

**MASARYKOVA
UNIVERZITA**

FILOZOFICKÁ FAKULTA

**Le choix du nom d'artiste : de l'identité
et de la signification dans le rap
féminin français**

Bakalářská diplomová práce

AMALIE KOLEGAR

Vedoucí práce: doc. Christophe Gérard L. Cusimano

Ústav románských jazyků a literatur
Francouzský jazyk a literatura

Brno 2023

MUNI
ARTS

Bibliografický záznam

Autor:	Amalie Kolegar Filozofická fakulta Masarykova univerzita Ústav románských jazyků a literatur
Název práce:	Le choix du nom d'artiste : de l'identité et de la signification dans le rap féminin français
Studijní program:	Francouzský jazyk a literatura
Vedoucí práce:	doc. Christophe Gérard L. Cusimano
Rok:	2023
Počet stran:	124
Klíčová slova:	onomastika, umělecké jméno, význam, identita, francouzský ženský rap

Bibliographic record

Author: Amalie Kolegar
Faculty of Arts
Masaryk University
Department of Romance Languages and Literatures

Title of Thesis: The choice of stage names : on identity and meaning in French female rap

Degree Programme: French language and literature

Supervisor: doc. Christophe Gérard L. Cusimano

Year: 2023

Number of Pages: 124

Keywords: onomastics, stage name, meaning, identity, French female rap

Anotace

Bakalářská práce *Le choix du nom d'artiste : de l'identité et de la signification dans le rap féminin français* analyzuje význam a identitární aspekty uměleckých jmen patnácti francouzských raperek. Její teoretická část se opírá se o poznatky onomastiky a lingvistiky, a v menší míře o sociologické či marketingové studie. Nabízí také stručnou historii francouzského ženského rapu a shrnutí předešlých vědeckých prací na toto téma. Hlavním cílem její praktické části je analýza a interpretace vybraných uměleckých jménech. Předběžné výsledky jsou poté zasazeny do kontextu hip-hop kultury a jejího často negativního obrazu ve společnosti.

Abstract

The bachelor thesis *Le choix du nom d'artiste : de l'identité et de la signification dans le rap féminin français* analyses the signification and the identitary aspects of the stage names of fifteen French female rappers. The theoretical part draws on the knowledge of onomastics and linguistics and, to a lesser extent, on the conclusions of sociological or marketing studies. It also provides a brief history of French female rap and a summary of previous scientific studies on this topic. The main objective of its practical part is the analysis and the interpretation of the selected stage names. The preliminary results are subsequently placed in the context of hip-hop culture and its often negative image in society.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci **Le choix du nom d'artiste : de l'identité et de la signification dans le rap féminin français** zpracovala sama. Veškeré prameny a zdroje informací, které jsem použila k sepsání této práce, byly citovány v textu a jsou uvedeny v seznamu použitých pramenů a literatury.

V Brně 15. března 2023

.....
Amalie Kolegar

Remerciements / Poděkování

Je tiens à remercier le directeur de ce mémoire, Monsieur Christophe Cusimano, pour les conseils et pour les encouragements, en particulier lors des étapes finales de la rédaction. Son enthousiasme contagieux, sa passion pour les connaissances et son humanité m'ont inspiré de bien des façons.

Je remercie également mes amies et amis pour le soutien, pour les relectures et pour les débats. Merci à mes chères collègues et amies Zuzana, Paula et Nela, pour leur disponibilité, pour l'encouragement incessant pendant les deux années hectiques de ma licence accélérée, et pour les fous rires.

V neposlední řadě děkuji mé nejbližší rodině, a to zejména za podporu mé touhy po poznání. Děkuji mámě za pochopení, sestře za trefný humor a prarodičům za ničím nezlomitelné odhodlání pochopit téma mé bakalářské práce.

Table des matières

Liste des figures	13
Liste des tableaux	14
Liste des annexes	15
Introduction	17
Le nom d'artiste : un nom propre à statut double	19
1.1 Le nom propre	19
1.2 L'onomastique, une discipline à part (entière)	25
1.3 Les valeurs identitaire et marchande du nom d'artiste	30
Vers une « rapologie féminine »	41
2.1 Le rap féminin français	41
2.2 Étude du rap féminin en sciences humaines et sociales	46
Méthodologie de travail	51
3.1 Création du répertoire	51
3.2 Recherche de métadonnées	54
3.3 Méthode d'analyse des noms d'artiste	58
À la recherche de signification dans les noms d'artiste	61
4.1 Classement des noms d'artiste selon la typologie d'Éric Delattre	62
4.2 Créativité morpholexicale dans les noms d'artiste	64
4.3 Mise en avant de l'identité dans les noms d'artiste	76
4.4 Le nom d'artiste en contexte : allusions socio-culturelles	86
4.5 Observations sur les noms d'artiste des rappeuses françaises	91
Conclusion	94
Bibliographie	97
Annexes	107

Liste des figures

Figure n° 1 : Liste des 30 rappeuses formant le répertoire primaire	52
Figure n° 2 : Répertoire final.....	54
Figure n° 3 : Répertoire de noms d'artiste.....	58
Figure n° 4 : Système d'évaluation de l'opacité des éléments étudiés.....	60
Figure n° 5 : Correspondance privée avec Karim Hammou concernant les métadonnées de Roll K.....	116
Figure n° 6 : <i>Black Barbie Style</i> , premier album de Black Barbie.....	117
Figure n° 7 : <i>Barbieturique</i> , deuxième album de Black Barbie.....	117
Figure n° 8 : Pochette de l'album <i>Tragédie D'Une Trajectoire</i> (2008)	118
Figure n° 9 : Pochette de l'album <i>Libérez La Bête</i> (2010)	118
Figure n° 10 : Pochette de l'album <i>Chapitres I&II</i> (2016).....	119
Figure n° 11 : Page n°3 du livret de l'album <i>La Moyenne</i> (2019).....	120
Figure n° 12 : Page n°7 du livret de l'album <i>La Moyenne</i> (2019).....	120
Figure n° 13 : Page n°10 du livret de l'album <i>La Moyenne</i> (2019)	121
Figure n° 14 : Correspondance privée avec La Pietà concernant ses métadonnées..	122

Liste des tableaux

Tableau n° 1 : Typologie des noms d'artiste selon Éric Delattre	38
Tableau n° 2 : Métadonnées recherchées dans le cadre du projet <i>RapCor</i>	56
Tableau n° 3 : Classement des noms d'artiste selon la typologie d'Éric Delattre.....	62
Tableau n° 4 : Procédés morphologiques dans les noms d'artiste.....	65
Tableau n° 5 : Modifications orthographiques dans les noms d'artiste	69
Tableau n° 6 : Éléments empruntés dans les noms d'artiste.....	71
Tableau n° 7 : Références au nom civil dans les noms d'artiste	77
Tableau n° 8 : Expression de l'identité ethnique ou raciale dans les noms d'artiste..	81
Tableau n° 9 : Expression de l'identité féminine dans les noms d'artiste	83
Tableau n° 10 : Allusions socio-culturelles dans les noms d'artiste	87
Tableau n° 11 : Conformité des rappeuses aux critères du d'inclusion au répertoire	107
Tableau n° 12 : Les noms d'artiste, les motivations derrière les noms d'artiste et les noms civils des rappeuses	109
Tableau n° 13 : Les groupes, les périodes d'activité et l'année de sortie du premier morceau des rappeuses	110
Tableau n° 14 : Informations sur la date et le lieu de naissance des rappeuses.....	111
Tableau n° 15 : Informations sur les origines et l'environnement familial des rappeuses.....	112
Tableau n° 16 : La sexualité (si revendiquée) des rappeuses et des particularités sur leurs parcours	113
Tableau n° 17 : La ville de résidence, la banlieue de référence et la profession civile des rappeuses	114

Liste des annexes

Annexe n° 1 : Conformité des rappeuses aux critères d'inclusion au répertoire.....	107
Annexe n° 2 : Les métadonnées des rappeuses	109
Annexe n° 3 : Courriel du sociologue Karim Hammou concernant Roll K.....	116
Annexe n° 4 : Les pochettes des albums de Black Barbie.....	117
Annexe n° 5 : L'univers visuel de Casey	118
Annexe n° 6 : Les allusions à la chrétienté dans l'univers visuel de La Pietà	119
Annexe n° 7 : Courriel de La Pietà concernant ses métadonnées	122

Introduction

Le présent mémoire étudie les noms d'artiste de quinze rappeuses originaires de France métropolitaine. Fidèle à l'interdisciplinarité de l'onomastique dans laquelle il s'inscrit, il explore les noms de scène par le biais d'une analyse linguistique, mais s'inspire également des méthodes des études de marketing, de la sémiologie ou de la sociologie. Grâce à la remise des résultats préliminaires dans le contexte de la culture hip-hop et de la société en général, il se propose d'apporter un regard novateur sur les noms d'artiste en tant que porteurs d'identité et de signification.

Passionnée depuis longtemps par l'onomastique, nous nous intéressons tout particulièrement au décryptage de la signification opaque des noms propres. Les noms d'artiste ont, en tant que noms que l'on choisit pour soi, suscité notre intérêt grâce à leur double statut d'anthroponyme et d'ergonyme. En effet, noms de personne et noms de marque à la fois, les processus à travers lesquels les artistes choisissent leurs pseudonymes semblent refléter des enjeux sociétaux, mais aussi intrapersonnels.

Le rap s'est imposé comme le domaine de notre recherche notamment pour sa forte dimension identitaire. Bien que ce genre musical soit le sujet des nombreux mémoires au sein de notre faculté, notamment grâce au projet *RapCor*, les rappeuses et leurs œuvres ne figurent que rarement dans ces travaux. La plupart des chercheurs en linguistique, contrairement aux sociologues et aux critiques littéraires, ne semblent pas non plus accorder de l'attention aux spécificités du rap féminin. Le choix d'un répertoire de noms d'artiste exclusivement féminin nous permettra de nous inspirer des publications sur ce sujet dans le domaine des sciences sociales en vue d'apporter une perspective onomastique à la « rapologie féminine ».

Le présent travail se divisera en quatre parties. La première proposera des repères théoriques quant à l'étude du nom d'artiste. Elle présentera les connaissances de la linguistique générale et de l'onomastique, et visera à explorer ce qui différencie les noms d'artiste des autres anthroponymes ou ergonymes. Le deuxième chapitre

résumera l'histoire des rappeuses françaises et les recherches effectuées à ce sujet dans les sciences humaines et sociales. S'en suivra une description détaillée des méthodes employées lors de notre analyse. Celle-ci constituera la quatrième et dernière partie de notre mémoire. En effectuant une étude onomastique minutieuse et en replaçant les résultats préliminaires en contexte, nous chercherons à confirmer ou à réfuter nos hypothèses.

En effet, en nous basant sur les connaissances acquises au fil de nos études et sur des observations préalables, nous avons établi trois hypothèses quant à la nature des noms d'artiste des rappeuses françaises.

La première hypothèse concerne les procédés linguistiques voire lexicogéniques employés lors de la création des noms de scène. Nous croyons que les pseudonymes des rappeuses choisies ont été créés selon des principes similaires. Ainsi, il sera possible de les catégoriser du point de vue linguistique.

Notre deuxième hypothèse est relative à la dimension identitaire des noms de scène. Nous pensons que si des aspects identitaires interprétables seront présents dans plus de la moitié des noms d'artiste, il sera difficile de les vérifier de manière fiable à cause de leur opacité.

Enfin, nous croyons trouver des références à la culture populaire dans les pseudonymes. Diverses et relatives à de nombreuses œuvres, créations ou endroits, nous pensons toutefois qu'il ne sera pas possible de les classer dans des catégories.

En appliquant les connaissances présentées dans les deux premiers chapitres selon la méthodologie expliquée dans le troisième, nous espérons pouvoir confirmer ou réfuter nos hypothèses, et contribuer ainsi à une meilleure compréhension des facteurs qui entrent en jeu lors de la création des noms d'artiste des rappeuses françaises.

Le nom d'artiste : un nom propre à statut double

Synonyme d'identité artistique, le nom d'artiste se prête à une analyse onomastique rigoureuse. Comme tout scientifique, un onomasticien doit s'appuyer sur l'apport et les découvertes de ses prédécesseurs, en vue de mener une étude novatrice pertinente.

La première partie du présent mémoire abordera les notions théoriques indispensables pour l'analyse du nom d'artiste. Tout d'abord, nous rendrons compte de la place du nom propre en linguistique générale. Nous nous focaliserons sur la question de la signification du nom propre, fil conducteur de notre travail analytique. Ensuite, nous présenterons la discipline de l'onomastique, notamment son statut et les méthodes qui lui sont (im)propres. Enfin, nous découvrirons le nom de scène en tant que nom de personne et nom de marque à la fois, et tâcherons d'expliquer les particularités relevant de ce double statut.

1.1 Le nom propre

Les noms propres constituent un objet d'étude interdisciplinaire au cœur des sciences humaines. Ils reflètent l'identité unique des individus, des lieux, des marques ou des objets. Bien que la définition exacte du nom propre varie selon les disciplines, il peut être compris comme « une marque conventionnelle d'identification »¹, renforçant la dimension identitaire de cette catégorie des noms au statut particulier.

Dans ce chapitre, nous synthétiserons les travaux de linguistique générale française et francophone à ce sujet. Nous proposerons ensuite des pistes et des perspectives sur les notions de sens et de signification, présentes depuis toujours dans l'étude linguistique des noms propres.

¹ Émile BENVENISTE. *Problèmes de linguistique générale, II*. Paris : Gallimard, 1974. p. 200.

1.1.1 L'étude du nom propre en linguistique

Malgré leur importance quantitative et transversale dans la langue, la linguistique avait accordé peu d'intérêt aux noms propres jusqu'aux années 1980. Ce n'est qu'à partir de la publication de *Problèmes de référence : descriptions définies et noms propres*² de Georges Kleiber que le sujet a commencé à interpeller les linguistes. Morphologues, lexicologues et sémanticiens se sont alors intéressés aux différents aspects et spécificités de ce sujet complexe.

Nous n'avons pas l'intention d'effectuer une analyse approfondie des noms propres relevant de l'un des domaines de la linguistique générale. Cependant nous souhaitons présenter les principaux auteurs qui ont travaillé sur le sujet dans le cadre de leurs disciplines linguistiques respectives, et dont l'apport a été décisif pour établir les méthodes de l'onomastique moderne.

Dès le début des années 1980, le nom propre devient un sujet de recherche fructueux pour les sciences du langage. En 1982, Jean Molino dirige un numéro consacré aux noms propres³ de la revue *Langages*. Un an plus tard, la *Nouvelle Revue d'Onomastique* confirme l'intérêt croissant pour cette catégorie de noms. Cette revue paraîtra pendant une trentaine d'années, et constituera le noyau de l'onomastique en France. Profondément interdisciplinaire et dépassant ainsi les frontières de la linguistique, l'onomastique sera abordée dans le deuxième chapitre de notre mémoire.

La perspective linguistique sur les noms propres est élargie au cours des années 1990, et cela notamment par Kerstin Jonasson et Marie-Noëlle Gary-Prieur. La première a fait des marqueurs référentiels, dont les noms propres font partie, l'un des principaux axes de ses recherches, et a publié une monographie intitulée *Le nom*

² cf. Georges KLEIBER. *Problèmes de référence : descriptions définies et noms propres*. Paris : Klincksieck, 1981. 540 p.

³ cf. Jean MOLINO. « Le nom propre dans la langue ». *Langages* [en ligne]. 1982, 16 (66), p. 5-20. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1982_num_16_66_1123 [consulté le 29 mars 2023]

*propre : constructions et interprétation*⁴ en 1994. Cet ouvrage propose entre autres une typologie morphologique des noms propres et explique la complexité des noms propres modifiés. Il constitue également la base pour des travaux ultérieurs abordant l'usage métaphorique des noms propres. La *Grammaire du nom propre*⁵ de Gary-Prieur, parue la même année, se focalise sur les questions associées au statut et au sens du nom propre. Son autrice insiste sur la nature sémantique et syntaxique de son étude, et se donne pour objectif de « décrire la compétence spécifique mise en œuvre pour interpréter un nom propre dans une construction donnée »⁶. Ces deux travaux ont largement contribué à l'analyse des noms propres en sciences du langage, dont la linguiste Sarah Leroy a présenté les possibilités et les modalités dans son ouvrage *Le nom propre en français*, sorti en 2004.

Bien que les travaux linguistiques sur les noms propres se soient depuis multipliés et diversifiés, ils partagent la quête d'une définition infaillible des noms propres. Cependant, selon la linguiste Sarah Leroy, cette discipline ne permet pas de trouver une définition qui délimiterait nettement la portée du terme *nom propre* ou qui « viendrait résoudre toutes les ambiguïtés »⁷. Son apport demeure davantage dans l'établissement de critères factuels, morpho-syntaxiques, sémantiques et pragmatiques auxquels un nom propre doit correspondre pour être considéré comme tel.

En bref, le nom propre est un sujet d'étude qui se prête à des analyses morphologiques, syntaxiques ou sémantiques. La linguistique ne propose pas une définition unique du terme *nom propre*, mais participe aux études onomastiques en fournissant des pistes d'analyse et de réflexion cruciales. Puisque nous n'avons pas été

⁴ cf. Kerstin JONASSON. *Le nom propre. Constructions et interprétations* [en ligne]. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, 1994. 258 p. Disponible sur : <https://www.cairn.info/le-nom-propre--9782801110775.htm> [consulté le 20 mars 2023]

⁵ cf. Marie-Noëlle GARY-PRIEUR. *Grammaire du nom propre*. Paris : Presses universitaires de France, 1994. 252 p.

⁶ *Idem*, p. 1

⁷ Sarah LEROY. *Le nom propre en français*. Paris : Ophrys, 2004. p. 37

confrontée à l'extraction des noms propres d'un corpus, nous ne nous attarderons pas davantage sur les définitions et les critères des noms propres. Pour obtenir des informations plus détaillées, il est possible de consulter la synthèse des travaux sur ce sujet dans le mémoire de licence de Jana Koppová⁸.

1.1.2 Du sens, de la signification et de la signifiante du nom propre

Dans les ouvrages sur les noms propres, la question de leur sens s'impose comme centrale. Menées par les logiciens et les sémanticiens, les recherches sur la dénotation et la connotation ont abouti à des conclusions partielles dont la connaissance paraît essentielle pour comprendre les possibilités d'analyse des noms propres. Dans ce chapitre, nous ferons le point sur les théories et thèses déjà proposées en relevant les notions cruciales pour notre étude.

Avant de devenir un objet d'étude des linguistes, le fonctionnement sémantique du nom propre a été étudié par plusieurs logiciens. Dès 1843, John Stuart Mill a avancé la théorie de l'absence de connotation des noms propres, à l'origine de la thèse linguistique des noms propres vides de sens⁹. Gottlob Frege¹⁰ a suggéré une nuance entre le sens à proprement parler et la dénotation sur l'exemple du nom propre. Le logicien Saul Kripke a introduit la thèse du désignateur rigide, selon laquelle « un nom est attribué à un individu, et toute utilisation ultérieure du nom renvoie à cet acte premier »¹¹. Ces théories constituent les bases des études linguistiques du sens des noms propres.

⁸ Jana KOPPOVÁ. *Analyse des noms propres et des allusions socioculturelles dans les chansons de rap français* [en ligne]. Brno : Masarykova univerzita, 2011. Mémoire de licence sous la direction d'Alena Polická. pp. 6-12. Disponible sur : <https://is.muni.cz/auth/th/ln6vi/> [consulté le 2 février 2023]

⁹ Marie-Noëlle GARY-PRIEUR. *Grammaire du nom propre, op. cit.*, pp. 16-17

¹⁰ cf. Gottlob FREGE. « Sense and reference » (traduit par M. BLACK). *The Philosophical Review* [en ligne]. 1948, 57 (3). pp. 209-230. Disponible sur : <https://doi.org/10.2307/2181485> [consulté le 3 avril 2023]

¹¹ Marie-Noëlle GARY-PRIEUR. *Grammaire du nom propre, op. cit.*, p. 17

L'anthropologie, qui a également étudié les noms propres avant la linguistique, a contourné les théories logiciennes en proposant une nouvelle perspective. Dans *La Pensée sauvage*, Claude Lévi-Strauss définit le nom propre comme « moyen d'assigner une position, dans un système qui comporte plusieurs dimensions »¹². Le nom propre est pour lui un identificateur porteur d'informations sur celui qui est nommé, mais également un outil de classement et d'appartenance à un groupe social¹³. Ces constats ont introduit la vision du nom propre en tant que reflet des réalités sociales et culturelles, et ont ainsi posé les bases des études interdisciplinaires modernes.

La première véritable théorie linguistique du sens du nom propre est celle du prédicat de la dénomination, introduite par Georges Kleiber en 1981. Le nom serait « l'abréviation du prédicat de dénomination *être appelé /N/* »¹⁴, lui attribuant ainsi un signifiant et un signifié. Pour Gary-Prieur, l'avantage de cette perspective linguistique est sa capacité à saisir à la fois le point commun et la différence des noms communs et des noms propres¹⁵. En effet, bien que les deux soient des signes, seul le nom propre à la particularité de désigner des individus. Malgré cette universalité, nombre de voix se sont levées pour remarquer que l'application de la théorie était difficile voire impossible dans certaines constructions syntaxiques. Sensible à ces critiques, Kleiber semble abandonner cette thèse dans ces ouvrages plus tardifs. Avec certains de ses confrères sémanticiens, il mettra plutôt en avant la dimension instructionnelle du nom propre, qui « invite à chercher le particulier ainsi nommé »¹⁶, préparant le terrain à des analyses contextuelles.

¹² Claude LÉVI-STRAUSS. *La Pensée Sauvage*. Paris : Plon, 1962. p. 260

¹³ *Idem*, pp. 226 – 286

¹⁴ Georges KLEIBER. *Problèmes de référence*, op. cit., p. 331

¹⁵ Marie-Noëlle GARY-PRIEUR. *Grammaire du nom propre*, op. cit., p. 42

¹⁶ Emilia HILGERT. « Seuils internes du nom propre : un point de vue sémantique ». *Langue française* [en ligne]. 2016, 2 (190). p. 82. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2016-2-page-79.htm> [consulté le 23 mars 2023]

Marie-Noëlle Gary-Prieur défend pourtant la thèse de Kleiber sur le prédicat de dénomination, et la complète en introduisant les notions du contenu à savoir les « propriétés attribuées au référent initial qui inscrivent le référent initial dans le fonctionnement sémantique du nom propre¹⁷ ». Tenant compte de la complexité de la question du sens des noms propres, Gary-Prieur propose également trois niveaux d'interprétation. Elle parle de l'interprétation dénomminative qui se base sur le sens, de l'interprétation prédicative fondée sur le sens et le contenu, et de l'interprétation identifiante¹⁸. Celle-ci se base non seulement sur le sens du nom propre, mais aussi sur la relation qui le relie à son référent initial. Tout comme Sarah Leroy¹⁹, Gary-Prieur reconnaît donc que l'interprétation de la signification d'un nom propre concret doit être appréhendée dans une perspective transversale.

Pour ce faire, la signification d'un nom propre peut être étudiée sous le prisme des connaissances et par le biais des méthodes des sciences humaines et sociales dans leur ensemble. Cette dimension sociale et contextuelle, appelée *signifiante* par le praxématicien Paul Siblot, reconnaît que le nom est porteur de sens dans la mesure où il explicite ou implicite des informations sur l'individu qui le porte²⁰. Rejoignant le point de vue anthropologique de Lévi-Strauss, cette approche prend en considération l'inscription du nom propre dans des systèmes sociaux de classement, et les effets que cette inscription peut avoir sur l'individu qui porte le nom propre en question. La signifiante du nom propre implique ainsi une compréhension plus approfondie et nuancée du sens de celui-ci, et permet d'analyser sa signification dans un contexte social et culturel plus large.

En résumé, si la question de leur sens inhérent demeure complexe, les noms propres sont aujourd'hui considérés comme porteurs de signification. Ils participent,

¹⁷ Marie-Noëlle GARY-PRIEUR. *Grammaire du nom propre*, op. cit. p. 57

¹⁸ Marie-Noëlle GARY-PRIEUR. *Grammaire du nom propre*, op. cit. pp. 58-61

¹⁹ Sarah LEROY. *Le nom propre*, op. cit. p. 121

²⁰ Paul SIBLOT. « De la signifiante du nom propre ». *Cahiers de praxématique* [en ligne]. 1987, 8. p. 111. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/praxematique/3495> [consulté le 31 mars 2023]

par le biais de leur signifiante, à des systèmes qui dépassent les frontières de la langue. Cette nature mondaine, reconnue par les linguistes, inscrit le nom propre dans la réalité et en fait « un objet que l'on peut appréhender selon une grande variété de perspectives »²¹. La signification du nom propre accompagnée de la dimension de la signifiante se prête bien sûr à l'analyse littéraire, mais constitue également un objet d'étude intéressant pour des études économiques, juridiques, politiques, psychologiques ou sociologiques. Cette pluridisciplinarité exigée lors des analyses de la signification des noms propres a mené à l'établissement d'une nouvelle discipline, l'onomastique.

1.2 L'onomastique, une discipline à part (entière)

Apparue progressivement à partir du XIX^{ème} siècle, l'onomastique se concentre sur la notion de « nommer au sens étroit »²². Percevant les noms propres comme des signes linguistiques dotés d'une forte signification et d'une valeur symbolique, elle se distingue des autres disciplines des sciences du langage en raison de ses intersections avec de nombreux domaines scientifiques.

Dans ce chapitre, nous présenterons l'onomastique en tant que discipline scientifique. Nous expliquerons ses approches et ses branches, et mettrons en avant son interdisciplinarité, au cœur de notre analyse. Nous aborderons également les deux typologies de noms propres les plus couramment utilisées par les onomasticiens.

²¹ Marie-Noëlle GARY-PRIEUR. « Le nom propre comme catégorie de la grammaire ». *Langue française* [en ligne]. 2016, 90(2). p. 46. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2016-2-page-45.htm?contenu=article> [consulté le 28 mars 2023]

²² Michel GRIMAUD. « Les onomastiques. Champs, méthodes et perspectives. II – État des lieux ». *Nouvelle revue d'onomastique* [en ligne]. 1991, 17(1). p. 9. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/onoma_0755-7752_1991_num_17_1_1085 [consulté le 25 mars 2023]

1.2.1 Caractéristique et statut de l'onomastique

Contrairement à la linguistique, l'onomastique ne cherche pas à définir les limites des noms propres. Elle n'aspire pas non plus à leur donner un sens dénotatif inhérent. Son apport se trouve davantage dans l'analyse de la signification, dans la description et dans l'interprétation de tout mot ou terme désignant un objet individuel. Dans cette section, nous présenterons les notions associées à l'onomastique en tant qu'étude des noms propres. Nous nous intéresserons à sa terminologie, à ses branches, et aux questions liées à son statut.

Dans son ouvrage récent *Théories et méthodes pour l'analyse des noms propres*, le sémanticien Louis Hébert fait la distinction entre les termes *onomasticien* et *onomaturge*. Si pour Hébert, la définition du premier se résume à «celui qui analyse les noms propres»²³, un onomasticien à proprement parler se distingue du linguiste travaillant sur les noms propres par son intérêt pour la signification de ces derniers, et par l'interdisciplinarité exigée lors de ses analyses. Les onomaturges sont les créateurs des noms propres étudiés par les onomasticiens. L'activité d'onomaturge est davantage associée aux spécialistes de marketing, mais tout artiste qui attribue un nom à sa création (œuvre, personnage...) ou qui choisit un nom d'emprunt peut être défini comme un onomaturge ponctuel. Malgré leurs objectifs différents, les activités d'onomasticien et d'onomaturge sont étroitement liées. En effet, un onomasticien qui effectue l'analyse d'un nom propre dont l'auteur est connu se doit d'explorer les pistes associées à l'onomaturge en question.

Le travail des onomasticiens semble aujourd'hui se diviser en deux branches. La première, l'onomastique textuelle, prend en compte le cotexte et le contexte du nom propre analysé, et cherche à interpréter sa signification, son rôle et sa place au sein du texte ou de l'œuvre où il se trouve. Hébert fait la distinction entre l'onomastique

²³ Louis HÉBERT. *Théories et méthodes pour l'analyse des noms propres* [en ligne]. Paris : Classiques Garnier, 2022. pp. 21-22. Disponible sur : <https://classiques-garnier.com/theories-et-methodes-pour-l-analyse-des-noms-propres-onomastique-textuelle.html> [consulté le 23 mars 2023]

textuelle en tant qu'approche, soit l'étude des modalités et des effets des noms propres dans un texte donné, et en tant qu'aspect, soit l'inventaire des noms propres dans un texte donné²⁴. Bien que notre travail analytique ne relève pas de cette branche, son apport reste décisif dans la compréhension des liens existants entre le nom d'emprunt et les œuvres de celui ou celle qui le porte.

Notre analyse s'inscrit dans les travaux de la seconde branche de l'onomastique, sans désignation spécifique ou nom standardisé. Celle-ci se concentre sur la signification du nom propre et sur les enjeux socio-culturels dont il est porteur. En faisant un parallèle avec la sémantique, on pourrait être tenté de parler d'une « onomastique lexicale », or ce nom serait inexact voire trompeur. En effet, l'onomastique « non textuelle » ne cherche pas à analyser la signification des lexèmes des noms, mais aspire plutôt à expliquer le nom propre en suivant toutes les pistes jugées pertinentes. Cette deuxième branche, désormais simplement *onomastique*, se distingue par le grand nombre de connaissances et de méthodes qu'elle mobilise.

Par le passé, cette créativité exigée lors des recherches en onomastique a parfois mis en doute son statut en tant que discipline autonome. Ce statut se défend toutefois par son objet d'étude unique : les noms propres. Dans son article *Réflexions sur la délimitation et le statut de l'onomastique*, le linguiste et historiographe Pierre Swiggers défendait déjà en 1991 l'autonomie de la discipline. Il expliquait que l'onomastique dépasse les contenus virtuels des signes étudiés en lexicologie, car son objet est constitué par « des signes linguistiques étudiés du point de vue de l'usage actualisé »²⁵.

L'objet d'étude de l'onomastique réside donc dans les noms propres, mais qu'en est-il de ses méthodes ? À ce propos, Swiggers explique que l'autonomie de la discipline

²⁴ *Idem*, p. 22

²⁵ Pierre SWIGGERS et Eva BÜCHI. « Réflexions sur la délimitation et le statut de l'onomastique ». *Nouvelle Revue d'Onomastique* [en ligne]. 1991 (17). p. 6. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/onoma_0755-7752_1991_num_17_1_1084 [consulté le 7 février 2023]

n'est pas synonyme de son isolement²⁶. Un onomasticien a recours aux méthodes de la lexicologie, de l'étymologie, mais aussi de la sociologie, de la psychologie, du marketing, ou aux connaissances du domaine spécifique dont les noms propres il étudie. Malgré cette diversité, les analyses onomastiques partagent généralement le même point de départ, à savoir une catégorisation des noms propres étudiés conformément à des typologies prédéfinies.

1.2.2 Les typologies des noms propres

Pour mieux interpréter les phénomènes linguistiques, les différentes disciplines relevant des sciences du langage établissent des classements. Le fait de répartir les occurrences des phénomènes étudiés permet de relever les tendances générales et d'extraire les cas douteux en vue de mener une analyse approfondie. Les typologies constituent également le point de départ des analyses onomastiques, auxquelles elles proposent une méthodologie exacte pour les étapes précédant l'interprétation interdisciplinaire.

Dans cette section, nous évoquerons deux typologies fréquemment utilisées en onomastique. Nous démontrerons que dans la continuité de ses origines linguistiques, l'onomastique classe les noms propres selon des critères morphologiques. Nous étudierons ensuite le classement référentiel des noms propres, fondamental à toute étude onomastique. Nous tâcherons de présenter les avantages et les limites de ces deux repères méthodologiques.

Datant de 1994, la typologie de Jonasson²⁷ classe les noms propres selon leur forme même. Elle distingue les noms propres purs et les noms propres à base descriptive ou mixte. Les premiers sont des « formes nominales spécialisées dans le rôle du nom propre »²⁸, et concernent notamment les noms des personnes et les noms

²⁶ Pierre SWIGGERS et Eva BÜCHI. *Réflexions sur la délimitation*, *art. cit.* p. 6

²⁷ Kerstin JONASSON. *Le nom propre*, *op cit.* pp. 34-38

²⁸ *Idem*, p. 34

de lieux. Quant aux noms propres descriptifs ou mixtes, dans lesquels « le matériau lexical constitutif peut être un ou plusieurs »²⁹, ils constituent souvent des noms d'organisations ou d'entreprises. Au-delà de son intérêt pour les morphologues, ce classement expose les habitudes et conventions associées aux noms propres dans les différentes catégories référentielles, ajoutant une nouvelle dimension au classement onomastique traditionnel.

La typologie fondamentale de l'onomastique est la typologie référentielle, attribuée au linguiste allemand Gerhard Bauer, qui classe les différents noms propres « en fonction de la nature ontologique de leurs porteurs »³⁰. Les deux catégories à l'origine de ce classement sont celle des anthroponymes, les noms de personnes, et celle des toponymes, noms de lieux. Bauer ajoute les termes *praxonyme*, nom d'évènement ou de faits historiques, *ergonyme* (parfois appelé *réonyme* par ses successeurs), nom de marque ou d'établissement, et *phénomonyme*, nom de phénomènes naturels.

Cette typologie pourvue de cinq grandes catégories a depuis été enrichies en fonction des noms propres étudiés par les onomasticiens. Certains, comme Jean Molino, nomment les catégories en décrivant le référent³¹. D'autres élargissent le classement en attribuant des termes finissant en -onyme aux différents types de noms propres. Utilisé en onomastique, mais aussi en lexicographie ou en linguistique générale, ce classement permet d'étudier les différents types de noms propres selon leur fonction référentielle, leur signification et leur usage dans une langue donnée.

Toutefois, la typologie référentielle ne permet pas de répartir tous les noms propres de manière convaincante. Comme « tout élément de classe ontologique est susceptible d'être affecté d'un nom propre »³², le nombre de catégories qu'il faudrait

²⁹ Kerstin JONASSON. *Le nom propre*, op. cit. p. 36

³⁰ Louis HÉBERT. *Théories et méthodes*, op. cit. p. 27

³¹ Jean MOLINO. *Le nom propre dans la langue*, art. cit. p. 6

³² Louis HÉBERT. *Théories et méthodes*, op. cit. p. 27

établir pour classer chaque nom propre de façon précise ne serait jamais définitif, empêchant la mise en pratique du classement. De plus, la typologie référentielle ne prévoit pas de catégorie à part pour les noms propres modifiés.

En somme, les classements morphologique et référentiel évaluent différents critères en vue de proposer des pistes pour des réflexions plus approfondies. Le classement morphologique, bien qu'adapté à tout nom propre et pertinent pour les analyses morphosyntaxiques, ne permet pas de démontrer la complexité des noms propres à cause de son faible nombre de catégories. La typologie référentielle, fondamentale et fréquemment utilisée, aspire à un nombre de catégories plus exhaustif, mais se heurte à la diversité des référents désignés par les noms propres.

Évoquons également le fait qu'aucune des typologies ne prend en compte les translations morphologiques internes, pourtant fréquentes. Ce phénomène se produit lorsqu'un nom propre, par exemple l'anthroponyme *Eiffel*, change de catégorie, devenant le toponyme voire l'ergonyme *Tour Eiffel*³³. Bien que parfois désambiguïsée par le verbe, cette double appartenance peut avoir des conséquences sur les enjeux associés à l'interprétation et à la perception du nom propre en question, et cela surtout lorsque les deux natures du nom propre en question se présentent avec la même fréquence. Le nom d'artiste constitue un cas de figure de cette ambiguïté.

1.3 Les valeurs identitaire et marchande du nom d'artiste

Le choix de nom de scène constitue un passage essentiel, un acte fondateur de la carrière d'un artiste. Son nom d'emprunt devient son identificateur auprès du public et des professionnels de la musique, et peut porter certaines idées, valeurs ou

³³ Lucien TESNIÈRE. *Éléments de syntaxe structurale*. Paris : Klincksieck, 1959. p. 151

émotions³⁴. À la fois nom de personne et nom de marque, le nom est créé lors d'un processus qui se situe au carrefour de plusieurs disciplines.

Dans ce chapitre, nous explorerons brièvement plusieurs perspectives afin de saisir les modalités, les conditions et les enjeux associés au choix du nom d'artiste, tout en prenant en compte les spécificités du milieu hip-hop. Après un point terminologique, nous nous focaliserons sur l'aspect identitaire du nom de scène, relevant de son statut spécifique d'anthroponyme qu'un individu choisit pour lui-même. Ensuite, nous expliquerons les fonctions du nom de scène en tant que nom de marque spécifique.

1.3.1 La terminologie des noms d'emprunt

Au cours de nos recherches sur les noms d'emprunt utilisés par les artistes, nous avons remarqué que plusieurs termes étaient employés pour les désigner. Afin d'utiliser une terminologie pertinente lors de notre analyse, nous passerons en revue les termes *nom d'emprunt*, *pseudonyme*, *nom d'artiste*, *nom de scène* et *blase/blaze*.

Pour commencer, examinons les deux termes les plus neutres : *pseudonyme* et *nom d'emprunt*. Le terme *pseudonyme*, qui vient du grec et signifie « faux nom », est défini dans *Le Robert* comme un « nom choisi par une personne pour masquer son identité ».³⁵ Bien que ce terme puisse être considéré comme un synonyme opaque du *nom d'emprunt*, il peut avoir des connotations négatives en raison du préfixe *pseudo-*. Ce dernier est souvent employé pour désigner quelque chose de faux ou d'incomplet. Par conséquent, le terme *nom d'emprunt* est plus neutre. Toutefois, le terme *pseudonyme* est utilisé par plusieurs auteurs dont les ouvrages nous avons consulté, et reste ainsi acceptable dans les travaux scientifiques.

³⁴ Éric Delattre. *Marketing musical : nom de l'artiste et du groupe, identité musicale, partenariats marketing et fidélisation des fans*. Paris : L'Harmattan, 2019. p. 16

³⁵ Pseudonyme. *Le Robert* [en ligne]. Disponible sur : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/pseudonyme> [consulté le 3 mars 2023]

Les termes *nom d'artiste* et *nom de scène* appartiennent du premier abord au champ lexical de la musique. Ils sont privilégiés dans le milieu du marketing et dans tous les ouvrages abordant la musique en tant qu'industrie. Dans sa vision « ergonomique » du nom d'artiste, l'expert en marketing Éric Delattre perçoit le nom d'artiste comme un « signe de reconnaissance universel »³⁶. Selon nous, cette dénomination permet de concevoir le nom de scène à la fois comme un anthroponyme et comme un ergonyme, tout en laissant de la place pour les perspectives des disciplines purement linguistiques.

En ce qui concerne le terme *blase* ou *blaze*, il s'agit d'un substantif argotique. Dans le milieu hip-hop, dont relève notre travail analytique, il est souvent employé pour désigner les noms d'emprunt choisis par les rappeurs, les danseurs, ou même les tagueurs. Toutefois, sa définition « nom, prénom ou surnom » dans le *Dico de la zone*³⁷, un dictionnaire de l'argot des banlieues, laisse entendre qu'il peut également désigner l'état civil d'une personne. Pour cette raison, tout comme pour son origine argotique, nous préférons l'éviter dans notre travail.

En somme, la littérature existante à ce sujet, bien que peu nombreuse, privilégie les termes *nom de scène* ou *nom d'artiste* pour parler des noms d'emprunt choisis par les artistes. Afin de nous inscrire dans la lignée de ces travaux, nous utiliserons également ces deux termes. Néanmoins, nous n'écartons pas complètement le terme *pseudonyme*, parce qu'une partie de notre travail porte sur l'opacité des revendications identitaires dans les noms d'emprunt des rappeuses françaises.

1.3.2 Le nom d'artiste comme anthroponyme

Désignant des personnes, les noms de scène sont d'abord des anthroponymes. Ils sont porteurs d'identification, d'appartenance et d'informations sur celui ou celle

³⁶ Éric Delattre. *Marketing musical : nom, op. cit.* p. 16

³⁷ Blase. *Dictionnaire de la zone* [en ligne]. Disponible sur :

<https://www.dictionnairedelazone.fr/dictionary/search/blase/blase> [consulté le 3 mars 2023]

qu'ils nomment³⁸. Comme ils sont choisis par leur porteur, leur rapport à l'identité de l'individu est souvent plus complexe. Dans ce chapitre, nous explorerons les enjeux associés à cette particularité. Nous aborderons d'abord brièvement les motifs derrière le recours au nom d'emprunt, pour ensuite analyser le phénomène du point de vue sociolinguistique.

Le nom civil est un élément clé de l'identité de chaque individu, et se compose généralement d'un prénom choisi par les parents et d'un nom de famille transmis de génération en génération. Ce dernier est un marqueur d'appartenance ethnique ou culturelle, et peut conduire à des préjugés, en particulier s'il est étranger ou inhabituel. De même, le prénom révèle souvent des informations sur l'âge, le sexe ou l'origine sociale de son porteur³⁹, ce qui en fait un objet d'étude non seulement de l'onomastique, mais également des autres disciplines des sciences humaines et sociales. En somme, comme l'a souligné Lévi-Strauss dans ses travaux (voir § 1.1.2), le nom civil véhicule des informations sur l'individu qu'il distingue, et l'inscrit dans des systèmes sociaux de classement. Ainsi, bien que l'individu ne puisse pas choisir son nom, celui-ci peut avoir une incidence sur de nombreux aspects de sa vie.

Le nom de scène permet à l'artiste de faire table rase de ce « bagage identitaire » imposé, et lui offre la possibilité de mettre en avant les aspects de son identité qu'il souhaite revendiquer. Ainsi, l'artiste définit lui-même la signification de son nom propre et la transparence ou l'opacité de cette dernière, mais peut aussi exercer à contrôle sur l'appartenance, s'inscrivant ou non dans un milieu concret de la musique. Dans le cas du rap, genre musical qui a évolué en France dans les cités marginalisées, l'opacité de la signification et l'appartenance émanant du nom propre sont exprimées notamment par des procédés argotiques qui relèvent de la variation diastratique.

La dimension argotique de la langue permet en effet de transgresser les tabous par le biais de certains procédés linguistiques. Ceux-ci facilitent « l'expression des

³⁸ Cf. Claude LÉVI-STRAUSS. *La Pensée Sauvage*, op. cit. pp. 226-286

³⁹ Baptiste COULMONT. *Sociologie des prénoms*. Paris : La Découverte, 2011. p. 13

fonctions crypto-ludiques, conniventielles et identitaires » dans des groupes sociaux spécifiques qui créent leurs propres parlers⁴⁰. Souvent mélangé avec les jargons spécifiques ou les technolectes à cause de son l'économie langagière qu'il favorise, l'argot se démarque par son caractère cryptique⁴¹. Il garantit l'opacité notamment par le biais du recours aux procédés relevant de la langue substandard. Pour illustrer, nous avons choisi deux procédés lexicogéniques parmi les plus fréquents et les plus caractéristiques du parler des cités de ces trente dernières années, la verlanisation et les emprunts.

Le verlan, ou langage à l'envers, consiste à inverser les syllabes à l'intérieur d'un mot. Après avoir existé, bien que de manière peu importante, dans la langue française pendant plus de cent ans, il s'implante dans les banlieues de Paris à partir de la fin des années 1970⁴². Il remplit les fonctions cryptique et identitaire de l'argot, et devient ainsi un marqueur social des jeunes qui l'utilisent pour se parler entre eux sans être compris par les personnes extérieures à leur cercle⁴³. Cette garantie d'opacité diminue à partir des années 1980, où il est associé à la culture hip-hop en plein essor.

Progressivement, il se diffuse dans toutes les couches de la société. Il ne perd pas son statut de procédé substandard et argotique, mais devient de plus en plus transparent. La jeune génération actualise le verlan, notamment en le mélangeant avec

⁴⁰ Jean-Pierre GOUDAILLER. « De l'argot traditionnel au français contemporain des cités ». *La Linguistique* [en ligne]. 2002, 1 (38). p. 6. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2002-1-page-5.htm> [consulté le 7 avril 2023]

⁴¹ Marc SOURDOT. « L'argotologie : entre forme et fonctions ». *La Linguistique* [en ligne]. 2002, 1 (38). p. 33. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2002-1-page-25.htm> [consulté le 9 avril 2023]

⁴² Vivienne MÉLA. « Parler verlan : règles et usages ». *Langage et société* [en ligne]. 1988, 3 (45). p. 47. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/lsoc_0181-4095_1988_num_45_1_2405 [consulté le 9 avril 2023]

⁴³ Tahereh KHAMENEH BAGHERI. « Étude sur la formation du verlan dans la langue française ». *Research in Contemporary World Literature* [en ligne]. 2009, 14 (53). p. 6. Disponible sur : https://jor.ut.ac.ir/article_19594_22d14d9068b16fa4c6a2ae75551fbaa0.pdf [consulté le 9 avril 2023]

d'autres procédés, et l'intègre toujours à sa langue⁴⁴. Comme il n'exerce plus sa fonction cryptique en raison de sa généralisation, le verlan semble peu à peu céder sa place à d'autres types de procédés lexicogéniques.

L'un de ces procédés est l'emprunt. Présents dans toutes les langues du monde et encouragés par la mondialisation, les unités ou traits linguistiques d'une seconde langue sont adoptés par une première langue, qui les adapte pour pouvoir les intégrer dans son lexique, où ils sont toujours perçus comme des éléments exolingues⁴⁵. On distingue généralement les emprunts de nécessité, adoptés pour désigner des réalités nouvelles, et de luxe, perçus comme des marqueurs de prestige ou bien comme une garantie d'opacité.

Dans la variation diastratique des cités, berceau du rap qui constitue notre objet d'étude, la majorité d'éléments exolingues sont des emprunts aux langues vernaculaires ou d'origine de leurs habitants⁴⁶, notamment les arabismes et les africanismes. Toutefois, les jeunes générations sont de plus en plus marquées par la domination culturelle de l'anglophonie⁴⁷. Le parler des jeunes de cités est alors, tout comme eux-mêmes, un mélange de cultures et de langues dans un contexte français et donc francophone.

Pour garder sa fonction cryptique, la langue substandard doit sans cesse se réinventer. Une liste des procédés auxquels elle a recours, notamment dans le contexte

⁴⁴ Virgine GAUGEY. « Argot, verlan et tchatte dans la chanson française d'hier et d'aujourd'hui ». *Argotica* [en ligne]. 2016, 1 (5). p. 5. Disponible sur : https://www.academia.edu/33943161/Argot_verlan_et_tchatte_dans_la_chanson_fran%C3%A7aise_dhier_et_daujourd'hui [consulté le 9 avril 2023]

⁴⁵ Christiane LOUBIER. *De l'usage de l'emprunt linguistique*. Montréal : Office québécois de langue française, 2011. p. 9. Disponible sur : <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2036401> [consulté le 9 avril 2023]

⁴⁶ Estelle LIOGIER. « La variation stylistique dans le langage d'adolescents et de cité ». *Langage et société* [en ligne]. 2009, 2 (128). p. 124. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2009-2-page-121.htm> [consulté le 9 avril 2023]

⁴⁷ Christiane LOUBIER. *De l'usage de l'emprunt, op. cit.* p. 25]

diachronique de notre analyse, aurait alors été impossible à dresser dans le cadre de notre travail. Les différents procédés constituent toutefois l'objet d'étude des branches de la plupart des disciplines linguistiques. Pour des informations plus approfondies, il est possible de consulter les revues *Argotica* ou *Langage et société*, ainsi que d'autres articles et ouvrages qui s'intéressent à ce sujet.

Dans ce chapitre, nous avons présenté les notions fondamentales associées à la dimension anthroponymique du nom d'artiste dans le milieu du rap. Nous avons mis en avant les revendications identitaires des cités dont ce dernier est souvent porteur. Nous avons également abordé la langue argotique en tant que moyen de cryptage d'information, en fournissant des exemples dudit cryptage. Ainsi, nous avons démontré que les aspects identitaires et personnels des noms de scène ne peuvent être interprétés qu'en connaissance du milieu où les artistes ont évolué avant de présenter leurs œuvres au grand public.

1.3.3 Le nom d'artiste comme ergonyme

Le nom de scène est donc une revendication personnelle porteuse d'identité. Cependant, il doit également répondre aux exigences légales et marketing propres aux ergonymes, noms de marque qui contribuent à la valeur commerciale du produit. Dans ce chapitre, nous présenterons brièvement le cadre juridique de la création du nom d'artiste en France, pays d'origine des rappeuses dont les noms d'artiste seront analysés. Nous proposerons ensuite les perspectives sémiologique et du marketing.

En France, les noms d'artiste sont considérés comme des noms d'entreprise, et sont ainsi soumis aux articles L711-1 à L717-7 du *Code de la propriété intellectuelle*⁴⁸. La conformité à ces conditions est vérifiée lors du dépôt du nom d'artiste auprès de

⁴⁸ Titre Ier : Marques de produits ou de services (Articles L711-1 à L717-7). *Légifrance* [en ligne]. Disponible sur : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006069414/LEGISCTA000006146366/#LEGISCTA000039381533 [consulté le 12 mars 2023]

l'Institut national de la propriété industrielle (INPI)⁴⁹, voire auprès de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM)⁵⁰. Ces obligations ajoutent une dimension administrative et légale au processus créatif du choix du nom d'artiste, en définissant certaines conditions à respecter.

Le Code de la propriété intellectuelle insiste sur le caractère distinctif du nom de marque. Cette exigence d'originalité garantit l'unicité du nom de marque, et renforce ainsi indirectement sa mémorabilité et son prestige. Étant donné qu'ils risquent de causer de la confusion, les noms trop généraux sont interdits. En outre, le droit de la personnalité d'un tiers ne doit pas être compromis, empêchant ainsi l'adoption d'un nom existant. Dans l'ensemble, ces limites visent à garantir la fonction distinctive du nom de marque, et donc du nom d'artiste.

Les conditions légales posent également les principes fondamentaux du marketing. Pour cette discipline, la valeur distinctive du nom de marque est primordiale pour la mémorisation de ce dernier, encourageant ventes et donc profit. Le marketing développe des stratégies et des recommandations pour la création du nom de marque, mais elles ne sont pas toujours applicables aux noms d'artiste.

En effet, la création d'un nom d'artiste diffère de celle des autres ergonymes par sa spontanéité. La plupart des noms de scène sont créés authentiquement, et leur création précède la commercialisation des œuvres des artistes. Cependant, ils finissent toujours par participer à la valeur marchande de celles-ci, rajoutant une dimension économique aux fonctions des noms propres définies par Lévi-Strauss (voir § 1.1.2). L'expert en marketing Éric Delattre explique que la fonction financière du nom de scène relève de son rôle de créateur de valeur marchande « en constituant un véritable

⁴⁹ Les étapes du dépôt de marque. *Institut national de la propriété industrielle* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.inpi.fr/protéger-vos-creations/protéger-votre-marque/les-etapes-cles-du-depot-de-marque> [consulté le 20 mars 2023]

⁵⁰ Modalités de déclaration des œuvres. *SACEM* [en ligne]. Disponible sur : <https://createurs-editeurs.sacem.fr/actualites-agenda/actualites/vos-services-et-demarches/la-sacem-facilite-vos-modalites-de-declaration-des-oeuvres> [consulté le 20 mars 2023]

capital immatériel »⁵¹. La spécificité des noms de scène, et notamment ceux du rap, repose donc dans l'intersection des enjeux artistiques, identitaires et financiers.

Pour illustrer notre propos, l'un des facteurs à prendre en compte lors de la création d'un nom de marque, et donc d'un nom d'artiste, est la cible socio-culturelle à laquelle le produit s'adresse. Dans son ouvrage *Créer un nom de marque et un nom de domaine*, la juriste spécialisée dans la propriété intellectuelle Catherine Lalanne-Gobe souligne l'importance de la résonance du nom de marque au regard de sa cible, incitant à évaluer l'âge, la culture ou le métier des consommateurs potentiels⁵². Toutefois, le milieu de la musique, et notamment du rap, se passe souvent de ces analyses préalables en raison de la ressemblance des artistes à leur public. Ainsi, une rappeuse qui met en avant son identité dans son nom d'artiste crée souvent un nom de marque percutant qui permet aux consommateurs, à savoir aux fans, de s'identifier à son message.

Malgré sa dimension identitaire, la création du nom de scène n'est donc pas un processus purement artistique. Les experts du marketing musical étudient le nom de scène comme un outil de vente et un générateur de capital. À ce jour, il n'existe toutefois qu'une seule véritable typologie conçue spécifiquement pour l'analyse des noms d'artiste.

Tableau n° 1 : Typologie des noms d'artiste selon Éric Delattre⁵³

Classement des noms d'artiste selon Éric Delattre	
Noms patronymiques	Damien Saez; Daniel Balavoine
Prénoms	Faudel, Zazie
Noms communs	Sting, Bijou
Noms géographiques	Indochine, Berlin
Noms inventés	The Guess Who, Agathe Ze Bouse
Phrases ou expressions	Guerre Froide, Face to face

⁵¹ Éric Delattre. *Marketing musical : nom, op. cit.* p. 58

⁵² Catherine LALANNE-GOBET. *Créer un nom de marque et un nom de domaine*. Paris : Éditions Eyrolles, 2009. p. 35

⁵³ Éric Delattre. *Marketing musical : nom, op. cit.* p. 17

Sigles ou acronymes	ADX, D.O.A
Chiffres ou dates	112, 311
Anagrammes et autres jeux de lettres	Nadir Kouidri / Ridan, Michel Armengot / Art Mengo
Combinaisons de plusieurs types de nom	The Time, Carmen Electra

Ce classement, présenté en 2019 par l'enseignant-chercheur en gestion Éric Delattre, fournit des pistes notamment pour les professionnels du marketing musical. Son auteur admet toutefois que la création des noms de scène est bien plus complexe qu'une stratégie de vente. Cette complexité se fait notamment sentir dans les milieux musicaux échappant à la commercialisation de masse, les rappeurs et les slammeurs à la marge des grands labels étant « particulièrement innovants dans le choix de leurs noms de scène »⁵⁴. De plus, en tant que nom de marque, le nom de scène n'est pas un signe isolé, mais participe à des enjeux commerciaux comparables à celui du *storytelling* dans le marketing général.

Le nom de marque forme la racine de la marque, comprise généralement comme un ensemble de signes qui permet de communiquer avec le public⁵⁵. Il constitue le « moteur pour la fabrication de signification attribué à un produit »⁵⁶, et participe à la création de tout un univers visuel. Conformément à la multiplication des médias sur lesquels ils présentent leurs créations, « de plus en plus d'artistes intègrent la création graphique à leur démarche musicale » afin de construire une marque distinctive⁵⁷. Pour créer un univers visuel compact et lisible, les artistes ont recours à un logotype unifié, parfois accompagné d'un emblème, calé dans une identité visuelle appelée *design*⁵⁸.

⁵⁴ Éric Delattre. *Marketing musical : nom, op. cit.* p. 17

⁵⁵ Catherine LALANNE-GOBET. *Créer un nom, op. cit.* p. 13

⁵⁶ Andréa SEMPRINI. *Le marketing de la marque : approche sémiotique*. Paris : Éditions Liaisons, 1992. p. 39

⁵⁷ Éric Delattre. *Marketing musical : nom, op. cit.* p. 45

⁵⁸ *Ibidem*

Le design est crucial pour valoriser l'univers musical de l'artiste, et contribue grandement à la commercialisation des créations de ce dernier. Si les pochettes de CD ne permettent que peu de créativité, les livrets ont toujours offert des possibilités pour développer davantage l'univers de l'artiste. Avec la montée en puissance des réseaux sociaux et des plateformes de streaming, l'aspect visuel occupe une place encore plus importante. Ainsi, le design est désormais contraint de « concilier les impératifs esthétiques et les contraintes fonctionnelles, économiques et commerciales »⁵⁹, et fait ainsi face à la même double appartenance que le nom d'artiste lui-même.

En résumé, le processus créatif de la création du nom d'artiste est règlementé par des contraintes légales et des recommandations du marketing. Les noms de scène participent de manière décisive à l'établissement d'un « bloc marque », et se trouvent au centre de l'univers musical et visuel proposé par l'artiste. Véhicules des fonctions des noms propres ordinaires mais porteurs d'une fonction financière, les noms de scène des rappeuses sont toutefois marqués par la spontanéité qui accompagne leurs créations. Il paraît alors que leur signification relève davantage de l'identité de l'artiste, et du milieu qui l'a façonnée.

⁵⁹ Éric Delattre. *Marketing musical : nom, op. cit.* p. 54

Vers une « rapologie féminine »

Le rap se forme aux États-Unis dans les années 1970, et constitue l'élément musical du mouvement hip-hop, une « culture de la jeunesse afro-américaine et afro-caribéenne »⁶⁰. Perçu comme la voix des marginaux, il vit une expansion rapide, et atteint la France au milieu de la décennie suivante. À partir du début des années 1990, les rappeuses participent à la culture hip-hop, dont la popularité augmente d'année en année.

Dans ce chapitre, nous nous focaliserons d'abord brièvement sur le rap en France dans sa globalité. Ensuite, nous présenterons l'histoire, les spécificités, et les enjeux différentiels du rap féminin français. Enfin, nous passerons en revue les recherches effectuées à ce sujet en linguistique, mais aussi dans d'autres sciences humaines et sociales.

2.1 Le rap féminin français

Perçu comme masculin voire machiste, le milieu du rap en France a pourtant souvent accueilli des femmes dans ses rangs. Or, peu nombreuses et confrontées aux préjugés, les rappeuses ont souvent été mises au second plan par leurs confrères, par les fans de rap et par les médias.

Ce chapitre racontera l'histoire du rap féminin en France. Nous nous focaliserons d'abord sur l'arrivée de la musique hip-hop dans l'Hexagone, pour ensuite présenter les moments clés du développement d'une scène hip-hop féminine. Comme nous croyons que la construction de l'identité dans la musique passe souvent par la représentation médiatique de l'artiste en question, nous nous référerons non seulement aux monographies et aux biographies, mais également aux articles publiés

⁶⁰ Tricia ROSE. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: University Press of New England, 1994. p. 20. Nous traduisons.

dans des médias spécialisés. Cette mise en contexte nous permettra de mieux interpréter les résultats préliminaires dans notre analyse des noms d'artiste.

2.1.1 Une brève histoire du rap en France

Le rap est arrivé en France dans les années 1980 en réponse au contexte socioculturel de l'époque. Les jeunes Français issus de l'immigration se sont identifiés aux noirs américains, qui ont trouvé dans le rap un moyen d'extérioriser et d'affirmer leur identité et d'exprimer leurs souffrances et leurs inquiétudes⁶¹. Les médias de masse ont ignoré le mouvement jusqu'en 1984, lorsque l'émission *HIP-HOP* a été diffusée sur la chaîne hertzienne TF1⁶². Dans les années 1990, le rap a trouvé une place stable dans l'espace médiatique français grâce à la chaîne de radio spécialisée *Skyrock*.

L'adoption du rap par l'industrie musicale a été hésitante. Dans son livre *Une histoire de rap en France*, le sociologue Karim Hammou⁶³ la divise en trois étapes. Selon lui, les années 1980 opposaient deux groupes d'artistes : les chanteurs qui se transformaient progressivement en rappeurs, et les amateurs de musiques afro-américaines en dehors de l'industrie musicale commerciale. Au cours des années 1990, le stéréotype du jeune de banlieue associé à la pratique du rap est apparu. Les rappeurs de l'époque se sont alors approprié cette définition, et ont tâché de donner une légitimité à leur style musical. Les années 2000 ont apporté de la stabilité au rap, qui a été « intégré comme segment au sein des industries musicales »⁶⁴.

À l'époque actuelle, le rap domine le marché musical en France. Selon le journaliste Marc Bettinelli, auteur du documentaire *Rap Business*, le rap est passé « du

⁶¹ Bettina GHIO. « Littérature populaire et urgence littéraire : le cas du rap français ». *TRANS-* [en ligne]. 2010 (9).

Disponible sur : <http://journals.openedition.org/trans/482> [consulté le 20 novembre 2022]

⁶² Stéphanie MOLINERO. *Les Publics du Rap. Enquête sociologique*. Paris: L'Harmattan, 2009, pp. 32-33.

⁶³ Karim HAMMOU. *Une histoire du rap en France*. Paris: La Découverte, 2012, pp. 12-13.

⁶⁴ *Idem*, p. 13.

genre de niche à machine à cash »⁶⁵. Largement dépolitisé, le rap français est aujourd'hui le genre le plus écouté sur les plateformes de streaming, et cela notamment par les adolescents et par les jeunes adultes⁶⁶. Le rap de production française séduit les jeunes par sa très grande diversité, encouragée par ses artistes « avec une conception du rap aux antipodes »⁶⁷. Lors de son passage de la périphérie de l'industrie musicale à son cœur, le rap aurait toutefois perdu une partie de son rôle premier, celui de voix de groupes et communautés marginalisés.

2.1.2 Rappeuses françaises : perspectives, difficultés et représentation médiatique

Malgré l'image machiste du rap, les femmes ont toujours fait partie de la scène hip-hop. En 1976, la première rappeuse Sha-Rock a émergé dans le Bronx⁶⁸. Quelques années plus tard, les rappeuses américaines cherchaient déjà à exprimer leur identité féminine avec des voix distinctes⁶⁹, alors qu'en France, le rap commençait tout juste à s'implanter.

L'arrivée des femmes dans le hip-hop français est progressive. La première apparition d'une rappeuse date de 1990, année de sortie de la compilation *Rapattitude*⁷⁰ à laquelle a participé la rappeuse Saliha. Même si la carrière de cette

⁶⁵ Marc BETTINELLI. Pourquoi le rap domine le marché de la musique #RAPBUSINESS (documentaire intégral). *Le Monde* [en ligne] Youtube. 15 août 2021. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=-w2OulH7WoQ> [consulté le 4 mars 2023]

⁶⁶ Stéphanie MOLINERO. *Les Publics du Rap. Enquête sociologique*. Paris : L'Harmatan, 2009, p. 14

⁶⁷ Stéphanie BINET. « Que raconte le rap aujourd'hui ? ». *Le Monde* [en ligne]. 15 novembre 2019. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/11/15/que-raconte-le-rap-aujourd-hui_6019347_3246.html [consulté le 6 mars 2023]

⁶⁸ Adam BRADLEY et Andrew DUBOIS. *The Anthology of Rap* [en ligne]. New Haven: Yale University Press, 2010. p. 58. Disponible sur : <https://ebookcentral.proquest.com/lib/techlib-ebooks/reader.action?docID=3420967> [consulté le 20 novembre 2022]

⁶⁹ *Idem*, p. 119.]

⁷⁰ Clémentine SPILER. Saliha, première rappeuse sur une compile de rap français. *Pionnières* [en ligne]. Radio Nova, 3 juillet 2019. Disponible sur : <https://www.nova.fr/news/saliha-premiere-femme-sur-une-compile-de-rap-32354-03-07-2019/> [consulté le 19 novembre 2022]

pionnière du rap féminin français a pris fin au bout de quelques années, elle a montré que la présence féminine dans le rap français était possible⁷¹, et aurait ouvert « une brèche pour la deuxième génération de rappeuses »⁷².

Au cours des années 1990, de jeunes rappeuses commencent à émerger dans la banlieue parisienne, tout en se créant des styles distincts⁷³. Sté Strausz propose une variante du G-Funk, un style de rap californien. Melaaaz gagne en popularité grâce à son style à l'intersection du rap, du RNB et du reggae, alors que Bams mélange hip-hop et jazz. Lady Laistee raconte les problèmes des femmes des quartiers défavorisés dans un langage de banlieue, Roll-K détourne le sexisme pour parler de la sexualité. Princess Anières met en avant les problèmes sentimentaux, et devient la première rappeuse à animer une émission radio, *Génération 2000* sur les ondes de *Génération Paris Jazz*. Dans les années 2000, Keny Arkana rappe ses convictions et Casey devient la première à se définir en tant que « gangsta rappeuses »⁷⁴. Toutes ces artistes obtiennent une certaine popularité auprès des aficionados du rap, mais aucune d'entre elles ne parvient à se faire connaître par le public général.

À ce jour, la seule rappeuse française qui se soit attirée l'attention et la faveur d'un public plus vaste est Diam's. En 2003, son deuxième album *Brut De Femmes* connaît un succès sans précédent⁷⁵. S'en suit plusieurs albums, dont les morceaux, abordant des thèmes tels que l'absence du père, les violences conjugales ou l'identité féminine, convainquent les amateurs et les critiques musicaux de tous les bords. Selon la sociologue Stéphanie Molinero, le fait que Diam's ait su rester authentique et garder son identité féminine dans l'univers masculin du hip-hop serait même à l'origine de

⁷¹ Clémentine SPILER. Saliha, première rappeuse, *art. cit.*

⁷² Sté STRAUZ et Antoine DOLE. *Fly Girls : Histoire(s) du hip-hop féminin en France*. Vauvert : Au diable Vauvert, 2010, p. 27.

⁷³ Bettina GHIO. *Pas là pour plaire ! : Portraits de rappeuses*. Marseille : Le Mot et Le Reste, 2020. pp. 25-89

⁷⁴ *Idem*, pp. 156-241

⁷⁵ Agnès DUPUY. « Les femmes à l'assaut du rap français ». *Musicophages* [en ligne]. 15 octobre 2020. Disponible sur : <http://www.musicophages.com/2020/10/15/les-femmes-a-lassaut-du-rap-francais/> [consulté le 20 mars 2023]

son succès⁷⁶. Après une décennie dans la musique interrompue ponctuellement par des périodes de dépression, Diam's perd progressivement la sympathie du public après sa conversion à l'Islam en 2008⁷⁷. Au début des années 2010, elle annonce la fin de sa carrière, expliquée plus tard dans sa deuxième autobiographie⁷⁸ et dans de rares interviews. Malgré cette fin de carrière précipitée, le « phénomène Diam's » est entré dans l'histoire du rap français en tant qu'exemple de la possibilité du succès d'un rap construit autour de l'identité féminine.

Sur la scène hip-hop contemporaine, « des figures féminines continuent d'émerger tous les jours »⁷⁹. Dans ce contexte, il devient compliqué d'établir une liste de rappeuses actives et de leurs spécificités. Selon l'autrice Bettina Ghio, la position de la femme dans le milieu du rap masculin demeure toutefois au cœur du rap féminin diversifié des dernières années⁸⁰. Cette diversité est assurée par des rappeuses venant de plusieurs horizons qui proposent des morceaux créés avec des connaissances de musique classique, du mixage, ou encore du trap, une variante de rap récemment émergée. Cette nouvelle génération emprunt toujours un « chemin scabreux [...] pour se faire une petite place dans cet univers majoritairement masculin »⁸¹. Cependant, elle obtient de plus en plus de légitimité, comme en témoigne le site web spécialisé *Madame Rap*⁸² ou la récente sortie du documentaire *Reines, pour l'amour du rap* qui raconte l'histoire de la chanson *AHOO*, enregistrée par cinq rappeuses célèbres dans le but de

⁷⁶ Stéphanie MOLINERO. *Les Publics du Rap. Enquête sociologique*. Paris : L'Harmattan, 2009, pp. 173-174.

⁷⁷ Bettina GHIO. *Pas là pour plaire !*, op. cit. p. 151

⁷⁸ cf. Mélanie GEORGIADES. *Mélanie, française et musulmane*. Paris : Don Quichotte éditions, 2015. 240 p.

⁷⁹ Bettina GHIO. *Pas là pour plaire !*, op. cit. p. 244

⁸⁰ *Ibidem*

⁸¹ EM. « Reines, pour l'amour du rap : décryptage ». *Thésaurap* [en ligne]. 17 novembre 2021. Disponible sur : <https://thesaurap.fr/articles/reines-pour-lamour-du-rap-decryptage/> [consulté le 20 mars 2023]

⁸² À propos. *Madame Rap* [en ligne]. Disponible sur : <https://madamerap.com/a-propos/> [consulté le 8 février 2023]

mettre en avant la force du rap féminin⁸³. Les rappeuses d'aujourd'hui perçoivent le hip-hop comme un espace d'expression d'idées et d'identité.

En résumé, l'histoire du rap féminin français s'écrit depuis le début des années 1990. Bien que les rappeuses aient toujours lutté été présentes dans la communauté hip-hop, seule Diam's a connu un succès plus important. Aujourd'hui, le rap féminin se diversifie et semble aborder des thématiques inédites dans l'univers hip-hop. Toutefois, cette nouvelle autonomie n'efface pas le sujet de la légitimité des rappeuses, et les femmes, pourtant de plus en plus présentes dans le milieu, n'échappent pas à la comparaison, voire au mépris de la part de certains fans et médias. Les inégalités auxquelles elles font face reflètent, selon certains sociologues, les rapports de pouvoir qui existent dans la société.

2.2 Étude du rap féminin en sciences humaines et sociales

Nous avons vu que les rappeuses abordent les thèmes classiques du rap, tels que l'injustice sociale et raciale, ainsi que des problématiques liées à la position des femmes dans la société. Cette spécificité et les enjeux qui y sont associés font du rap féminin un sujet de recherche pertinent pour plusieurs disciplines. Ce chapitre présentera brièvement les premiers ouvrages écrits sur les rappeuses aux États-Unis, puis synthétisera et commentera les recherches sur le rap féminin francophone en linguistique, sciences sociales ou lettres.

La « rapologie féminine » a débuté, comme le genre lui-même, aux États-Unis. Dans les années 1990, les premières études et contributions de femmes experts venant de différentes disciplines ont mis en lumière les discriminations subies par les femmes de couleur sur l'exemple de la scène hip-hop. La professeure de droit Kimberlé

⁸³ EM. « Reines, pour l'amour du rap : décryptage ». *Thésaurap* [en ligne]. 17 novembre 2021. Disponible sur : <https://thesaurap.fr/articles/reines-pour-lamour-du-rap-decryptage/> [consulté le 20 mars 2023]

Crenshaw⁸⁴ et la théoricienne féministe Bell Hooks⁸⁵ ont mis en avant les intersections des discriminations en fonction des différentes dimensions de l'identité. Tricia Rose, professeure d'études afro-américaines à l'Université Brown, a examiné les liens complexes entre la culture populaire, la race et le pouvoir⁸⁶. Enfin, en 1999, Joan Morgan⁸⁷ a introduit le terme « hip-hop féminisme », qui désigne la reconnaissance de la contribution des rappeuses à la lutte contre le sexisme dans le milieu hip-hop. Depuis, les successeuses, et graduellement aussi les successeurs, de ces quatre pionnières ont fait du « hip-hop féminisme » un domaine de recherche à part entière.

En France, les débuts de la rapologie féminine sont liés au succès de Diam's. L'ouvrage *Quand le rap sort de sa bulle*⁸⁸, dont le titre est un clin d'œil à l'album *Dans ma bulle*, cherche à comprendre le « phénomène Diam's » par le biais d'une étude pluridisciplinaire. Il présente une analyse sémantique textuelle des paroles des chansons de Diam's, et les interprète ensuite sous le prisme de la sociologie politique. Bien que cette première monographie soit en partie un ouvrage linguistique, les sciences du langage deviennent rapidement une discipline marginale au sein de la rapologie féminine française.

Dans les sciences sociales françaises en revanche, le phénomène du rap féminin gagne en popularité depuis une dizaine d'années. Après avoir accordé peu de place aux rappeuses dans *Une histoire de rap en France*⁸⁹, le sociologue Karim Hammou s'est

⁸⁴ Cf. Kimberlé W. CRENSHAW. « Beyond Racism and Misogyny: Black Feminism and 2 Live Crew ». In : Mari J. MATSUDA, Charles R. LAWRENCE III et Richard DELGADO, *Words that wound: critical race theory, assaultive speech, and the First Amendment*. Boulder : Westview Press, 1993. pp. 110-132.

⁸⁵ Cf. Bell HOOKS. *Yearning : race, gender, and cultural politics*. Boston : South End Press, 1990. 236 p.

⁸⁶ Cf. Tricia ROSE. *Black Noise : Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover : University Press of New England, 1994. 257 p.

⁸⁷ Cf. Joan MORGAN. *When chickenheads come home to roost: my life as a hip-hop feminist*. New York : Simon & Schuster, 1999. 240 p.

⁸⁸ Cf. Denis-Constant MARTIN. *Quand le rap sort de sa bulle – Sociologie politique d'un succès populaire*. Dijon : Les Presses du réel, 2010. 192 p. coll. « Musique et société »

⁸⁹ Cf. Karim HAMMOU. *Une histoire du rap en France*. Paris: La Découverte, 2012, 302 p.

davantage intéressé à ce sujet, notamment sur son blog *Sur un son rap*⁹⁰. En 2021, il a publié le livre de popularisation *Fear of a female planet*⁹¹, écrit en collaboration avec l'autrice Cara Zina. Hammou et Zina racontent l'histoire du groupe Straight Royeur, fondé par Zina et l'écrivaine Virginie Despentès en 1989, et cherchent à comprendre la place du féminisme dans les musiques underground.

Le rap féminin est aujourd'hui un sujet de recherche en sciences sociales établi et « en vogue ». Pendant l'année académique 2022–2023, période de la rédaction de ce mémoire, la quatrième saison du séminaire *Fight the power : musiques hip-hop et rapports sociaux de pouvoir*, organisé par le CNRS, a été entièrement dédié à ce sujet. Avec des exposés de chercheurs venant de différents pays et de différentes disciplines, ce séminaire montre l'intérêt croissant pour les rappeuses et pour leur contribution à la culture hip-hop.

Dans une moindre mesure, le rap fait également partie des recherches littéraires, où il est davantage considéré sous son aspect artistique. Il y a une vingtaine d'années, la critique musicale Véronique Mortaigne écrivait déjà que le rap « s'est emparé du devoir poétique »⁹². Depuis, certains auteurs se sont intéressés aux liens entre ce genre musical à texte et l'univers littéraire. Le sujet du rap féminin a notamment retenu l'attention de Bettina Ghio, autrice et enseignante à l'Université Paris III. Après une thèse⁹³ et un premier livre⁹⁴ sur la légitimité du rap et les rapports et correspondances qu'il entretient avec la littérature, elle s'est intéressée aux

⁹⁰ Karim HAMMOU. Accueil. *Sur un son rap* [en ligne]. Disponible sur : <https://surunsonrap.hypotheses.org/> [consulté le 6 février 2023]

⁹¹ Cf. Cara ZINA et Karim HAMMOU. *Fear of a female planet : Straight Royeur : un son punk, rap et féministe*. Paris : Nada Éditions, 2021. 208 p.

⁹² Véronique MORTAIGNE. « Chanson légère ou chanson engagée ? ». *Le Monde* [en ligne]. 23 février 1999. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1999/02/23/chanson-legere-ou-chanson-engagee_3537349_1819218.html [consulté le 7 février 2023]

⁹³ Cf. Bettina GHIO. *Le rap français. Désirs et effets d'inscription littéraire* [en ligne]. Paris : Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2012. Thèse de doctorat sous la direction de Bruno Blanckeman. 493 p. Disponible sur : <https://theses.hal.science/tel-01547214> [consulté le 7 février 2023]

⁹⁴ Cf. Bettina GHIO. *Sans fautes de frappe : Rap et littérature*. Marseille : Le Mot et Le Reste, 2016. 320 p.

rappeuses. Son ouvrage *Pas là pour plaire ! : Portraits de rappeuses* retrace les parcours de plusieurs rappeuses françaises⁹⁵. Dans cette biographie commentée, Ghio se pose la question de la place des femmes dans le rap, tout en et démontant les clichés par le biais de méthodes d'analyse propres à la critique littéraire.

En linguistique, la pionnière de la « rapologie féminine » a été Claire Lesacher. Soutenue à l'Université Rennes 2 en 2015, sa thèse *Le Rap comme activité(s) sociale(s) : dynamique discursives et genre à Montréal (approche sociolinguistique)*⁹⁶ est une analyse croisée thématique et discursive des pratiques, des expériences et des représentations des rappeuses québécoises. La chercheuse étudie notamment le reflet des rapports sociaux de pouvoir, mais aussi de l'identité féminine ou raciale, des rappeuses dans la langue qu'elles emploient. Depuis, ses recherches continuent à démontrer le lien entre l'expression linguistique des rappeuses et leur identité ou leur statut dans la communauté hip-hop, voire dans la société. Largement citées par les chercheurs en sciences sociales, les conclusions de Claire Lesacher ne semblent pourtant pas avoir inspiré les linguistes français. Ainsi, ses travaux sont non seulement novateurs, mais aussi uniques.

En dehors de l'espace francophone, l'un des centres des recherches linguistiques sur le rap francophone est l'Université Masaryk en République tchèque. Le projet *RapCor* y a produit plus d'une vingtaine de mémoires de licence et de master sur le rap, couvrant diverses disciplines telles que la lexicologie, la phonétique, la sociolinguistique, ou encore la linguistique de corpus. Bien que les rappeuses ne soient pas exclues du corpus *RapCor*, seul le mémoire de Martina Marková, intitulé *Analyse*

⁹⁵ cf. Bettina GHIO. *Pas là pour plaire ! : Portraits de rappeuses*. Marseille : Le Mot et Le Reste, 2020. 369 p.

⁹⁶ cf. Claire LESACHER. *Le Rap comme activité(s) sociale(s) : dynamique discursives et genre à Montréal (approche sociolinguistique)* [en ligne]. Rennes : Université Rennes 2, 2015. Thèse de doctorat sous la direction de Thierry Bulot. Disponible sur : <https://theses.hal.science/tel-01319018> 522 p. [consulté le 7 février 2023]

*socio-lexicale du langage féminin dans le rap français*⁹⁷, a exploré exclusivement le rap féminin. Son autrice y a comparé les théories linguistiques sur le langage féminin aux paroles de quatre rappeuses – Lady Laistee, Princess Aniès, Diam’s et Keny Arkana. Soutenu en 2014, son mémoire a révélé que la vision stéréotypée du langage des femmes datant du 20^{ème} siècle ne s’appliquaient pas aux paroles des rappeuses. Depuis lors, aucun mémoire issu du projet *RapCor* ne s’est intéressé au sujet du rap des femmes.

Pour résumer, apparue dans les sciences sociales françaises à partir des années 2010, la « rapologie féminine » met en lumière la marginalisation des femmes sur l’exemple du milieu hip-hop. Dans le cadre de la linguistique, la sociolinguiste Claire Lesacher analyse les liens entre le rap féminin et son contexte social par le biais du croisement de plusieurs méthodes. Le travail de Martina Marková s’est concentré davantage sur le langage des femmes dans le rap. Le rap féminin constitue donc un sujet encore sous-exploité dans le domaine de la linguistique.

⁹⁷ cf. Martina MARKOVÁ. *Analyse socio-discursive du langage féminin dans le rap français* [en ligne]. Brno : Masarykova univerzita, 2014. Mémoire de licence sous la direction d’Alena Polická. 99 p. Disponible sur : <https://is.muni.cz/auth/th/k6ujf/> [consulté le 7 février 2023]

Méthodologie de travail

Ce chapitre décrit en trois étapes le travail qui a conduit aux résultats présentés dans la partie analytique de notre mémoire. Nous expliquerons comment nous avons établi notre répertoire de noms d'artiste, comment nous avons recueilli et classé les métadonnées des artistes, et les méthodes utilisées pour analyser les noms de scène.

3.1 Création du répertoire

Après avoir choisi le thème et les objectifs de notre mémoire, nous avons tâché de créer un répertoire représentatif et cohérent pour d'obtenir des résultats pertinents. Ce chapitre expose les motifs derrière nos choix et les problèmes rencontrés lors de la sélection des noms d'artiste.

3.1.1 Création du répertoire primaire

Tout d'abord, nous avons recueilli toutes les femmes dans la liste des albums de *RapCor*. Cette liste contient les albums figurant dans le corpus sur la plateforme *Sketch Engine*, ainsi que les albums en cours d'analyse ou récemment sortis. Parmi les presque 800 artistes sur la liste, que nous avons consultée le 15 octobre 2022, nous avons identifié, sans compter les membres féminins des groupes, 36 artistes-femmes.

Le rappeur Yosoji Jassim, connu sous le pseudonyme de Camélia Pand'or jusqu'en 2018, a constitué un cas à part. Avant sa transition, le rappeur a sorti deux albums sous une identité féminine. Nous en trouvons la preuve par exemple dans le titre *En Vers & Contre Tous* : « Ouais, j'suis une meuf et je le revendique haut et fort » (2013, *Le Cul Entre Deux 16*)⁹⁸. Toutefois, nous considérons que si l'artiste a changé de

⁹⁸ En Vers & Contre Tous. *Genius* [en ligne] Disponible sur : <https://genius.com/Pandor-en-vers-and-contre-tous-lyrics> [consulté le 5 mars 2023]

sexe, nous ne pouvons pas classer ses albums entre les albums de rap féminin, et cela même s'ils avaient été publiés sous une identité féminine.

Nous devons ensuite vérifier si les artistes étaient des rappeuses. Étant donné la diversité des styles dans le rap, nous nous sommes basée sur leur auto-déclaration plutôt que sur leur production musicale. Pour ce faire, nous avons consulté les comptes des réseaux sociaux, ou éventuellement les interviews des artistes concernées. Ainsi, nous avons écarté les chanteuses incluses dans la base de données de *RapCor* grâce à leurs collaborations fréquentes avec les rappeurs ou à leur appartenance à la culture hip-hop. Il s'agissait par exemple de Zaho, de Kenza Farah, ou encore d'Aya Nakamura.

À l'issue de cette première étape, nous avons obtenu une liste de 30 rappeuses, soit 30 noms d'artiste.

Figure n° 1 : Liste des 30 rappeuses formant le répertoire primaire

Les 30 rappeuses du répertoire primaire					
Aloïse Sauvage	Calamine	Dieselle	La Gale	Loréa	Salima Drider
Ana Dess	Casey	Fanny Polly	La Pietà	Melaaz	Shay
Bams	Cayene	Kayline	Lady Laistee	Princess Aniès	Sianna
Black Barbie	Chilla	Keny Arkana	Lala &ce	Roll-K	Sté Strausz
Beedjy	Diam's	KT Gorique	Le Juiice	Saliha	Zinée

Bien que ce répertoire aurait pu mener à des analyses intéressantes dans le cadre d'un travail plus important, nous avons conclu qu'il ne correspondait pas encore aux objectifs et aux limites de notre travail.

3.1.2 Établissement du répertoire définitif

Nous avons jugé que les principaux problèmes du répertoire primaire étaient le nombre élevé des éléments et surtout leur hétérogénéité. Afin d'assurer la pertinence et la comparabilité des résultats, nous avons défini trois contraintes pour affiner notre répertoire.

Premièrement, nous avons opté pour la création d'un répertoire géographiquement homogène. Nous avons donc sélectionné uniquement les rappeuses de France métropolitaine, en prenant en compte le pays où elles ont passé la majeure partie de leurs vies et où elles ont résidé pendant leurs carrières. Le fait d'analyser les allusions socio-culturelles relatifs à un seul pays allait nous permettre de mieux les situer et les interpréter, surtout en diachronie.

La deuxième contrainte concernait le nombre d'albums sortis par les rappeuses entre 1990 et 2020. Les artistes dont la carrière n'avaient pas été éphémère représentaient pour nous la possibilité d'analyser des pseudonymes qui ont connu un succès commercial. De plus, les artistes ayant commercialisé plusieurs albums semblaient également avoir partagé plus de métadonnées, ce qui allait nous permettre de mieux interpréter les noms de scène et rendre la remise en contexte plus intéressante. Pour être considérée, la rappeuse devait avoir sorti au moins deux albums contenant au moins cinq titres inédits de plus d'une minute dans cette période. Les versions instrumentales, les a-capella des chansons existantes, les improvisations, les extraits de futurs projets n'ont donc pas été pris en compte.

La disponibilité de métadonnées provenant de sources fiables constituait la troisième contrainte. Pour nous en assurer, nous avons consulté Internet afin de trouver un site web ou un compte officiel sur les réseaux sociaux, ou encore une interview couvrant la vie personnelle de l'artiste. Si une biographique ou une autobiographie existait, nous avons supposé qu'elle serait mentionnée par ces sources. À ce stade de notre travail, nous n'avons pas poursuivi davantage les vérifications.

Une fois la conformité aux critères vérifiée (voir Annexe n°1), nous avons obtenu un répertoire cohérent de quinze noms d'artiste.

Figure n° 2 : Répertoire final

Répertoire final				
Aloïse Sauvage	Black Barbie	Diam's	Lady Laistee	Saliha
Ana Dess	Casey	Keny Arkana	Le Juiice	Sianna
Bams	Chilla	La Pietà	Princess Aniès	Sté Strausz

Malgré les écarts entre les différentes artistes en termes de nombre d'albums ou de durée de carrière, il nous a paru que ce répertoire formait un ensemble suffisamment homogène pour nous permettre la confirmation ou la réfutation de nos hypothèses.

3.2 Recherche de métadonnées

Dans notre mémoire, nous analysons les noms d'artiste et les titres d'albums d'un point de vue onomastique, tout en accordant une attention particulière à l'identité et les références socio-culturelles des quinze rappeuses dans leurs noms de scène. Pour réaliser cette analyse, nous avons collecté et classé les données personnelles, les parcours de vie et les influences de ces artistes. Ce chapitre décrira les sources que nous avons utilisées pour obtenir ces données, les métadonnées que nous avons recherchées et la manière dont nous les avons classées.

3.2.1 Source des métadonnées

Avant d'inclure un nom d'artiste dans notre répertoire, nous avons vérifié, comme expliqué *supra*, la disponibilité partielle des métadonnées de la rappeuse en consultant des sources telles que *Wikipedia* ou *Facebook*. Cette vérification nous a également permis de confirmer qu'elles s'identifiaient en tant que rappeuses. Une fois le répertoire établi, nous avons donc pu commencer une recherche exhaustive de métadonnées *a priori* disponibles.

Pour les besoins de ce mémoire, nous avons d'abord utilisé les sources standards de *RapCor*. Nous avons cherché des informations sur les quinze artistes sur

leurs sites web et leurs réseaux sociaux tels que *Facebook*, *Instagram* et *Twitter*. Nous avons également consulté les archives de *MySpace* ou les « skyblogs », les comptes des artistes sur le site *Skyrock*, pour obtenir les données de certaines rappeuses des années 2000. Gérées par l'artiste elle-même ou par son équipe, ces sources sont fiables, et permettent ainsi de vérifier les métadonnées d'ordre basique.

En vue d'obtenir des informations complémentaires sur les quinze rappeuses, nous avons explorés des sites web créés par les fans de rap, mais aussi par des journalistes ou des chroniqueurs. Nous avons notamment consulté les sites *Discogs*, *Banlieue Connexion* et *Rap2France*. D'autres sites, tels que *Madame Rap*, contenaient parfois des informations inédites. Cette étape nous a fourni une grande quantité de métadonnées et d'anecdotes pour notre analyse.

Nous avons également consulté des sources écrites telles que les articles de Karim Hammou sur son blog *Sur un son rap* ou le livre *Fly Girls* de Sté Strausz et d'Antoine Dole. Le portrait du rap féminin dans sa globalité *Pas là pour plaire !* a également constitué une source essentielle. Quant aux deux autobiographies de Diam's, elles ne nous ont pas fourni beaucoup d'informations supplémentaires par rapport aux autres sources consultées, possiblement car ces dernières s'en étaient elles-mêmes servies. À part l'œuvre de Bettina Ghio, nous n'avons pas obtenu de nouvelles informations dans les publications consultées.

Quant aux interviews des rappeuses, nous les avons utilisées, sous contrainte temporelle, plutôt comme un moyen de vérification des données déjà obtenues. Bien qu'elles aient également fourni des informations intéressantes, la collecte de ces nouvelles données n'était pas le but premier. Grâce à la lecture et au visionnage des interviews, nous avons pu nous assurer que nous travaillions avec des données authentiques, et non avec des anecdotes inventées par les internautes.

Dans le cas de deux rappeuses, nous avons pu obtenir des métadonnées plus directement. Pour Ana Dess, nous avons utilisé les informations obtenues par des étudiants travaillant sur le projet *RapCor* en septembre 2020. Pour La Pietà, nous

l'avons contactée en octobre 2022 afin de vérifier les données trouvées sur Internet et d'en obtenir davantage.

Les paroles des chansons des rappeuses constituaient une source importante des métadonnées, parce qu'elles contenaient souvent des informations personnelles et des anecdotes. Comme les rappeuses écrivent généralement elles-mêmes leurs paroles, celles-ci constituaient une source primaire précieuse pour notre recherche.

3.2.2 Métadonnées recherchées

Nous avons cherché à obtenir autant de métadonnées que possible, tout en tenant compte de la contrainte temporelle et de la disparité du nombre d'informations partagées par les rappeuses. En vue de leur exploitation lors de notre analyse, nous avons également établi une méthodologie pour trier et classer les données obtenues.

Pour obtenir les informations de base sur les rappeuses, nous avons utilisé la grille de métadonnées développée pour les besoins du projet *RapCor*. Ces métadonnées, disponibles dans le tableau ci-dessous, nous ont permis de situer les artistes dans un contexte spatio-temporel, mais également culturel, bien que de manière peu approfondie.

Tableau n° 2 : Métadonnées recherchées dans le cadre du projet *RapCor*

Grille des métadonnées : projet <i>RapCor</i>			
Nom(s)/Surnoms	Nom civil	Pays de naissance	Pays de séjour
Groupe	Appartenance géographique	Ville de naissance	Département de séjour
Période d'activité	Sexe	Origine du père	Ville de séjour
Année de sortie du 1er morceau	Date de naissance	Origine de la mère	Banlieue/Cité de référence

Pour les besoins de notre mémoire, nous avons adapté et élargi les catégories de métadonnées de la grille de *RapCor* en y ajoutant des informations sur les noms d'artiste et les parcours de vie ou professionnels des rappeuses. Nous avons également trié et classé les anecdotes sur leurs vies personnelles. Bien que nous n'ayons pas pu obtenir ces informations pour toutes les rappeuses, nous avons réussi à en trouver assez pour pouvoir analyser les liens entre leurs parcours de vie et leurs noms d'artiste.

Comme abordé *supra*, toutes les données n'ont pas pu être vérifiées de manière absolue. Pour signaler les éléments douteux ou non vérifiables, nous avons développé un code-couleur. Les cellules contenant une information vérifiée ont été colorées en vert, celles contenant une information partagée par une source fiable ou plusieurs sources moins crédibles en orange, et les cellules vides en rouge. Les hypothèses que nous avons émises ont été soulignées en bleu. Le tableau complet des métadonnées obtenu est disponible dans l'annexe n°2.

Nous cherchions également à déterminer la durée et la période d'activité des rappeuses. Pour certaines, la période d'activité était clairement délimitée par la date de sortie de leur premier morceau et une annonce de fin de carrière. Pour d'autres, la détermination de la période d'activité s'est avérée plus difficile. Bien qu'elles n'aient pas sorti d'album depuis plusieurs années, certaines rappeuses semblaient être actives sur les réseaux sociaux, où elles faisaient la promotion d'événements musicaux ou de leurs activités professionnelles actuelles, tout en faisant référence à leur carrière dans le rap. Nous avons donc examiné si leur présence en ligne était régulière et liée à la musique, pour conclure si elles étaient toujours actives dans le milieu artistique.

Lors de la collecte des métadonnées, nous avons pris en compte la pertinence et l'aspect éthique de la recherche de certaines informations, telles que l'ethnicité, la religion et l'orientation sexuelle des rappeuses. Nous avons les considérées uniquement si elles avaient été revendiquées par l'artiste. Pour ne pas manquer de références importantes dans les noms d'artiste, nous avons collecté ces informations sur des sources fiables, notamment dans les paroles des chansons. En effet, le rap étant un genre musical à texte, les convictions et les aspects personnels de la vie inspirent les rappeurs et rappeuses. Ainsi, ces informations ont seulement été incluses si elles avaient été explicitement revendiquées par l'artiste.

3.3 Méthode d'analyse des noms d'artiste

Notre travail d'analyse, d'interprétation et de remise en contexte porte sur les noms d'artiste des rappeuses françaises. En raison de la petite taille de notre répertoire, à savoir 15 noms d'artiste soit 24 mots graphiques, nous avons pu travailler de manière minutieuse et exhaustive. Nous avons étudié les noms d'artiste en appliquant les connaissances acquises pendant nos études de licence, mais aussi en exploitant d'autres pistes de recherches conformément à l'interdisciplinarité de l'onomastique. En filigrane, nous avons chacun des noms de scène aux éléments des métadonnées de l'artiste qui le portait, mais également au contexte du milieu hip-hop, voire de la société en général.

Figure n° 3 : Répertoire de noms d'artiste

Noms d'artiste				
Aloïse Sauvage	Black Barbie	Diam's	Lady Laistee	Saliha
Ana Dess	Casey	Keny Arkana	Le Juice	Sianna
Bams	Chilla	La Pietà	Princess Aniès	Sté Strausz

Dès l'introduction du présent mémoire, nous avons proposé trois hypothèses. La première concerne la manière dont les noms de scène des rappeuses ont été créés. Nous croyons que les noms de scène des rappeuses ont été créés selon des principes similaires. Ainsi, dans le point de vue de la linguistique, il serait possible de les classer dans un nombre de catégories limitées.

Notre deuxième hypothèse est relative à la dimension identitaire des noms d'artiste. Nous pensons que nous pourrions identifier un élément identitaire dans au moins la moitié des pseudonymes du répertoire, et que nous pourrions interpréter ces éléments grâce aux métadonnées recueillies. Cependant, nous croyons qu'il sera difficile de vérifier ces aspects identitaires de noms d'artiste à cause du degré d'opacité avec lequel ils y sont inclus.

Enfin, nous estimons qu'il sera possible de trouver des références à la culture populaire dans les pseudonymes. Toutefois, l'abondance de types de ces allusions socio-culturelles ne permettra pas de classement ni de catégorisation.

Pour pouvoir confirmer ou réfuter ces trois hypothèses, nous nous sommes d'abord servie de la typologie des noms d'artiste d'Éric Delattre, abordée dans § 1.3.3. Comme elle consiste à analyser les noms d'artiste selon leur origine, nous avons cherché à comprendre les composantes des noms de scène du répertoire pour les expliquer conformément à ce classement.

Dans un deuxième temps, chacun des quinze pseudonymes a été étudié d'un point de vue linguistique. Pour ce faire, nous avons soumis les pseudonymes à des analyses phonologique, morphologique et lexicale. Les disciplines de la morpholexicologie et de la sémantique lexicale ont également été exploitées. En procédant de manière exhaustive, nous avons pu trouver et classer tous les procédés linguistiques présents dans les noms d'artiste et les commenter .

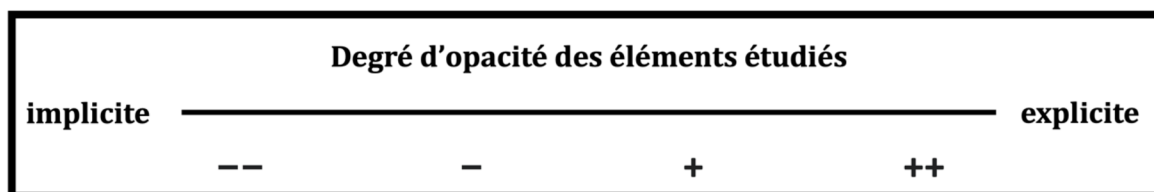
Après avoir effectué l'analyse linguistique, nous avons exploré la dimension identitaire des noms de scène. En procédant de manière qualitative et détaillée, nous avons confronté chacun des pseudonymes aux métadonnées de l'artiste, et de vérifier si ce pseudonyme était porteur d'identité. Les revendications identitaires trouvées ont ensuite été classées et expliquées.

La troisième analyse concernait les allusions socio-culturelles dans les noms d'artiste du répertoire. Nous avons effectué une recherche exhaustive en explorant chaque élément de culture populaire trouvé dans les noms d'artiste du répertoire. Les résultats de cette recherche ont été interprétés au sein d'un commentaire contextuel approfondi.

L'inspiration principale de notre projet étant l'envie d'explorer les noms d'artiste en tant que porteurs de signification, nous avons également étudié l'opacité

des différents éléments analysés. Pour exposer cette dernière, nous avons attribué un « degré d'opacité » à chacun des aspects analysés selon un système unifié.

Figure n° 4 : Système d'évaluation de l'opacité des éléments étudiés



Ce système était basé sur une échelle, allant de « -- » pour les éléments les plus opaques à « + + » pour les éléments les plus transparents. Nous avons jugé qu'un système scalaire correspondait le mieux à notre étude. En effet, un système binaire qui classerait les éléments en tant qu'implicites ou explicites aurait été selon nous trop rigide. De plus, il aurait été davantage marqué par la subjectivité. Bien que les deux problèmes n'aient pas été complètement résolus par le système utilisé, ils ont été atténués sans compliquer davantage la présentation visuelle de l'analyse.

Dans ce chapitre, nous avons donc résumé l'analyse des pseudonymes du répertoire que nous avons effectuée. Après avoir classé les noms d'artiste selon la seule typologie existante, nous exploités les méthodes de la linguistique. Ensuite, nous sommes penchée sur les aspects identitaires contenus dans les noms de scène du rap féminin français. Grâce à la relative homogénéité de notre répertoire dans le cadre spatio-temporel, les allusions socio-culturelles ont également été étudiées de manière exhaustive. Les résultats de ce travail, accompagnés de nombreuses explications et mises en contexte, constituent le sujet de la partie analytique de notre mémoire.

À la recherche de signification dans les noms d'artiste

En appliquant les connaissances synthétisées dans la partie théorique aux noms d'artiste selon les méthodes définies dans la partie méthodologique, nous avons effectué quatre analyses. Ce chapitre présente les résultats de ces dernières en les interprétant grâce à de nombreuses données mises en contexte. Son objectif est de confirmer ou de réfuter nos hypothèses. Celles-ci concernent le nombre limités de procédés utilisés lors de la création des noms d'artiste, la dimension identitaire de ces derniers, et les allusions-culturelles potentiellement présentes dans les pseudonymes.

La petite taille de notre répertoire, 15 noms d'artiste ou 24 mots graphiques, nous a permis d'effectuer une étude qualitative, détaillée, et fidèle à l'interdisciplinarité de l'onomastique. Pour la mener à bien, nous avons mobilisé les connaissances et les méthodes de la linguistique, mais aussi du marketing, de la sémiologie ou de la sociologie. Nous avons également replacé les résultats dans le contexte du rap, de l'art et de la société, et évalué les noms d'artiste du point de vue de la création, de la perception et de la réception. Ainsi, nous espérons apporter un regard novateur sur la problématique des noms d'artiste dans le rap féminin.

Ce chapitre comprend donc quatre analyses. La première suit la typologie d'Éric Delattre qui répartit les noms d'artiste en dix catégories selon leur origine. Les trois autres analyses explorent les procédés morpholexicaux, les revendications identitaires et les allusions socio-cultures contenus dans les noms de scène du répertoire. Pour démontrer l'opacité des différents éléments, nous introduisons un système de degré d'opacité (voir § 2.3). Le but de cette analyse détaillée, renforcée par la remise en contexte, est de confirmer ou de réfuter nos trois hypothèses.

4.1 Classement des noms d'artiste selon la typologie d'Éric Delattre

Notre première analyse a visé à classer les noms d'artiste du répertoire conformément à la typologie d'Éric Delattre, la seule existante dans le milieu francophone. Comme expliqué dans § 1.3.3, ce classement répartit les noms d'artiste dans dix catégories en se basant sur leur origine. Dans ce chapitre, nous analyserons les noms de scène du répertoire selon ces critères, et commenterons les avantages et les limites de cette analyse ancrée dans la discipline du marketing musical.

Utilisant la typologie de Delattre comme point de départ pour notre analyse, nous avons classé les noms d'artiste dans les catégories qui les caractérisaient le mieux. Comme ce classement ne prévoyait pas de catégorisation supplémentaire des noms de scène appartenant à la catégorie des noms inventés, nous ne les avons pas commenté davantage. Le tableau ci-dessus présente donc les résultats de la répartition dans les autres catégories.

Tableau n° 3 : Classement des noms d'artiste selon la typologie d'Éric Delattre⁹⁹

Nom d'artiste	Catégorie selon la typologie de Delattre
Aloïse Sauvage	nom patronymique
Ana Dess	combinaison (prénom + nom commun/inventé)
La Pietà	nom commun
Le Juiice	nom commun
Princess Aniès	combinaison (nom commun + prénom)
Saliha	prénom
Sianna	anagramme ou autre jeu de lettres
Sté Strausz	combinaison (prénom + nom inventé)

Ce sont finalement huit noms d'artiste, soit un peu plus de la moitié du répertoire, que nous avons pu classer dans des catégories autres que celle des noms inventés. Parmi ces pseudonymes, nous avons trouvé un nom patronymique et trois prénoms, deux d'entre eux faisant partie de noms d'artiste plus complexes. Nous avons

⁹⁹ Éric DELATTRE. *Marketing musical : nom, op. cit.* p. 17

également constaté la présence de noms communs, et un recours à un anagramme. Il est à noter que près de la moitié des noms de scène classés sont en fait des combinaisons de plusieurs types de noms de scène. Ce classement nous a permis de démontrer la diversité des noms d'artiste, présente même dans un répertoire de petite taille.

Toutefois, le classement ne s'est pas avéré efficace pour la confirmation ou la réfutation de nos hypothèses, ni pour l'analyse onomastique de l'identité et de la signification à laquelle nous aspirions. Au-delà de sa rigidité et du peu de place qu'elle laisse aux explications complémentaires, la typologie ne prévoit qu'une seule catégorie, celle des noms inventés, pour un ensemble de noms de scènes très hétérogène. Pour illustrer la catégorie des noms inventés, Delattre propose des exemples de noms de groupe composé de trois éléments (*The Guess Who, Agathe Ze Bouse*). Dans notre répertoire, nous trouvons pourtant des pseudonymes qui s'apparentent au prénoms (*Chilla, Casey*) ou même à ce que l'auteur appelle des « noms patronymiques » (*Keny Arkana*). D'autre part, *Black Barbie* se retrouve dans cette catégorie alors que le nom d'artiste se compose en partie d'un nom propre existant. En somme, cette typologie ne permet pas de saisir la complexité des enjeux en vigueur derrière les noms d'artiste dits inventés.

De plus, nous trouvons que les noms d'artiste qu'il a été possible de répartir dans les catégories restantes mériteraient un commentaire plus approfondi. En effet, à part *Aloïse Sauvage* et *Saliha*, le classement des noms de scène catégorisés nous a souvent semblé douteux. À titre d'exemple, il nous a paru insuffisant de classer *La Pietà* parmi les noms communs, puisque le nom d'artiste est tiré d'un type d'œuvre d'art qui se situe à la limite des noms propres. Les transformations faites aux nombreux éléments (*Strausz, Dess, Juiice...*) par les rappeuses n'ont également pas pu être relevées dans le classement. Cette typologie permet donc de repérer les origines prédominantes de ces noms d'artiste, mais n'envisage pas d'aller plus loin.

Comme le reconnaît Delattre, « les rappeurs et les slammeurs sont particulièrement innovants dans le choix de leur nom de scène »¹⁰⁰. Afin d'expliquer les pseudonymes du rap féminin français, une analyse effectuée avec la rigueur et le détail propres à l'onomastique s'impose.

Dans les chapitres suivants, nous explorerons donc les noms de scène des quinze rappeuses en suivant trois axes : l'axe morpholexical, l'axe identitaire et l'axe des allusions socio-culturelles. Nous tâcherons de proposer non seulement une étude approfondie des quinze noms du répertoire, mais de nouvelles pistes de réflexions pour toute analyse des anthroponymes choisis par ceux qui les portent.

4.2 Créativité morpholexical dans les noms d'artiste

Dans un groupe fermé, les procédés linguistiques relevant des variations diastratique ou diaphasique sont, bien qu'inconsciemment, utilisés pour assurer sa connivence. Ils conduisent à la création de néologismes qui garantissent opacité et originalité, et qui peuvent constituer des marqueurs d'appartenance à un cercle spécifique. Les noms d'artiste ne sont pas exclus de cette tendance, et font souvent appel à des procédés relevant de la langue substandard.

Notre première hypothèse concerne l'expression de l'identité à travers les processus morpholexicaux. Nous pensons que les noms d'artiste de notre répertoire utilisent un nombre de procédés limité. Ainsi, il serait possible de classer les pseudonymes dans des catégories basées sur ces procédés. Le travail d'analyse exposé dans ce chapitre vise à confirmer ou à réfuter cette hypothèse.

4.2.1 Procédés morphologiques

Le premier type de procédé présent dans notre répertoire est celui des procédés morphologiques. Dans cette section, nous tâcherons d'exposer tous les

¹⁰⁰ Éric DELATTRE. *Marketing musical : nom, op. cit.* p. 18

phénomènes concernés par les noms d'artiste. Compte tenu de notre objet d'analyse, le rap, nous accorderons une attention particulière aux procédés associés à la création des lexèmes substandard, notamment dans l'argot.

Dans le cadre de notre répertoire de petite taille, à savoir 15 pseudonymes soit 24 mots graphiques, nous avons identifié six noms d'artistes (et également six mots graphiques) créés par procédé morphologique. Pour une meilleure orientation dans les informations présentées, nous proposons un tableau contenant le nom d'artiste concerné, ou l'élément concerné mis en avant en gras, le procédé utilisé et l'explication de son utilisation.

Tableau n° 4 : Procédés morphologiques dans les noms d'artiste

Nom d'artiste	Procédé	Explication	Degré d'opacité
Ana Dess	apocope	dessin → dess	+
Bams	apocope	Bamilékés → Bams	-
Chilla	suffixation	chill + a → Chilla	++
Diam's	apocope	diamant + s → Diam's	+
Lady Laistee	verlanisation	stylée → Laistee	-
Sté Strausz	apocope	Stéphanie → Sté	++

Il convient d'abord de nous attarder sur le procédé dont le nombre d'occurrence est le plus élevé, l'apocope. Identifiée dans quatre pseudonymes, la suppression d'une ou plusieurs syllabes à la fin du mot concerne les deux tiers des pseudonymes créés par procédé morphologique et presque un quart du répertoire entier.

Le phénomène de l'apocope, notamment de l'apocope des prénoms, est présent au sein de communautés aux relations informelles, tels les groupes d'amis ou le milieu hip-hop. En effet, les membres de la communauté hip-hop ont tendance à se tutoyer et à cultiver la connivence entre eux. Il n'est donc guère surprenant qu'ils utilisent souvent des diminutifs pour s'adresser l'un à l'autre. Porteuses des dynamiques interpersonnelles du milieu du rap, certaines apocopes de notre répertoire se distinguent également par leur bagage identitaire, et ce grâce à leurs mots d'origine

associés aux métadonnées des rappeuses. Pour cette raison, nous estimons que ce phénomène mérite un commentaire approfondi.

Dans le cas de Sté Strausz, le mot d'origine est un diminutif de son prénom civil, *Stéphanie*. Si la plupart des Stéphanie se font appeler *Stéph* par leurs proches, la rappeuse a choisi d'omettre le phonème final [f], créant ainsi un nom de scène unique. Toutefois, le recours à un diminutif, bien qu'inhabituel, s'inscrit dans la tendance à l'informalité, très répandue dans le milieu hip-hop. D'autres noms d'artiste des rappeurs, par exemple de Manu Key (né Manuel Coudray) et de Jul (né Julien Mari), confirment ce penchant.

Nous pouvons rapprocher ce premier type de mot d'origine de l'apocope à celui dans le nom d'artiste *Bams*. Selon plusieurs sources fiables, notamment le livre de Bettina Ghio, il serait une apocope du nom de l'ethnie de sa mère, les Bamilékés¹⁰¹. L'artiste affirme toutefois que son nom d'artiste est également une onomatopée. Selon elle, *Bams* se réfère au son du beat, la cadence ou le rythme de ses chansons. Bien que monosyllabique, ce nom d'artiste mélange deux procédés, et confirme ainsi que même les noms d'artiste les plus courts sont parfois riches en signification et porteurs d'identité.

Le dernier type de mots d'origine, repéré dans les noms d'artiste d'Ana Dess et de Diam's, sont les noms communs. Pour la première, nous pensons qu'il s'agit d'une abréviation du mot *dessin*, ce qui renverrait à la profession civile d'illustratrice de la rappeuse. Pour Diam's, la réduction du mot *diamant* cacherait une métaphore. Le diamant étant une pierre précieuse brute mais fragile, il correspondrait à l'identité artistique de Diam's à la fois « très rap » et féminine¹⁰². Comme Ana Dess et Diam's, d'autres rappeurs se sont inspiré des noms communs pour créer leur nom d'artiste.

¹⁰¹ Bettina GHIO. *Pas là pour plaire !*, op. cit. p. 60

¹⁰² Stéphanie MOLINERO. *Les Publics du Rap*, op. cit., p. 173.

Par exemple, Doc Gynéco a eu recours à l'apocope dans les deux substantifs formant son nom d'artiste.

En plus des apocopes, nous trouvons dans notre répertoire la verlanisation. Le verlan, fréquent dans l'argot, consiste à inverser les syllabes ou les sons d'un mot pour en créer une nouvelle forme. Cependant, seule une rappeuse, Lady Laistee, a utilisé ce procédé pour créer son nom d'artiste. Le second mot graphique de ce dernier est formé par l'inversion du mot *stylée*. Comme ses débuts musicaux coïncident avec l'avènement du verlan dans les années 1990, nous considérons que le recours à ce procédé a été motivé par l'envie de suivre la tendance, s'inscrivant dans le milieu hip-hop dès son nom de scène. Plusieurs artistes débutant à la fin du 20^{ème} siècle, comme le rappeur Parano-Refré, ont également utilisé le verlan dans leurs noms de scène.

Le dernier procédé morphologique identifié est la suffixation. En effet, nous avons classé la lettre A à la fin du nom d'artiste *Chilla* en tant que suffixe. Le recours à la suffixation semble émaner de l'envie de se différencier du mot emprunté à l'anglais *to chill*, en le féminisant. Popularisé au milieu des années 2010 après être rentré en France une décennie plus tôt ¹⁰³, *to chill* a sûrement été recherché sur Internet lors des débuts musicaux de Chilla. L'ajout du suffixe aurait permis à la rappeuse de se démarquer de l'emprunt à l'origine de son nom d'artiste.

Avant de terminer ce chapitre, il convient de nous intéresser à la présence de l'influence exolingue dans trois des six noms d'artiste considérés. Le cas le plus évident de cette influence est celui de Lady Laistee. Après l'inversement des syllabes du mot *stylée*, le Y s'est vu remplacé par deux E, une double voyelle évoquant la langue anglaise et rendant le mot d'origine plus opaque. Ce pseudonyme unique est à l'image de son époque, où le verlan était à son apogée, les rappeurs marginaux, et le hip-hop américain une référence incontournable.

¹⁰³ Que veut dire chill ?. *Que veut dire* [en ligne]. Disponible sur : <https://que-veut-dire.com/chill/> [consulté le 9 février 2022]

Pour les cas de Bams et de Diam's, nous constatons l'ajout d'un S. Toutefois, nous ne sommes pas certaine qu'il s'agisse, compte tenu de l'absence de valeur sémantique, d'un suffixe. Les prononciations des pseudonymes, [bams] et [djams], ressemblent à la forme plurielle des substantifs en anglais, où le S est, à la différence du français, prononcé. Comme dans le cas de Lady Laistee, nous supposons que ces deux rappeuses se sont inspirées des influences américaines, omniprésentes dans le rap français au moment du début de leurs carrières à la fin des années 1990.

Au terme de cette première analyse, nous constatons que l'apocope est le procédé le plus fréquent, reflétant la tendance à l'informalité du milieu du rap. La verlanisation et la suffixation ont été utilisées une fois chacune. Nous avons également repéré une présence de l'influence exolingue. Selon nous, il est probable que l'utilisation de ces procédés soit liée au désir de trouver un nom d'artiste court, unique et facile à retenir.

4.2.2 Modification orthographique

Lors de notre analyse des noms d'artiste des rappeuses, nous avons également repéré le phénomène de modification orthographique, c'est-à-dire le changement de graphie standardisée. Présent dans trois pseudonymes, il permettrait aux artistes de se démarquer et de s'éloigner du mot d'origine pour créer leur propre identité.

Avant de commencer l'analyse détaillée des modifications orthographiques présentes dans notre répertoire, il est important de noter que nous n'avons pas examiné l'orthographe des lexèmes substandard. Leur forme graphique n'étant pas standardisée par définition, les différentes graphies représentent des variantes plus ou moins fréquentes plutôt que des modifications d'une orthographe unifiée.

Bien que nous n'ayons pas exclu les changements de l'orthographe des mots d'usage, ce sont finalement trois noms propres qui ont subi une modification orthographique. Nous présentons ces changements et en fournissons une brève explication dans le tableau ci-dessous.

Tableau n° 5 : Modifications orthographiques dans les noms d'artiste

Nom d'artiste	Procédés	Explication	Degré d'opacité
Ana Dess	Anna → Ana	omission d'une double consonne	++
Princess Aniès	Agnès → Aniès	[ɲɛ] → [niɛ]	++
Sté Strausz	Strauss → Strausz	double consonne → suite de 2 consonnes différentes	++

En ordre alphabétique, le premier cas de changement orthographique concerne Ana Dess. Née Anna Bergèse, la rappeuse a choisi de ne pas inclure le second N de son prénom civil dans son nom de scène. Le résultat, *Ana*, n'est cependant pas une invention. Il s'agit d'une variante orthographique du prénom *Anna*, dérivé du prénom hébreu *Hannah*, fréquente notamment dans les pays hispanophones et lusophones¹⁰⁴. Or, puisque la rappeuse n'est originaire d'aucun de ces pays, nous pensons que par cette modification, elle a voulu séparer symboliquement sa vie privée de sa carrière.

Princess Aniès a également opté pour une modification de son prénom civil, Agnès. Nous remarquons que cette modification peut entraîner un léger changement de prononciation. En remplaçant GN par NI, [aɲɛs] devient [aɲjɛs] dans une prononciation minutieuse. Cependant, lorsque la rappeuse se nomme elle-même dans ses chansons, elle semble neutraliser le changement, prononçant [pʁɛ̃sɛsaɲɛs]. En fin de compte, le cas de Princess Aniès peut être apparenté à celui d'Ana Dess ; il s'agirait d'un changement orthographique visant à séparer la vie privée et la vie professionnelle.

Dans le cas de Sté Strausz, nous constatons la modification d'un élément autre que le prénom civil de l'artiste. La rappeuse a choisi de changer *Strauss*, second élément de la marque *Lévi Strauss & Co.*, en *Strausz*. La double consonne a donc été remplacée par une séquence de lettres, maintenant toutefois la prononciation [stʁɔs]. Ce changement orthographique pourrait être lié à un désir de se différencier de la marque.

¹⁰⁴ Prénom Ana. *Nominis CEF* [en ligne]. Disponible sur : <https://nominis.cef.fr/contenus/prenom/5821/Ana.html> [consulté le 26 janvier 2023]

Au lieu d'opter pour un nom de scène complètement différent, Sté Strausz a choisi de conserver le nom que lui avait attribué le rappeur Sulee B Wax lors de son premier concert au début des années 1990 : « la bonne femme en Lévi-Strauss »¹⁰⁵. Grâce à cette modification orthographique, l'artiste a créé un nom de scène s'apparentant à un nom civil, tout en gardant un lien avec ses débuts dans le monde du hip-hop.

Nous avons vu que le changement orthographique est d'abord un moyen de différenciation, d'éloignement de la chose à laquelle on fait allusion. Pour illustrer, le groupe de rap Ekole Urbaine prend ses distances de l'école en tant qu'institution, et sous-entend l'idée de l'école dans le sens de courant de pensée, d'idéologie, et donc de style de rap. Un autre exemple est celui du rappeur Brakage qui a décidé de transformer le substantif désignant une attaque à main armée. Au-delà de la différenciation, ce changement atténue la connotation négative du mot en le rendant plus opaque.

Un autre exemple de modification orthographique répandu, bien qu'absent dans notre répertoire de petite taille, concerne les nombreux pseudonymes inspirés par le langage SMS. Ce dernier se caractérise souvent par une simplification des mots dans le but de les raccourcir. Il s'agit par exemple de la simplification des suffixes, comme chez les rappeurs Synik ou Dramatik. Le recours à l'épellation jouit également d'une certaine popularité, utilisé par exemple par la rappeuse suisse KT Gorique (*catégorique*). L'emploi de l'homophonie de certains chiffres et de certaines syllabes est également recherché, créant des noms d'artiste comme *LaFa1000* ou *1korruptibles*. Notons que souvent, comme dans le cas du groupe Lavage 2 Cervo, les artistes juxtaposent plusieurs méthodes du langage SMS lors de la création de leur nom d'artiste.

Cette analyse nous a permis de confirmer l'hypothèse émise au début du chapitre, à savoir que le recours à la modification orthographique émane de l'envie de

¹⁰⁵ Bettina GHIO. *Pas là pour plaire !*, op. cit. p. 47

se démarquer. Chez Sté Strausz, l'envie de donner une valeur symbolique à l'ergonyme à l'origine de son nom d'artiste entre en jeu. Ana Dess et Princess Aniès ont, selon nous, fait le choix d'altérer leurs prénoms civils à la fois pour séparer leurs vies privée et professionnelle et pour sortir du lot. Après tout, un prénom original et joueur peut devenir « un accélérateur de notoriété »¹⁰⁶.

4.2.3 Éléments empruntés

Lors de notre analyse, nous avons découvert la présence de mots provenant d'origine étrangère dans les noms d'artiste. En effet, plus d'un tiers des noms de scène du répertoire semblent comporter des emprunts. Nous explorerons les éléments empruntés et tenterons de comprendre pourquoi les artistes choisissent souvent des mots en dehors de la langue française pour se nommer.

Tableau n° 6 : Éléments empruntés dans les noms d'artiste

Nom d'artiste	Langue	Mot d'origine	Sens	Adaptation phonétique	Degré d'opacité
Black Barbie	anglais	black	noir	[blæk] → [blak]	++
Chilla	anglais	to chill	se poser, se reposer	[tʃɪlə]	+
Keny Arkana	espagnol	arcana	obscur	[arkana] → [aʁkana]	–
Lady Laistee	anglais	lady	demoiselle	[leɪdɪ] → [ledi]	++
Le Juice	anglais	juice	jus	[dʒu:s] → [dʒujs]	+
Princess Aniès	anglais	princess	princesse	[prɪnses] → [pʁɛsɛs]	++

Pour commencer, les mots d'origine étrangère dans les noms d'artiste de notre répertoire proviennent, mis à part celui de Keny Arkana, de l'anglais. Lingua franca du monde moderne, l'anglais fournit de nombreux emprunts à la langue française. Sa fréquence dans les noms de scène semble être un prolongement de la tendance actuelle et naturelle du français hexagonal.

¹⁰⁶ Éric DELATTRE. *Marketing musical : nom, op. cit.*, p. 21

Lors de l'analyse détaillée, nous nous sommes concentrée sur les emprunts de luxe. La langue française a en effet été enrichie de nombreux mots d'origine étrangère afin de nommer des réalités nouvelles. Pour cette raison, nous avons choisi de ne pas commenter tous les éléments ayant une origine étrangère. Par exemple, le pseudonyme de Lady Laistee a été inclus dans notre analyse en raison de l'existence de la traduction française de *lady* (*dame* ou *jeune fille*). En revanche, le substantif *pietà*, bien que d'origine italienne, n'a pas été retenu, et cela parce qu'il n'y a pas d'autre nom en français pour désigner une « œuvre d'art représentant la Vierge tenant sur ses genoux le corps du Christ après la descente de croix »¹⁰⁷. Nous avons ainsi pu nous concentrer sur les éléments susceptibles d'être porteur d'identité ou de signification.

Dans notre répertoire, nous observons la présence d'un emprunt de luxe intégré à la langue française : *black*. Ce mot, signifiant « noir » en anglais, est employé pour désigner une personne de race noire, originaire d'Afrique subsaharienne. Comme le recours à un emprunt permet d'atténuer les connotations du mot dans la langue d'origine, le recours au mot *black* permet de désigner la race d'une personne sans apparaître péjoratif. Nous émettons l'hypothèse que le choix de Black Barbie d'utiliser *black* et non *noir* provient d'une envie de rendre la revendication identitaire qu'il contient plus opaque. De plus, les emprunts à l'anglais font implicitement référence aux origines américaines du hip-hop. Puisque les rappeuses américaines pionnières étaient des femmes noires, l'emploi de l'anglais s'interprète également comme un hommage.

Dans le cas de l'emprunt *princess* dans le nom d'artiste de Princess Aniès, nous avons hésité à le classer parmi les emprunts plutôt que parmi les modifications orthographiques. En effet, l'artiste prononce la graphie anglaise *princess* de la même manière qu'on prononce le substantif *princesse* en français, [pʁɛ̃sɛs]. Or, selon nous, les motivations derrière le recours à cette orthographe correspondent davantage à une

¹⁰⁷ Pietà. *La langue française* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/pieta> [consulté le 26 janvier 2023]

distanciation vis-à-vis du signe, et non à une envie de se distinguer du mot d'origine. Comme le fait de se nommer soi-même « princesse » peut sous-entendre une certaine arrogance, l'artiste a pu utiliser la graphie anglaise pour atténuer cette connotation. Sa motivation se rapprocherait donc de celle de Black Barbie, ou même de celle du recours aux emprunts de luxe dans la langue en général.

Bien que nous pensions que le nom d'artiste de Keny Arkana contient une allusion socio-culturelle (voir §4.4), il convient de relever que le mot à l'origine de celle-ci est un emprunt à l'espagnol modifié. En effet, l'adjectif espagnol *arcano* signifie « secret »¹⁰⁸, ce qui correspondrait aux textes militants de la rappeuse. De plus, cet emprunt partage une étymologie commune avec *arcané*, substantif français désignant « secret dont la pénétration est réservée à un petit nombre d'initiés »¹⁰⁹. La sonorité espagnol d'*arkana* s'inscrit également dans la discographie de la rappeuse d'origine argentine dont les titres contiennent souvent des éléments hispanophones (*Victoria, Indignados, Buenos Días...*). Toutefois, nous supposons que le mot *arcané* aurait inspiré les auteurs de la série *Les Mondes Engloutis*, au personnage principal de laquelle la rappeuse semble s'identifier¹¹⁰. Dans le cas de Keny Arkana, il s'agirait donc d'un emprunt indirect.

Le recours à un emprunt peut aussi émaner d'un désir de créer un pseudonyme polysémique, les différentes acceptions d'un seul mot en anglais correspondant à plusieurs termes en français. Le choix du pseudonyme de la rappeuse Chilla s'explique par ce phénomène. En anglais, le mot *chill* est à la fois un adjectif, signifiant « calme, décontracté », et un verbe (*to chill*), signifiant « se reposer, faire une pause »¹¹¹. En

¹⁰⁸ Arcano. Dictionnaire bilingue espagnol-français. *Larousse* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/espagnol-francais/arcano/162927> [consulté le 13 mars 2023]

¹⁰⁹ Arcane. Trésor de la langue française informatisé [en ligne]. Disponible sur : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=367718160> [consulté le 16 mars 2023]

¹¹⁰ Bettina GHIO. *Pas là pour plaire !*, op. cit. p. 156

¹¹¹ Définition du mot « chill ». *Dictionnaire Orthodidacte* [en ligne]. Disponible sur <https://dictionnaire.orthodidacte.com/article/definition-chill> [consulté le 26 janvier 2023]

s'appropriant ce mot polysémique par la suffixation, Chilla communique en un seul mot deux idées pour lesquelles il lui en aurait fallu deux en français.

Nous avons également repéré un nom de scène dont la signification a changé suivant l'évolution de l'artiste, *Le Juuice*. Ce nom de scène est dérivé, dans un premier temps, du surnom d'enfance de la rappeuse, *Juicy*, rappelant son prénom civil, *Joyce*. Au fil de sa carrière, la rappeuse a fait de l'acceptation et de la normalisation des corps des femmes noires les piliers de sa création artistique. Elle a donc assumé *a posteriori* l'acception métaphorique et familière de *juicy*, que l'on peut traduire comme « bien foutue ». Quant au double I, la rappeuse affirme que la raison en était pragmatique. Le nom d'utilisateur *lejuice* étant déjà occupé sur Instagram, elle a choisi d'ajouter un I pour pouvoir se créer un compte et utiliser ce réseau social¹¹². La rappeuse a donc donné une signification à un nom d'artiste provenant d'un surnom fondé sur une ressemblance phonétique.

Malgré la présence quasi-exclusive des emprunts à l'anglais dans notre répertoire, il convient de mentionner que nous trouvons fréquemment des emprunts à d'autres langues dans les noms d'artiste des rappeurs francophones. Par exemple, le nom du groupe Ausgang, dont la rappeuse Casey est membre, signifie « sortie » en allemand, mais contient également le mot « gang ». Le rappeur d'origine congolaise Ritmo De La Noche a, quant à lui, choisi un nom de scène signifiant « rythme de la nuit » en espagnol. Dans les deux cas, le choix de la langue du pseudonyme ne semble en rien influencé par les origines des rappeurs. Les emprunts paraissent avoir été choisis pour leur sonorité, ou pour le degré d'opacité qu'ils garantissaient.

Mis-à-part le cas douteux de Keny Arkana, nous avons constaté l'absence de la référence à ses propres origines par le biais de l'emprunt dans notre répertoire. Pour certains artistes, la langue de l'emprunt est en fait leur langue maternelle ou celle de la

¹¹² GENONO. « Rencontre avec Le Juuice ». *Red Bull Spinner* [en ligne]. 30 juillet 2021. Disponible sur <https://www.redbull.com/fr-fr/le-juuice-interview-red-bull-spinner> [consulté le 27 janvier 2023]

culture qui les a bercés. À titre d'exemple, le nom du groupe franco-congolais Bisso Na Bisso signifie « entre nous » en lingala¹¹³. Le groupe à succès Manau reflète ses origines bretonnes, et donc celtiques, dans son nom avec la référence au nom gaélique de l'île de Man¹¹⁴. Par les emprunts dans leurs pseudonymes, ces groupes ne sont pas seulement un clin d'œil à leurs influences musicales, africaines et celtiques respectivement, mais aussi à leurs origines.

Grâce à l'analyse des éléments empruntés dans les noms d'artiste, nous avons découvert d'autres facteurs qui entrent en jeu lors de la création d'un nom d'artiste. Dans notre répertoire, nous avons décelé deux motivations : le désir d'opacité et le désir de polysémie. Nous avons également démontré qu'un nom d'artiste d'origine exolingue peut évoluer avec l'artiste qui le porte. La contextualisation complémentaire a ensuite mis en évidence qu'un emprunt est parfois une manière d'affirmer son identité nationale, ethnique et culturelle.

4.2.4 Du recours aux procédés morpholexicaux dans les noms d'artiste

Dans ce chapitre, nous avons présenté une analyse des procédés morphologiques et lexicaux utilisés dans les noms d'artiste du répertoire. Notre objectif était de vérifier notre première hypothèse selon laquelle ces noms avaient été créés par le biais d'un nombre limité de procédés, permettant ainsi leur classification. Nous avons également cherché à offrir une nouvelle perspective sur l'identité dans les noms de scène en interprétant les significations découvertes grâce à des remises en contexte relevant des métadonnées des artistes ou de la scène hip-hop.

¹¹³ Eva SAUPHIE. « Passi : Les artistes afro-urbains doivent beaucoup au Bisso Na Bisso ». *Jeune Afrique* [en ligne]. 3 juillet 2022. Disponible sur : <https://www.jeuneafrique.com/1354999/culture/passi-les-artistes-afro-urbains-doivent-beaucoup-au-bisso-na-bisso/> [consulté le 17 mars 2023]

¹¹⁴ Sébastien CATROUX. « Manau, coqueluche de l'été ». *Le Parisien* [en ligne]. 30 juillet 1998. Disponible sur : <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/manau-coqueluche-de-l-ete-30-07-1998-2000182474.php> [consulté le 17 mars 2023]

Notre analyse a révélé que deux tiers des noms d'artiste étudiés incluaient une apocope, un verlanisation, un changement orthographique ou l'incorporation d'un mot d'origine étrangère. Nous avons ainsi pu établir trois grandes catégories des procédés à l'origine des noms de scène analysés : celle des procédés morphologiques, celle de la modification orthographique et celle des éléments empruntés. Notre première hypothèse a donc été confirmée.

Nous pensons que la fréquence du recours à la créativité morpholexicale dans les noms de scène des rappeuses reflète les moyens d'expression identitaire dans la langue, évoqués dans § 1.3.2. En utilisant l'apocope ou la verlanisation, les rappeuses intègrent les pratiques langagières de leur milieu directement dans leurs pseudonymes. La modification orthographique permet de se différencier des autres et de s'éloigner du mot d'origine, tandis que les emprunts créent un pseudonyme opaque mais lisible pour les initiés. Les procédés morpholexicaux sont donc un moyen fréquemment employé pour créer un nom d'artiste originale et caractéristique.

4.3 Mise en avant de l'identité dans les noms d'artiste

Après l'analyse morpholexicale accompagnée d'une remise en contexte, le deuxième axe de notre étude explorera la dimension identitaire des noms d'artiste du rap féminin français. Comme le rap est un genre fortement autobiographique, les rappeuses étant les autrices des paroles de leurs chansons, nous supposons que plus de la moitié des noms de scène du répertoire portent une revendication identitaire. Cependant, nous ne croyons pas qu'il soit possible de vérifier tous les aspects identitaires identifiés, et cela en raison de leur opacité.

En effectuant des analyses préliminaires, nous avons repéré trois aspects identitaires auxquels les noms de scène du répertoire faisaient référence. Il s'agissait des noms civils des rappeuses, s'apparentant ainsi à une « identité citoyenne », des origines des rappeuses, constituant une « identité raciale ou ethnique », et des éléments associés au genre féminin, représentant une « identité féminine ». Ce

chapitre propose une analyse approfondie des revendications de chacune de ces identités.

4.3.1 Références au nom de naissance

Il est avéré que certains artistes utilisent un nom de scène pour séparer leur vie privée de leur carrière, alors que d'autres conservent leur nom civil. Lors de notre analyse, nous avons également repéré de nombreuses stratégies intermédiaires entre ces deux approches. Nous les présentons dans le tableau ci-dessus, et expliquons les possibles motivations derrière chaque nom de scène concerné dans le commentaire qui suit.

Tableau n° 7 : Références au nom civil dans les noms d'artiste

Nom d'artiste	Forme de réf.	Explication	Degré d'opacité
Aloïse Sauvage	prénom + nom	0	++
Ana Dess	prénom	Anna → Ana	+
Le Juïice	prénom	Joyce → Juïice	-
Princess Aniès	prénom	Agnès → Aniès	+
Saliha	prénom	0	++
Sianna	prénom	anagramme d'Anaïs	-
Sté Strausz	prénom	Stéphanie → Sté	+

Tout d'abord, nous remarquons que les rappeuses des années 1990 font souvent référence à leurs prénoms civils. Saliha, considérée comme la première rappeuse française à succès, a choisi de rapper sous son prénom civil, omettant son patronyme *Saïdani*. Pour les deux autres rappeuses de la première heure, la référence au prénom de naissance est moins transparente. Sté Strausz a utilisé une apocope peu commune de son prénom, créant ainsi un nom de scène à la fois familier et unique. Quant à Princess Aniès, la modification orthographique de son prénom Agnès l'a permis de préserver son prénom civil à l'oral, tout en ayant un nom de scène distinctif à l'écrit. Dans les trois cas, nous supposons que le recours au nom civil a été motivé en partie par le contexte de la période des débuts musicaux des rappeuses. Au lieu de

choisir un nom de scène androgyne, les artistes ont affiché leur prénom, assumant pleinement leur féminité à une époque où celle-ci n'était pas habituelle dans le milieu du rap.

La seule rappeuse de notre répertoire à rapper sous son nom civil en entier est Aloïse Sauvage. Composé d'un prénom féminin rare et d'un patronyme adjectival signifiant « spontané, ni contrôlé ni organisé »¹¹⁵, il forme un nom d'artiste accrocheur et intrigant. Comme la rappeuse a grandi dans le monde de la musique¹¹⁶, le fait de présenter ses créations artistiques son nom civil a créé une continuité. En rapping en tant qu'Aloïse Sauvage, elle a ainsi pleinement assumé sa création artistique sans avoir compromis la valeur marchande propre au nom de scène.

Le cas le plus singulier de notre répertoire est celui de Sianna. Née à Bamako, elle a été adoptée par un couple français qui l'a nommée Anaïs. Or, comme elle revendique souvent ses origines dans ses paroles, un tel prénom français aurait formé un nom d'artiste incohérent avec ses créations musicales. Afin de créer un nom de scène plus logique, la rappeuse a utilisé l'anagramme de son prénom civil, ce qui donne un nom de scène bisyllabique en -a rappelant un prénom féminin. Le recours à ce procédé lui a permis de faire un clin d'œil opaque à son identité civile tout en créant un nom d'artiste percutant.

L'analyse des références aux noms civils dans les noms de scène nous invite à examiner les possibles attitudes que les artistes adoptent envers leurs noms de naissance. Lors de la vérification de la disponibilité des noms civils des artistes, condition de l'inclusion au répertoire, nous avons constaté que les rappeuses prenaient des positions différentes. Nous considérons que les différentes approches méritent un commentaire.

¹¹⁵ Sauvage. *Dico en ligne Le Robert* [en ligne]. Disponible sur : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/sauvage> [consulté le 11 mars 2023]

¹¹⁶ Biographie Aloïse Sauvage. *NRJ* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.nrj.fr/artistes/aloise-sauvage/biographie> [consulté le 11 mars 2023]

Pour certaines rappeuses, comme Beedjy ou Loréa, l'indisponibilité du nom civil émane, selon nous, de la courte durée de leur carrière. Dans d'autres cas en revanche, le fait de ne pas diffuser son nom de naissance semble être un parti-pris. C'est le cas de la rappeuse Roll K, active au début des années 2000. Comme nous l'a confié le sociologue Karim Hammou dans une correspondance privée, Roll K « a été particulièrement discrète sur les informations personnelles la concernant » en raison du style de rap très explicite qu'elle privilégiait (voir annexe n°3). Pour elle, le choix de garder son nom de naissance sous scellés découle donc du besoin de séparer sa carrière dans le rap du reste de sa vie.

D'autres rappeuses du répertoire, comme Lady Laistee, Keny Arkana ou Chilla entre autres, utilisent un nom d'artiste tout en partageant leur nom civil. Celui-ci est affiché dans plusieurs sources, et est parfois écrit dans les crédits des albums ou dans les descriptions des vidéoclips sur Youtube. La séparation des vies professionnelle et privée est donc plutôt symbolique. Il est à noter que dans le rap, le fait de faire carrière sous son nom de naissance paraît être, possiblement à cause des dynamiques traditionnelles du milieu, plutôt rare. Tout en respectant les codes du style musical, ces rappeuses peuvent influencer la perception du public en choisissant un nom d'artiste accrocheur et cohérent avec leur musique.

Chez certaines artistes, nous avons remarqué la présence du nom civil dans les paroles des chansons. Black Barbie, née Maxiline Tamko, rappe « Je reste Maxiline, cette femme qui trime »¹¹⁷ dans le morceau *Je Suis* qui ouvre son deuxième album. Le fait de se présenter avec son nom de naissance, notamment dans une chanson où on entend également la voix de sa fille, nous semble être une manière de souligner le message de cette chanson. En effet, les paroles de *Je Suis* insistent sur les origines modestes de la rappeuse et sur sa force en tant que mère célibataire et rappeuse. La

¹¹⁷ Notre transcription à partir de : KEYZIT. Je suis. *Youtube* [en ligne]. 27 mai 2020. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=0roJm8gGMJw> [consulté le 23 mars 2023]

mise en avant de son prénom n'est cependant pas une habitude chez Black Barbie, *Je Suis* étant la seule chanson où il apparaît.

La rappeuse Diam's se distingue des autres artistes qui n'ont pas choisi d'inclure leur prénom ou leur nom de naissance dans leur nom de scène. Bien que Diam's ait toujours utilisé un nom de scène pour publier ses morceaux, son prénom Mélanie a été associé à elle pendant toute sa carrière. Ce prénom a été mis en avant notamment dans ses propres chansons, qu'il s'agisse de son titre *Mélanie* ou du duo *Confessions Nocturnes* sorti en 2006, où la chanteuse Vitaa chante « Mél, assieds-toi, faut qu'j'te parle »¹¹⁸. Plus récemment, cette même chanteuse et amie de Diam's a chanté « J'finirai par tout quitter comme Mélanie / Elle est en paix, si vous saviez comme je l'envie »¹¹⁹ dans *Versus*, un duo avec le chanteur Slimane. Le prénom civil de Diam's semble donc être devenu un deuxième nom d'artiste. Après son déménagement en Arabie saoudite, l'ex-rappeuse s'est d'ailleurs tournée vers ce pseudonyme secondaire pour nommer papeterie *Mel By Mel*, attestant d'un certain « rebranding ».

En résumé, après avoir analysé les références aux noms civils des rappeuses dans leurs noms d'artiste, nous constatons des différences considérables dans leurs approches. Certaines conservent un élément de leur nom de naissance en le modifiant, tandis que d'autres construisent leur carrière autour de leur nom civil ou bien le gardent secret. Les premières rappeuses françaises avaient tendance à maintenir un élément de leur identité de naissance, mais depuis, les attitudes varient. Les rappeuses veillent à ce que leur nom d'artiste corresponde à leur musique et contribue à la vente et à la popularité de leurs morceaux.

¹¹⁸ Confessions nocturnes. *Genius* [en ligne]. Disponible sur : <https://genius.com/Diams-confessions-nocturnes-lyrics> [consulté le 12 mars 2023]

¹¹⁹ Versus. *Genius* [en ligne]. Disponible sur : <https://genius.com/Vitaa-and-slimane-versus-lyrics> [consulté le 12 mars 2023]

4.3.2 Expression de l'identité ethnique ou raciale

Le deuxième aspect identitaire dans les noms d'artiste du répertoire est la référence à la race ou à l'ethnie. En raison de la diversité des noms de scène et de l'importance accordée à l'identité ethnique ou raciale dans le milieu du hip-hop, nous nous attendions à ce qu'elle figure dans de nombreux noms de scène. Pourtant, seulement deux noms d'artiste du répertoire l'incluent. Dans ce chapitre, nous examinons ces références et les plaçons dans le contexte général du rap.

Tableau n° 8 : Expression de l'identité ethnique ou raciale dans les noms d'artiste

Nom d'artiste	Type	Explication	Degré d'opacité
Bams	identité ethnique (les Bamilékés)	Bamilékés = ethnie de la mère de Bams	-
Black Barbie	raciale (noir)	<i>black</i> = <i>noir</i> en anglais	++

Nous avons donc trouvé des références à l'identité raciale ou ethnique chez deux artistes. Bien que leurs premiers albums respectifs soient sortis à une dizaine d'années d'écart, Black Barbie et Bams ont toutes deux commencé à rapper dans la seconde moitié des années 1990. Malgré ce point en commun, leurs parcours de vie antérieurs au rap étaient drastiquement différents. Pour mieux comprendre les motivations et les modalités de l'inclusion de cette identité dans leurs noms d'artiste, nous les analyserons en contexte.

Avant de devenir Bams, Stéphanie Betga a été étudiante en mathématiques, mais aussi athlète olympique pour le Cameroun. Connectée à ses origines, son nom de scène fait référence à l'ethnie de sa mère, les Bamilékés, à travers une apocope avec un S ajouté. Bien que la rappeuse ait expliqué que ce nom de scène était une onomatopée, elle n'a jamais nié l'allusion à cette identité ethnique. Dans ce nom de scène monosyllabique, Bams a donc réussi à incorporer ses identités de rappeuse et de Camerounaise.

Black Barbie, qui a grandi dans la cité des Lilas en banlieue parisienne dans les années 1980 et 1990, fait une référence transparente à son identité raciale, et cela malgré le recours à l'anglicisme. Bien qu'intégré à la langue française, *black* se distingue des mots d'origine française à cause de sa graphie atypique. Car il s'agit d'un xénisme, *black* est une alternative plus opaque de *noir* dans l'imaginaire des locuteurs francophones. Il est à supposer que Black Barbie, qui s'oppose également à l'idéal de beauté blanc à travers son nom de scène, se soit permis cette allusion compréhensible en raison de son enfance dans un milieu où de telles revendications n'étaient pas taboues.

Les références à l'identité raciale, ethnique ou même nationale sont récurrentes dans les noms d'artiste du rap français. Leurs chansons dénonçant souvent le racisme, Black M. et S.Prit Noir ont recours aux adjectifs associés à leur race afin de communiquer ce message dès leur nom de scène. Des rappeurs comme Tunisiano ou Algérino font référence à leur identité nationale et maghrébine, souvent discriminée dans leur pays d'accueil. La revendication de son identité ethnique ou raciale met le ton des productions musicales des artistes, souvent prêts à défendre leurs origines dans leurs textes.

4.3.3 Expression de l'identité féminine

Dans le chapitre § 2.1.2, nous avons évoqué le défi que les femmes relèvent en s'imposant dans le milieu du rap à majorité masculine. Leur féminité, qui peut être perçue comme un obstacle, joue parfois un rôle important dans le choix de leur nom de scène. Afin de mieux comprendre comment l'identité féminine se reflète dans les noms d'artiste de notre répertoire exclusivement féminin, nous mènerons une analyse approfondie des références à la féminité.

Parmi les quinze rappeuses, nous avons identifié cinq noms d'artiste porteurs d'allusions à la féminité. Le tableau ci-dessous propose un début d'explication quant

au type et à l'opacité de ces dernières. Dans le commentaire qui suit, nous analysons davantage cet aspect des noms d'artiste du répertoire.

Tableau n° 9 : Expression de l'identité féminine dans les noms d'artiste

Nom d'artiste	Explication	Degré d'opacité
Black Barbie	Barbie = symbole de féminité, couleur rose	+
Chilla	suffixe -a présent dans les prénoms féminins	-
Keny Arkana	suffixe -a féminisant l'adjectif <i>arcano</i>	-
La Pietà	déterminant féminin + œuvre artistique montrant la Vierge Marie qui pleure la mort de son fils, Jésus Christ	+
Lady Laistee	<i>lady</i> = demoiselle en anglais	+
Princess Aniès	princess = substantif féminin, association à l'élégance	+

Le tableau montre que deux artistes du répertoire incluent un titre de noblesse en langue anglaise dans leur nom d'artiste. Vu la petite taille du répertoire, la présence d'un élément aussi précis chez deux rappeuses nous a interpellée. Rappeuses actives depuis la fin des années 1990, les noms d'artiste de Lady Laistee et Princess pourraient être interprétée comme une reconnaissance, voire un hommage aux pionnières du rap anglophone. En effet, selon les sites spécialisés Hip-Hop Wired¹²⁰ et Music Grotto¹²¹, la rappeuse la plus influente serait l'américaine Queen Latifah. Les articles consultés citent également les rappeuses The Lady of Rage ou Missy Elliot. Connotant une femme forte et supérieure, les titres de noblesses anglophones ont créé des noms de scène percutants, tout en s'inscrivant dans la lignée du rap féminin.

Dans son nom de scène, Black Barbie fait allusion à la poupée de Mattel. En jouant avec les stéréotypes associés à la Barbie, la rappeuse parvient à s'approprier cet

¹²⁰ Nadine GRAHAM. « HHW's Top 30 Greatest Female Rap Artists of All Time, Ranked ». *Hip-Hop Wired* [en ligne]. 25 mars 2021. Disponible sur : <https://hiphopwired.com/playlist/hhws-top-30-greatest-female-rap-artists-of-all-time-ranked> [consulté le 12 mars 2023]

¹²¹ Liam FLYNN. « 21 Best Female Rappers Of All Time ». *Music Grotto* [en ligne]. 1 février 2023. Disponible sur : <https://www.musicgrotto.com/best-female-rappers-of-all-time/> [consulté le 12 mars 2023]

ergonyme mondialement reconnaissable. Au-delà de condamner ces clichés dans ses chansons, la rappeuse les détourne sur les pochettes de ses deux albums (voir Annexe n°4). Habillée en rose et entourée d'éléments noirs, que ce soit tout le fond ou seulement quelques détails, elle prolonge son nom d'artiste jusque dans l'aspect visuel de son art.

Au cours de l'analyse des allusions à l'identité féminine, deux noms d'artiste nous ont fait hésiter. Le premier a été *La Pietà*, composé d'un nom commun avec un article défini. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un occasionalisme créé pour se démarquer, nous pensons que ce nom d'artiste peut être associé à une revendication de l'identité féminine en référence aux œuvres artistiques représentant la détresse de la Vierge Marie. La rappeuse met également en avant son identité de femme dans ses chansons. Par exemple dans *La Fille La Moins Féministe De La Terre*, elle dénonce le sexisme et la mauvaise compréhension des objectifs du mouvement féministe. Ses convictions rendent l'inclusion de la féminité dans le nom d'artiste tout à fait cohérente.

Nous avons également hésité à inclure le nom de scène de Chilla. Bien que le suffixe -a soit perçu comme porteur de féminité dans certaines langues, notamment dans les langues romanes autres que le français¹²², il est plutôt androgyne dans le milieu du rap français. Pour preuve, citons les noms d'artiste des deux des rappeurs français les plus écoutés à l'époque actuelle, Niska et Booba. Ainsi, bien que le suffixe -a féminise d'une certaine manière le verbe anglais *to chill*, sa féminité inhérente est douteuse.

Pour comparer, le suffixe a- à la fin de *Keny Arkana* porte la féminité de manière plus transparente. Bien que l'orthographe du mot d'origine ait été modifiée, le nom d'artiste de la rappeuse marseillaise provient, comme nous l'avons évoqué dans § 4.2.3,

¹²² G. P. ZENENKO. « Acerca de la manifestación del género de los sustantivos y adjetivos como categoría gramatical en las lenguas romances ibéricas ». *Verba, Anuario Galego de Filoloxia* [en ligne]. 1983 (10). pp. 235-236. Disponible sur : <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/4951> [consulté le 30 mars 2023]

de l'adjectif espagnol *arcano*, signifiant « secret »¹²³. Le suffixe -a est ici conforme aux règles de la langue espagnole, et constitue la forme féminine de *arcano*. Les deux pseudonymes incluent donc le même suffixe, mais les modalités de leur classement sont radicalement différentes. Si le nom d'artiste de Keny Arkana relève d'une interprétation objective, l'inclusion de *Chilla* parmi les pseudonymes portant l'identité féminine a été, comme dans le cas de La Pietà, renforcé par les convictions féministes de la rappeuse.

En résumé, nous avons analysé les différentes allusions à l'identité féminine présentes dans les noms d'artiste de notre répertoire. Nous avons noté la présence de titres de noblesse anglophones dans deux d'entre eux, et l'avons interprétée comme une référence aux pionnières du rap américain. L'analyse du nom de scène de Black Barbie a mis en évidence sa réappropriation des stéréotypes de genre. Nous avons également souligné que les noms d'artiste peuvent refléter l'identité féminine de manière plus opaque. La mise en contexte propre à l'onomastique a donc été nécessaire pour vérifier les pistes et éclaircir les références plus subtiles.

4.3.4 De l'identité dans les noms d'artiste des rappeuses

Dans ce chapitre, nous nous sommes concentrée sur la dimension identitaire des noms d'artiste. Après une étude préalable, nous avons identifié des éléments relevant des noms civils des rappeuses, de leur identité raciale ou ethnique et de leur identité féminine. Nous avons donc procédé à une analyse qualitative de chacun des éléments, privilégiant la dimension contextuelle et pluridisciplinaire de l'onomastique.

L'objectif principal de cette analyse était de réfuter ou de confirmer notre deuxième hypothèse. Selon celle-ci, les éléments identitaires allaient être possibles à trouver et à interpréter dans plus de la moitié des noms d'artiste. Toutefois, leur

¹²³ Arcano. Dictionnaire bilingue espagnol-français. *Larousse* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/espagnol-francais/arcano/162927> [consulté le 13 mars 2023]

analyse relèvera de l'interprétation plutôt que de la vérification, et cela en raison de leur opacité.

Nous avons découvert que quatorze des quinze noms d'artiste étaient porteurs d'une ou de plusieurs revendications identitaires, dépassant ainsi nettement la moitié du répertoire. L'aspect identitaire le plus commun, et également le plus facile à interpréter, étaient les éléments des noms civils, en raison de leur relative transparence. Si la vérification des identités ethnique et féminine s'est avérée plus compliquée, elle n'était pas impossible, et cela notamment grâce aux informations que nous avons obtenues lors de la recherche des métadonnées. En effet, les rappeuses sont souvent invitées à expliquer leur nom de scène par les journalistes ou les animateurs. Bien que les références les plus opaques aient dû être interprétées de manière subjective, la vaste majorité des éléments identitaires ont pu être vérifiés. Le deuxième postulat de notre hypothèse a été réfuté.

4.4 Le nom d'artiste en contexte : allusions socio-culturelles

Les rappeuses, tout comme les autres artistes, trouvent souvent leur succès dans leur originalité. Tout en tirant de l'inspiration de leur environnement, elles partagent leur vision unique afin de capturer les fans. Ce désir de se réapproprier certains aspects de la réalité se reflète également dans les noms d'artiste de notre répertoire, un tiers d'entre eux contenant des allusions socio-culturelles. Ce chapitre analysera et interprétera ces références. Nous tâcherons de vérifier ou de réfuter notre troisième hypothèse, selon laquelle les références à la culture populaire trouvées dans les pseudonymes seraient trop diverses pour être classées dans des catégories.

Pour évaluer le niveau d'opacité des allusions socio-culturelles dans les noms d'artiste, nous avons cherché un critère objectif plutôt que de nous baser sur la notoriété des références. En effet, la capacité à identifier ces allusions dépend de chaque individu et, en tant que locutrice de français non-native, il nous aurait été impossible de déterminer si elles faisaient partie de la culture générale acquise par la

majorité des Français. Pour les besoins de notre analyse, nous avons donc supposé que les références étaient connues, et avons évalué leur transparence. À part celle dans le nom d'artiste de Sté Strausz, aucune référence n'avait été modifiée.

Tableau n° 10 : Allusions socio-culturelles dans les noms d'artiste

Nom d'artiste	Explication	Degré d'opacité
Black Barbie	poupée mannequin de Mattel mondialement connue	++
Casey	nom d'un personnage dans la série américaine <i>Les Têtes Brûlées</i>	++
Keny Arkana	personnage de la série <i>Les Mondes Engloutis</i>	++
La Pietà	représentation de Marie tenant Jésus après sa mort	++
Sté Strausz	à partir de la marque de jeans Levi-Strauss	+

Malgré la taille restreinte de notre répertoire, nous avons trouvé deux références aux séries télévisées dans les noms d'artiste. La rappeuse Casey a choisi son nom en référence au lieutenant Larry Casey de la série américaine *Les Têtes Brûlées*, en raison de la similitude entre son caractère et celui du personnage. Afin de rendre ce pseudonyme plus percutant, elle l'a adapté phonotactiquement : de l'anglophone [keisi:] vers [kaze], une prononciation plus « à la française ». Comme nous avons trouvé l'explication de la référence sur une seule source¹²⁴, nous n'excluons pas l'hypothèse selon laquelle *Casey* ait été choisi pour sa ressemblance au prénom civil de la rappeuse, *Cathy*. De plus, comme l'artiste privilégie un style androgyne (voir annexe n°5), le caractère unisexe du prénom *Casey* aurait également pu jouer un rôle. Puisque nous n'avons trouvé aucune allusion aux raisons du choix du nom de scène dans les textes de Casey, les deux théories sont incertaines.

La rappeuse marseillaise Keny Arkana tirerait une partie de son nom de scène d'Arkana, une créature mi-humaine de la série d'animation française *Les Mondes*

¹²⁴ Arnaud ROBERT. « Casey, le rap quand il s'échappe ». *Le Temps* [en ligne]. 17 juillet 2017. Disponible sur : <https://www.letemps.ch/culture/musiques/casey-rap-sechappe> [consulté le 12 mars 2023]

*Engloutis*¹²⁵. La série étant diffusée au milieu des années 1980¹²⁶, il est probable que la rappeuse ait regardé la série dans son enfance. Le motif derrière cette référence est, selon nous, l'identification de la rappeuse au personnage, une messagère qui a pour but de sauver le monde avec ses mots. Une autre hypothèse, évoquée dans §3.2.3, pourrait être celle d'une adaptation du mot espagnol *arcana*, signifiant « secrète »¹²⁷. Nous concluons que le motif derrière le nom de scène était double, à la fois une référence à la série télévisée et aux origines de la rappeuse. Il est à noter qu'aujourd'hui, du moins chez certains locuteurs, *Arkana* est également associé au modèle de voiture de la marque Renault portant ce nom. Grâce au mélange avec son surnom d'enfance Keny, la rappeuse a cependant pu conserver la valeur distinctive de son nom de scène.

Deux rappeuses ont fait allusion à un nom de marque. Black Barbie et Sté Strausz ont respectivement référencé le nom la poupée de Mattel et une partie du nom de la marque de jeans Levi-Strauss. Malgré le fait qu'il s'agisse du même type de nom propre, les raisons derrière le choix de leurs noms d'artiste diffèrent considérablement. *Black Barbie* et *Sté Strausz* méritent donc également un commentaire approfondie et une remise en contexte.

Pour Black Barbie, la poupée de Mattel est un symbole qu'elle incorpore dans sa création. Si les caractéristiques de la poupée sont, entre autres, « le sex-appeal et la frivolité »¹²⁸, la rappeuse propose des paroles engagées et féministes. À titre d'exemple, dans la chanson *Un Lascar*, en partie ajustée pour que la voix de la rappeuse soit plus grave, Black Barbie rappe « Appelle-moi Black-G parce que t'es tellement

¹²⁵ Bettina GHIO. *Pas là pour plaire !*, op. cit. p. 156

¹²⁶ Les Mondes engloutis. *Allociné* [en ligne]. Disponible sur : https://www.allocine.fr/series/ficheserie_gen_cserie=4506.html [consulté le 12 mars 2023]

¹²⁷ Arcano. Dictionnaire bilingue espagnol-français. *Larousse* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/espagnol-francais/arcano/162927> [consulté le 13 mars 2023]

¹²⁸ Charles FOXONET. « Barbie maman ? Du bon usage du sexe des jouets ». *Le Sociographe* [en ligne]. 2013/1 (41). p. 77. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-le-sociographe-2013-1-page-73.htm#pa15> [consulté le 13 mars 2023]

misogyne / J'ai dû pitcher ma voix pour qu' mon rap monte dans ton estime »¹²⁹. Ainsi, elle dénonce les préjugés auxquels les femmes sont confrontés dans le milieu hip-hop, mais aussi dans la société. L'ambition de montrer qu'il est possible de mélanger l'identité féminine et l'identité de rappeuse engagée se prolonge jusque dans les pochettes de ses albums. Nous avons déjà évoqué dans § 4.3.3 qu'elle mélange les couleurs noire et rose associée aux deux éléments de son pseudonyme. Sur la pochette de son deuxième album, *Barbieturique*, la rappeuse tient une batte de baseball, symbolisant la volonté de lutter contre l'injustice et les clichés. Ce pourrait être interprété comme une envie de se battre contre les préjugés (voir Annexe n°3). La référence à Barbie permet donc la rappeuse à la fois d'assumer sa féminité, et à s'opposer aux stéréotypes associés à celle-ci.

Sté Strausz ne fait pas allusion à la marque Levi-Strauss elle-même, mais à un surnom que la marque a inspiré. Comme nous avons déjà évoqué dans § 4.2.2, son nom de scène vient de « la bonne femme en Levi-Strauss », manière dont l'a introduite le rappeur Sulee B Wax lors d'un concert¹³⁰. Nous pensons que c'est en raison de cette référence indirecte que la rappeuse a eu recours à une modification orthographique. En remplaçant la double consonne S par SZ, elle a gardé cette référence à ses débuts dans le rap sans qu'elle ne soit associée à la marque de vêtements. Ce procédé lui a permis de créer un nom de scène ressemblant à un nom civil tout mais original.

La cinquième référence repérée dans notre répertoire est *La Pietà*. Comme expliquée *supra*, la rappeuse fait allusion aux œuvres d'art « représentant la Vierge tenant sur ses genoux le corps du Christ après la descente de croix »¹³¹. Elle se place ainsi dans le contexte de l'art dans sa globalité, atteignant un niveau de prestige peu commun dans le milieu hip-hop. Des allusions à l'art chrétien sont également présentes

¹²⁹ Notre transcription à partir de: KEYZIT. Un lascar. *Youtube* [en ligne]. 27 mai 2020. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=TwZY_n0lJlc [consulté le 23 mars 2023]

¹³⁰ Bettina GHIO. *Pas là pour plaire !*, op. cit. p. 47

¹³¹ Pietà. *La langue française* [en ligne]. Disponible sur <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/pieta> [consulté le 26 janvier 2023]

sur la pochette de son premier album et dans le livret de son troisième album (voir annexe n°6). De plus, emprunté à l'italien et associé à une statue célèbre de Michel-Ange, ce nom de scène est un moyen de rendre hommage à l'Italie, un pays que l'artiste apprécie. En effet, on trouve des éléments italiens dans ses chansons, par exemple dans le titre *Tutto Va Bene* [Tout Va Bien]. Son dernier album *L'Innamorata* [L'Amoureuse], sorti en 2022, a été écrit en partie en Italie, comme nous l'a confirmé l'artiste (voir Annexe n°7). *La Pietà* s'interprète donc comme une allusion aux références artistiques et culturelles de la rappeuse.

Pour conclure, notre analyse des allusions socio-culturelles dans les noms de scène du répertoire nous a permis de vérifier notre hypothèse émise dans l'introduction du mémoire. Nous avons supposé qu'il serait possible de trouver des allusions à la culture populaire dans les noms d'artiste. Néanmoins, ces dernières ne pourraient pas être catégorisées à cause de leur diversité.

Sur les cinq références identifiées, nous avons trouvé deux références aux séries et deux références aux marques. Bien que la seconde catégorie soit très vaste, nous avons découvert qu'il était possible, et cela même dans un répertoire de petite taille, de classer les références dans des catégories. Notre hypothèse concernant la grande diversité des références a donc été réfutée.

Notre analyse approfondie nous a également permis de découvrir différents moyens de faire une allusion dans son nom d'artiste. Deux des cinq rappeuses concernées ont choisi d'accompagner la référence d'un autre élément. Ainsi, elles ont pu créer des noms d'artiste uniques, remplissant le critère de l'originalité. Sté Strausz a modifié l'élément référencé au niveau de l'orthographe, bien que la raison derrière ces choix puisse être le caractère indirect de l'allusion. Casey a opté pour la conservation de la référence, possiblement parce qu'il s'agissait d'un anthroponyme. Son nom de scène n'est donc pas tout à fait distinctif, et lui permet de construire son identité musicale indépendamment de cet identifiant. La Pietà a choisi une approche

contraire, utilisant la référence dans son nom d'artiste comme le fil conducteur de ses créations artistiques.

En résumé, les allusions socio-culturelles permettent de placer les rappeuses dans un cadre spatio-temporel, et suggèrent leurs influences. Lorsqu'une rappeuse choisit de se référer à un élément de culture populaire existant, elle s'inscrit dans un contexte socio-culturel plus large. Cette attitude pourrait même être un effort inconscient de légitimer sa création dès son début de carrière.

4.5 Observations sur les noms d'artiste des rappeuses françaises

Le travail analytique que nous avons effectué avait pour objectif primaire de confirmer ou de réfuter les trois hypothèses émises dès l'introduction de notre travail. Il aspirait également à proposer un regard novateur sur les noms de scène du rap féminin français. Grâce à quatre perspectives différentes et à la remise en contexte des résultats préliminaires, nous sommes arrivées à plusieurs constatations intéressantes. Ce dernier chapitre vise à récapituler et recontextualiser les résultats obtenus.

Nous avons vu que les différents procédés, revendications identitaires et allusions socio-culturelles contenus dans les noms d'artiste ont pu être classés dans des catégories. Comparée à la typologie d'Éric Delattre, notre classement bâti sur trois axes a conduit à des catégories plus rigides et précises. Or, comme nous l'avons esquissé dans la partie théorique, l'onomastique se doit d'être exhaustive, et de fournir des explications et interprétations supplémentaires. Après avoir établi notre propre classement, nous avons donc procédé à des commentaires approfondis.

Malgré la diversité et le caractère diachronique du répertoire, aucun nom d'artiste n'a été complètement exclu du classement. De plus, la vaste majorité d'entre eux ont trouvé leur place dans deux ou plusieurs catégories. Les méthodes et procédés employés lors de la création des noms de scène permettent donc de créer des pseudonymes uniques mais correspondant à des codes similaires.

Ces codes seraient le reflet des enjeux identitaires, légaux et marchands abordés dans § 1.3. En effet, au-delà des obligations légales et des principes d'attractivité tirés du marketing, les noms de scène du genre autobiographique qu'est le rap aspirent à s'intégrer dans un milieu spécifique avec ses propres conventions. Toutefois, nous tenons à préciser que la taille de notre répertoire ne permet pas de démontrer les modalités et les limites de la création des noms d'artiste dans le milieu du rap francophone en général. Notre petit répertoire exclusivement féminin a néanmoins le mérite de proposer des pistes de réflexion, voire des éléments de comparaison.

Nous avons donc trouvé que même parmi ces seuls quinze pseudonymes, il y a des similitudes. Dans les noms de scène que nous avons analysés, les procédés les plus courants sont les emprunts et les références aux noms civils, tous deux présents dans sept noms d'artiste. Les procédés morphologiques et les revendications d'identité féminine sont également fréquents, avec six occurrences tous les deux. Relevant de la créativité morpholexicale et de l'expression de l'identité, la fréquence de ces revendications et procédés reflète les enjeux spécifiques du rap féminin.

Les procédés morphologiques et les éléments empruntés, relevant de la langue substandard pour la plupart, s'inscrivent dans le milieu du rap francophone. En effet, comme nous l'avons démontré sur les exemples inclus dans notre commentaire, l'apocope, le verlan et les mots d'origine étrangère sont fréquents dans les pseudonymes des rappeurs français, et seraient même l'un des codes des noms d'artiste du hip-hop. Les nombreux recours à ces procédés dans les noms d'artiste des rappeuses peut donc émaner de l'envie de s'intégrer dans le genre. De plus, le fait de reprendre les habitudes du rap les permet de communiquer le style de leur musique dès le nom d'artiste, participant de manière efficace à la création de leur marque.

La fréquence des éléments associés aux identités citoyenne et féminine constitue selon nous un indicateur de la spécificité du rap féminin. Bien que les rappeurs aient parfois recours à l'inclusion de leur prénom dans leur nom d'artiste, l'opacité d'un nom d'artiste « inventé » est souvent privilégiée. Le fait que sept

rappeuses sur quinze aient fait le choix de mettre en avant leur identité civile constituée selon nous une revendication identitaire et, de manière moins transparente, féminine. En effet, le fait de présenter ses morceaux sous un prénom féminin expose l'artiste aux préjugés, et cela avant même que l'auditeur n'entende sa voix. Cette tendance à la mise en avant de l'identité féminine est souvent bien plus claire, comme nous le démontre la fréquence des éléments féminins. En résumé, le fait d'insister sur sa féminité jouit d'une popularité auprès des rappeuses, et peut correspondre à une envie de se démarquer dans le milieu hip-hop.

Comme les périodes d'activité des rappeuses s'étalent sur trente ans, nous avons également évalué mes noms de scène sous une perspective diachronique. Nous avons trouvé que le seul élément relevé présentant une disparité diachronique claire étaient les procédés morphologiques, à savoir les apocopes et le verlan. La création des pseudonymes concernés dans les années 1990 et 2000 est corrélée à l'apogée de l'utilisation de ces deux procédés dans la langue substandard. À part ce phénomène, nous n'avons pas observé d'évolution diachronique ou de tendances dans les noms d'artiste de notre répertoire. En effet, même les allusions socio-culturelles ne correspondaient pas automatiquement à l'époque du début de la carrière de la rappeuse concernée, et ne pouvaient ainsi pas être pris en compte en tant qu'éléments relevant de la diachronie. Nous croyons toutefois que l'évolution diachronique des éléments que nous avons trouvés pourrait constituer un sujet pertinent pour de futures recherches, à condition que le répertoire des noms de scène évalués soit plus important.

En résumé, nous avons effectué une analyse onomastique des noms d'artiste de quinze rappeuses françaises. Par le biais des méthodes de la linguistique et d'une forte mise en contexte, nous avons confirmé notre première hypothèse et partiellement réfuté les deux autres. Notre travail analytique nous a également permis de présenter des perspectives quant à l'interprétation des phénomènes découverts, et de consigner leur rôle en tant que porteurs d'identité et de signification.

Conclusion

L'objectif du présent mémoire a été de proposer une analyse onomastique des noms d'artiste de quinze rappeuses françaises. En nous basant sur les connaissances et les méthodes de la linguistique, mais aussi de la sémiologie, de la sociologie ou du marketing, nous aspirions à offrir un regard novateur sur l'identité et la signification des noms de scène concernés. Nous avons également tâché d'interpréter les résultats préliminaires en prenant en compte le contexte du rap francophone en général.

La première partie de notre mémoire a proposé des repères théoriques concernant les noms propres, l'onomastique et les noms d'artiste. Après avoir abordé les principaux apports des disciplines relevant de la linguistique générale, nous nous sommes penchée sur la question du sens des noms propres. Nous avons ensuite présenté l'onomastique en tant que discipline à part entière, en nous focalisant sur les typologies dont elle se sert dans ses analyses. Pour finir, nous avons fait le point sur la terminologie des noms d'emprunt, pour ensuite expliquer les enjeux des noms d'artiste en tant qu'anthroponymes et ergonymes à la fois. Les connaissances présentées ont constitué le cadre théorique primaire de notre travail analytique.

Dans la partie suivante, nous avons abordé le rap féminin en France en tant que genre musical, mais aussi phénomène étudié par les sciences humaines et sociales. La description de l'évolution du rap féminin français nous a permis de présenter les spécificités de ce genre et les préjugés auxquels les rappeuses font face. La synthèse des travaux relevant de la « rapologie féminine » a mis en évidence l'intérêt de notre sujet de mémoire, tout en démontrant la marginalité des études linguistiques au sein des études du rap féminin.

Nous avons ensuite expliqué la méthodologie qui allait nous permettre de confirmer ou de réfuter nos trois hypothèses, et d'atteindre l'objectif du présent mémoire. Les méthodes employées étant fidèles à l'interdisciplinarité de l'onomastique, nous avons tenu à mettre en place une méthodologie claire et

pertinente, mais suffisamment libre pour nous permettre à explorer toutes les pistes nécessaires.

Notre travail analytique a fait l'objet du quatrième et dernier chapitre. En soumettant les quinze noms d'artiste du répertoire à quatre analyses, nous avons confirmé l'une de nos hypothèses et partiellement réfuté les deux autres.

La première analyse a été réalisé par le biais de la typologie d'Éric Delattre, le seul classement existant des noms d'artiste. Nous avons découvert que presque la moitié des noms d'artiste du répertoire appartenait à la catégorie des « noms inventés », et que la catégorisation des huit noms d'artiste restants était parfois douteuse en raison de leur complexité. Cette typologie a donc révélé la diversité et un début de signification des noms d'artiste du répertoire, mais ne nous a pas permis de confirmer ou de réfuter nos hypothèses.

Afin de confirmer ou de réfuter la première d'entre elles, selon laquelle les noms d'artiste de notre répertoire utilisaient un nombre de procédés limité qui allaient permettre d'établir des classement cohérents. Grâce aux méthodes de la linguistique, nous avons identifié trois procédés : les procédés morphologiques, la modification orthographique et le recours aux emprunts. Notre première hypothèse a donc été confirmée. Grâce à un commentaire approfondi contenant des contextualisations et des exemples complémentaires, nous avons également proposé des explications du recours aux procédés identifiés.

Notre deuxième hypothèse stipulait que si des aspects identitaires possibles à interpréter étaient présents dans plus de la moitié des noms d'artiste, il serait difficile de tous les vérifier de manière fiable à cause de leur opacité. Nous avons découvert que quatorze des quinze noms d'artiste étudiés étaient porteurs d'identité, mais n'avons pas rencontré des obstacles majeurs lors de la vérification des revendications identitaires. Le principal postulat de notre deuxième hypothèse a donc été réfuté. L'identification des aspects identitaires mis en avant a davantage contribué à la compréhension de la signification et de l'identité dans les noms d'artiste.

La dernière analyse se proposait de trouver et d'interpréter les allusions socio-culturelles présentes dans les noms d'artiste du répertoire. Nous avons pour objectif de vérifier notre troisième hypothèse, selon laquelle les références à la culture populaire trouvées dans les pseudonymes seraient trop diverses pour être classées dans des catégories. Nous avons découvert que sur les cinq allusions, deux référençaient des séries télévisées et deux autres des marques. En menant une recherche onomastique rigoureuse, nous avons donc réfuté notre troisième hypothèse. Nous avons également esquissé une explication quant au recours aux allusions, émettant la théorie qu'il s'agissait d'une envie de s'inscrire dans le milieu culturel, voire de trouver une certaine légitimité.

En résumé, le présent mémoire a démontré que les noms d'artiste sont porteurs d'identité dans la mesure où ils s'inspirent des métadonnées des rappeuses. Leur signification, bien que parfois opaque, inscrit les noms de scène des rappeuses dans le milieu hip-hop tout en reflétant les enjeux spécifiques associés au rap féminin.

Nous trouvons qu'il serait pertinent d'approfondir cette quête d'identité et de signification en réalisant une étude onomastique des titres d'album ou des titres de chanson d'une rappeuse donnée, voire de plusieurs rappeuses. Le rapport entre le titre d'une chanson et ses paroles pourrait de même constituer une piste de recherche fructueuse. L'élargissement des analyses évoquées aux rap masculin ou à d'autres genres musicaux, pourrait également constituer une piste intéressante.

Bibliographie

Monographies et autres publications

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale, II*. Paris : Gallimard, 1974. 296 p.

BRADLEY, Adam et Andrew DUBOIS. *The Anthology of Rap* [en ligne]. New Haven : Yale University Press, 2010. 867 p. Disponible sur : <https://ebookcentral.proquest.com/lib/tchlib-ebooks/reader.action?docID=3420967> [consulté le 20 novembre 2022]

COULMONT, Baptiste. *Sociologie des prénoms*. Paris : La Découverte, 2011. 128 p. coll. « Repères »

DELATTRE, Éric. *Marketing musical : nom de l'artiste et du groupe, identité musicale, partenariats marketing et fidélisation des fans*. Paris : L'Harmattan, 2019. 210 p.

GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle. *Grammaire du nom propre*. Paris : Presses universitaires de France, 1994. 252 p. coll. « Linguistique nouvelle »

GEORGIADES, Mélanie. *Mélanie, française et musulmane*. Paris : Don Quichotte éditions, 2015. 240 p.

GHIO, Bettina. *Pas là pour plaire ! : Portraits de rappeuses*. Marseille : Le Mot et Le Reste, 2020. 369 p.

GHIO, Bettina. *Sans fautes de frappes : Rap et littérature*. Marseille : Le Mot et Le Reste, 2016. 320 p.

HAMMOU, Karim. *Une histoire du rap en France*. Paris : La Découverte, 2012. 302 p. « Poche / Essais ».

HÉBERT, Louis. *Théories et méthodes pour l'analyse des noms propres* [en ligne]. Paris : Classiques Garnier, 2022. 354 p. coll. « Domaines linguistiques ». Disponible sur : <https://classiques-garnier.com/theories-et-methodes-pour-l-analyse-des-noms-propres-onomastique-textuelle.html> [consulté le 23 mars 2022]

HOOKS, Bell. *Yearning : race, gender, and cultural politics*. Boston : South End Press, 1990. 236 p.

JONASSON, Kerstin. *Le nom propre. Constructions et interprétations*. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, 1994. 258 p. coll. « Champs linguistiques ». Disponible sur : <https://www.cairn.info/le-nom-propre--9782801110775.htm> [consulté le 20 mars 2022]

LALANNE-GOBET, Catherine. *Créer un nom de marque et un nom de domaine*. Paris : Éditions Eyrolles, 2009. 160 p. coll. « Design & Marques » dirigée par Jean-Jacques Urvoy

LEROY, Sarah. *Le nom propre en français*. Paris : Ophrys, 2004. 137 p. coll. « L'essentiel français »

LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962. 393 p.

LOUBIER, Christiane. *De l'usage de l'emprunt linguistique*. Montréal : Office québécois de langue française, 2011. 77 p.

MARTIN, Denis-Constant. *Quand le rap sort de sa bulle – Sociologie politique d'un succès populaire*. Dijon : Les Presses du réel, 2010. 192 p. coll. « Musique et société »

MOLINERO, Stéphanie. *Les Publics du rap. Enquête sociologique*. Paris : L'Harmattan, 2009. 352 p. « Musique et champ social ».

MORGAN, Joan. *When chickenheads come home to roost: my life as a hip-hop feminist*. New York : Simon & Schuster, 1999. 240 p.

ROSE, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover : University Press of New England, 1994. 257 p.

SEMPRINI, Andréa. *Le marketing de la marque : approche sémiotique*. Paris : Éditions Liaisons, 1992. 195 p.

STRAUSZ, Sté et Antoine DOLE. *Fly Girls : Histoire(s) du hip-hop féminin en France*. Vauvert : Au diable Vauvert, 2010. 128 p.

TESNIÈRE, Lucien. *Éléments de syntaxe structurale*. Paris : Klincksieck, 1959. 670 p.

ZINA, Cara et Karim HAMMOU. *Fear of a female planet : Straight Royeur : un son punk, rap et féministe*. Paris : Nada Éditions, 2021. 208 p.

Articles scientifiques

CRENSHAW, Kimberlé W. « Beyond Racism and Misogyny: Black Feminism and 2 Live Crew ». In : Mari J. MATSUDA, Charles R. LAWRENCE III et DELGADO, Richard, *Words that wound : critical race theory, assaultive speech and the First Amendment*. Boulder : Westview Press, 1993. pp. 110-132.

FOXONET, CHARLES. « Barbie maman ? Du bon usage du sexe des jouets ». *Le Sociographe* [en ligne]. 2013, 1 (41). pp. 73-80. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-le-sociographe-2013-1-page-73.htm#pa15> [consulté le 13 mars 2023]

FREGE, Gottlob. « Sense and Reference » (traduit par M. BLACK). *The Philosophical Review* [en ligne]. 1948, 3 (57). pp. 209-230. Disponible sur : <https://doi.org/10.2307/2181485> [consulté le 3 avril 2023]

GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle. « Le nom propre comme catégorie de la grammaire ». *Langue française* [en ligne]. 2016, 2 (190). pp. 45-64. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2016-2-page-45.htm#pa9> [consulté le 28 mars 2023]

GAUGEY, Virginie. « Argot, verlan et tchatte dans la chanson française d'hier et d'aujourd'hui ». *Argotica* [en ligne]. 2016, 1 (5). pp. 115-130 Disponible sur : https://www.academia.edu/33943161/Argot_verlan_et_tchatte_dans_la_chanson_fran%C3%A7aise_dhier_et_daujourdhui [consulté le 9 avril 2023]

GHIO, Bettina. « Littérature populaire et urgence littéraire : le cas du rap français ». *TRANS-* [en ligne]. 2010, 9. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/trans/482> [consulté le 20 novembre 2022]

GOUDAILLER, Jean-Pierre. « De l'argot traditionnel au français contemporain des cités ». *La Linguistique* [en ligne]. 2002, 1 (38). pp. 5-24. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2002-1-page-5.htm> [consulté le 7 avril 2023]

GRIMAUD, Michel. « Les onomastiques. Champs, méthodes et perspectives. II – État des lieux ». *Nouvelle revue d'onomastique* [en ligne]. 1991, 1 (17). pp. 9-24. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/onoma_0755-7752_1991_num_17_1_1085 [consulté le 25 mars 2023]

HILGERT, Emilia. « Seuils internes du nom propre : un point de vue sémantique ». *Langue française* [en ligne]. 2016, 2 (190), pp. 79-92. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2016-2-page-79.htm> [consulté le 23 mars 2023]

KHAMENEH BAGHERI, Tahereh. « Étude sur la formation du verlan dans la langue française ». *Research in Contemporary World Literature* [en ligne]. 2009, 14 (53). Disponible sur : https://jor.ut.ac.ir/article_19594_22d14d9068b16fa4c6a2ae75551fbaa0.pdf [consulté le 9 avril 2023]

LIOGIER, Estelle. « La variation stylistique dans le langage d'adolescents et de cité ». *Langage et société* [en ligne]. 2009, 2 (128). pp. 121-140. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2009-2-page-121.htm> [consulté le 9 avril 2023]

MÉLA, Vivienne. « Parler verlan : règles et usages ». *Langage et société* [en ligne]. 1988, 3 (45). pp. 47-72. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/lsoc_0181-4095_1988_num_45_1_2405 [consulté le 9 avril 2023]

MOLINO, Jean. « Le nom propre dans la langue ». *Langages* [en ligne]. 1982, 16 (66). pp. 5-20. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1982_num_16_66_1123 [consulté le 29 mars 2023]

SIBLOT, Paul. « De la signifiante du nom propre ». *Cahiers de praxématique* [en ligne]. 1987, 8. pp. 97-114. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/praxematique/3495> [consulté le 31 mars 2023]

SOURDOT, Marc. « L'argotologie : entre forme et fonctions ». *La Linguistique* [en ligne]. 2002, 1 (38). p. 25-40. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2002-1-page-25.htm> [consulté le 9 avril 2023]

SWIGGERS, Pierre et Eva BÜCHI. « Réflexions sur la délimitation et le statut de l'onomastique ». *Nouvelle Revue d'Onomastique* [en ligne]. 1991, 17. p. 5-8. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/onoma_0755-7752_1991_num_17_1_1084 [consulté le 6 février 2023]

ZENENKO, G. P. « Acerca de la manifestación del género de los sustantivos y adjetivos como categoría gramatical en las lenguas romances ibéricas ». *Verba, Anuario Galego de Filoloxia* [en ligne]. 1983, 10. pp. 231-247. Disponible sur : <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/4951> [consulté le 30 mars 2023]

Thèses et mémoires

GHIO, Bettina. *Le rap français. Désirs et effets d'inscription littéraire* [en ligne]. Paris : Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2012. 493 p. Thèse de doctorat sous la direction de Bruno Blanckeman. Disponible sur : <https://theses.hal.science/tel-01547214> [consulté le 7 février 2023]

KOPPOVÁ, Jana. *Analyse des noms propres et des allusions socioculturelles dans les chansons de rap français* [en ligne]. Brno : Masarykova univerzita, 2011. 95 p. Mémoire de licence sous la direction d'Alena Polická. Disponible sur : <https://is.muni.cz/auth/th/ln6vi/> [consulté le 2 février 2023]

LESACHER, Claire. *Le Rap comme activité(s) sociale(s) : dynamiques discursives et genre à Montréal (approche sociolinguistique)* [en ligne]. Rennes : Université Rennes 2, 2015. 522 p. Thèse de doctorat sous la direction de Thierry Bulot. Disponible sur : <https://theses.hal.science/tel-01319018> [consulté le 7 février 2023]

MARKOVÁ, Martina. *Analyse socio-discursive du langage féminin dans le rap français* [en ligne]. Brno : Masarykova univerzita, 2014. 99 p. Mémoire de licence sous la direction d'Alena Polická. Disponible sur : <https://is.muni.cz/auth/th/k6ujf/> [consulté le 7 février 2023]

Sitographie : articles de presse et de blogs

BINET, Stéphanie. « Que raconte le rap aujourd'hui ? ». *Le Monde* [en ligne]. 15 novembre 2019. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/11/15/que-raconte-le-rap-aujourd-hui_6019347_3246.html [consulté le 6 mars 2023]

Biographie Aloïse Sauvage. *NRJ* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.nrj.fr/artistes/aloise-sauvage/biographie> [consulté le 11 mars 2023]

CATROUX, Sébastien. « Manau, coqueluche de l'été ». *Le Parisien* [en ligne]. 30 juillet 1998. Disponible sur : <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/manau-coqueluche-de-l-ete-30-07-1998-2000182474.php> [consulté le 17 mars 2023]

DUPUY, Agnès. « Les femmes à l'assaut du rap français ». *Musicophages* [en ligne]. 15 octobre 2020. Disponible sur : <http://www.musicophages.com/2020/10/15/les-femmes-a-lassaut-du-rap-francais/> [consulté le 20 mars 2023]

EM. « Reines, pour l'amour du rap : décryptage ». *Thésaurap* [en ligne]. 17 novembre 2021. Disponible sur : <https://thesaurap.fr/articles/reines-pour-lamour-du-rap-decryptage> [consulté le 20 mars 2023]

FLYNN, Liam. « 21 Best Female Rappers Of All Time ». *Music Grotto* [en ligne]. 1 février 2023. Disponible sur : <https://www.musicgrotto.com/best-female-rappers-of-all-time/> [consulté le 12 mars 2023]

GENONO. « Rencontre avec Le Juiice ». *Red Bull Spinner* [en ligne]. 30 juillet 2021. Disponible sur : <https://www.redbull.com/fr-fr/le-juiice-interview-red-bull-spinner> [consulté le 27 janvier 2023]

GRAHAM, Nadine. « HHW's Top 30 Greatest Female Rap Artists of All Time, Ranked ». *Hip-Hop Wired* [en ligne]. 25 mars 2021. Disponible sur : <https://hiphopwired.com/playlist/hhws-top-30-greatest-female-rap-artists-of-all-time-ranked/> [consulté le 12 mars 2023]

HAMMOU, Karim. *Sur un son rap* [en ligne]. Disponible sur : <https://surunsonrap.hypotheses.org/> [consulté le 6 février 2023]

Les étapes du dépôt de marque. *Institut national de la propriété industrielle* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.inpi.fr/protéger-vos-creations/protéger-votre-marque/les-etapes-cles-du-depot-de-marque> [consulté le 20 mars 2023]

Les Mondes engloutis. *Allociné* [en ligne]. Disponible sur : https://www.allocine.fr/series/fichiserie_gen_cserie=4506.html [consulté le 12 mars 2023]

À propos. *Madame Rap* [en ligne]. Disponible sur : <https://madamerap.com/> [consulté le 8 février 2023]

Modalités de déclaration des œuvres. *SACEM* [en ligne]. Disponible sur : <https://createurs-editeurs.sacem.fr/actualites-agenda/actualites/vos-services-et-demarches/la-sacem-facilite-vos-modalites-de-declaration-des-oeuvres> [consulté le 20 mars 2023]

MORTAIGNE, Véronique. « Chanson légère ou chanson engagée ? ». *Le Monde* [en ligne]. 23 février 1999. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1999/02/23/chanson-legere-ou-chanson-engagee_3537349_1819218.html [consulté le 7 février 2023]

Prénom Ana. *Nominis CEF* [en ligne]. Disponible sur : <https://nominis.cef.fr/contenus/prenom/5821/Ana.html> [consulté le 26 janvier 2023]

ROBERT, Arnaud. « Casey, quand le rap s'échappe ». *Le Temps* [en ligne]. 7 juillet 2017. Disponible sur : <https://www.letemps.ch/culture/musiques/casey-rap-sechappe> [consulté le 12 mars 2023]

SAUPHIE, Eva. « Passi : Les artistes afro-urbains doivent beaucoup au Bisso Na Bisso ». *Jeune Afrique* [en ligne]. 3 juillet 2022. Disponible sur : <https://www.jeuneafrique.com/1354999/culture/passi-les-artistes-afro-urbains-doivent-beaucoup-au-bisso-na-bisso/> [consulté le 17 mars 2023]

Titre Ier : Marques de produits ou de services (Articles L711-1 à L717-7). *Légifrance* [en ligne]. Disponible sur : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006069414/LEGISCTA000006146366/#LEGISCTA000039381533 [consulté le 12 mars 2023]

Dictionnaires

Dico en ligne Le Robert [en ligne]. Disponible sur : <https://dictionnaire.lerobert.com/>

Dictionnaire espagnol-français. *Larousse* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/espagnol-francais>

Dictionnaire *Orthodidacte* [en ligne]. Disponible sur : <https://dictionnaire.orthodidacte.com/Index.html>

La langue française [en ligne]. Disponible sur : <https://www.lalanguefrancaise.com>

Le dictionnaire de la Zone [en ligne]. Disponible sur : <https://www.dictionnairedelazone.fr/>

Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (nouv. éd.). Paris : Le Robert, 2013. 2837 p.

Que veut dire chill ? *Que veut dire* [en ligne]. Disponible sur : <https://que-veut-dire.com/chill/>

Trésor de la Langue française informatisé [en ligne]. Disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/>

Sources audiovisuelles et podcasts

BETTINELLI, Marc. *Pourquoi le rap domine le marché de la musique #RAPBUSINESS (documentaire intégral)* [en ligne]. Le Monde. Youtube. 15 août 2021. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=-w2OulH7WoQ> [consulté le 4 mars 2023]

SPILER, Clémentine. *Saliha, première rappeuse sur une compile de rap français*. Pionnières. *Radio Nova* [en ligne]. 3 juillet 2019. Disponible sur : <https://www.nova.fr/news/saliha-premiere-femme-sur-une-compile-de-rap-32354-03-07-2019/> [consulté le 19 novembre 2022]

Paroles des chansons

Confessions nocturnes. *Genius* [en ligne]. Disponible sur <https://genius.com/Diams-confessions-nocturnes-lyrics> [consulté le 12 mars 2023]

En Vers & Contre Tous. *Genius* [en ligne]. Disponible sur : <https://genius.com/Pandor-en-vers-and-contre-tous-lyrics> [consulté le 5 mars 2023]

KEYZIT. Je suis. *Youtube* [en ligne]. 27 mai 2020. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=0roJm8gGMJw> [consulté le 23 mars 2023]

KEYZIT. Un lascar. *Youtube* [en ligne]. 27 mai 2020. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=TwZY_n0lJlc [consulté le 23 mars 2023]

VersuS. *Genius* [en ligne]. Disponible sur : <https://genius.com/Vitaa-and-slimane-versus-lyrics> [consulté le 12 mars 2023]

Sources des images

Black Barbie – BB Style. *Discogs* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.discogs.com/fr/release/22759175-Black-Barbie-BB-Style> [consulté le 12 mars 2023]

Black Barbie – Barbieturique. *Discogs* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.discogs.com/fr/release/23399630-Black-Barbie-Barbieturique> [consulté le 12 mars 2023]

Casey – Tragédie D'une trajectoire. *Discogs* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.discogs.com/fr/master/257933-Casey-Trag%C3%A9die-Dune-Trajectoire> [consulté le 13 mars 2023]

Casey – Libérez La Bête. *Discogs* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.discogs.com/fr/master/257930-Casey-Lib%C3%A9rez-La-B%C3%AAtte> [consulté le 13 mars 2023]

BIBLIOGRAPHIE

La Pietà - Chapitres I & II. *Discogs* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.discogs.com/fr/master/1747565-La-Piet%C3%A0-Chapitre-I-II> [consulté le 13 mars 2023]

Annexes

Annexe n° 1 : Conformité des rappeuses aux critères d'inclusion au répertoire

Dans ce tableau, nous exposons le processus de vérification de la conformité des rappeuses aux critères d'inclusion au répertoire, expliqués en détail en § 2.1.2. La non-conformité des éléments inclus dans une cellule est soulignée par la couleur jaune.

Tableau n° 11 : Conformité des rappeuses aux critères du d'inclusion au répertoire

Interprète	Albums de 5 titres ou plus (1990-2020)	Pays (résidence et création artistique)	Métadonnées vérifiables
Aloïse Sauvage	2	France	oui
Ana Dess	2	France	oui
Bams	4	France	oui
Black Barbie	3	France	oui
Beedjy	1	France	non
Calamine	2	Québec (Canada)	oui
Casey	3	France	oui
Cayene	1	France	non
Chilla	3	France	oui
Diam's	4	France	oui
Dieselle	1	France	non
Fanny Polly	1	France	non
Kayline	1	France	oui
Keny Arkana	8	France	oui
KT Gorique	4	Suisse	oui
La Gale	3	Suisse	non
La Pietà	4	France	oui
Lady Laistee	3	France	oui
Lala &ce	1	France	oui
Le Juice	2	France	oui
Loréa	1	France	non

Melaaz	1	France	non
Princess Aniès	2	France	oui
Roll-K	4	France	non
Saliha	2	France	oui
Salima Drider	1	France	non
Shay	2	Belgique	oui
Sianna	2	France	oui
Sté Strausz	3	France	oui
Zinée	1	France	oui

Annexe n° 2 : Les métadonnées des rappeuses

Ce tableau constitue le résultat de nos recherches des métadonnées des quinze rappeuses dont les noms d'artiste constituent le répertoire. Afin d'explicitier la certitude des informations, nous avons établi un code-couleur. Les cellules contenant une information vérifiée ont été colorées en vert, celles contenant une information partagée par une source fiables ou plusieurs sources moins crédibles en orange, et les cellules vides en rouge. Les hypothèses que nous avons émises ont été soulignées en bleu.

Premièrement, nous avons recueilli tous les noms d'artiste, ainsi que les motivations derrière ces derniers. À défaut d'informations fiables, nous avons essayé de les interpréter grâce aux autres informations disponibles. Nous avons également cherché les noms civils des rappeuses.

Tableau n° 12 : Les noms d'artiste, les motivations derrière les noms d'artiste et les noms civils des rappeuses

Artiste	Autres noms	Raison pour nom d'artiste	Nom civil
ALOÏSE SAUVAGE	aucun	nom civil	Aloïse Sauvage
ANA DESS	aucun	variante de son prénom + apocope de sa passion, le dessin (hypothèse)	Anna Bergèse
BAMS	Bamiwill Bams	apocope de "Bamiléké", l'ethnie de sa mère ; sonorité faisant penser au rythme	Stéphanie Betga
BLACK BARBIE	D. Maxxi, La Reine du 9.3, BB	revendication de son identité raciale et de son identité féminine	Maxiline Tamko
CASEY	Cathy Palenne	nom d'un personnage de la série <i>Les Têtes brûlées</i> (similarités entre les caractères de ce dernier et de la rappeuse)	Cathy Palenne
CHILLA	aucun	créé à partir du verbe anglais <i>to chill</i> - se poser (pour Chilla, musique = repos)	Maréva Renarivelo

DIAM'S	Mél, Mélanie	métaphore : un diamant qui ne peut être brisé que par un autre diamant	Mélanie Georgiades
KENY ARKANA	Hermana de Arkana	vieux surnom de la rappeuse + nom d'un personnage de la série <i>Les Mondes Engloutis</i>	Onora Dafor
LA PIETÀ	Virginie Nourry, Nera della Pietà	statue de Michelange dépeignant la Vierge Marie et Jésus + amour de la rappeuse pour l'Italie (qu'elle a confirmé)	Virginie Nourry
LADY LAISTEE	La Mygale	mot anglais désignant une femme + verlan du mot "stylée"	Aline Farran (née Christophe)
LE JUICE	Trap Mama	prénom <i>Joyce</i> transformé en <i>Juicy</i> , puis en <i>Le Juice</i> (le pseudonyme <i>Le Juice</i> étant déjà pris sur Instagram)	Joyce Okrou
PRINCESS ANIÈS	Aniès, P. Aniès	princesse + alternative orthographique du prénom	Agnès Bredel
SALIHA	aucun	prénom	Saliha Saïdani
SIANNA	Sianna Dwayna	anagramme du prénom Anaïs + Sianna est un prénom malien (pays d'origine)	Anaïs Belecollin
STÉ (STRAUZS)	Sté, Sté Strauzs	apocope du prénom + partie de la description de la rappeuse faite par Sulee B (<i>la bonne femme en (Levi)-Strauss</i>)	Stéphanie Quinol

Nous nous sommes également intéressée aux données concernant les carrières des rappeuses : les durées et les périodes d'activité, les années de sortie des premiers morceaux, mais également les appartenances éventuelles à des groupes.

Tableau n° 13 : Les groupes, les périodes d'activité et l'année de sortie du premier morceau des rappeuses

Artiste	Groupe	Période d'activité	Premier morceau (année)
ALOÏSE SAUVAGE	aucun	2017 – présent	2018
ANA DESS	Lumaine	2003-présent	2008

BAMS	Shuka Gang (groupe de rock dans ses débuts musicaux)	1996 – présent	1999
BLACK BARBIE	7 Corrompus, E.K. Tomb	1996 – présent	2007 (solo)
CASEY	Zone Libre, Asocial Club, Ausgang	1995 – présent	2006 (solo)
CHILLA	aucun	2015 – présent	2015
DIAM'S	Posse, Instances Glauques, Mafia Trece,	1997 – 2010 (en tant que Diam's)	1999 (solo)
KENY ARKANA	Mars Patrie, État-Major	2000 – présent	2000
LA PIETÀ	iLiS (groupe de rock où elle était guitariste)	2002 – présent	2016 (solo)
LADY LAISTEE	Le Complot Des Bas Fonds	1990 – présent	1995 (compil.), 1999 (solo)
LE JUIICE	aucun	2018 – présent	2020
PRINCESS ANIÈS	Da System, Les Spécialistes	1995 – 2012	1996
SALIHA	Mouvement Authentique New Generation MC	1987 – 1995	1990
SIANNA	Crack House	2013 – présent	2015
STÉ (STRAUZS)	Mafia Underground	1994 – présent	1994

Un autre ensemble de métadonnées importantes étaient les informations sur les dates et les lieux de naissance des rappeuses. Ces informations nous ont permis de mieux cerner les possibles allusions socio-culturels.

Tableau n° 14 : Informations sur la date et le lieu de naissance des rappeuses

Artiste	Année de naissance	Pays de naissance	Région de naissance	Département de naissance	Ville de naissance
ALOÏSE SAUVAGE	1992	France	Île-de-France	Seine-et-Marne (77)	Mée-sur-Seine
ANA DESS	1983	France	Normandie	Seine-Maritime (76)	Dieppe
BAMS	1973	France	Île-de-France	Yvelines (78)	La Celle-Saint-Cloud

BLACK BARBIE	1980	France	Île-de-France	Seine-Saint-Denis (93)	Noisy-le-Sec
CASEY	1976	France	Normandie	Seine-Maritime (76)	Rouen
CHILLA	1994	Suisse	Canton de Vaud (Suisse)	district de Nyon (Suisse)	Genolier
DIAM'S	1980	Chypre	à l'étranger	à l'étranger	Nicosie
KENY ARKANA	1982	France	Île-de-France	Hauts-de-Seine (92)	Boulogne-Billancourt
LA PIETÀ	1982	France	Île-de-France	Paris (75)	Paris
LADY LAISTEE	1972	France	Guadeloupe	Guadeloupe (971)	Basse-Terre
LE JUICE	1993	France	Île-de-France	Val-de-Marne (94)	Boissy-Saint-Léger
PRINCESS ANIÈS	1979	France	Île-de-France	Val-d'Oise (95)	Pontoise
SALIHA	1970	France	Île-de-France	Hauts-de-Seine (92)	Bagneux
SIANNA	1995	Mali	à l'étranger	à l'étranger	Bamako
STÉ (STRAUZS)	1977	France	Île-de-France	Val-de-Marne (94)	Vitry-sur-Seine

Comme notre recherche avait dès le départ une dimension identitaire, nous avons veillé à saisir toutes les métadonnées possibles. Ainsi, lorsque la rappeuse affirmait son identité raciale ou ethnique, nous avons classé ces informations. Il en allait de même pour la situation familiale, l'enfance étant un sujet récurrent dans les arts.

Tableau n° 15 : Informations sur les origines et l'environnement familial des rappeuses

Artiste	Ethnicité revendiquée	Origine de la mère	Origine du père	Situation familiale
ALOÏSE SAUVAGE		France	France	relation problématique avec son père
ANA DESS		France	France	
BAMS	noire (bamiléké/camerounaise)	Cameroun	Cameroun	mère de deux enfants
BLACK BARBIE	noire	Cameroun	Cameroun	élevée par une mère célibataire ; mère célibataire d'une fille née en 2005

CASEY	noire	Martinique	Martinique	
CHILLA	métisse (française- malgache)	France	Madagascar	père décédé, relation fusionnelle avec sa mère
DIAM'S	française/chyp riote-grecque	France	Chypre - partie grecque	mariée avec des enfants ; issue d'une famille très aimante
KENY ARKANA		France	Argentine	père absent ; relations familiales problématiques : fugues, placements en foyers d'accueil
LA PIETÀ		France	France	père décédé d'une maladie
LADY LAISTEE	noire	Guadeloupe	Guadeloupe	petit frère tué par balles
LE JUICE	noire (ivoirienne)	Côte d'Ivoire	Côte d'Ivoire	
PRINCESS ANIÈS		Tchad	Taiwane	
SALIHA		Maghreb	Maghreb	
SIANNA	noire (maliennne)	Mali (adoptée par des Français)	Mali (adoptée par des Français)	adoptée à l'âge de 8 mois par une famille française très aimante
STÉ (STRAUZS)	noire			

Tout comme pour l'identité raciale, nous avons noté l'orientation sexuelle des rappeuses qui la revendiquaient ouvertement. Nous avons également tâché de noter toutes les autres anecdotes qui nous paraissaient pertinentes pour l'analyse onomastique des noms d'artiste et des titres d'album.

Tableau n° 16 : La sexualité (si revendiquée) des rappeuses et des particularités sur leurs parcours

Artiste	Sexualité	Particularités à noter
ALOÏSE SAUVAGE	homosexuelle	artiste polyvalente formée à la musique et au chant classique, au arts de cirque et à la danse
ANA DESS	non-revendiquée	
BAMS	hétérosexuelle	participation aux JO de Barcelone (1992) - représentation de la France et du Cameroun ; licence de mathématiques

BLACK BARBIE	hétérosexuelle	une maladie dégénérative des reins l'a poussée à arrêter sa carrière ; morceaux produits exclusivement par des femmes
CASEY	non-revendiquée	
CHILLA	hétérosexuelle	formée à la musique classique au conservatoire d'Annecy (violon, solfège, chant)
DIAM'S	hétérosexuelle	problèmes de santé mentale = fin de carrière musicale ; conversion à l'Islam
KENY ARKANA	non-revendiquée	militante anarchiste ; participation au mouvement contre les vaccins (Covid-19)
LA PIETÀ	hétérosexuelle	mélange de genre musicaux, influences italiennes ; fondation de son propre label
LADY LAISTEE	hétérosexuelle	après un accident vasculaire cérébral, elle s'est tournée vers la foi chrétienne et a changé de style de musique
LE JUICE	hétérosexuelle	
PRINCESS ANIÈS	hétérosexuelle	
SALIHA	hétérosexuelle	
SIANNA	non-revendiquée	convertie à l'Islam
STÉ (STRAUZS)	hétérosexuelle	

Enfin, afin de mieux situer les rappeuses dans l'espace où elles ont évolué et où elles vivaient pendant leur carrière ou vivent toujours, nous avons noté les villes où elles résidaient. Pour les rappeuses concernées, leurs banlieues d'origine ont également fait l'objet de notre collecte. Croyant que les enjeux seraient modifiés pour une rappeuse dont le métier est la musique, nous avons également cherché si les artistes avaient d'autres activités professionnelles que le rap.

Tableau n° 17 : La ville de résidence, la banlieue de référence et la profession civile des rappeuses

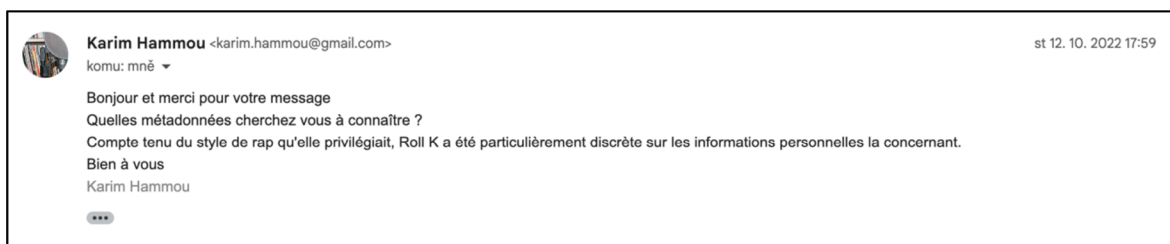
Artiste	Résidence	Banlieue	Profession civile
ALOÏSE SAUVAGE	Paris (75)	aucune	rappeuse
ANA DESS	Montseveroux (38)	aucune	illustratrice
BAMS	Paris (75)		fondatrice et directrice de l'application <i>African Puzzle</i>
BLACK BARBIE	Les Lilas (93)	Noisy-le-Sec / Les Lilas (93)	

CASEY	Blanc-Mesnil (93)	Blanc-Mesnil (93)	rappeuse
CHILLA	Paris (75)	aucune	rappeuse
DIAM'S		Mondétour (91)	mère au foyer
KENY ARKANA	Marseille (13)	les cités de Marseille (13)	rappeuse
LA PIETÀ	Sète (34)	aucune	rappeuse, chanteuse, directrice de label
LADY LAISTEE	Paris (75)	Barbès (Paris - 75)	
LE JUIICE	Paris (75)	Boissy-Saint-Léger (94)	rappeuse
PRINCESS ANIÈS		Louvrais (95)	
SALIHA		Bagneux (92)	
SIANNA	Paris (75))	aucune	rappeuse
STÉ (STRAUZS)		Vitry-sur-Seine	

Annexe n° 3 : Courriel du sociologue Karim Hammou concernant Roll K

Dans § 4.3.1, nous expliquons l'une des attitudes envers son nom civil sur l'exemple de la rappeuse Roll K. Nous nous référons à notre correspondance avec le sociologue Karim Hammou, qui nous a confirmé que cette artiste n'a jamais partagé son nom civil en raison du style de rap qu'elle produisait.

Figure n° 5 : Correspondance privée avec Karim Hammou concernant les métadonnées de Roll K



Source : Correspondance privée avec le sociologue Karim Hammou

Annexe n° 4 : Les pochettes des albums de Black Barbie

Dans 4.3.3, nous proposons une mise en contexte de l'analyse du nom d'artiste de Black Barbie en commentant les pochettes de ces deux albums.

Sur la pochette de son premier album, sorti en 2008, la rappeuse prolonge son nom d'artiste jusque dans l'aspect visuel de son premier album.

Figure n° 6 : *Black Barbie Style*, premier album de Black Barbie



Source : Black Barbie – *BB Style*, Discogs.com

Un an plus tard, la rappeuse sort son deuxième album *Barbieturique*. En plus du rose et du noir, elle introduit une batte de baseball.

Figure n° 7 : *Barbieturique*, deuxième album de Black Barbie

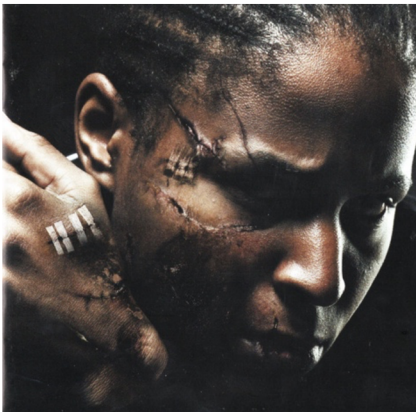


Source : Black Barbie – *Barbieturique*, Discogs.com

Annexe n° 5 : L'univers visuel de Casey

Dans § 4.4, nous émettons l'hypothèse que la rappeuse Casey, de son vrai nom Cathy Palenne, aurait pu choisir son nom de scène car il s'agissait d'un prénom unisexe. Comme argument, nous stipulons qu'elle se présente de manière plutôt androgyne. En effet, bien qu'il soit impossible de mesurer la féminité, nous trouvons que le contraste avec les éléments féminins « stéréotypiques » des autres rappeuses (voir annexe n°3) est flagrante. Pour contextualiser, nous proposons les pochettes de deux de ses albums.

Figure n° 8 : Pochette de l'album *Tragédie D'Une Trajectoire* (2008)



Source : Casey – *Tragédie D'Une Trajectoire*, Discogs.com

Figure n° 9 : Pochette de l'album *Libérez La Bête* (2010)



Source : Casey – *Libérez La Bête*, Discogs.com

Annexe n° 6 : Les allusions à la chrétienté dans l'univers visuel de La Pietà

Dans § 4.4, nous avons évoqué les références visuelles à la chrétienté sur la pochette de son premier album, *Chapitres I&2* (2016), et dans le livret de son troisième album, *La Moyenne* (2019).

La pochette du premier album de la rappeuse se compose d'une pieta. Nous avons pas été capable de vérifier s'il s'agissait de *La Pietà* de Michel-Ange, ou d'une autre statue du même type.

Figure n° 10 : Pochette de l'album *Chapitres I&II* (2016)



Source : La Pietà – *Chapitres I&2*, Discogs.com

Le livret de son troisième album, *La Moyenne* (2019), inclut trois collages avec une thématique chrétienne. Le premier d'entre eux est également une piétà.

Figure n° 11 : Page n°3 du livret de l'album *La Moyenne* (2019)



Source : La Pietà – *La Moyenne*, livret p.3 ; scanné pour le projet *RapCor*

Figure n° 12 : Page n°7 du livret de l'album *La Moyenne* (2019)



Source : La Pietà – *La Moyenne*, livret p.7 ; scanné pour le projet *RapCor*

Figure n° 13 : Page n°10 du livret de l'album *La Moyenne* (2019)

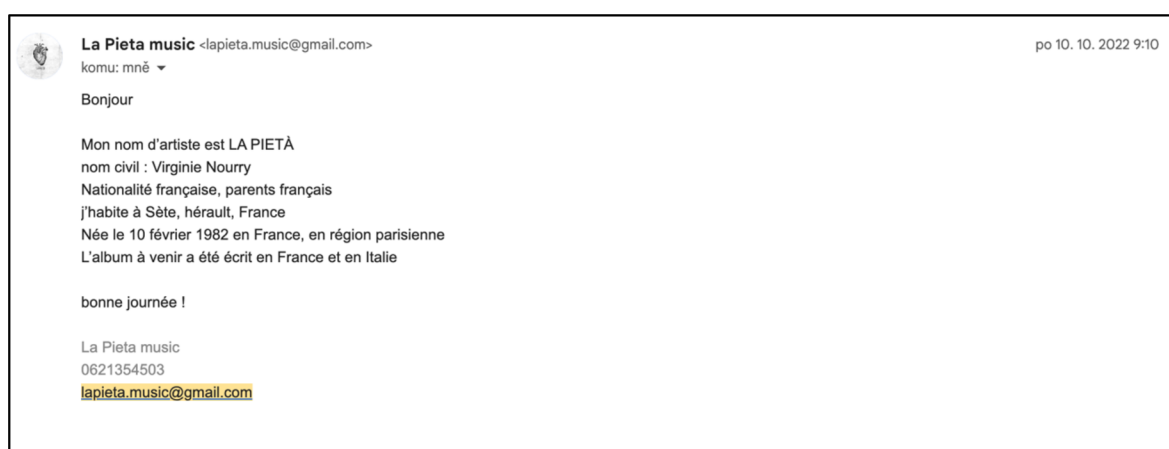


Source : La Pietà – *La Moyenne*, livret p.10 ; scanné pour le projet *RapCor*

Annexe n° 7 : Courriel de La Pietà concernant ses métadonnées

Dans § 4.4, nous nous référons à notre correspondance privée avec La Pietà pour interpréter le nom d'artiste de la rappeuse et pour le remettre en contexte. En effet, dans son courriel datant du 10 octobre 2022, la rappeuse nous a confirmé que son dernier album avait été écrit en partie en Italie, attestant de son affinité pour ce pays.

Figure n° 14 : Correspondance privée avec La Pietà concernant ses métadonnées



Source : Correspondance privée avec la rappeuse La Pietà (Virginie Nourry)