans mon slip, comprends-moi bien » (Kheops 1997 : 2:16–2:22). « Merde », « dèche », « derche » et « pète » sont tous liés entre eux par les phonèmes /ɛ/ ou /ɛ:/, l'écho phonétique impliquant la continuité et la structure poétique.

Si les autres morceaux d'Akhenaton ne sont pas aussi saturés d'éléments renvoyant au « bas corporel », *merde* (et non uniquement *la merde*) en tant que motif est fréquemment convoqué dans les couplets d'Akhenaton. Son couplet dans *C'est donc ça nos vies* d'IAM débute comme suit : « j'apprends à perdre mec, chaque jour même merde » (IAM 1997a : 1:48–1:51). L'organisation des phonèmes et la prosodie y sont spécifiques dans la mesure où les doubles répétitions de deux couples phonétiques (« j'apprends à perdre » / « même merde ») correspondent à une conception duelle de l'apprentissage : d'une part en tant que processus passant par la répétition (« j'apprends à perdre ») et d'autre part en tant que résultat, constat (« chaque jour même merde »). Or, il semble que le

⁶ C'est le titre du film de Sergio Leone de 1966.

⁷ Il est sans doute abusif de parler de phrase, quoique le propre de certaines œuvres de poésie soit précisément de défaire les catégories grammaticales usuelles, les marques typographiques et le lexique, pour effectuer un passage de la phrase comme modèle (instable) au phrasé comme continu poétique (Bernadet 2019).

processus annonçait le résultat, puisque « mec », se rapportant phonétiquement à « même merde », se retrouve dans la première partie rythmique du segment, avec « j'apprends à perdre » et avant la pause dans la diction qu'indique la virgule. Alors que « même merde », après la pause, s'apparente à une conclusion, à un point d'arrivée du raisonnement, l'écho phonétique permet de le considérer comme annoncé et énoncé dès le premier segment rythmique du couplet. La suite du couplet est rappée à la seconde personne du singulier (« tu finis par estanquer⁸ tes potes »), puis la première personne effectue un retour à la fin du couplet, quelque part entre l'impersonnel et le pluriel : « on tue les gens de notre condition, transition d'une enfance de merde, à cette vie d'adulte pourrie pour quiconque ici, c'est donc ça nos vies (?) » (IAM 1997a : 2:45–2:52).

Le point d'interrogation entre parenthèses indique une ambiguïté similaire à celle de *merde* présentée plus haut : la voix d'Akhenaton devient de plus en plus aigüe et allongée, particulièrement en prononçant la dernière syllabe, « vies », comme en fin d'interrogation ; mais le titre du morceau ne contient pas de point d'interrogation et la fréquence relativement élevée de cette dernière syllabe peut aussi exprimer une sorte d'affirmation résignée teintée de lassitude. Pour revenir au rapport entre *merde* et l'écriture de soi, dans *Pousse au milieu des cactus, ma rancœur*, la première personne était *je* et la réflexion portait spécifiquement sur la vie du rappeur, du début à la fin du couplet. Dans *C'est donc ça nos vies*, si c'est bien le narrateur-rappeur qui apprend à perdre, et si Akhenaton s'adresse à une figure rhétorique, *mec*, c'est le collectif qui est perdant à l'issue du couplet, puisqu'Akhenaton décrit, « pour quiconque ici », la « transition d'une enfance de merde, à cette vie d'adulte pourrie ». Il s'agit ici d'un bel exemple de ce que le rap permet de faire voir du rapport entre une collectivité dite par un individu et une individualité inséparable du collectif.

D'avant au rap : le passage à l'art

Si *merde* dans toutes ses formes, exclamative, substantivée ou qualificative, dit le statut du rappeur et de sa vie, voire de la vie qui l'entoure, un événement survient lorsqu'Akhenaton devient Akhenaton, c'est-à-dire lorsqu'il intègre pleinement le milieu du rap. La dimension narrative consiste alors à mettre en relation ce passage, qui n'est au demeurant pas une scission, comme l'illustre *Rien à perdre* : « avant je n'étais rien, un putain de chien plein d'Heineken, sale face dent en plastique arrière-pensées malsaines » (Akhenaton 1997 : 0:21–0:27).

Je rappelle que dans *Pousse au milieu des cactus, ma rancœur*, Akhenaton apparaît à la fin du premier couplet : « rien de nouveau sinon ma face de rat dans

⁸ Arnaquer, escroquer.

les clips » ; entre la « sale face » d'un « putain de chien » et « ma face de rat », la continuité est évidente. Dans les deux occurrences il s'agit de représenter le rappeur, son identité (notamment la *face*, en ayant recours au registre animalier péjoratif) et son *statut de rappeur*, mais de façon « asymétrique ». Dans « avant je n'étais rien », l'accent est mis sur l'*avant*, et l'usage de l'imparfait indique que le passage du temps et le passage au rap (indiqué par l'énonciation rap elle-même) ont modifié le statut de « rien » et de « putain de chien » du rappeur. Dans « rien de nouveau sinon ma face de rat dans les clips », Akhenaton indique explicitement le vecteur de changement, c'est-à-dire sa venue au rap (« ma face de rat dans les clips »), tout en atténuant la portée (« rien de nouveau ») et en conservant la désignation négative de soi (« ma face de rat »). L'image de soi peu glorifiée du rappeur est donc une constante et elle demeure indissociable de sa pratique artistique. C'est le cas notamment du début de son couplet dans *La Saga* d'IAM : « à dix-sept ans je me suis fait une raison, j'étais un petit con, un nerveux spasmophile » (IAM 1997b : 1:05-1:11), que je fais suivre immédiatement par un plus long extrait du même couplet :

fauché sans occupation, il n'y a **pas** pire, je ne **possédais** rien et je voulais fonder un **empire**, j'ai **persisté**, dit des trucs vrais et été **pisté**, j'ai insisté et le groupe IAM a existé, **pour** de bon j'étais sincère, j'écris des vers **pour** mes **pairs**, et il n'y a qu'eux qui **flippent** derrière, de l'attention ils se foutaient, donc j'ai roulé **pour** ma **poire** (IAM 1997b : 1:22-1:41).

Le couplet débute par une image négative de soi, qui est abandonnée au moment où s'effectue le passage à l'art, et l'enjeu devient moins la représentation du rappeur lui-même que la représentation de sa pratique artistique en tant que maillon faible ou manqué entre lui et ses proches. Le phonème /p/ (que je mets en évidence dans ma retranscription) fait le sens de tout ce segment, par la variation dans son positionnement textuel et dans sa prononciation par Akhenaton. Le terme « groupe » est celui qui se distingue le plus de tous ceux contenant le phonème /p/ parce que ce dernier n'y est pas en position d'attaque, tout en étant prononcé comme si c'était le cas. Une retranscription plus rapprochée de la prononciation effective donnerait quelque chose comme : « le grou-pIAM » a existé. L'insistance sur cette consonne n'est pas fortuite, puisqu'elle accompagne le moment de l'extrait où naît le groupe du rappeur et où s'opère le changement de paradigme dans sa vie : la valeur prosodique et musicale de ce phonème indique un tournant narratif crucial. Si dans le mot « flippent » /p/ ne se trouve également pas en position d'attaque, c'est parce que le mot représente justement l'autre pôle narratif de ce couplet : après la naissance du groupe, les proches du rappeur ne se reconnaissent pas dans l'écriture qui leur est dédiée. Cependant, le

/p/ de « flippent » n'étant pas accentué comme celui de « groupe », la prosodie insiste sur la naissance du groupe IAM et sur le fait que la relation avec les pairs y serait conséquentielle. Le même principe de valorisation phonétique est présent dans le second couplet de *Pousse au milieu des cactus, ma rancœur* :

les équivoques débutèrent ainsi, de simples **m**alentendus en absences, on s'étonnait de plus **m**e voir dans la rue, **m**ais j'étais chez **m**oi, à bosser les rythmes les rimes les mélodies, l'**a**mour allait toujours vers **m**es **a**mis, c'est trop con la vie est ainsi faite dire qu'ils n'auront jamais su que c'était à eux... que je pensais quand j'écrivais (Kheops 1997 : 3:51–4:08)

Le phonème /m/ (que je mets en évidence) fait ici le continu poétique. Alors que de nombreuses pauses ponctuent l'extrait, représentées par des virgules ou des points de suspension (indiquant une plus longue pause), le segment souligné « les rythmes les rimes les mélodies » n'en contient pas. Les termes du domaine artistique sont présentés dans un resserrement prosodique qui centralise l'importance de la pratique, alors que dans le reste de l'extrait, le phonème /m/ est employé moins densément pour décrire les conséquences de cette pratique sur les relations du rappeur. Dans le dernier extrait que je présente, la pratique artistique ne pose pas de problème entre le rappeur et ses proches, étant sinon un purgatoire, du moins un lieu où tenter de s'absoudre de ses erreurs :

aux sœurs qu'j'ai traitées mal j'm'excuse t'sais, j'avais rien à offrir sans amour, juste un autre jour à souffrir rien d'plus, juste un autre jour à s'faire chier à mourir comme d'hab', et là j'fais pénitence cloîtré dans mon lab' (Akhenaton 2000 : 1:30–1:41).

Au moment où l'excuse est formulée, la rime est pour un instant évacuée du discours poétique, peut-être pour rapprocher le segment en question d'un discours parlé, puis elle est réintégrée au moment précis où le rappeur met en relation ses remords et sa pratique artistique (« et là j'fais pénitence cloîtré dans mon lab' »). Il est aussi notable que le champ sémantique de *merde* soit mobilisé par l'expression « s'faire chier ».

Au vu de ces analyses certes courtes, mais dévoilant un véritable réseau narratif, il m'apparaît justifié d'avancer que des raps puissent, à travers leur spécificité poétique, laquelle passe inséparablement par le texte et par la voix, mettre en jeu l'auteur, sa vie, et surtout son rapport à sa pratique artistique, au-delà de considérations génériques ou nominales. L'œuvre d'Akhenaton n'est peut-être pas de l'autofiction, mais elle fait de la vie rappée une histoire à parcourir comme une fiction, si fiction est le nom donné à « l'aventure du langage » qui modèle le récit de soi. En retour, ces morceaux, qui sont du rap, donc ni des « poèmes »

au sens admis du terme, ni du roman, ouvrent la porte à une conception de l'autofiction qui puisse regarder vers d'autres genres artistiques que le roman, et mettent à l'avant-plan de la question artistique le critère de la subjectivation radicale, roman, rap ou poésie confondus.

Cet article a été traduit du français vers le polonais par Dorota Walczak-Delanois et Yoana Ganowski. Artykuł został przetłumaczony z języka francuskiego na język polski przez Dorotę Walczak-Delanois i Yoanę Ganowski.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHIE

Akhenaton (feat. Le Rat Luciano). 1997. *Rien à perdre*. <https://www.youtube.com/watch?v=W4PQ3-zlB8A>

Akhenaton. 2000. *J'avais dire*. [In:] *Comme un aimant* (B.O. du film). <https://www.youtube.com/watch?v=gbmviIvuEfQ>

Baouche Amine. 2026. « *Le sens du mot flow* » : analyse de la signification du rap par le texte et l'interprétation vocale. « *ATeM Archiv für Textmusikforschung* », n° 9–2.

Bernadet Arnaud. 2019. *La phrase continuée. Variations sur un trope théorique*. Paris : Garnier classiques.

Doubrovsky Serge. 1977. *Fils*. Paris : Galilée.

Doubrovsky Serge. 2005. *L'autofiction selon Doubrovsky*. [In:] Philippe Vilain. *Défense de Narcisse*. Paris : Grasset. P. 169–235.

Gasparini Philippe. 2016. *Autofiction vs autobiographie*. [In:] Philippe Gasparini. *Poétiques du je : du roman autobiographique à l'autofiction*. Lyon : Presses universitaires de Lyon. P. 175–192.

IAM. 1997a. *C'est donc ça nos vies*. [In:] *Ma 6-T va crack-er* (B.O. du film). <https://www.youtube.com/watch?v=-UOU8vr6d1Q>

IAM (feat. Sunz of Man). 1997b. *La Saga*. [In:] *L'école du micro d'argent*. https://www.youtube.com/watch?v=oK2uRn_uUqg

Kheops (feat. Sentenza). 1997. *Pousse au milieu des cactus, ma rancœur*. [In:] *Sad Hill*. <https://www.youtube.com/watch?v=IMZpeJc2l8M>

Lejeune Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.

Vilain Philippe. 2010. *Démon de la définition*. [In:] *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*. Éd. Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche. Lyon : Presses universitaires de Lyon. P. 461–482.