



Buildings & Flows

Bouziane Mahdi

Encadrement

Alexandra Pignol-Mroczkowski

Mathieu Tremblin

Année

2025/2026



Strasbourg,
école d'architecture

Remerciements

Puisque l'aboutissement d'un tel projet est indissociable de la confiance que l'on nous porte, il me tient à cœur de remercier ceux qui ont cru en ma vision quand d'autres en doutaient.

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à mes encadrants, qui m'ont soutenu avec une constance admirable du premier jour jusqu'à l'ultime étape. Merci d'avoir défendu ce sujet à mes côtés : là où beaucoup ne voyaient qu'un sentier s'éloignant des frontières de l'architecture, vous avez su reconnaître une pertinence et une audace. C'est grâce à votre regard et à votre appui que je n'ai pas laissé tomber mes intuitions.

À ma mère, Saloua, mon père, Abdellah et mes deux sœurs. Vous êtes le socle et la boussole de mon existence. Bien que le temps et la distance nous séparent physiquement depuis trop longtemps, et que votre manque soit une douleur silencieuse au quotidien, votre amour traverse les frontières pour me porter chaque jour. Ce travail est autant le mien que le vôtre.

Une pensée empreinte d'une émotion particulière s'envole vers Stéphane. Il fut mon premier port d'attache en France, m'offrant un accueil et une humanité qui ont marqué mon arrivée sur cette terre. Bien qu'il ne soit plus parmi nous aujourd'hui, sa bienveillance reste gravée dans ma mémoire.

Je ne saurais clore ces remerciements sans évoquer mon grand-père, Ahmed. Il fut l'un des premiers à avoir semé en moi la certitude que j'allais découvrir le monde. Cette promesse, aujourd'hui, je l'accomplis, en m'ouvrant à d'autres horizons. Ce projet lui doit, en partie, son existence.

À toute ma famille et à mes amis, enfin. Merci pour vos débats, vos rires et cette énergie contagieuse qui m'a permis et qui me permet toujours d'atteindre mes ambitions. Vous avez été le souffle nécessaire pour transformer cet effort solitaire en une réussite partagée. Je vous en suis reconnaissant.

Merci !

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Mahdi' followed by a flourish and the year '2020'.

Buildings & Flows

Le titre *Buildings & Flows* procède d'un choix qui engage simultanément une posture formelle et une cohérence analytique. Le recours à l'anglais est une décision qui prend acte de la nature profondément hybride de l'objet étudié. Le rap français contemporain s'est constitué en dialogue permanent avec la culture hip-hop américaine, ses imaginaires, ses codes et sa langue. Inscrire dès le titre cette langue dans le texte, c'est reconnaître que l'on travaille sur un corpus qui n'a jamais pensé son identité dans une seule géographie, ni dans un seul idiome.

Les deux substantifs sont programmatiques. *Buildings* convoque le vocabulaire de l'architecture dans sa double dimension : celle du bâti réel que ces artistes habitent, fuient ou transfigurent, et celle des univers fictionnels qu'ils érigent, depuis la fondation géographique jusqu'à la superstructure symbolique. *Flows* désigne quant à lui la matière première de cette construction : le son comme outil d'édification, mais aussi le mouvement, des corps, des capitaux, des signes, qui traverse et déborde ces architectures sans jamais s'y fixer. Le *flow* est à la fois technique rap et force de circulation : il nomme ce qui résiste à l'enclavement autant que ce qui le produit.

Ensemble, les deux termes cartographient exactement l'espace que ce mémoire va explorer, celui qui s'étend entre le sol et l'onde, entre le béton et le signal, entre l'architecture tangible et l'architecture immatérielle que le rap construit dans l'espace perceptif de l'auditeur.

Avertissement

Il convient d'adresser au lecteur un avertissement préalable quant à la teneur de certains propos rapportés au fil de cet ouvrage. Ce travail, s'imprégnant de la culture *Hip-Hop*, intègre ponctuellement un lexique cru, voire transgressif. Loin d'une volonté d'offenser, le maintien de ces termes dans leur forme originelle est un choix délibéré visant à garantir l'intégrité de la recherche et la véracité des références citées. Ne pas édulcorer le langage permet d'en préserver la force brute ainsi que la dimension critique nécessaire à la compréhension du sujet.

Ces marqueurs visuels (fig.1 et fig.2), longtemps instrumentalisés comme outils de mise à l'écart, ont été retournés par la culture *Hip-hop* en marqueurs d'authenticité, attestant non d'une dangerosité, mais d'un refus de compromis avec les codes dominants. Leur présence ici procède de la même logique : signaler que ce travail de recherche assume, au même titre que ses objets d'étude, une posture d'honnêteté intellectuelle et de fidélité aux pratiques étudiées.

L'album *Straight Outta Compton* du groupe *N.W.A* est originaire de la ville de Compton, située dans la banlieue sud de Los Angeles, en Californie. sort en 1988, au moment où le système d'étiquetage commence à être appliqué massivement. Le groupe en devient l'une des cibles les plus visibles pour plusieurs raisons : les textes décrivent explicitement la violence, le trafic de drogue, les rapports à la police, le *FBI* leur envoie même une lettre officielle en 1989 suite au morceau *Fuck Tha Police*, cas unique dans l'histoire de la musique populaire américaine.

L'affiche du Biopic *Straight Outta Compton* réalisé par le réalisateur Américain Felix Gary Gray récupère exactement ce code graphique et le place là où d'habitude figure le titre du film. Le résultat est une inversion totale du sens original : ce qui était un symbole de censure, de mise en garde institutionnelle contre le rap, devient le titre lui-même, l'identité visuelle, l'acte de fierté dans les revendications des rappeurs



Fig.2



Fig.1

Fig.3

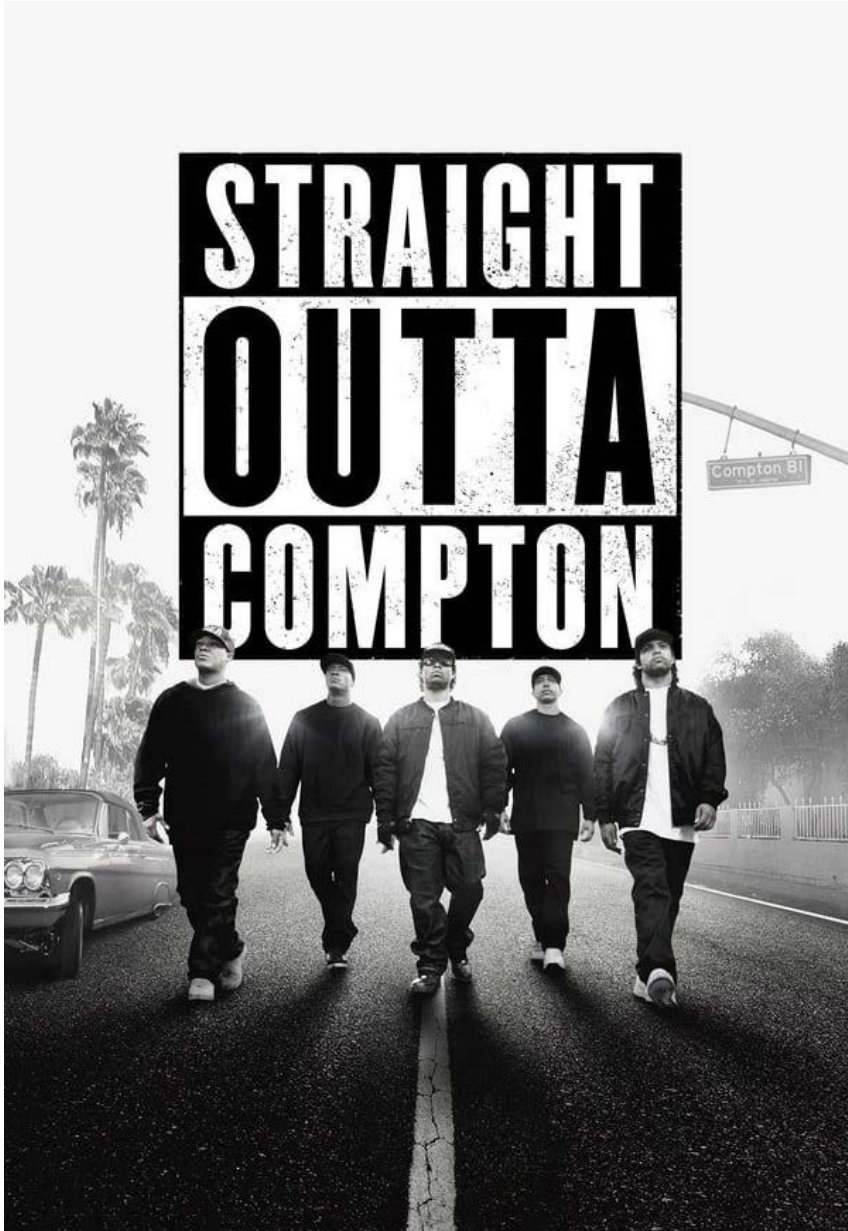


Fig.4

AVANT-PROPOS

L'engagement personnel : du vécu à l'étude

La genèse de ce travail de recherche s'enracine d'abord dans une trajectoire personnelle et une immersion culturelle de longue date. Auditeur de rap depuis l'enfance, ce genre musical a constitué ma première langue maternelle artistique, façonnant ma sensibilité bien avant que je n'envisage d'en faire un objet d'étude académique. Plus qu'une simple préférence esthétique, le rap français a agi comme le moteur de mon parcours géographique et intellectuel. C'est à travers la force évocatrice des clips et la construction de mythes visuels que mon désir de vivre et d'étudier en France s'est cristallisé. Il existe une dimension presque performative dans ce lien : si je suis aujourd'hui en mesure de rédiger ces lignes, c'est en grande partie grâce à l'apprentissage informel de la langue et de ses subtilités par le prisme de la culture hip-hop. Enfin, ce choix de sujet est aussi une réponse à un paradoxe observé au sein de mon cursus. En école d'architecture, le rap mainstream celui qui sature l'espace public et les plateformes de streaming semble souvent frappé d'un stigmate ou d'un désintérêt au profit de produits culturels dits de niche. Ce mémoire naît de la volonté de contester cette hiérarchie tacite. Il s'agit de comprendre pourquoi ces figures populaires, parfois méprisées pour leur succès commercial, sont précisément celles qui participent à la réinvention de notre rapport au territoire et à l'image.

Du bâtiment à la fiction : une nécessité analytique

Le projet initial se concentrait sur PNL, avec l'ambition de lire l'architecture comme langage visuel capable de transformer le stigmate des Tarterêts en mythe international. Mais cette approche s'est rapidement révélée insuffisante, non pas parce qu'elle était fautive, mais parce qu'elle s'arrêtait au seuil de ce que le corpus donnait réellement à voir. Ce n'est pas seulement l'image qui construit ces univers : c'est le son, la fiction, la topologie relationnelle des albums, la manière dont un artiste décide d'habiter, ou d'inventer, un espace. L'élargissement du corpus à SCH puis à Laylow n'a pas été un choix de confort comparatiste : c'est la confrontation entre ces trois trajectoires radicalement différentes qui a permis de formuler la question centrale. Là où PNL transfigure un territoire, SCH l'annexe, et Laylow le supprime.



SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	03
NOTE SUR LE TITRE	04
AVERTISSEMENT	06
AVANT-PROPOS	08
SOMMAIRE	10
INTRODUCTION	12
I – DU TERRITOIRE VÉCU À L'ESPACE CONSTRUIT	24
1.1. Aperçu historique : de la rue au monde	
1.2. De la réponse au chaos urbain à la cité comme théâtre du réel	
1.3. Mutation de l'industrie : hybridation entre majors, streaming et luxe	
INTERLUDE 1.0	48
II – L'INGÉNIERIE SONORE : BÂTIR L'ESPACE FICTIONNEL PAR LE SON	50
2.1. Naissance et premiers rôles de l'instrumentale : le DJ comme premier architecte sonore et l'ère des boîtes à rythmes	
2.2. De l'accompagnement à la signature : la montée en puissance du producteur-star et la révolution des studios numériques	
2.3. Effets et sound design : l'usage de l'Auto-Tune, de la spatialisation et la voix comme matériau textural	
2.4. Le primat de l'atmosphère : pourquoi l'instrumentale prend le dessus sur le texte	
INTERLUDE 2.0	58
III – L'ARCHIPEL DES MONDES : ANALYSE DU CORPUS	60
3.1. L'ancrage spatial : la cité des Tarterêts comme hétérotopie enclavée	
3.2. La métamorphose symbolique : la jungle, Disney et le réenchantement du bitume	
3.3. L'esthétique manga : persona, déréalisation et branding universel	
3.4. L'ancrage spatial : Marseille comme zone de transit	
3.5. La métamorphose symbolique : le récit mafieux comme anoblissement tragique	
3.6. L'esthétique du prestige : le dandysme comme armure de marque	
3.7. L'ancrage spatial : la chambre comme matrice et le réseau comme territoire	
3.8. De la jungle à la saga : deux architectures de l'imaginaire	
3.9. L'esthétique cyberpunk : persona, avatar et branding universel	
GRAPHIQUES TRANSVERSAUX DES CORPUS DISCOGRAPHIQUES	94
HORS-CARTES	106
CONCLUSION ET OUVERTURE	112
Ce que le mémoire a regardé, et depuis où	
L'habitant fictif, ou ce que l'analyse n'a pas pu entendre	
BIBLIOGRAPHIE	118
DISCOGRAPHIE	122
TABLE DES FIGURES	124
ÉPILOGUE	128

Introduction

Le rap est le style musical qui domine l'industrie culturelle contemporaine tant sur le plan économique que symbolique. Né dans les décombres de la désindustrialisation du Bronx⁰¹, secteur new-yorkais en difficulté sociale et économique, ce mouvement a évolué pour redéfinir les normes du style, du langage et de l'identité. Pour un futur architecte, le rap représente bien plus qu'une discipline musicale : il s'agit d'une véritable architecture immatérielle, L'expression architecture immatérielle désigne ici la construction d'environnements symboliques, sonores et visuels qui produisent une expérience spatiale sans support bâti physique. Elle s'appuie sur la distinction établie par Henri Lefebvre entre l'espace conçu, l'espace perçu et l'espace vécu.⁰²

Cette forme de création ne se limite pas aux bâtiments physiques, mais englobe la construction d'espaces à la fois physiques et numériques où le *worldbuilding*⁰³ et le *storytelling* deviennent une discipline à part entière. Le rap agit comme un sismographe des mouvements sociétaux, transformant la prose du quotidien morne et de la précarité en une poésie exaltante par la puissance de l'expression et du rythme.

C'est depuis ce regard d'architecte en formation que ce mémoire a été construit. Non pas le regard du sociologue qui documente des trajectoires sociales, ni celui du critique musical qui hiérarchise des œuvres, mais celui de quelqu'un formé à lire les espaces, à comprendre comment une forme construite produit une expérience, comment un volume, un cadrage, une matière génèrent une atmosphère et un sens. Ce que la formation architecturale apporte à la lecture du rap, c'est précisément la capacité à distinguer l'espace conçu, vécu et perçu⁰⁴, distinction que Lefebvre a posée comme fondamentale et que ces artistes rejouent, à leur manière, dans chaque clip, chaque pochette, chaque parole. Regarder un clip de PNL⁰⁵ comme on lirait un plan de coupe, analyser les sagas *JVLIVS* de SCH⁰⁶ comme on analyserait une séquence urbaine, décrypter l'univers numérique de Laylow⁰⁷ comme on décrypterait une architecture sans gravité : c'est ce déplacement du regard qui justifie ce mémoire.

La question que cette recherche pose n'est pas seulement esthétique. Elle est politique. Elle touche à la manière dont des corps assignés à des espaces de relégation retournent cette assignation en désir, dont des quartiers conçus pour contenir deviennent des territoires projetés à l'échelle mondiale, dont la fiction sert non pas à fuir le réel mais à en exposer la vérité là où les faits bruts resteraient muets. L'objectif de ce mémoire est de cartographier un archipel des mondes, où chaque artiste propose une gestion unique de la tension entre l'ancrage territorial réel et un univers visuel idéalisé.

01. Le Bronx des années 1970 a subi une destruction accélérée sous l'effet conjugué des politiques de « bénigne négligence » et de la construction de la Cross Bronx Expressway sous la direction de Robert Moses. Voir Jeff Chang, *Can't Stop Won't Stop : A History of the Hip-Hop Generation*, New York, St. Martin's Press, 2005.

02. Voir : Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

03. Le *worldbuilding* désigne la pratique de construction d'un univers fictionnel cohérent et autonome, doté de ses propres lois physiques, visuelles, sonores et narratives. Issu initialement de la littérature de science-fiction et du jeu de rôle, le concept a été théorisé notamment par Mark J.P. Wolf, *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*, New York, Routledge, 2012.

04. La distinction entre espace conçu, espace perçu et espace vécu est au cœur de la triade spatiale développée par Henri Lefebvre dans *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974. L'espace conçu est celui des planificateurs et des architectes ; l'espace vécu est celui des usagers qui lui résistent et le réinventent.

05. PNL est un duo de rap français formé par les frères Ademo et NOS, originaires des Tarterêts, cité HLM de Corbeil-Essonnes.

06. SCH est un rappeur marseillais né en 1992, de son vrai nom Julien Schwarzer. Issu des quartiers nord de Marseille.

07. Laylow est un rappeur et producteur toulousain né en 1996, de son vrai nom Jérémy Larroux.

Ce corpus permet de sortir de l'étude d'un cas isolé pour analyser comment l'architecture devient un langage visuel capable de transformer nos perceptions sur le territoire. Bien que les figures étudiés constituent le cœur de l'étude, les exemples seront élargis à d'autres artistes et références au fil de l'analyse, selon les besoins des thématiques abordées, afin d'illustrer la diversité de cette architecture immatérielle. Ce corpus englobe une analyse de la création de l'identité de marque, où l'architecture n'est plus un décor mais un outil stratégique de branding global : chaque élément visuel (clip, pochette, scénographie) participe à la construction d'un univers reconnaissable. C'est précisément dans cet espace de fabrication identitaire que la fiction intervient comme instrument analytique.

Le mémoire s'organise en trois mouvements. Le premier part du territoire physique et de sa mise en scène : comment le bâti devient emblème, comment «l'architecture de la précarité» se convertit en capital symbolique, comment le quartier cesse d'être un environnement subi pour devenir la scénographie d'une identité revendiquée. Le deuxième déplace le regard vers la question spatiale du son : comment l'instrumentale, le traitement vocal et l'atmosphère sonore construisent des espaces habitables avant même que l'image n'intervienne, et dans quelle mesure le son fonctionne comme une architecture invisible qui précède et conditionne toute mise en scène visuelle. Le troisième entre dans l'analyse des corpus eux-mêmes : comment PNL, SCH et Laylow élaborent chacun un monde cohérent, lois visuelles, sonores et narratives, et comment ces trois univers se distinguent du reste du paysage français, par leur rapport radicalement différent à la réalité sociale et territoriale. Ce parcours s'achève sur une synthèse qui est en même temps une ouverture : si ces architectures immatérielles fonctionnent comme des marques globales capables de faire habiter, arpenter, occuper des territoires par le biais de la fiction, à des millions d'auditeurs dispersés, c'est peut-être parce qu'elles disent ce que l'architecture physique ne formule pas encore : l'espace le plus habité n'est pas toujours celui qu'on construit, mais celui qu'on imagine.

Méthodologie et Corpus

Ce mémoire emprunte à plusieurs disciplines. Travailler sur le rap depuis une formation d'architecte, c'est accepter d'avance une certaine position de déport: celle de l'analyste qui travaille depuis une discipline étrangère à son objet, et qui tire de cet écart non pas une faiblesse méthodologique mais une acuité du regard différenciée : on n'est pas chez soi, et c'est cet inconfort qui oblige à regarder autrement.

La démarche est analytique et croisée. Elle mobilise des outils issus de l'analyse architecturale, lecture des espaces, des cadrages, des matières, des ambiances, et les applique à des corpus qui ne les ont pas sollicités. Un clip vidéo n'est pas un bâtiment. Mais il peut être lu comme une séquence spatiale. Une pochette d'album n'est pas un plan de façade. Mais elle encode une identité territoriale avec la même intentionnalité qu'une architecture de représentation. C'est cette transposition du regard⁰⁸ qui constitue le moteur de la méthode.

Le corpus principal s'articule autour de trois artistes : PNL, SCH et Laylow. Ce choix résulte d'un constat progressif, évoqué dans l'avant-propos, selon lequel ces trois trajectoires constituent non pas trois variations sur un même thème, mais trois gestes radicalement distincts face à la même question fondamentale : comment habite-t-on un territoire dans le rap français contemporain ? PNL le transfigure, SCH l'annexe, Laylow le supprime. L'intérêt du corpus tient précisément à cette divergence de réponses face à une même condition de départ.

Pour chacun de ces artistes, l'analyse porte sur un ensemble cohérent de matériaux : les discographies majeures, les clips vidéo associés, les pochettes d'album, les interviews disponibles et les éléments de communication visuelle qui forment ce que l'on peut appeler leur identité de marque . Ces matériaux ne sont pas hiérarchisés a priori. Une pochette peut être aussi analytiquement dense qu'un texte. Un choix de décor de clip peut révéler autant qu'une déclaration d'intention. L'analyse prend au sérieux l'ensemble des strates de production visuelle et sonore, sans distinguer ce qui relèverait du volontaire et ce qui relèverait de l'instinctif,⁰⁹ parce que cette distinction est souvent artificielle lorsqu'on travaille sur des œuvres construites avec cette précision.

08. Transposition du regard — Voir : Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967 [1939]. La méthode iconologique de Panofsky, fondée sur la lecture des images à plusieurs niveaux de sens (pré-iconographique, iconographique, iconologique), constitue un précédent méthodologique pour toute démarche qui applique à un corpus visuel des outils d'analyse initialement conçus pour un autre domaine

09. Distinction volontaire / instinctif — Voir : Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992. Bourdieu montre que la distinction entre intention consciente et disposition incorporée est analytiquement stérile dans l'étude des pratiques culturelles : ce qui compte, c'est la logique objective de l'œuvre, indépendamment de la conscience que l'auteur en a.

L'analyse iconographique porte sur un corpus d'images diversifié : pochettes d'albums, photographies promotionnelles, captures d'écran de clips, visuels publiés sur les réseaux sociaux, mais aussi plans urbains, documents d'architecture et images issues de sources en ligne non identifiées, produites, diffusées et mises en scène par des acteurs variés : artistes, équipes créatives, institutions urbaines ou auteur du présent mémoire. Leur mise en page obéit à deux logiques distinctes : certaines images sont accompagnées d'un bloc de texte analytique qui les éclaire et les contextualise ; d'autres sont laissées seules sur la page, sans légende ni commentaire, car elles portent en elles-mêmes une évidence que le texte ne ferait qu'affadir.

Cette distinction formelle n'est pas purement éditoriale : elle reflète une conviction analytique selon laquelle certaines choses se voient avant de se dire, et que contraindre une image à n'être que le double d'un énoncé, c'est déjà réduire ce qu'elle excède, ce que le sémiologue français Roland Barthes appelle le *punctum*¹⁰, cette puissance de débordement que le texte ne peut ni épuiser ni contenir. Le modèle de référence pour cette approche est Le livre S, M, L, XL publié en 1995 par Rem Koolhaas, architecte et théoricien néerlandais fondateur de l'agence OMA, et Bruce Mau, graphiste et designer canadien, ouvrage dans lequel image et texte sont traités comme des matériaux co-productifs : ni hiérarchisés, ni redondants, mais tissés en un régime hybride où chacun fait ce que l'autre ne peut pas faire. Ce mémoire assume cette posture sans prétendre en égaler la densité formelle.

L'analyse discographique mobilise un outil spécifique : les *arc diagrams*¹¹. Chaque album clé du corpus est représenté sous la forme d'un schéma relationnel où le nœud central désigne l'artiste, les nœuds satellites ses titres solos, ses *featurings* et ses interludes, et les arcs la nature des liens qui les unissent. Les *arc diagrams* constituent ici une transcription visuelle de la structure collaborative de chaque projet : lus isolément, ils documentent les choix de collaboration propres à chaque album ; lus en séquence et en parallèle, ils font apparaître trois philosophies radicalement différentes de construction d'un univers. La topologie d'un réseau de collaborations n'est pas une donnée comptable. C'est l'artiste qui, en structurant ses collaborations, projette et délimite son univers, la cartographie ne fait que rendre visible une décision déjà prise.

10. Punctum — Voir : Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, p. 48–49. Le punctum désigne, dans la théorie barthésienne de la photographie, ce détail ou cette qualité de l'image qui échappe au code culturel maîtrisable pour affecter le regardeur de manière singulière et non verbalisable. Appliquée ici, la notion fonde le choix d'accorder à certaines images un espace autonome dans la mise en page : toute image recèle un excès irréductible à la paraphrase textuelle, que la page pleine seule peut préserver.

11. Arc diagrams — Voir : Mike Bostock, *Hierarchical Edge Bundling*, *Observable*, 2011 ; voir aussi Edward Tufte, *The Visual Display of Quantitative Information*, Cheshire, Graphics Press, 1983. L'arc diagram est une forme de visualisation relationnelle qui représente les nœuds sur un axe linéaire et les connexions par des arcs courbes. Mobilisé ici pour cartographier les réseaux de featurings, il permet de rendre visible la topologie sociale et artistique de chaque album, sa densité, son ouverture, ses asymétries, là où une simple liste de collaborations resterait muette sur la logique qui les organise.

Fig. 6

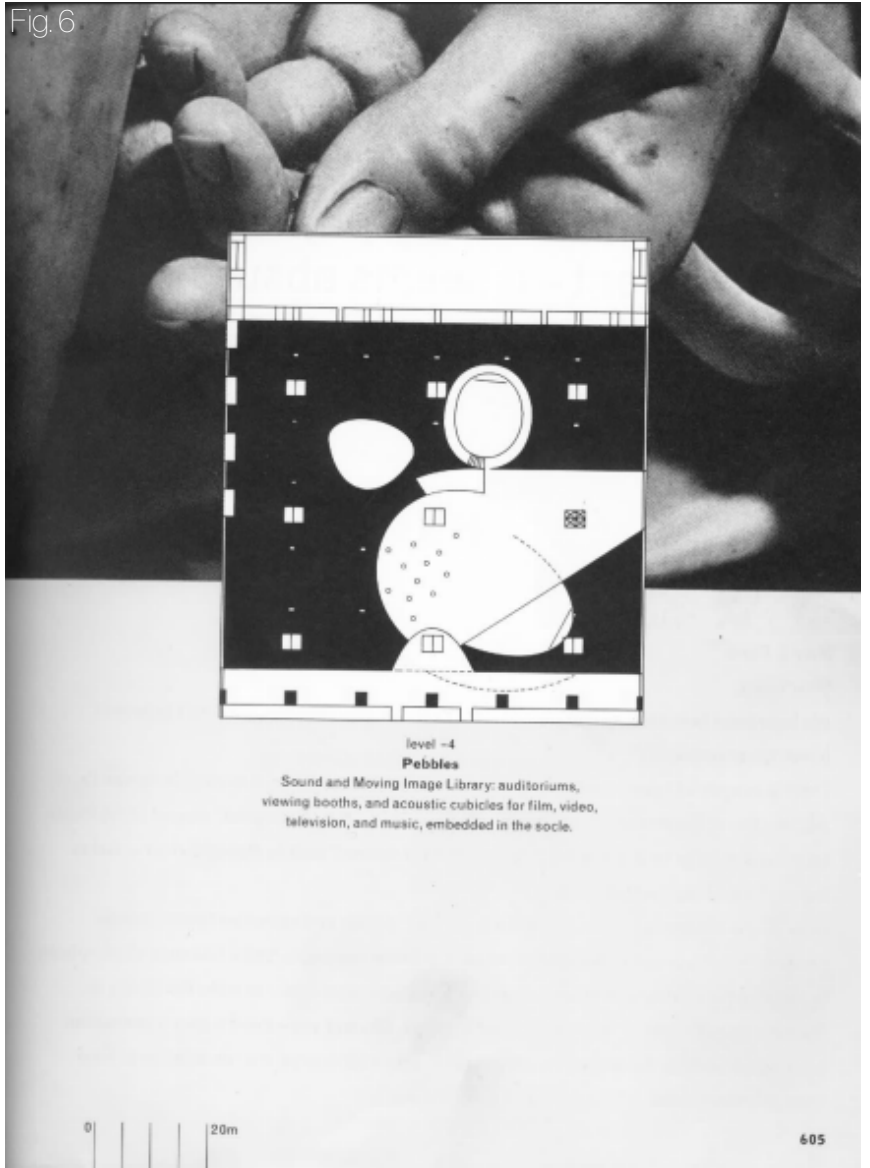
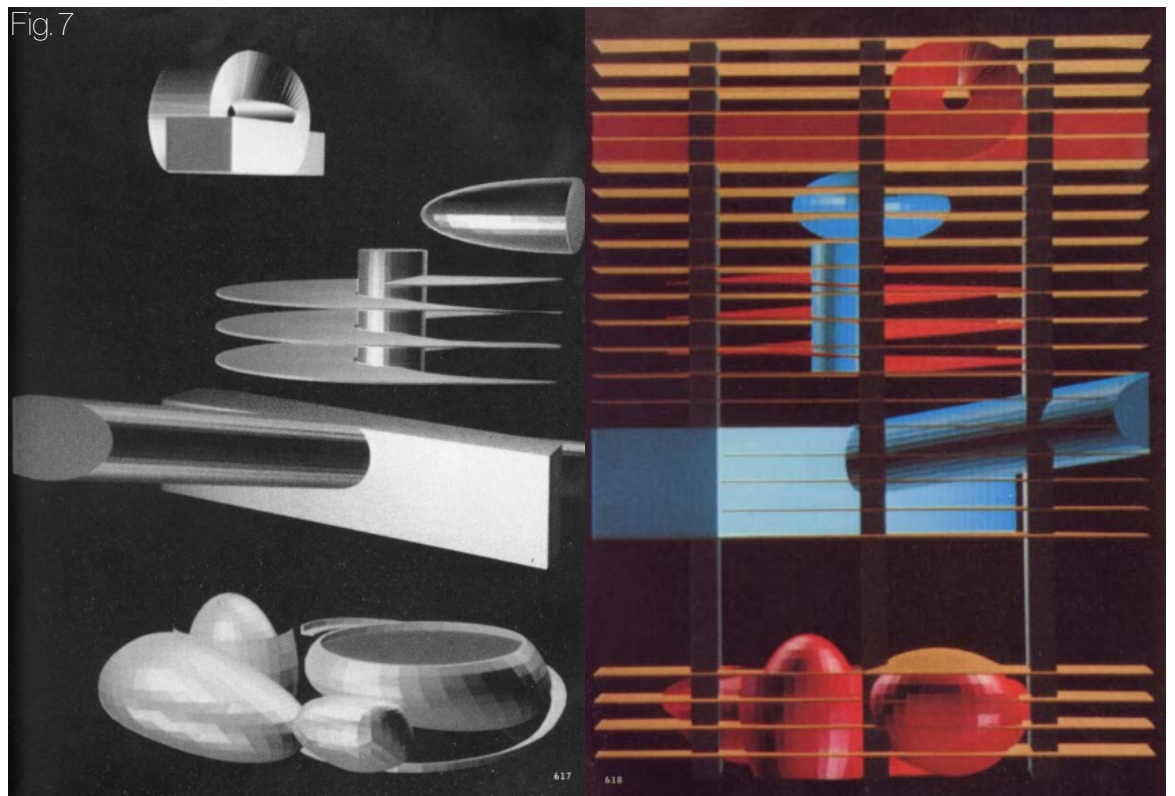


Fig. 7

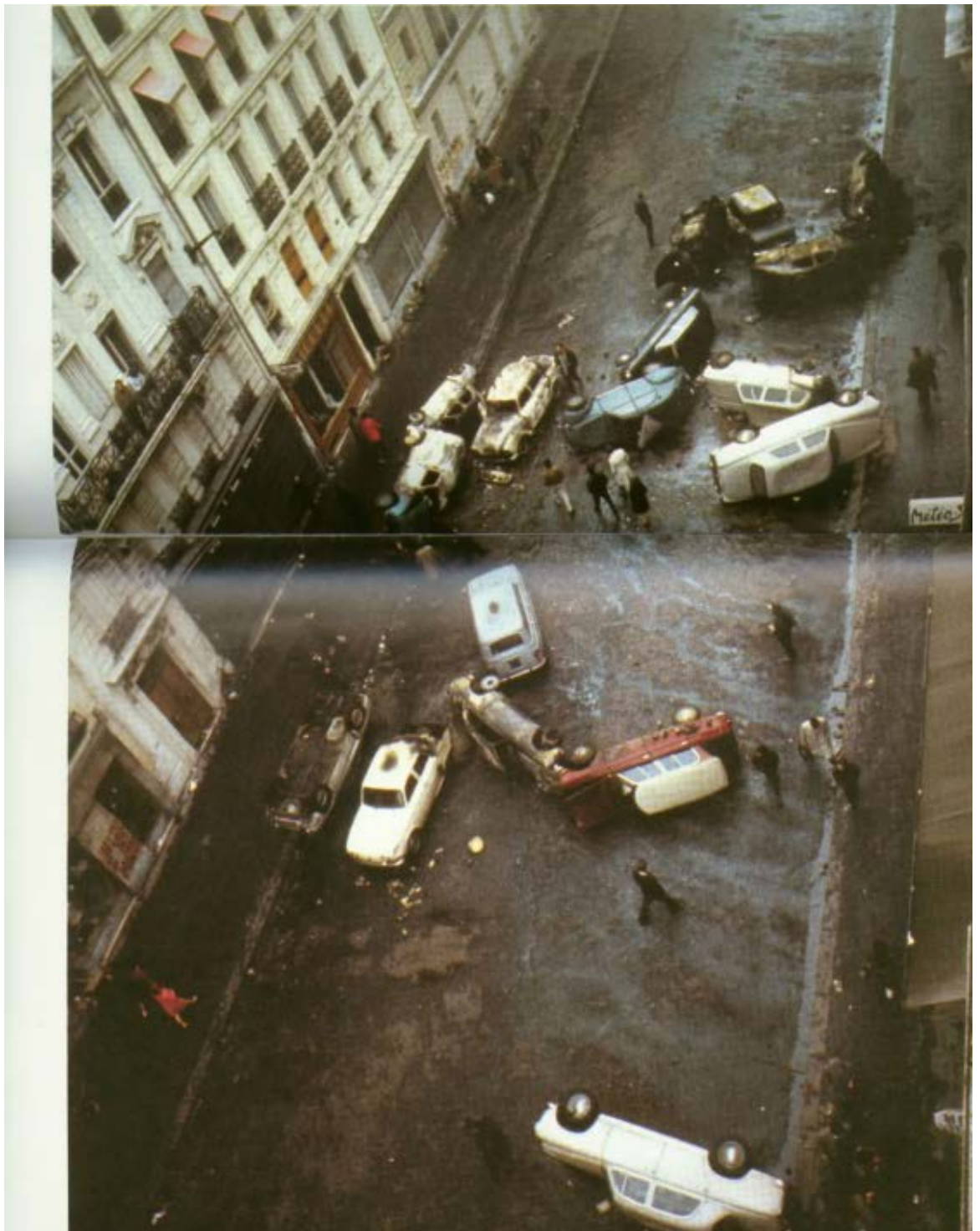


L'analyse sonore mobilise des notions issues de la musicologie et du sound design, spatialisation, textures, traitement vocal, sans pour autant adopter une posture technicienne. Ce qui importe, ce n'est pas le recensement des effets, c'est leur fonction spatiale et narrative : comment un reverb construit une profondeur, comment un *Auto-Tune* opère comme peau sonore¹², comment une instrumentale peut constituer un espace avant toute image. Ce choix d'intégrer le son comme objet d'analyse à part entière répond également à un angle mort que ce mémoire a voulu nommer explicitement : la formation en architecture reste réservée sur la question acoustique et atmosphérique¹³. À chaque projet, à chaque rendu, les étudiants et chercheurs représentent des espaces, plans, coupes, maquettes, perspectives, mais quelle résonance aura cette salle? Quel fond sonore habitera cette rue? Quelle ambiance acoustique définira ce seuil? Ces questions sont structurellement absentes de nos outils de conception et de nos critères d'évaluation. Étudier le rap comme architecture immatérielle, c'est aussi, en creux, formuler ce manque : l'espace n'est pas seulement ce qu'on voit, il est aussi ce qu'on entend.

12. Peau sonore, Auteur développe. Voir : Michel Chion, *Le Son*, Paris, Nathan, 1998. Michel Chion, théoricien du son au cinéma, développe la notion de texture sonore comme enveloppe perceptive qui conditionne l'expérience d'un espace avant toute information visuelle.

13. Peau sonore — Voir : Michel Chion, *Le Son*, Paris, Nathan, 1998. Michel Chion, théoricien du son au cinéma, développe la notion de texture sonore comme enveloppe perceptive qui conditionne l'expérience d'un espace avant toute information visuelle.

Fig. 8



L'état de l'art révèle que la recherche académique sur le rap français s'est longtemps concentrée sur deux axes dominants : la sociologie des pratiques culturelles en milieu populaire¹⁴ et l'analyse textuelle des paroles comme discours politique ou identitaire. Ces deux entrées sont légitimes et leurs apports, féconds. Mais elles laissent en friche précisément ce qui constitue le cœur de ce mémoire : la dimension spatiale, visuelle et architecturale de la production rap. Les travaux sur le *worldbuilding* en culture populaire, principalement développés dans le champ des études anglophones sur la science-fiction et les franchises transmédias, fournissent des outils conceptuels pertinents mais n'ont pas encore été systématiquement appliqués au corpus rap français. C'est dans cet interstice que ce mémoire cherche à s'installer.

La notion d'hétérotopie¹⁵, telle que Foucault l'a formulée, espace autre, espace de déviation, espace qui entretient avec le reste du tissu social un rapport de suspension et d'inversion, s'avère particulièrement opératoire pour lire la manière dont les artistes du corpus construisent leurs territoires fictionnels. Elle ne sera pas appliquée mécaniquement, mais convoquée là où elle éclaire réellement un aspect que d'autres concepts ne permettraient pas de saisir. Il en va de même pour la triade lefebvrienne^t espace conçu, espace perçu, espace vécu, qui structure en filigrane une grande partie de l'analyse sans jamais en devenir le cadre rigide.

Ce mémoire tente de comprendre comment des pratiques culturelles populaires produisent des espaces, fictionnels, symboliques, sonores, qui fonctionnent avec la même logique qu'une architecture : ils génèrent des atmosphères, structurent des expériences, font habiter des corps dans des lieux qui n'existent peut-être que dans l'oreille de celui qui écoute. Il ne prétend pas livrer une sociologie des artistes étudiés, ni une biographie de leurs quartiers d'origine. Il ne cherche pas à évaluer l'authenticité de leurs représentations territoriales, question à la fois impossible et stérile, ni à se prononcer sur la valeur artistique comparée des œuvres. Ce qu'il fait, c'est lire.

Une dernière décision formelle mérite d'être explicitée : chaque chapitre est accompagné d'une playlist. Ce dispositif n'est pas ornemental. Il est directement inspiré de la pratique de Mehdi Maïzi dans *Le rap a gagné, mais à quel prix ?*¹⁶, où la musique ne vient pas illustrer le propos mais l'activer, elle est une couche de sens à part entière, pas une annexe sonore. Reprendre ce geste ici, c'est assumer que ce mémoire appartient lui-même, un peu, à la culture qu'il analyse.

Ces playlists de chapitre ne constituent pas un simple récapitulatif des morceaux cités. Elle est conçue comme un parcours autonome : les enchaînements suivent la progression analytique du mémoire, du territoire réel à l'espace fictionnel, de l'ancrage au *worldbuilding*, de la cité au mythe. Elle doit pouvoir s'écouter comme on lirait une argumentation, avec un début, une crise, un dénouement, et restituer, par le seul mouvement de la musique, ce que les mots ont tenté de démontrer.

14. Sociologie des pratiques culturelles en milieu populaire — Voir : Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979. Les travaux de Bourdieu sur la légitimité culturelle et les pratiques de classes ont constitué le cadre dominant dans lequel le rap français a d'abord été lu — comme pratique subalterne en quête de reconnaissance, ou comme vecteur d'un capital symbolique alternatif.

15. Hétérotopie — Voir : Michel Foucault, « Des espaces autres », conférence prononcée au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, publiée dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, reprise dans *Dits et écrits*, t. IV, Paris, Gallimard, 1994, texte n° 360. Foucault définit l'hétérotopie comme un espace réel qui fonctionne comme contre-emplacement — lieu où tous les autres emplacements sont simultanément représentés, contestés et inversés. Appliquée aux territoires fictionnels construits par PNL, SCH et Laylow, la notion permet de lire leurs univers non comme de simples représentations de la banlieue, mais comme des espaces qui entretiennent avec elle un rapport de suspension et de réinvention.

16. Playlist comme dispositif analytique — Voir : Mehdi Maïzi, *Le rap a gagné, mais à quel prix ?*, Paris, Éditions Don Quichotte, 2021.

Cette logique rejoint une ambition plus large sur la nature de l'objet d'études lui-même. Ce mémoire a été conçu pour pouvoir être lu et appréhendé de plusieurs manières. On peut le traverser linéairement, chapitre après chapitre, en suivant la progression argumentaire. On peut aussi l'habiter autrement : entrer par les images, les arc diagrams, les playlists, les interludes, et trouver un autre chemin vers les mêmes intuitions. Le texte n'est pas le seul porteur de sens. La mise en page, le choix typographique, la respiration visuelle entre les pages participent du même projet : faire de ce mémoire non pas un rapport sur le worldbuilding, mais un objet qui en rejoue, modestement, la logique. C'est pourquoi la majorité des images sont positionnées sur la belle page. Elle est conçue pour que le feuilletage précède la lecture : avant que l'œil ne rencontre le texte, il traverse des images issues de domaines délibérément hétérogènes, architecture brutaliste, captures de clips, photographies urbaines, références cinématographiques, iconographie du luxe. Ce défilé visuel n'est pas une illustration en attente de légende : c'est une première forme d'argument. Il s'agit de provoquer le lecteur, de l'exposer à des rapprochements inattendus, de créer une intuition avant que le raisonnement ne la formalise. L'image précède le concept comme le son précède l'image, c'est, au fond, ce que ce mémoire tente de démontrer à propos du rap, et qu'il essaie, dans sa propre forme, de mettre en pratique.

Si les pages précédentes ont traité de la forme : mise en page, régimes d'image, dispositif sonore, feuilletage, il faut maintenant dire un mot du fond, du style d'écriture lui-même. Ce style assume des influences critiques situées, de Tricia Rose, sociologue américaine, à Karim Hammou, sociologue français, de Hugues Bazin, chercheur et praticien français du hip-hop, à Jeff Chang, journaliste et historien culturel américain, qui ont montré qu'il était possible d'écrire sur la culture hip-hop avec rigueur sans sacrifier la proximité au sujet, mobilisant un jargon culturel ancré comme outil analytique et non comme ornement. Ce choix n'est pas une licence : il est une cohérence. Analyser des artistes dont toute la force repose sur la densité de la langue (sur la capacité d'un vers à contenir simultanément une image, une référence, une blessure et une posture) en prose entièrement neutralisée, ce serait déjà trahir l'objet. L'écriture doit être à la hauteur de ce qu'elle regarde. Cela ne signifie pas que la rigueur analytique est sacrifiée à l'élégance, mais que l'une et l'autre ne sont pas ennemies, et que ce mémoire a choisi de parier sur leur coexistence.

Problématique

L'évolution de la problématique

L'approche initiale, centrée sur la dialectique entre banlieue et global, envisageait l'architecture comme langage visuel universel : un outil par lequel PNL façonnait une identité cohérente à travers ses clips et sa communication visuelle, dans un but à la fois stratégique et culturel. Mais l'élargissement du corpus a déplacé le questionnement. Ce n'est plus seulement la manière dont un groupe construit une image qui est en jeu, c'est la logique plus profonde par laquelle des artistes issus de territoires stigmatisés convertissent la contrainte spatiale, l'enclavement, la relégation, l'invisibilité, en matériau premier d'une construction fictionnelle autonome. L'ancrage territorial réel cesse d'être un simple décor biographique pour devenir une fondation symbolique depuis laquelle s'élève un monde : une architecture immatérielle dont le son, les images et les récits constituent les matériaux. Ce déplacement du regard, de l'image vers l'espace, du visuel vers le sonore, du document vers la fiction, est précisément ce qui a orienté la formulation finale du questionnement central de ce mémoire :

En quoi et pourquoi le rap français contemporain constitue-t-il une pratique de construction d'espace et comment cette architecture immatérielle reconfigure-t-elle le rapport entre identité, lieu et imaginaire ?

DU TERRITOIRE VÉCU À L'ESPACE CONSTRUIT



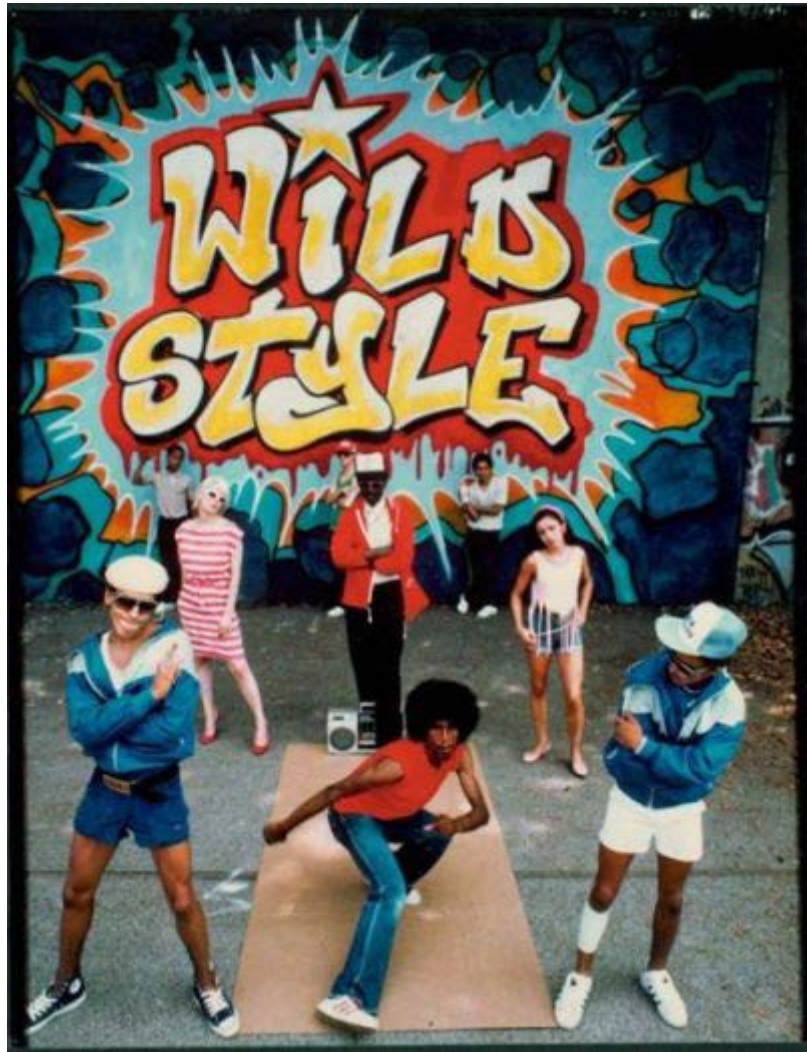


Fig.9

1.1. Aperçu historique : de la rue au monde

Le rap ne constitue pas un phénomène culturel monolithique, mais le produit d'une longue sédimentation dont les racines remontent aux années 1950. Ses sources plongent dans les traditions orales jamaïcaines du *toasting*¹⁷ et dans les pratiques rhétoriques afro-américaines du *playing the dozens*¹⁸, avant de se cristalliser le 11 août 1973, au 1520 Sedgwick Avenue dans le Bronx de New York. Ce pivot fondateur, orchestré par le DJ jamaïcain-américain Clive Campbell, alias DJ Kool Herc, transforme un lieu ordinaire en acte de naissance d'un mouvement culturel structuré autour de quatre piliers : le DJing, le MCing, le breakdance et le graffiti. Ce que le lieu incarne alors n'est pas seulement une fête de quartier, mais une réponse esthétique et politique à l'abandon urbain, économique et institutionnel qui frappe les communautés noires et latinos du Bronx dans l'après-crise des années 1970.

L'expansion du genre suit une trajectoire d'appropriation spatiale que l'on peut articuler en quatre séquences historiques distinctes :

La première séquence, celle de l'institutionnalisation (1979—1984), est amorcée par la diffusion de *Rapper's Delight*¹⁹ du *Sugarhill Gang* (1979) et *The Message*²⁰ de *Grandmaster Flash and the Furious Five* (1982). Le rap quitte alors les parcs et les gymnases du Bronx pour les ondes radiophoniques mondiales. Ce passage au disque constitue une rupture décisive : c'est là que s'affirme une conscience sociale revendiquée, ouvre la voie à une industrialisation du genre et pose les premiers jalons d'un marché discographique spécifique.

La deuxième séquence correspond à l'âge d'or américain et à l'importation française (1986-1996). Aux États-Unis, cette période est marquée par la polarisation géographique et esthétique entre une école de la côte Est, incarnée par les rappers et les collectifs, dont les textures narratives denses s'ancrent dans le tissu urbain de New York, et une école de la côte Ouest, représentée par N.W.A, Snoop Dogg ou Dr. Dre, qui forge l'esthétique gangsta rap à partir de l'expérience des quartiers de Compton et de South Central Los Angeles. En France, c'est le NYC Rap Tour de 1982²¹ qui introduit le hip-hop dans le paysage culturel, avant que des formations comme MC Solaar, IAM ou Suprême NTM n'en opèrent une appropriation souveraine. Ces pionniers ne reproduisent pas simplement le modèle américain : ils l'articulent à des réalités linguistiques, géographiques et sociales françaises spécifiques, inaugurant une rivalité créatrice entre Paris et Marseille qui structurera durablement la scène nationale.

La troisième séquence, celle de l'hégémonie commerciale (1997—2014), voit le rap s'imposer comme force économique majeure à l'échelle mondiale. Aux États-Unis, la culture *Bling*, incarnée par Jay-Z ou 50 Cent, consolide l'articulation entre rap et capital, tandis que l'émergence de la Trap²², initiée par T.I. puis développée par

17. Toasting — Voir : Dick Hebdige, *Cut 'N' Mix : Culture, Identity and Caribbean Music*, Londres, Comedia, 1987. Le *toasting* désigne une pratique orale jamaïcaine consistant à improviser des textes rimés et rythmés sur un *riddim*, généralement portés par un DJ.

18. *Playing the dozens* — Voir : Henry Louis Gates Jr., *The Signifying Monkey : A Theory of African-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1988. Le *playing the dozens* est une joute verbale afro-américaine fondée sur l'échange d'insultes ritualisées, souvent à caractère humoristique, adressées à l'adversaire ou à sa famille. Pratique sociale autant que rhétorique, elle institue la maîtrise du verbe comme forme de pouvoir et de résistance, et constitue l'une des matrices orales directes du rap, notamment dans sa dimension de *battle* et de *beef*.

19. *Sugarhill Gang*, « *Rapper's Delight* », *Rapper's Delight* (single), Sugar Hill Records, 1979, produit par Sylvia Robinson.

20. *Grandmaster Flash and the Furious Five*, « *The Message* », *The Message*, Sugar Hill Records, 1982.

21. NYC Rap Tour de 1982 : Organisée en novembre 1982 par Bernard Zekri et Jean Karakos, cette tournée est la première manifestation internationale de la culture hip-hop en France.

22. La trap : désignait initialement le lieu de vente de stupéfiants à Atlanta avant de devenir, sous l'impulsion de l'album *Trap Muzik* (2003) de T.I., un sous-genre du Rap.



Fig. 10



Fig. 11

Future ou Gucci Mane, introduit de nouveaux paradigmes sonores et narratifs issus d'Atlanta. En France, cette période est celle d'un rattrapage et d'une consolidation : des artistes comme Booba établissent des passerelles effectives avec l'industrie américaine, tandis que la production phonographique s'émancipe progressivement du simple échantillonnage pour devenir une ingénierie sonore à part entière.

Le point d'inflexion de 2015 marque l'entrée dans la modernité contemporaine. Porté par la généralisation du streaming et par l'autonomisation des circuits de distribution indépendants, le rap français, incarné notamment par Jul, PNL ou SCH, cesse d'opérer dans le registre de la validation américaine pour construire ses propres codes esthétiques, ses propres temporalités de production et ses propres imaginaires visuels. La France, devenue le deuxième marché mondial du rap, n'habite plus simplement le modèle américain : elle élabore un archipel de mondes imaginaires singuliers, irrigués par des ancrages territoriaux précis et des biographies sociales spécifiques.

1.2. De la réponse au chaos urbain à la cité comme théâtre du réel

L'émergence du rap illustre de manière paradigmatique la capacité des artistes à transformer les contraintes architecturales et sociales en ressources esthétiques, faisant du béton une matière première et du quartier un théâtre du réel. Dès ses origines dans le Bronx de la fin des années 1970²³, le hip-hop se forge comme pratique culturelle de résistance permettant aux jeunes des minorités, relégués dans un urbanisme d'exclusion²⁴, d'habiter autrement des espaces conçus pour les contenir. Faute d'infrastructures dédiées, les pionniers du mouvement investissent la rue, les toits, les halls d'immeubles et les cages d'escalier, les convertissant en studios informels et en scènes de création improvisées.

Cette réappropriation de l'enclavement passe fondamentalement par le son. La diffusion du rap dans l'espace public, via des enceintes portatives, depuis des fenêtres ouvertes ou l'intérieur de voitures, permet de transfigurer des lieux de passage routiniers, de redéfinir acoustiquement l'espace urbain et d'y inscrire physiquement une identité sonore collective. Le quartier cesse alors d'être un environnement subi et l'exigence d'authenticité que résume la formule *keep it real*²⁵ : la crédibilité artistique d'un rappeur repose sur la représentation fidèle de son territoire d'origine et de son expérience vécue, sans médiation ni euphémisation. C'est ce que le sociologue français Anthony Pecqueux nomme l'authenticité territoriale dans *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*²⁶ : le quartier n'est pas qu'un décor, c'est un actant de la narration. Le rappeur doit témoigner pour son territoire, et cette fidélité au code postal, ce *rep your hood*, convertit l'espace stigmatisé en capital symbolique.

Cette sublimation de l'espace quotidien trouve son expression la plus accomplie à l'ère du clip vidéo, où l'architecture de la précarité est érigée en monument cinématographique. L'architecture cesse d'être un simple arrière-plan pour devenir un acteur à part entière du récit. L'exemple des *Vele di Scampia*⁹, à Naples, constitue à cet égard un cas particulièrement instructif pour comprendre la manière dont un espace de relégation peut se muer en icône culturelle transnationale.

23. Le Bronx des années 1970 : Jeff Chang, *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*, St. Martin's Press, 2005. L'auteur y analyse comment les politiques de « bénigne négligence » et la construction de la Cross Bronx Expressway ont conduit à la dévastation économique du quartier, créant le terreau de l'invention du hip-hop comme réponse à cet abandon systémique.

24. Urbanisme d'exclusion — Voir : Mike Davis, *City of Quartz : Excavating the Future in Los Angeles*, Londres, Verso, 1990. Davis y analyse la manière dont la planification urbaine américaine a systématiquement produit des espaces conçus pour contenir et isoler les populations marginalisées, transformant la ville en instrument de ségrégation spatiale. Appliquée ici, cette lecture éclaire le contexte dans lequel le hip-hop émerge comme pratique de réappropriation d'espaces hostiles

25. *Keep it real* : Le concept de « keep it real » y est décrit comme une stratégie de distinction culturelle visant à protéger l'identité du genre contre la dilution commerciale en capital symbolique.

26. Authenticité territoriale — Référence : Anthony Pecqueux, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 87-112.

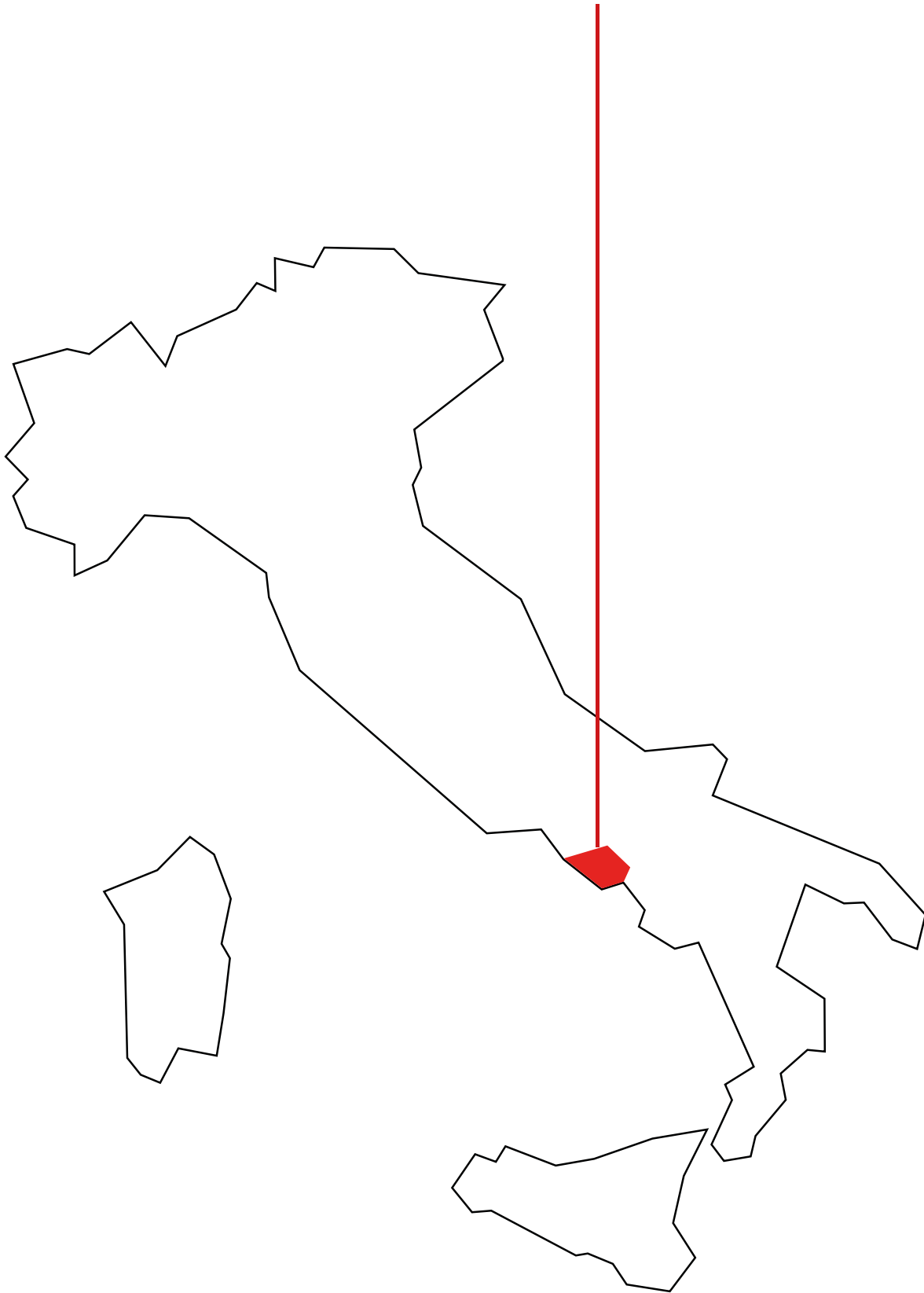


Fig.12



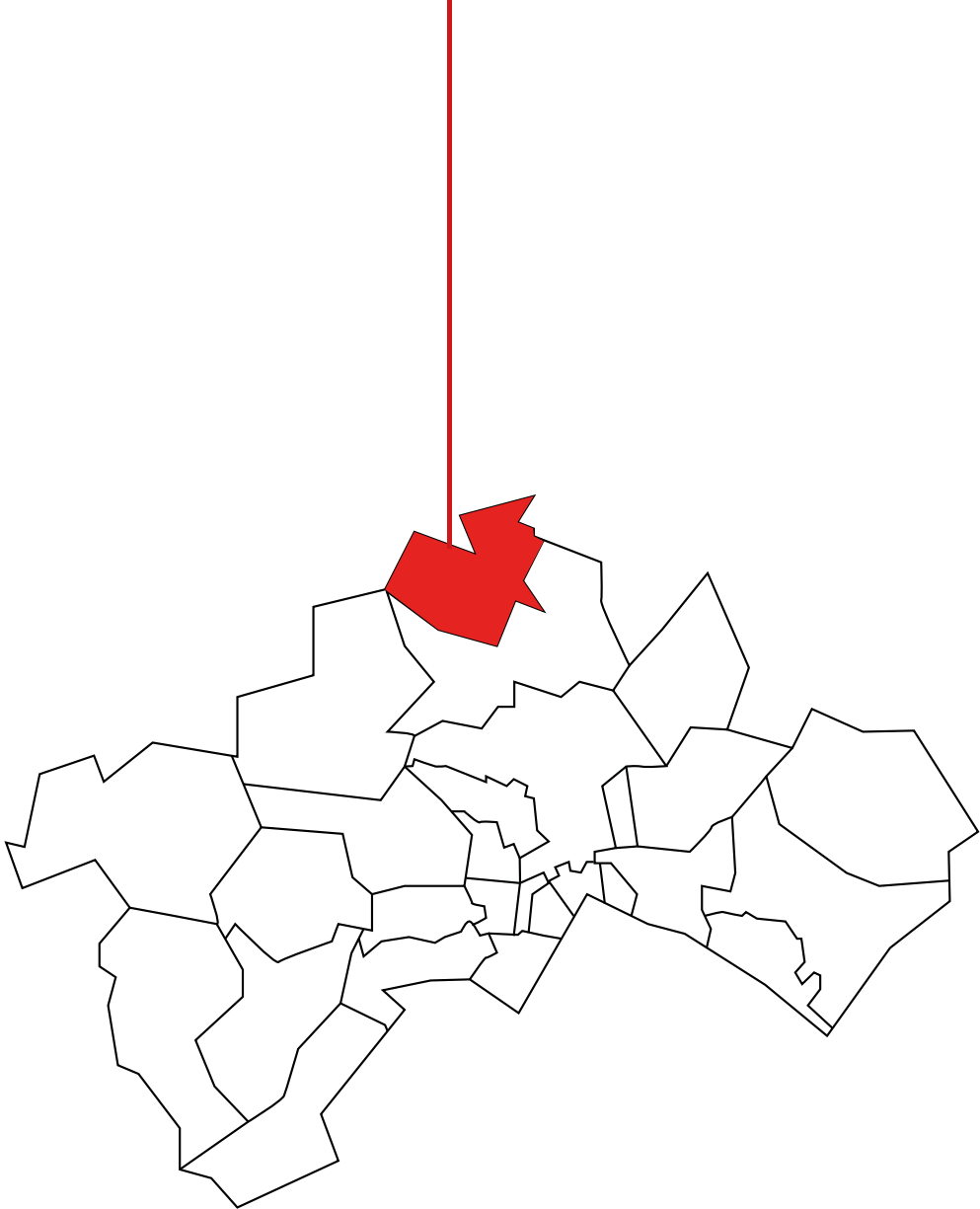
Fig.13

NAPLES



SCAMPIA

Fig.15



Étude de cas : Les Vele di Scampia, de l'utopie architecturale à l'icône globale

a) Genèse et intentions du projet

Avant les années 1960, Scampia n'était qu'une vaste étendue périphérique au nord de Naples, son nom même, signifiant esplanade, évoque l'absence de forme bâtie. L'origine du quartier remonte à 1962, dans le contexte des années du miracle économique italien, lorsque le maire de Naples, Vincenzo Maria Palmieri, constitue une commission d'urbanisme dirigée par l'architecte et urbaniste italien Luigi Piccinato chargée d'élaborer un plan de développement résidentiel d'envergure. Ce projet prend appui sur la loi n° 167 de 1962²⁷, définitivement approuvée en 1964, destinée à l'édification de logements sociaux à grande échelle.

Le projet architectural spécifique des Vele est confié à l'architecte italien Francesco Di Salvo, dont la proposition s'inscrit dans la filiation des grandes expériences de logement collectif européen de l'après-guerre, au premier rang desquelles la Cité Radieuse de Le Corbusier à Marseille. L'intention programmatique est explicitement sociale : il s'agit de recréer, en hauteur, la densité relationnelle et la convivialité du *vicolo*²⁸ napolitain (la ruelle traditionnelle) à travers de grands balcons filants et des passerelles intérieures servant de rues suspendues. Comme le souligne l'historien de l'architecture Tanzanien Matthew Maganga, les logements des Vele étaient « délibérément conçus pour être minimaux, l'idée étant que les espaces extérieurs partagés devaient faciliter une vie communautaire vivante »²⁹. Cependant, entre le projet et sa réalisation s'ouvre un écart fatal. La réalisation trahit rapidement le projet initial. Comme le documente La Lettre du Cadre³⁰, l'entreprise de construction réduit l'espacement entre les deux corps de chaque Vela, ramené à 7,2 mètres au lieu des 10 mètres prévus, afin de loger 23 % de logements supplémentaires au détriment des espaces communs. Les passerelles, conçues pour être transparentes, sont coulées en béton opaque, privant les intérieurs de lumière naturelle. Quant aux ascenseurs, indispensables dans des tours de seize étages, ils ne seront jamais installés.

La construction des lots dits L et M, ceux qui constituent les Vele, débute en 1975 et s'achève au début des années 1980. Entre-temps, les appartements encore en état brut sont massivement squattés, générant un contexte de précarité juridique et sociale avant l'inauguration. Le tremblement de terre de l'Irpinia en 1980 aggrave encore la situation en provoquant un afflux de familles déplacées, poussant à modifier le programme en cours de chantier pour augmenter la densité au détriment des équipements et des services prévus.

Scampia se retrouve ainsi constituée en immense zone résidentielle construite dans l'urgence, totalement dépourvue des services, commerces, écoles et infrastructures sociales initialement programmés. Cette absence d'équipements transforme l'utopie moderniste en un territoire d'exclusion, et l'architecture monumentale en un dispositif involontaire d'enfermement.

27. Loi n°167 de 1962 : définitivement approuvée en 1964, destinée à l'édification de logements sociaux à grande échelle. ». Référence : Legge 18 aprile 1962, n. 167, Disposizioni per favorire l'acquisizione di aree fabbricabili per l'edilizia economica e popolare, Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, n. 116, 9 maggio 1962.

28. Vicolo : le vicolo est la ruelle étroite caractéristique du tissu urbain historique de Naples, espace de sociabilité dense et de vie communautaire intense.

29. Matthew Maganga : Référence : Matthew Maganga, « Cabrini-Green and Vele di Scampia: When Public Housing Projects Don't Work Out », ArchDaily, 19 septembre 2023.

30. La Lettre du Cadre: Référence : « Naples, les Vele di Scampia et la Camorra — ou comment un projet d'urbanisme connaît une dérive catastrophique », La Lettre du Cadre, 2024.

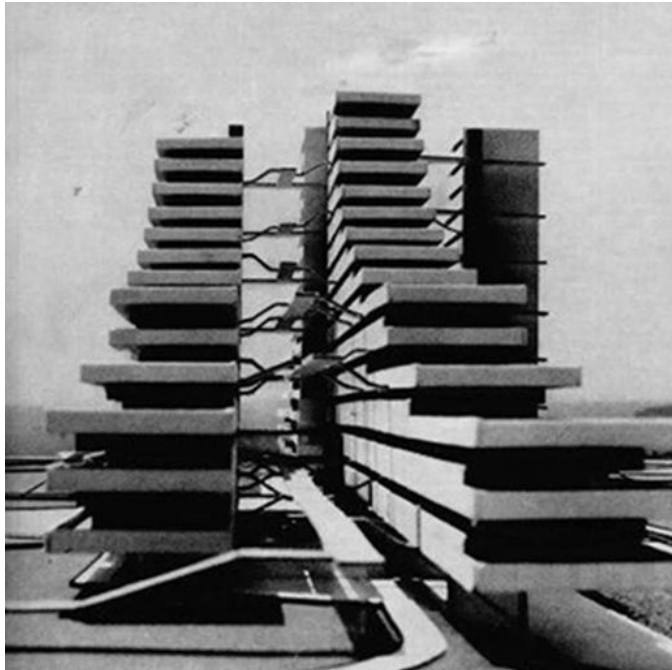


Fig.16



Fig.17



Fig.18

b) La confiscation par le crime organisé : logique spatiale et économique

La compréhension du glissement de l'utopie vers la «narco-géographie»³¹ requiert une analyse croisée des caractéristiques physiques du projet et du vide institutionnel et économique dans lequel il s'inscrit. Au début des années 1980, dans le sillage d'une guerre sanglante entre la *Nuova Camorra Organizzata*³² et la *Nuova Famiglia*³³, le territoire de Scampia est confié par la Camorra à un responsable nommé Aniello La Monica. La logique criminelle trouve ici un terrain structurellement favorable. Scampia ne dispose alors d'aucune infrastructure économique légale susceptible d'être taxée ou rackettée, ni usines, ni commerces, ni chantiers en cours susceptibles de détournements. Face à ce vide, la Camorra perçoit dans la démesure architecturale du quartier une ressource tactique inestimable : l'espace. L'écrivain et journaliste italien Roberto Saviano formule cette logique avec une précision lapidaire dans son ouvrage *Gomorra* (2006) :

« S'il y a de l'espace, il y a du trafic de drogue. S'il y a de l'espace, il y a des guetteurs, il y a des clients. »

Dans un quartier où le chômage des jeunes dépasse 60 %³⁴ de la population active et où l'État est structurellement absent, le trafic de stupéfiants s'impose rapidement comme le seul modèle économique viable. Il est organisé avec un niveau de professionnalisation élevé, remplacement immédiat des dealers arrêtés, escortes motorisées, division du travail entre guetteurs, distributeurs et collecteurs, et génère selon certaines estimations jusqu'à deux milliards de liras par jour à son apogée. Cette économie parallèle recrute massivement parmi les adolescents, dès l'âge de quatorze ans voire en dessous, les soustrayant durablement au système scolaire.

Les larges voies de circulation internes, les vastes espaces vides, les champs de vision dégagés et les passerelles en hauteur, initialement conçus pour la vie sociale, sont réappropriés comme infrastructure de contrôle territorial. L'architecture des *Vele*, avec ses balcons filants permettant une surveillance panoramique de chaque étage et des abords extérieurs, offre un système de veille et de fuite parfaitement adapté aux exigences opérationnelles du narcotrafic. Ce que la conception avait pensé comme espace de sociabilité se révèle être, dans un autre régime d'usage, un dispositif de quadrillage et de guet.

C'est ainsi la configuration spatiale monumentale des *Vele*, couplée à un abandon social et économique total, qui fournit à la Camorra l'infrastructure idéale pour bâtir l'un des plus grands marchés de stupéfiants d'Europe.

31. Narco-géographie — Voir : Roberto Saviano, *Gomorra*, Naples, Mondadori, 2006. La notion de narco-géographie désigne l'organisation spatiale d'un territoire structurée par les logiques économiques, sociales et territoriales du crime organisé. Appliquée à Scampia, elle décrit la manière dont la Camorra a investi l'espace résiduel du quartier — son vide institutionnel, son isolement urbain, son architecture labyrinthique — pour en faire une plateforme logistique et économique à part entière

32. *Nuova Camorra Organizzata* : organisation criminelle napolitaine fondée par Raffaele Cutolo dans les années 1970, rivale de la *Nuova Famiglia* dans la guerre de clans des années 1980.

33. *Nuova Famiglia* : coalition de clans camorristiques napolitains formée en opposition à la *Nuova Camorra Organizzata* de Cutolo.

34. Taux de chômage des jeunes à Scampia : Source : Scampia, l'ancien quartier de la mafia à Naples, reportage INA/Media-clip, disponible sur mediaclip.ina.fr [consulté le 13 avril 2026].

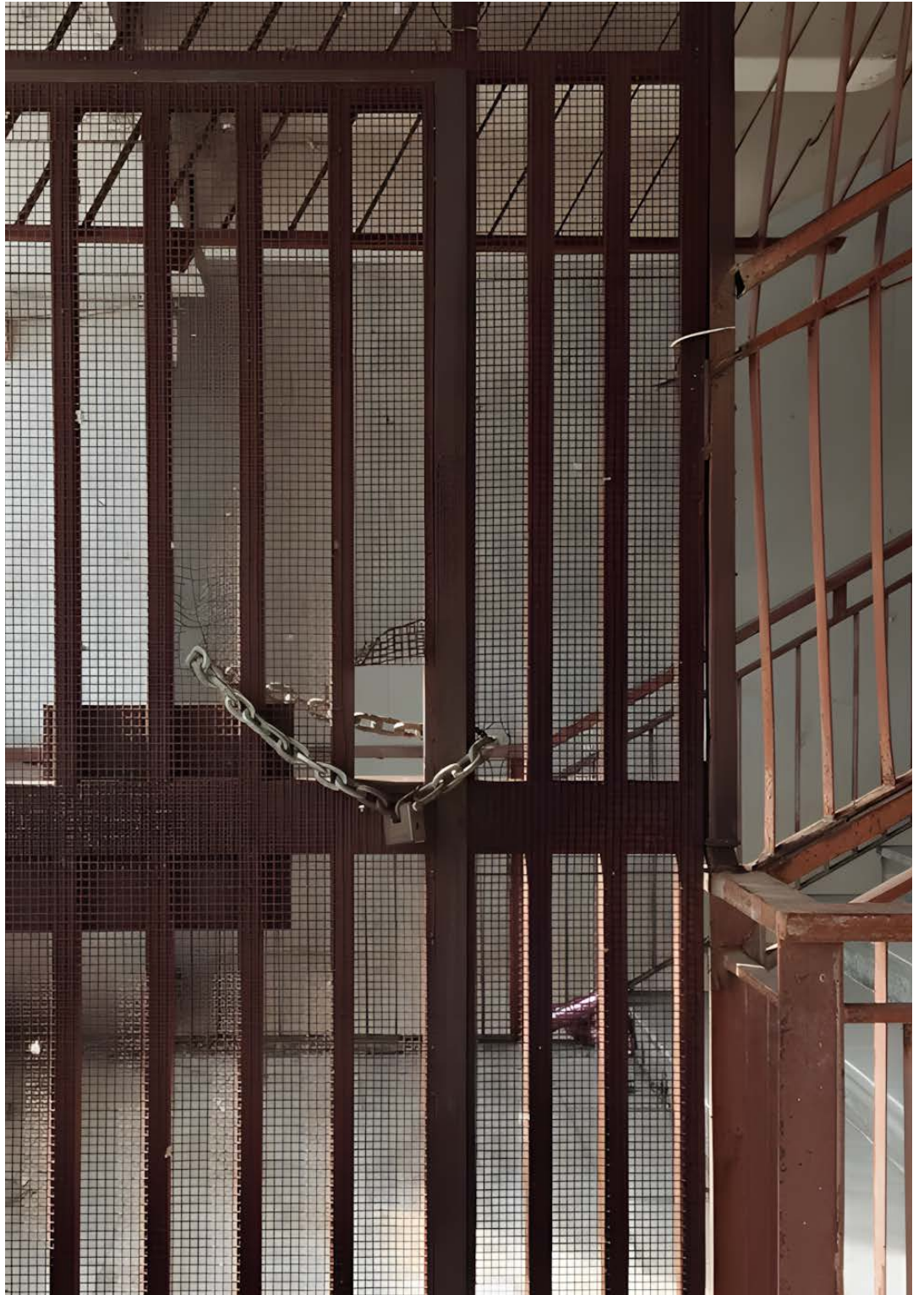


Fig.19

c) Du crime réel à l'icône culturelle : la transition médiatique

Jusqu'en 2005, Scampia fonctionnait dans une relative invisibilité médiatique, malgré la violence qui la structurait. L'éclatement d'une guerre de clans cette année-là, se soldant par une vague de meurtres à haute visibilité, rompt cette opacité et attire l'attention des médias nationaux. La publication du livre Gomorra de Roberto Saviano en 2006 lève définitivement le voile sur les mécanismes du crime organisé napolitain et fait de Scampia un nom connu dans toute l'Italie.

Ce processus de visibilisation s'accélère avec le film de Matteo Garrone (2008), puis la série télévisée produite par Sky Italia à partir de 2014, distribuée dans plus de 170 pays. Paradoxalement, cette hyper-médiatisation contribue à une transformation du rapport entre le lieu et la criminalité : sous le regard constant des caméras et des forces de l'ordre, le narcotrafic à grande échelle migre progressivement vers d'autres zones périphériques de la métropole napolitaine (Melito, Parco Verde) ou se réinscrit dans le centre historique. Les Vele se vident en partie de leur fonction criminelle originelle pour devenir un plateau de tournage à ciel ouvert, envahi de camions-régies, de grues, d'équipes techniques et de centaines de figurants issus du quartier.

Cette reconversion scénographique entraîne une mutation sémiotique profonde. L'image des Vele, saturée de codes visuels issus de la série, acquiert une valeur de marque (un brand de la criminalité) qui déborde largement le contexte napolitain.

Elle devient une toile de fond immédiatement reconnaissable, mobilisée pour signifier le ghetto, la précarité et la proximité avec la mort dans n'importe quel contexte géographique. Des rappeurs français comme PNL, SCH, RIM'K ainsi que des artistes italiens comme Geolier et Baby Gang investissent les Vele comme décor de clip, jouant les codes visuels de la série tout en les infléchissant vers un récit de revanche sociale, de loyauté et de fatalité. Le rappeur napolitain Enzo Dong va jusqu'à consacrer un titre entier, Dalle Vele, à cet espace, en un hommage qui transforme l'architecture de la relégation en monument affectif.

Ce glissement révèle un processus de requalification symbolique où la demande d'authenticité et de vérité sociale rencontre la logique de l'industrie culturelle. D'un côté, Scampia demeure un territoire marginalisé, partiellement promis à la démolition dans le cadre du projet Restart Scampia³⁵ porté par l'administration De Magistris, qui prévoit la destruction de trois des quatre Vele restantes et la reconversion de la quatrième, la Vela Celeste, en siège institutionnel. De l'autre, la série et les clips la convertissent en ressource visuelle stratégique, en décor hyper-demandé pour tout récit voulant signifier l'enfermement social. La caméra opère une transformation de l'espace : les couloirs et les balcons deviennent coulisses et scènes, les façades un rideau, les toits des estrades. L'ancienne enclave urbaine se mue en théâtre du réel, où l'exclusion n'est plus seulement vécue mais mise en scène, performée et exportée comme image globale de la banlieue contemporaine.

35. Projet Restart Scampia : documentation officielle du programme Restart Scampia, Comune di Napoli / administration De Magistris. [consulté le 13 avril 2026]

« Dio perdona, io no, buon viaggio
 A tutte le unità, c'è un soggetto pericoloso, dice di chiamarsi Enzo Dong
 Dove Ognuno Nasce Giudicato, ripeto, Dove Ognuno Nasce Giudicato
 Sì, comandante, l'abbiamo avvistato, è su una vela a Scampia sulla 167,
 sembra armato, attendiamo ordini
 è una minaccia per il rap italiano, bisogna abbatterlo immediatamente
 Ordine generale, ordine generale, sparare a vista »

Enzo Dong, Dalle Vele, 2019

« Dieu pardonne, pas moi, bon voyage
 À toutes les unités, il y a un individu dangereux, il dit s'appeler Enzo Dong
 Là Où Tout le Monde Naît Jugé, je répète, Là Où Tout le Monde Naît Jugé.
 Oui, commandant, nous l'avons repéré, Il est sur une «Vela» à Scampia, sur la 167.
 Il semble armé, nous attendons les ordres.
 c'est une menace pour le rap italien, il faut l'abattre immédiatement.
 Ordre général, ordre général : tirez à vue. »

Dans son morceau *Dalle Vele*, le rappeur napolitain Enzo Dong construit une mise en scène empruntant aux codes des communications radio policières, dans laquelle c'est le rappeur lui-même qui est désigné comme sujet dangereux à abattre. Le nom D.O.N.G. – *Dove Ognuno Nasce Giudicato*, « là où chacun naît jugé » condense à lui seul la logique de stigmatisation territoriale : Scampia, conçu dès l'origine comme espace de relégation des populations défavorisées en périphérie de Naples, devient ici matière première d'une identité revendiquée. Cette logique de retournement du stigmate se lit aussi dans les choix visuels : même fond rouge, même verre brisé, mêmes balles en suspension, même torse nu en posture frontale que sur la pochette de *Get Rich or Die Tryin'* de 50 Cent (Interscope Records, 2003). Enzo Dong ne cite pas, il convoque, réactivant l'iconographie du *gangsta* rap américain pour l'ancrer dans le contexte napolitain. Le geste est celui d'une filiation revendiquée.

Fig. 20

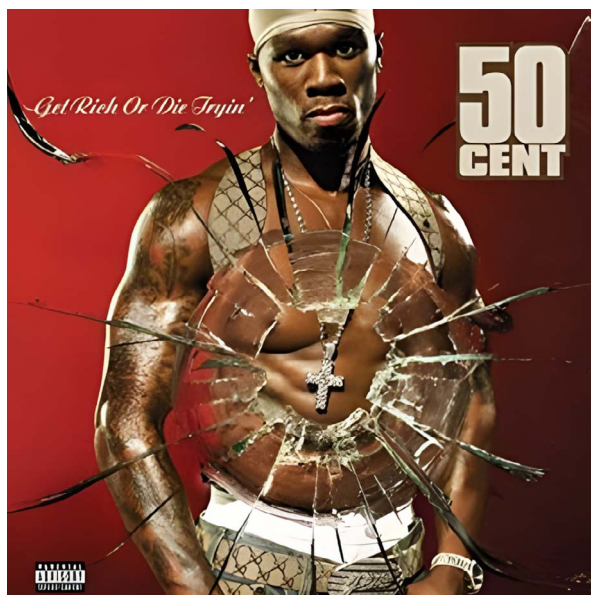
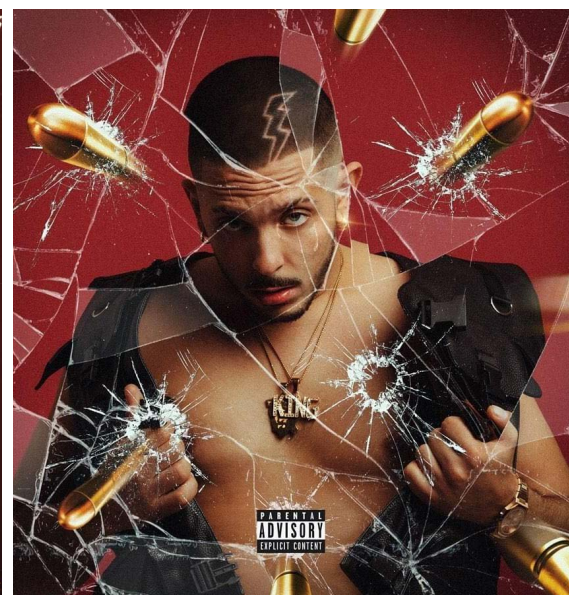


Fig. 21



De l'utopie architecturale à l'icône globale

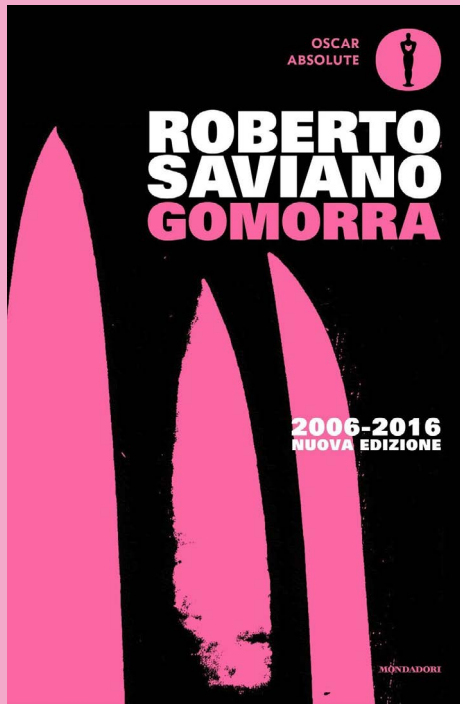


Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25

1.3. Mutation de l'industrie : hybridation entre majors, streaming et luxe

Le basculement vers l'économie du streaming (2015-2016) a fait du rap la matrice centrale de l'industrie musicale contemporaine.³⁶ Genre majoritairement produit et consommé par une jeunesse urbaine hyper-connectée, il s'est imposé comme le plus écouté sur les plateformes de diffusion en continu, où la logique de flux, playlists algorithmiques, lecture automatique, recommandations personnalisées, remplace la logique de collection qui structurait le marché du disque. On passe ainsi d'un régime de la possession, acheter un vinyle ou un CD, à un régime de l'accès, dans lequel la valeur économique se mesure non plus en unités physiques vendues, mais en volumes de streams générés.

Dans ce contexte, le milliard d'écoutes constitue le nouvel étalon de la réussite commerciale, et les artistes capables de produire des titres à fort potentiel de viralité structurent désormais les bilans financiers des majors³⁷. Le rap, longtemps perçu comme un segment à risque ou comme un genre de niche, est devenu l'assurance-vie de l'industrie phonographique mondiale. Le capitalisme culturel y trouve un terrain idéal : la productivité intense de la culture rap, albums, mixtapes, singles, freestyles, clips, contenus de réseaux sociaux, alimente un modèle dans lequel l'attention et la mise en scène de soi³⁸ devient la ressource rare et monnayable.

Parallèlement, le luxe a cessé d'être l'extérieur ou la trahison du rap pour en devenir le prolongement logique et le principal partenaire symbolique. Cette articulation n'est pas nouvelle dans son principe, le port de marques de luxe comme signe de réussite sociale appartient au vocabulaire hip-hop depuis les années 1980 – mais sa nature a profondément changé. Là où, dans les années 1990, cette ostentation pouvait être perçue comme une forme de compromission avec les codes de la bourgeoisie blanche, elle est aujourd'hui au cœur de l'esthétique rap dominante, elle signale la mobilité sociale ascendante, mais aussi une appropriation arrogante et revendiquée des codes de l'aristocratie économique.

Le renversement est double. D'un côté, les grandes maisons de luxe, Louis Vuitton, Dior, Gucci, Balenciaga, ne perçoivent plus le rappeur comme un risque réputationnel, mais comme un vecteur de prestige et de désirabilité auprès d'une jeunesse globale dont elles cherchent à capter l'attention. De l'autre, le rappeur ne se contente plus d'endosser un rôle d'égérie ou de porte-parole : il aspire à devenir, et devient effectivement, un acteur créatif au cœur de ces institutions. La figure du rappeur-directeur artistique matérialise cette hybridation : Virgil Abloh, fondateur de Off-White et directeur artistique de la ligne homme de Louis Vuitton de 2018 jusqu'à sa mort en 2021, en constitue l'incarnation la plus aboutie et la plus précoce. Pharrell Williams, qui lui succède à ce poste en 2023, prolonge cette logique en y ajoutant une dimension de *crossover*³⁹ pop-culture à grande échelle. Dans les deux cas, les frontières entre musicien, designer, curateur et stratège de marque se brouillent irrémédiablement.

36. Rap et économie du streaming — Voir : Spotify, Loud & Clear, rapport annuel sur la répartition des revenus du streaming, 2023. Le hip-hop représente un quart de l'ensemble des streams mondiaux sur Spotify, avec 400 millions d'auditeurs actifs, ce qui en fait structurellement le genre le plus consommé sur les plateformes d'écoute à la demande. Cette domination s'est cristallisée au cours des années 2015-2020.

37. Le milliard de streams comme étalon — Référence : SNEP, Bilan de l'économie de la musique enregistrée, Paris, 2020 ; IFPI, Global Music Report, 2021

38. I Am A God — Kanye West, Yeezus, Def Jam Recordings / Roc-A-Fella Records, 2013. Le morceau constitue l'une des formulations les plus radicales de la figure du rappeur comme entité transcendante et auto-sacralisée. En s'appropriant la désignation divine à la première personne, Kanye West ne commet pas simplement une provocation — il opère un geste théologique inversé, retournant contre les institutions religieuses et médiatiques leur propre logique de consécration. La figure du god MC, déjà présente dans la tradition du hip-hop américain, atteint ici son point de saturation et de rupture : le persona déborde l'artiste et devient à lui seul un objet culturel autonome.

39. Pharrell Williams chez Louis Vuitton : Référence : annonce officielle de la nomination de Pharrell Williams comme directeur artistique de la ligne homme de Louis Vuitton, communiqué LVMH, février 2023.



Fig. 26

Cette double mutation, domination du streaming et alliance stratégique avec le luxe, conduit à l'émergence d'un modèle d'hybridation dans lequel le rap constitue une industrie à 360 degrés.

L'artiste ne se définit plus uniquement par ses performances commerciales musicales, mais par un écosystème diversifié comprenant labels⁴⁰, marques de prêt-à-porter, lignes de parfums, investissements dans le secteur technologique, collaborations artistiques et contrats de distribution internationaux. La brand equity du rappeur, c'est-à-dire la valeur marchande de sa marque personnelle, finit par rivaliser avec celle de grandes entreprises du numérique ou du sport.

Son nom, son logo, son univers visuel constituent des actifs stratégiques que l'on décline sur des sneakers, des capsules de mode, des expériences immersives et des objets numériques. Dans ce cadre, l'indépendance vis-à-vis des majors devient une forme ultime de souveraineté : des artistes comme Jul ou PNL, en conservant la maîtrise de leurs catalogues, de leurs structures de distribution et de leurs univers visuels, imposent leurs propres règles et contraignent les grandes maisons de disques à négocier plutôt qu'à modeler.

40. Label : Structure de production phonographique chargée de la direction artistique, du financement de l'enregistrement et de la stratégie marketing d'un artiste.

Fig. 27



Fig. 28



1.4. L'architecture comme outil de branding : du territoire social à l'architecture immatérielle

Le premier mouvement de cette transformation est ce que l'on peut nommer la totémisation du bâti : un élément architectural précis, une tour, une barre d'immeuble, un numéro de bâtiment, une cage d'escalier, cesse d'être fonctionnellement un lieu d'habitation pour devenir un signe graphique, presque un logo. Les Tarterêts pour PNL, les Vele di Scampia, sont moins identifiés comme logements sociaux que comme totems visuels immédiatement reconnaissables, au même titre qu'un monogramme de maison de couture. En se répétant de clip en clip, sur les pochettes d'album, dans les paroles et sur les réseaux sociaux, ces fragments d'architecture acquièrent une valeur de marque, ils condensent l'origine sociale de l'artiste, sa trajectoire biographique et son imaginaire en une forme simple, reconnaissable et partageable.

L'ancrage territorial, le fait de venir de là, se convertit en capital symbolique. Montrer sa tour ou sa barre, c'est produire un certificat d'authenticité, une preuve visuelle de légitimité qui alimente un processus dans lequel le quartier devient une marque concurrente des grandes griffes dans l'économie des signes.

À partir de cette base, le rap pousse plus loin la logique en construisant des territoires hors les murs : c'est le cœur de ce que l'on peut désigner comme une architecture immatérielle. L'artiste ne se contente plus d'habiter un quartier donné, il élabore un monde qui se déplace avec lui, au gré des clips, des pochettes, des réseaux sociaux et des tournées. Le réel est spectacularisé : les mêmes halls, parkings, terrains vagues ou toits d'immeubles sont mis en scène à travers des traitements chromatiques, des cadrages et des montages qui les transforment en espaces fictionnels, où la cité devient décor de science-fiction, de tragédie ou de rêve éveillé. Le spectateur n'a plus besoin de se rendre sur place pour habiter l'architecture : il en fait l'expérience à travers des images, des sons, des atmosphères, une forme d'hétérotopie médiatique au sens foucauldien, c'est-à-dire un lieu réel servant de support à un imaginaire amplifié et re-territorisé. Appliquée au territoire rap, cette logique se précise : l'espace hétérotopique que construit le rappeur obéit à ses propres règles d'entrée, la connaissance des codes, des références, du lexique, à ses propres temporalités, l'album comme cycle, le projet comme monde clos, et à sa propre géographie symbolique, où le quartier d'origine devient fondation mythique plutôt que simple adresse. On passe alors d'un territoire géographique à un territoire psychologique : le quartier de l'artiste se compose d'un ensemble de codes, de langages, de références visuelles et sonores qui forment une architecture mentale cohérente, même lorsque l'artiste a physiquement quitté les lieux.

Ce déplacement ouvre sur une dématérialisation du prestige : la contrainte initiale (l'enclavement, le béton, le stigmate social) se retrouve retournée en luxe immatériel. Le prestige ne réside plus dans la possession d'objets ou de mètres carrés, mais dans la capacité à générer une impression spatiale reconnaissable, une structure d'ambiances dans laquelle un public dispersé géographiquement peut se projeter. Des univers comme celui de Laylow, qui construit un monde cohérent de serveurs, d'interfaces numériques et de villes aux lumières néon sans ériger un seul bâtiment tangible, montrent à quel point l'architecture peut être narrative avant d'être matérielle. Ce sont les tunnels sonores, les voix synthétiques, les références à des technologies imaginaires et les décors numériques qui donnent forme à un espace habitable par l'imaginaire. Dans Naha (2019), PNL construit un espace souterrain par accumulation de basses sub et de nappes atmosphériques

Fig. 29



qui semblent absorber la voix plutôt que la porter – l’auditeur ne reçoit pas le son, il y entre. La même logique d’immersion totale structure STARGAZING de Travis Scott (2018), où la rupture au milieu du morceau – changement de tempo, de tonalité, d’atmosphère – fonctionne comme un sas : on ne passe pas d’une section à l’autre, on change de monde. Dans les deux cas, le morceau cesse d’être un objet d’écoute pour devenir un espace traversable, une architecture sonore que le corps de l’auditeur habite le temps de la lecture.

L’architecture immatérielle du rap désigne ainsi cette capacité à faire de l’ancrage social un sol fondateur, situé, daté, territorial, sur lequel s’élève une superstructure symbolique de signes, de récits et de ressentis.

La pochette de l’album 91 All-Stars⁴¹ constitue une illustration de ce propos. On y voit une ville composite, hybride, où se mêlent des éléments architecturaux reconnaissables (la Tour Eiffel, l’Arc de Triomphe, des barres d’immeubles de banlieue) fondus dans un paysage urbain unifié par une palette rose et violette, dominé par une colline sur laquelle trône, à la manière du célèbre panneau hollywoodien, l’inscription « 91 ALL STARS ».

Le geste est programmatique : le 91, département de l’Essonne et territoire d’ancrage du collectif, est littéralement élevé au rang de capitale mondiale du spectacle. La géographie réelle, ses cités, ses voies ferrées, ses grands ensembles, sert de socle à une construction symbolique qui la transfigure en mythe. Ce n’est plus un territoire subi que l’on documente, mais un matériau que l’on érige en monument. La pochette fait ainsi écho à l’architecture immatérielle : elle pose le quartier comme fondation visible et le branding comme superstructure, donnant à voir exactement ce dont il est question, la cité comme matériau de construction d’un habitat mental global, projeté à l’échelle d’une scénographie planétaire.

Le rapport au territoire peut dépasser la trajectoire individuelle et atteindre une dimension collective, lorsque ce n’est plus un artiste qui érige son quartier en monument, mais un territoire entier qui se dote de ses propres institutions symboliques. C’est précisément ce que réalise *13’Organisé* (2020), compilation initiée par le rappeur marseillais Jul, qui rassemble pour la première fois l’ensemble des figures majeures de la scène rap de Marseille (SCH, Soso Maness, Alonzo, Kofs, Naps, DA Uzi, Le Rat Luciano...) autour d’un projet commun. Le geste n’est pas seulement musical : il est territorial et politique. En réunissant sous un même objet discographique des artistes issus de quartiers, de codes et de générations différents. *13’Organisé* fonctionne comme un acte de fondation : il pose Marseille non plus comme décor de trajectoires individuelles, mais comme sujet collectif, comme territoire qui se dote de ses propres institutions symboliques. Là où PNL érige le 91 en monument personnel, Jul transforme le 13 en fédération, même logique de transfiguration, même ambition cartographique, mais à l’échelle d’une ville entière plutôt que d’un collectif familial.

41. 91 all stars : album collaboratif, L’initiative revient à Lazer MMZ, membre du collectif MMZ, . Après plus d’un an de travail, le projet réunit la majorité des artistes issus de l’Essonne. Raprnb, Le premier extrait, La Zone de Ninho, est dévoilé dès octobre 2020, mais la date de sortie officielle n’est communiquée qu’en juin 2022, pour une mise en ligne le 15 juillet.



Fig.30



Fig.31

PLAYLIST DU CHAPITRE :

01. Grandmaster Flash & The Furious Five - *The Message*, (1982), 07:12
02. Nas - *N.Y. State of Mind*, (1994), 04:52
03. PNL - *Le Monde ou Rien*, (2015), 04:16
04. SCH - *Gomorra*, (2015), 03:42
05. Enzo Dong - *Dalle Vele*, (2019), 03:35
06. 13 Organisé - *Bande Organisée*, (2020), 05:56

INTERLUDE 1.0

La dimension intrinsèquement spatiale du son

Historiquement, la philosophie a souvent opposé l'espace à la temporalité, forgeant le préjugé du son détachée de l'architecture. Selon le philosophe Anglais Peter Strawson⁴², le son serait un objet essentiellement temporel, dénué de toute caractéristique intrinsèquement spatiale. Dans cette vision, des expressions purement architecturales telles que «à gauche», «en haut», «plus près» ou «plus loin» n'auraient aucune signification purement auditive sans l'intervention de la vue ou du toucher. Cette conception, que l'on retrouve également chez le philosophe Français Henri Bergson⁴³ qui tentait d'épurer le son de toute influence spatiale, réduit le phénomène sonore à un pur objet de temps.

Pourtant, la phénoménologie et l'étude des musiques enregistrées démontrent que le son contient et construit sa propre architecture. Le théoricien du son et compositeur français Michel Chion⁴⁴ explique en effet qu'il existe un espace interne (ou espace composé) propre à la musique. Cet espace interne virtuel interagit ensuite avec l'espace externe de diffusion.

De son côté, le philosophe allemand Edmund Husserl prouve que l'écoute génère un fantôme d'espace d'ordre sonore : même en faisant abstraction de la réalité matérielle et visuelle, un son apparaît toujours doté d'une orientation, d'une position et retentit depuis un certain lieu dans l'espace. Plus fondamentalement, l'ouïe est capable de bâtir la perception de la profondeur grâce à un véritable effet sonar. Cet effet de volume naît du décalage psychologique et temporel entre le son direct et sa propre résonance ou son écho modifiés dans l'espace. L'espace n'est donc pas un simple contenant vide où la musique se propage, il est une dimension véritable de l'écriture musicale. Pierre Boulez⁴⁵ a d'ailleurs théorisé la possibilité d'appliquer des enveloppes spatiales sur la matière sonore brute. L'ingénieur du son ou le producteur utilise ces enveloppes pour sculpter le son de l'extérieur, lui conférant une forme spatiale définie au sein d'un espace à multiples dimensions.

Enfin, au-delà de cette composition fictionnelle et interne au morceau, le son agit comme un matériau influant l'architecture physique réelle. Comme le démontre Henri Lefebvre⁴⁶, l'espace ne préexiste pas passivement à l'homme ; le capitalisme et la société survivent par la production active de l'espace.⁴⁷ Contrairement à un objet visuel que l'on observe de front, le son entoure et enveloppe physiquement l'auditeur. En diffusant de la musique via des technologies mobiles, l'auditeur superpose l'espace virtuel du morceau à la réalité urbaine, créant des espaces hybrides en s'appropriant le domaine public.

Les pratiques d'écoute viennent redéfinir et s'approprier activement l'espace conçu par les urbanistes. Il apparaît donc impossible d'isoler l'étude du son de la question spatiale : de sa conception en studio jusqu'à sa diffusion dans la rue, la matière sonore est une force fondamentalement architecturale et urbaine.

42. Peter Strawson : Voir : Peter Frederick Strawson, *Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics*, London, Methuen, 1959 ; trad. fr. *Les Individus. Essai de métaphysique descriptive*, trad. Albert Shalom et Paul Drong, Paris, Le Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1973, chap. 1 (« Particulars »), p. 59-86.

43. Henri Bergson : Voir : Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2013, chap. II (« De la multiplicité des états de conscience : l'idée de durée »), p. 51-97. Voir également *Matière et mémoire* [1896], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012.

44. Michel Chion : Michel Chion, *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, 1990 ; ou *Le Son*, Paris, Nathan, 1998.

45. Pierre Boulez : Référence à compléter : Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963 ; ou travaux liés à l'IRCAM sur la spatialisation du son

46. Henri Lefebvre: Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974 ; rééd. Paris, Economica, 2000.

47. David Harvey, *Le Capitalisme contre le droit à la ville. Néolibéralisme, urbanisation, résistances*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011, 96 p.

L'INGÉNIERIE SONORE: BÂTIR L'ESPACE FICTIONNEL PAR LE SON





Fig. 32

2.1. Naissance et premiers rôles de l'instrumentale : le DJ comme premier architecte sonore et l'ère des Boîtes à rythme

Dès ses origines, le rap se construit sur la figure du DJ comme pionnier plutôt que simple passeur de disques : dans le Bronx en ruine des années 1970, le DJ récupère des fragments sonores comme on récupère des matériaux de réemploi. En isolant le *breakbeat*⁴⁸, des DJs comme Kool Herc extraient d'anciens enregistrements pour en faire la structure d'une nouvelle musique. Sa technique du « *Merry-Go-Round* »⁴⁹, qui consiste à enchaîner ou doubler ces breaks sur deux platines pour prolonger indéfiniment le moment de tension rythmique, revient à transformer quelques secondes d'un disque en un espace flottant où les corps peuvent s'installer par la danse : un espace-temps continu, créé à partir d'un fragment, qui se constitue dans le même geste architectural du travail avec le plein et le vide. Ce geste fondateur trouve un écho inattendu dans le champ de l'art contemporain, chez Christian Marclay⁵⁰. Installé à New York, il débute dès la fin des années 1970 comme DJ culture naît de l'autre côté de la ville, dans le Bronx, mais son ancrage est celui des beaux-arts, non du hip-hop. Il fracasse ses disques au marteau, en colle les fragments, joue cet assemblage chaotique, faisant de la platine non plus un appareil de reproduction mais un instrument de déconstruction.

À partir de ces matériaux, la boucle impose une géométrie propre : là où la musique classique ou le rock suivent un déroulé linéaire, le rap naît d'un temps circulaire, qui tourne sur lui-même. La répétition de la boucle, stable et hypnotique, joue le rôle de fondation : elle offre un cadre fermé, prévisible, dans lequel peuvent se loger les variations du *flow*⁵¹, des voix et des effets. On peut y voir un isomorphisme avec l'urbanisme des grands ensembles : comme les façades répétitives d'une barre ou la succession de cages d'escalier autour d'une cour, le pattern rythmique répété définit un territoire acoustique, un bloc sonore où se reconnaît une communauté.

L'entrée dans l'ère des machines vient reconfigurer les codes sonores. La Roland TR-808⁵², avec son kick massif et sa basse vibrante, ne se contente plus de marquer le temps : elle fait trembler le sol, envahit la poitrine et transforme ce fragment de l'instrumental en masse. L'AKAI MPC⁵³, en permettant de découper, sampler⁵⁴ et réorganiser les sons sur une grille, institue une forme de pattern modulaire : le producteur assemble des blocs préfabriqués (un fragment de batterie, un accord de soul, un cri, un bruit de ville...) comme on empile des éléments pour monter étage par étage. Cette création par modules, précise et chirurgicale, fait du studio un chantier où le morceau se construit plan par plan, section par section, jusqu'à devenir un produit fini.

48. Le breakbeat : designe généralement quelques mesures de batterie que le DJ isole et répète pour créer une boucle rythmique continue. C'est la matière première du hip-hop. Voir Tricia Rose, *Black Noise : Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Wesleyan University Press, 1994, p. 51-53.

49. Merry-Go-Round : technique de DJing inventée par DJ Kool Herc consistant à utiliser deux platines et deux copies du même disque pour isoler et prolonger indéfiniment la section rythmique d'un morceau

50. Turntablism comme pratique artistique — Voir : Christian Marclay, *Record Without a Cover*, Recycled Records, 1985 ; voir aussi Douglas Kahn, « Christian Marclay's Early Work », in *Wireless Imagination : Sound, Radio, and the Avant-Garde*, MIT Press, 1992. Là où le DJ de hip-hop détourne la platine pour construire une communauté sonore, Marclay en fait un objet d'interrogation sur la mémoire, l'usure et la reproduction — deux pratiques nées simultanément, dans des espaces radicalement étrangers l'un à l'autre.

51. Le flow désigne dans le rap la manière dont le rappeur place ses syllabes sur le rythme. C'est à la fois un paramètre technique mesurable et un marqueur identitaire fort. Voir Kyle Adams, « On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music », *Music Theory Spectrum*, vol. 31, n 2, 2009, p. 301-332.

52. La Roland TR-808 Rhythm Composer (1980) est une boîte à rythmes analogique dont le kick profond et la caisse claire claquante ont marqué l'esthétique sonore du hip-hop. Voir Simon Reynolds, *Energy Flash*, Picador, 1998.

53. L'AKAI MPC (Music Production Center), lancée en 1988 par Roger Linn et Akai, est un sampler-séquenceur à pads qui a révolutionné la production hip-hop. Voir Thom Holmes, *Electronic and Experimental Music*, Routledge, 4e ed., 2012, p. 315-317.

54. Le sample est un fragment audio extrait d'un enregistrement préexistant et réintégré dans une nouvelle composition. Voir Kembro McLeod et Peter DiCola, *Creative License : The Law and Culture of Digital Sampling*, Duke University Press, 2011.



Fig. 33

Dans ce cadre, le son devient un véritable abri mental. Au milieu du chaos urbain, l'instrumentale offre une structure rigide et répétitive dans laquelle on peut se réfugier. Le rythme dur et les textures « *hardcore* » répondent à la dureté de l'environnement tout en ouvrant un espace de liberté intérieur : le *flow* du rappeur circule dans la grille rythmique comme une personne qui se déplace dans une cité, détournant cages d'escalier et parkings en lieux de jeu. Le *sample* fonctionne ainsi comme matériau de réemploi au sens architectural du terme : restes d'anciennes chansons, voix oubliées, fragments de funk ou de jazz sont recyclés pour bâtir de nouvelles formes, plus adaptées au vécu des quartiers populaires. Même avec peu de moyens techniques, le DJ-producteur crée une spatialisation primitive, jeu de profondeur entre basse, batterie, nappes...et échos, qui donne l'impression d'entrer dans un volume, une pièce, voire un ensemble de pièces reliées entre elles. La structure de la musique finit ainsi par ressembler à la structure de la ville où elle naît : répétitive, modulaire, brute, mais capable d'abriter des imaginaires complexes.

2.2. De l'accompagnement à la signature : la montée en puissance du producteur-star et la révolution des studios numériques

Avec la généralisation des logiciels de production (DAW⁵⁵) et du *home studio*, le producteur de rap est devenu l'équivalent d'un starchitecte : sa seule signature suffit à conférer une valeur particulière à un morceau. Le *producer-tag*⁵⁶, ces annonces sonores placées au début des instrumentales, popularisées par des figures comme le producteur Américain Metro Boomin, fonctionne comme une plaque d'architecte sur la façade d'un immeuble ; il marque l'œuvre, crédite l'auteur du plan et signale une identité esthétique singulière. Cette logique rejoint ce que Foucault⁵⁷ désigne comme la fonction-auteur : le nom apposé à l'œuvre n'identifie pas un individu mais assure une fonction classificatoire, elle manifeste le mode d'être d'un ensemble de discours. Le *producer-tag* en est la traduction sonore la plus littérale : avant même qu'une mesure soit rappée, il active un régime d'écoute, signale une identité esthétique et crédite l'architecte invisible du son. Ces tags sont devenus de véritables outils de *branding*, donnant aux *beatmakers* une place d'auteur à part entière, parfois au même niveau que le rappeur : on écoute un morceau précisément parce qu'il est signé par tel producteur, dont on reconnaît d'emblée la signature sonore.

Cette montée en puissance s'inscrit aussi dans la révolution des *bedroom producers*, ces producteurs qui bâtissent des mondes sonores depuis une chambre de dix mètres carrés. Avec l'essor de logiciels abordables et puissants, la barrière à l'entrée du studio professionnel s'est effondrée : n'importe qui, muni d'un ordinateur, peut accéder à un arsenal de synthétiseurs, d'effets et de banques de sons autrefois réservés aux studios professionnels. Confinés dans des pièces exiguës, ces producteurs créent pourtant des univers sonores vastes, luxueux ou futuristes, démontrant que l'architecture immatérielle n'a pas besoin de mètres carrés pour exister. Le DAW devient ainsi un terrain illimité où l'étroitesse du réel disparaît au profit de l'immensité du virtuel.

L'usage massif de VST⁵⁸ et de banques de sons permet d'importer dans une

55. Le DAW (Digital Audio Workstation) est un logiciel de production musicale permettant d'enregistrer, d'éditer, de mixer et de masteriser des pistes audio et MIDI.

56. Le *producer-tag* est une signature sonore qu'un *beatmaker* insère en début d'instrumental pour se créditer, il fonctionne comme une marque déposée auditive. voir Joseph Schloss, *Making Beats : The Art of Sample-Based Hip-Hop*, Wesleyan University Press, 2004.

57. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », conférence à la Société française de philosophie, 1969, in *Dits et écrits*, t. I, Paris, Gallimard, 1994, texte n° 69

58. Le VST (Virtual Studio Technology), format développé par Steinberg en 1996, est un standard de plug-ins permettant d'intégrer des instruments virtuels (synthétiseurs, samplers) et des effets audio directement dans un DAW.

même session des bruits de villes lointaines, des cordes hollywoodiennes, des synthétiseurs futuristes ou des réverbérations de cathédrale, offrant la possibilité d'injecter du luxe ou de la fiction dans une instrumentale sans quitter son quartier.

On peut parler ici d'architecture virtuelle : la spatialité numérique simulée par les reverbs, delays et panoramiques crée des volumes imaginaires où l'auditeur circule mentalement. Le *producer-tag* scelle cette construction : il désigne l'auteur de ce monde sonore comme on signerait une tour ou un musée, consacrant la figure du producteur-star comme architecte de l'univers rap à l'ère de la démocratisation technologique.

2.3. Effets et sound design : l'usage de l'Auto-Tune, de la spatialisation et la voix comme matériau textural

Dans l'univers du rap français contemporain, les effets sonores transcendent leur rôle technique pour devenir des outils narratifs. *L'Auto-Tune*⁵⁹, la spatialisation via la *reverb* et le *delay*⁶⁰, et la voix traitée comme texture ne corrigent pas simplement le son : ils construisent des zones mentales immersives, fondant l'humain et la machine dans une métamorphose numérique.

L'Auto-Tune comme prothèse

Loin d'un simple correcteur de justesse, *l'Auto-Tune* agit comme une prothèse qui redéfinit la voix humaine. Chez Laylow, cet effet transforme la voix en un synthétiseur organique, capable de se fondre dans les textures instrumentales, un glissement de la parole charnelle vers une voix-instrument hybride. Cette mutation peut être mise en lien avec la figure du cyborg telle que la philosophe américaine Donna Haraway la théorise dans son *Manifeste cyborg* (1985)⁶¹ : non pas comme figure posthumaniste, terme qu'Haraway récuse elle-même, mais comme brouillage de la frontière entre l'organique et le machinique. La voix traitée par *l'Auto-Tune* ne corrige pas, elle négocie une frontière, celle qui sépare le corps humain de l'algorithme. Ce brouillage est constitutif de la *persona*⁶² de Laylow : l'artiste n'existe pas en dehors de sa voix augmentée, comme le cyborg n'existe pas en dehors de ses prothèses.

Pour la théoricienne américaine de la littérature et des médias Katherine Hayles,⁶³ le passage au posthumain se caractérise par une dématérialisation où l'information prime sur la présence physique : l'identité n'est plus ancrée dans la chair, mais devient un flux de données pouvant circuler d'un support à l'autre. Appliqué à Laylow, ce principe transforme sa voix en une pure unité d'information numérique : en saturant son chant d'effets et de distorsions, il s'affranchit de sa biologie pour devenir une entité sonore désincarnée. L'artiste ne possède plus une voix, il est le signal traité par la machine. On assiste alors à une véritable migration de l'ego : la *persona* de Laylow n'est pas l'homme derrière le micro, mais le résultat de cette fusion technologique où le corps disparaît au profit d'un avatar de données.

59. L'Auto-Tune est un logiciel de correction de hauteur tonale développé par Antares Audio Technologies en 1997. Initialement conçu pour corriger discrètement les fausses notes.

60. La *reverb* et le *delay* sont les deux outils premiers de la spatialisation sonore. La *reverb* simule la persistance d'un son dans un espace physique après que sa source a cessé d'émettre. Le *delay*, quant à lui, est un effet d'écho contrôlé qui répète le signal sonore à intervalles définis.

61. Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in *Socialist Review*, 1985, républié in *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991.

62. *Persona* — Voir : Carl Gustav Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Gallimard, 1964. Jung définit la *persona* comme le masque social que l'individu construit pour se présenter au monde, interface entre le moi profond et l'espace public, notion que le rap réinvestit en en faisant non plus un masque de dissimulation mais une construction identitaire revendiquée.

63. N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

La spatialisation : créer de la profondeur et du relief

Le *sound design* spatial refuse la planarité : la *reverb* et le *delay* insufflent une volumétrie simulée, mimant des pleins et des vides physiques. Ces effets évoquent des cathédrales gothiques, des tunnels urbains ou des espaces à ciel ouvert, injectant un relief palpable qui étend l'horizon sonore. Chez PNL, la spatialisation par des réverbérations massives engendre une mélancolie aérienne où la cité des Tartarets s'étire à l'infini, transmutant un lieu confiné en un espace aux dimensions dilatées. Le *delay* rebondit comme un écho dans des halls déserts, conférant au *beat* une profondeur tridimensionnelle qui enveloppe l'auditeur.

2.4. Le primat de l'atmosphère : pourquoi l'instrumentale prend le dessus sur le texte

Le rap français contemporain opère un virage décisif : l'instrumentale supplante le texte narratif, érigeant l'atmosphère en pilier central. Ce primat traduit un passage du récit linéaire à une expérience immersive, où le son construit des univers habitables plutôt que des histoires à décrypter. En ce sens, l'instrumentale contemporaine fonctionne moins comme accompagnement que comme milieu, au sens que l'architecte suisse Peter Zumthor donne à ce terme : une présence totale et immédiate qui précède toute lecture consciente, qui oriente le corps avant d'atteindre l'intellect⁶⁴. Ce que le CRESSON (Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain) nomme *ambiance sonore*, la capacité d'un environnement acoustique à définir une qualité d'espace, à produire un dedans, devient ici une stratégie de composition explicite : les nappes de synthétiseurs de PNL, les orchestrations mafieuses de SCH, les textures glitchées de Laylow ne décorent pas un propos, elles constituent le territoire dans lequel ce propos devient audible. L'instrumentale est l'espace avant d'être le fond.

Le branding global

Ce primat atmosphérique répond aussi à une logique de branding stratégique. Une *vibe* : mélancolique, futuriste ou luxueuse, transcende les barrières linguistiques, assurant une universalité immédiate. PNL illustre ce phénomène : leur rayonnement international repose sur l'espace sonore saisi par les nappes aériennes de morceaux comme *Le Monde ou Rien*, bien avant toute compréhension des lyrics en argot. La voix, dès lors, s'efface en matière texturale : son grain, traité par Auto-Tune ou *delay*, renforce l'identité sonore de la marque-artiste. Le texte n'informe plus, il complète l'univers global.

En somme, si le texte sollicite l'intellect, l'atmosphère interpelle le corps et la perception spatiale. L'instrumentale métamorphose l'écoute en espace de projection : un lieu prosaïque⁶⁵, chambre exiguë, wagon de métro, se transmue en extension du monde de l'artiste.

64. Atmosphère — Voir : Peter Zumthor, *Atmosphères*, Birkhäuser, 2008 ; Bruce Bégout, philosophe français, *La Découverte du quotidien*, Allia, 2005 ; CRESSON (Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain), travaux sur l'ambiance architecturale et sonore. Ces auteurs convergent pour définir l'atmosphère non comme décor mais comme milieu sensible, une qualité d'espace qui enveloppe et oriente l'expérience avant toute lecture consciente. Appliqué au rap contemporain, ce cadre permet de lire l'instrumentale non comme accompagnement mais comme construction d'un milieu habitable.

65. La notion de lieu prosaïque désigne ici les espaces de transit et de routine quotidienne, caractérisés par leur neutralité fonctionnelle.



Fig. 34

Cette photographie d'un passager anonyme du métro new-yorkais, écouteurs vissés sur les oreilles, yeux mi-clos, mains croisées, incarne la thèse du primat atmosphérique. Le corps est là, physiquement contraint dans l'espace fonctionnel et collectif du wagon, mais la perception, elle, est ailleurs. Les écouteurs opèrent ce que le chercheur britannique en *sound studies* Michael Bull⁶⁶ nomme une re-territorialisation acoustique: ils superposent à l'espace subi un espace habité, personnel, aux dimensions définies non par l'architecture du métro mais par les réverbérations et les nappes de l'instrumentale en cours d'écoute. C'est l'hétérotopie à l'état le plus quotidien : deux espaces coexistant dans le même volume physique sans se confondre, l'un relevant du territoire collectif et contraint, l'autre de l'enclave sensorielle que le son a construite.

PLAYLIST DU CHAPITRE :

07. Eric B. & Rakim, Marley Marl - *Paid in Full*, (1987), 03:37
08. Metro Boomin, 21 Savage, Gunna - *Space Cadet*, (2018), 03:28
09. Laylow - *MEGATRON*, (2021), 02:58

66. Michael Bull, *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*, London, Routledge, 2007. Bull y analyse les pratiques d'écoute mobile dans l'espace urbain.

INTERLUDE 2.0



Fig. 35

Les trois captures d'écran issues du clip *Veni Qui* de DTF⁶⁷ (2019) révèlent une cohérence visuelle et sonore totale, entre le son, les couleurs, l'architecture, les décors et le casting : désert ocre, architecture troglodyte en pierre sèche, lumière rasante du Maghreb... Aucun de ces éléments n'appartient à la banlieue parisienne et c'est précisément là que réside la logique du worldbuilding. Le clip ne documente pas un territoire vécu, il en construit un : un espace-fiction cohérent, doté de ses propres lois visuelles, de sa propre palette chromatique, de sa propre gravité narrative, chaque plan fonctionne moins comme un décor que comme une brique d'un monde. Ce geste de construction fictionnelle, DTF le partage avec les trois artistes qui font l'objet des analyses suivantes : PNL, SCH et Laylow ont chacun érigé un univers aussi immédiatement reconnaissable et aussi délibérément coupé du réel, trois architectures immatérielles distinctes dont il s'agit maintenant de cartographier les matériaux, les logiques et les ambitions.

67. *Veni Qui*, DTF — Référence : DTF (RTI et RKM), *Veni Qui*, clip officiel, réalisé en 2019, tourné à Tataouine, Tunisie, extrait de l'album *On ira où ?*, QLF Records, 2019.

L'ARCHIPEL DES MONDES : ANALYSE DU CORPUS (PNL, SCH, LAYLOW)

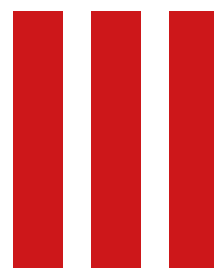




Fig. 36

Profil d'artiste



Fig. 37

PNL

PNL, sigle de *Peace N' Lovés*, est un groupe de rap français composé de deux frères, Ademo et N.O.S, de leurs vrais noms Tarik et Nabil Andrieu, nés respectivement le 26 décembre 1986 et le 25 avril 1989, originaires de la cité des Tarterêts à Corbeil-Essonnes. Leur père, René Andrieu, pied-noir d'origine corse, ancien braqueur ayant purgé huit ans à la maison d'arrêt de Poissy, les élève en l'absence de leur mère, d'origine algérienne. Le premier album studio du duo, *Le Monde Chico*, sort en 2015, suivi par *Dans la légende* en 2016 puis *Deux frères* en 2019. Produits et distribués en totale indépendance sous leur propre label QLF Records, Ademo et N.O.S sont les premiers artistes, et à ce jour le seul groupe, à avoir obtenu la certification disque de diamant en indépendance⁶⁸.

68. Mehdi Maizi, Abcdr du Son, dossier PNL, 2019 ; Hip Hop Corner, « PNL : l'incroyable parcours de deux frères devenus légende », hiphopcorner.fr, juillet 2025.

3.1. L'ancrage spatial : la cité des Tarterêts comme hétérotopie enclavée

La cité des Tarterêts, implantée à Corbeil-Essonnes en banlieue sud de l'Île-de-France, occupe dans l'univers de PNL une fonction qui excède largement celle d'un simple ancrage biographique. Elle opère comme une hétérotopie au sens foucauldien du terme : un espace réel, localisable sur une carte, mais fonctionnant selon des règles en rupture totale avec l'ordre spatial et social dominant. Les Tarterêts incarnent précisément cette tension : intégrées administrativement à la commune, elles constituent dans les représentations de PNL un monde clos, autonome, obéissant à ses propres temporalités et à ses propres codes.

Cet enclavement est d'abord rendu visible par le dispositif filmique lui-même. Dans leurs clips, les deux frères recourent systématiquement à la prise de vue par drone, un choix technique qui n'est jamais neutre : survoler la cité à altitude élevée revient à en souligner la désolidarisation du tissu urbain environnant, à la faire apparaître comme une île minérale flottant dans un territoire indifférent. La verticalité des tours, accentuée par les cadrages plongeants, produit une figure d'isolement quasi cosmologique, la cité comme vaisseau spatial dérivant dans une orbite séparée du monde. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les habitants eux-mêmes la surnomment le Tartzoo : la métaphore du zoo désigne un espace d'observation mutuelle, où ceux du dehors regardent ceux du dedans, et où ceux du dedans ont intériorisé l'impossibilité de sortir. Cette intériorisation, PNL la formule souvent dans leurs morceaux :

« J'grandis dans l'zoo, j'suis niqué pour la vie »

Zoulou Tchaing, deux frères, 2019

Cette clôture hétérotopique n'est pas seulement subie, elle est revendiquée. Comme le souligne Louisa Yousfi⁶⁹, le zoo devient l'espace où l'humanité des personnages peut s'exprimer sans se trahir, loin du regard de l'Empire⁷⁰, qui conditionne la reconnaissance sociale à l'effacement des marqueurs culturels et raciaux des classes populaires issues de l'immigration. L'Empire n'est pas une institution mais un régime de visibilité : il tolère l'Autre à condition qu'il se civilise, c'est-à-dire qu'il disparaisse en tant que tel. Rester dans le zoo, c'est refuser de se civiliser pour plaire au monde extérieur. C'est ce que Yousfi appelle une stratégie d'évasion : pour sauver leur âme et celle de leurs proches, Ademo et N.O.S acceptent de rester des barbares aux yeux de la société, préférant la vérité crue du hall à la comédie sociale du dehors.

Cet enclavement n'est pas seulement physique : il est temporel et linguistique. Le quartier génère sa propre durée, un temps cyclique et répétitif rythmé par l'économie souterraine du trafic, ce que les paroles de PNL désignent par le terme *visser*, (vendre), sans horizon d'attente ni projection dans l'avenir. Cette circularité du temps contraste frontalement avec la temporalité linéaire et progressiste de la société extérieure. Parallèlement, la cité produit son propre système sémiotique : un argot dense, codifié, opaque pour quiconque n'y a pas été socialisé, qui fonctionne comme une langue à part entière, signal d'appartenance et barrière symbolique simultanément.

69. Louisa Yousfi, *Rester barbare*, Paris, La Fabrique, 2022

70. L'Empire — Voir : Note 69. Voir Aussi : Achille Mbembe, philosophe camerounais, *Critique de la raison nègre*, La Découverte, 2013.



Fig. 38

L'hétérotopie agit dès lors comme un miroir déformant, projeté et rendu visible dans les clips : le monde extérieur, ses mobilités et ses richesses, y est observé avec distance et désabusement, depuis le bas des tours. PNL exprime une forme de mélancolie sociale, ils observent la réussite et le bonheur de la société classique, mais ils le font avec une tristesse lucide, sachant que leur origine les empêchera toujours d'y être totalement intégrés. C'est pour cela qu'ils créent leur propre univers : puisque le monde des autres ne veut pas d'eux, ils vont construire le leur entre les murs de la cité. Le choix est sans appel, binaire, définitif :

« Le Monde ou Rien »

Le monde ou rien, Le monde chico, 2015

Soit conquérir l'extérieur dans son entièreté, soit demeurer dans le rien de la cité. Il n'y a pas d'entre-deux, pas d'intégration partielle possible.

3.2. La métamorphose symbolique : la jungle, Disney et le réenchantement du bitume

C'est à partir de cette réalité brute que PNL opère un geste proprement architectural au sens immatériel : non pas fuir le quartier, mais le recouvrir d'une couche fictionnelle qui le transforme sans le nier. Le procédé central de cette métamorphose est l'identification aux figures de l'enfant sauvage issues de l'imaginaire Disney et des fables populaires. En se projetant dans la peau de *Mowgli* ou de *Simba*⁷¹, Ademo et N.O.S ne mobilisent pas des références naïves ou enfantines : ils convoquent des archétypes de la survie primitive, des êtres abandonnés à un environnement hostile qui doivent construire seuls leur propre code moral et leur propre territoire. La jungle n'est pas une métaphore édulcorée de la cité, elle en est la traduction mythologique exacte, un espace sans institution ni protection, régi par la loi du plus fort et la loyauté du clan.

Ce principe dépasse le simple message, il relève d'une responsabilité métaphysique. Yousfi analyse la posture de PNL comme celle du gardien de son frère⁷². Dans leurs textes, la réussite n'est pas un but égoïste, mais un sacrifice : ils acceptent de se salir les mains, pour que le petit frère, figure de l'innocence, puisse rester intact. La jungle Disney devient alors le théâtre d'un pacte.

« Je me suis détruit en contruisant l'avenir des miens »

Blanka, deux frères, 2019

C'est l'illustration exacte de ce que Yousfi nomme le pacte diabolique⁷³ : le grand frère accepte la barbarie pour protéger l'innocence familiale. La jungle est un lieu de sacrifice autant que de survie.

71. Mowgli et Simba comme archétypes — Voir : Rudyard Kipling, *The Jungle Book*, Macmillan, 1894 ; William Shakespeare, *Hamlet*, 1603, source littéraire du récit de Simba tel qu'adapté par Walt Disney Pictures, *The Lion King*, 1994. Ces deux figures partagent une structure narrative commune : l'enfant arraché à sa filiation légitime, contraint de former son identité hors des institutions, dans un espace sauvage régi par des lois non écrites.

72. Yousfi, op. cit., p. 97-98.

73. Voir note 72.

Cette dimension clanique est précisément ce que le mantra QLF *Que La Famille*, vient cristalliser en tant qu'outil de branding. La formule n'est pas seulement une déclaration d'appartenance : elle fonctionne comme un dispositif identitaire total, une éthique de meute qui transforme la solidarité de survie en valeur esthétique exportable. En griffant QLF sur leurs visuels, leurs vêtements et leurs réseaux sociaux, PNL convertit un code de quartier en sigle de marque, reconnaissable bien au-delà des Tarterêts, par des publics qui n'en partagent ni l'origine ni l'expérience.

C'est ici que le repli identitaire, hermétique et exclusif, devient paradoxalement un vecteur d'universalité : précisément parce qu'il ne cherche pas à séduire l'extérieur, il en devient fascinant. Cette déviance est revendiquée, jamais euphémisée, comme le souligne Yousfi, PNL ne cherche pas à être la bonne pomme, le bon immigré, le bon citoyen :

« J'suis la pomme pourrie qui s'écarte du panier »

Le monde ou rien, Le monde chico, 2015

Ils s'écartent volontairement du système pour créer leur propre norme, et c'est précisément cet écart qui fonde leur légitimité.

Ce mouvement constitue ce qu'on pourrait appeler le réenchâtement du bitume⁷⁴: PNL ne vend pas le récit de la misère sociale, registre déjà surexploité dans le rap français des années 2000, mais une mythologie des bas-fonds, une épopée colorée et codifiée où la grisaille des Tarterêts se transmue en forêt tropicale, en savane africaine, en terrain de chasse. La fiction ne cache pas la réalité, elle la travaille de l'intérieur, lui conférant une densité narrative et symbolique qui excède la simple documentation sociologique. C'est le sommet de ce geste de transfiguration que résume, avec une économie de mots saisissante, le titre éponyme :

« La misère est si belle »

La misère est si belle, deux frères, 2019

Comme l'analyse Yousfi⁷⁵, PNL ne nie pas la souffrance, ils la rendent sacrée. La laideur sociale devient esthétique sublime, la contrainte se mue en matière première d'un branding total.

3.3. L'esthétique manga : persona, déréalisation et branding universel

Cette hétérotopie fictionnelle trouve son achèvement dans un troisième registre, visuel et iconographique, puisant dans l'esthétique des mangas japonais, et plus précisément du *seinen*, sous-genre destiné aux jeunes adultes, caractérisé par des récits sombres, des personnages taciturnes et une violence souvent nihiliste. En nommant certains de leurs morceaux d'après des personnages tels qu'*Onizuka* ou *Ryuk*⁷⁶, en adoptant des postures de corps fermés, des silhouettes aux cheveux longs filmées en contre-plongée ou de dos, Ademo et N.O.S construisent une

74. L'expression est empruntée à la tradition critique du sublime urbain telle que la théorise notamment Marshall Berman dans *All That Is Solid Melts Into Air* (1982). Voir Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, New York, Simon & Schuster, 1982 ; trad. fr. Voir *Tout ce qui est solide se volatilise*, Paris, L'Harmattan, 2010.

75. Yousfi, op. cit., p. 97.

76. Onizuka et Ryuk — Voir : Tohru Fujisawa, *GTO (Great Teacher Onizuka)*, Pika Édition, 1997-2002 ; Tsugumi Ohba et Takeshi Obata, *Death Note*, Kana, 2003-2006. Onizuka est un ancien délinquant devenu professeur, figure de l'inadapté social qui impose sa propre loi en dehors de toute institution — son autorité naît non du titre mais de la force brute et de la loyauté. Ryuk, dieu de la mort shinigami dans *Death Note*, est un observateur nihiliste du monde humain, étranger à toute morale, mu par le seul ennui. Convoqués par PNL, ces deux figures condensent une même posture : celle de l'être hors-système, imperméable aux codes dominants, dont la marginalité n'est pas une faiblesse mais une condition d'existence souveraine.

persona visuelle cohérente et immédiatement identifiable : celle de l'anti-héros mélancolique, étranger au monde qui l'entoure, mu par une logique intérieure imperméable au regard d'autrui. Cette figure du barbare assumé, ils la poussent jusqu'à la caricature revendiquée :

« *Igo j'suis sauvage et j'crie ounga ounga wawa* »

Différents, Que la famille, 2015

Comme le souligne Yousfi⁷⁷, ils portent la figure du sauvage à son point de saturation pour mieux s'en moquer et affirmer une identité radicalement différente, inatteignable par les codes de la politesse bourgeoise.

Ce choix n'est pas cosmétique. Il prolonge la logique hétérotopique à l'échelle du corps lui-même : le personnage-manga fonctionne comme un avatar qui permet à l'artiste de se mouvoir dans des espaces fictionnels sans jamais totalement appartenir à aucun d'eux. La mise en scène au sommet de la Tour Eiffel, ou au milieu de paysages désertiques et volcaniques, n'est pas une démonstration de réussite sociale, c'est la projection du héros solitaire dans des espaces de dépouillement maximal, des lieux sans société, sans institution, sans jugement. On retrouve ici la figure de la *Rückenfigur*⁷⁸ chère à Caspar David Friedrich, que PNL réactive dans un contexte contemporain : le dos tourné, l'artiste refuse de se laisser saisir, maintenant une distance souveraine entre sa *persona* et le monde. C'est cette même distance qu'ils formulent avec une brutalité sans concession à l'adresse du public extérieur :

« *J'suis ravi que ma haine vous plaise. Ravi qu'on vous baise* »

Hasta la vista, deux frères, 2019

PNL sait pertinemment que leur sauvagerie fascine, mais ils brisent ici le charme délibérément : ils ne sont pas là pour divertir l'Empire, mais pour prendre ce qui leur est dû sans donner leur âme en échange, refusant les interviews, contrôlant leur image, revendiquant ce que le philosophe martiniquais Édouard Glissant nomme le droit à l'opacité : le droit de ne pas se laisser comprendre, de ne pas se rendre transparent pour être accepté. L'image participe enfin à une déréalisation systématique de l'espace réel. Le recours aux travellings lents, aux prises de vue aériennes et à une colorimétrie aux tons froids, communément désignée sous le nom de *PNL Blue* par les observateurs et la presse spécialisée, confère aux Tarterêts comme aux décors extérieurs une qualité irréaliste, proche de l'esthétique des jeux vidéo en monde ouvert ou des dystopies de science-fiction. Cette palette chromatique froide et désaturée n'est pas un filtre esthétique parmi d'autres : elle est une signature visuelle de marque, aussi reconnaissable que le producer-tag d'un beatmaker. Couplée au traitement hypnotique de *l'Auto-tune*, qui désincorpore la voix et la suspend dans un espace intermédiaire entre le corps et la machine, cette esthétique achève de déconnecter la cité de sa simple coordonnée géographique pour en faire un espace mental exportable.

77. Yousfi, op. cit., p. 94.

78. La *Rückenfigur*, littéralement « figure de dos » est un procédé pictural emblématique du romantisme allemand, associé aux œuvres de Caspar David Friedrich (1774-1840), dans lesquelles un personnage contemplé de dos fait face à un paysage vaste et sublime, instaurant une distance méditative entre le spectateur, la figure représentée et l'horizon.

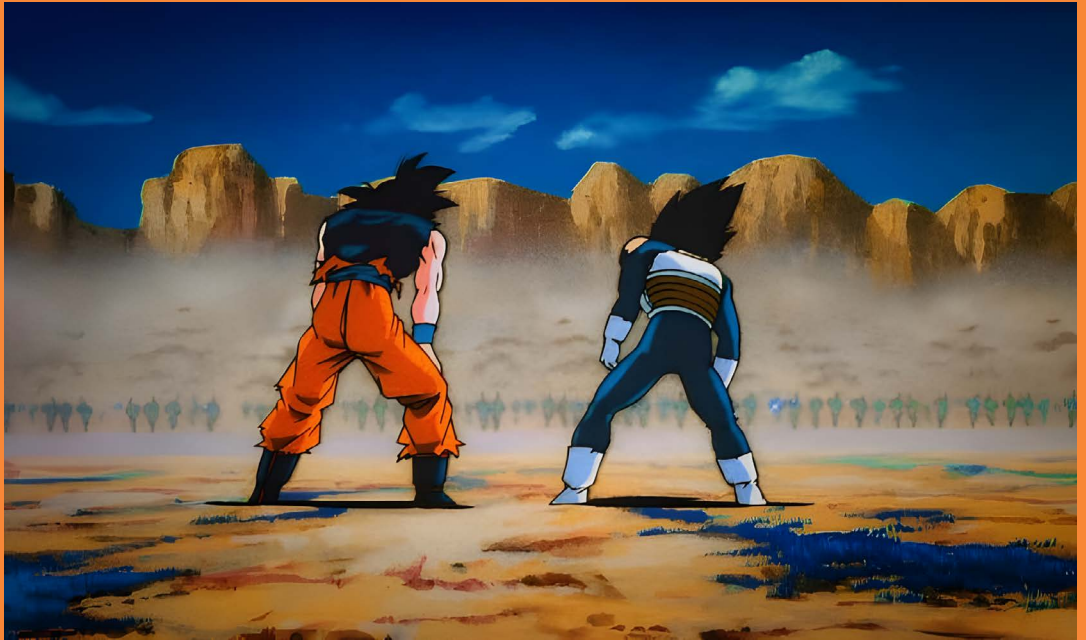


Fig. 39



Fig. 40

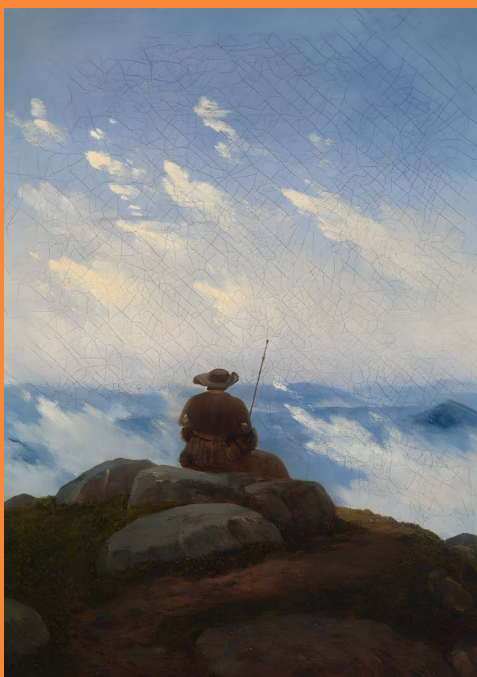


Fig. 41



Fig. 42

C'est en cela que réside la puissance du modèle PNL : en refusant toute communication médiatique classique : interviews, apparitions publiques, réseaux sociaux bavards, ils réduisent leur présence à un pur univers visuel et sonore, autonome et autosuffisant. Un auditeur japonais ou américain peut ignorer l'argot du 91 et la géographie de l'Essonne, il saisit immédiatement l'atmosphère : solitude, mélancolie, loyauté, horizon inaccessible, parce qu'elle est encodée dans les images, les sons et les postures bien avant d'être dans les mots.

Enfin, le mutisme de PNL et leur esthétique de personnages de fiction sont une réponse directe à ce que Yousfi décrit comme le désir de l'Empire de vendre une intimité volée⁷⁹. En refusant les interviews et en se dissimulant derrière des avatars de manga, PNL protège son hétérotopie. Ils ne livrent pas leur vie en pâture, ils ne donnent à voir que des images prises sur le vif d'un plan d'évasion.

Ce faisant, ils inversent le rapport de force : ce n'est plus le public qui observe le zoo, c'est le sauvage qui, du haut de sa tour, contemple le monde avec une indifférence souveraine. L'hétérotopie des Tarterêts devient ainsi une hétérotopie médiatique globale : un espace autre, situé nulle part et partout à la fois, habitable par n'importe quel spectateur disposé à en accepter les codes.

⁷⁹Yousfi, op. cit., p. 101-102.



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45

De la jungle à la saga : deux architectures de l'imaginaire

L'analyse de l'univers de PNL révèle un geste fondamental : celui du repli. La cité des Tarterêts devient hétérotopie non pas en s'ouvrant sur le monde, mais en se refermant sur elle-même, en produisant un espace-autre imperméable, régi par ses propres codes, sa propre temporalité, sa propre mythologie.

La jungle, le manga, le clan QLF, tout concourt à construire une forteresse symbolique où l'identité se protège précisément par l'enfouissement dans le mythe. L'imaginaire y fonctionne comme un bouclier.

Mais cette posture défensive n'est pas la seule réponse possible à la même condition de départ : la marginalisation territoriale, la relégation sociale, le stigmate du quartier. Un autre geste existe, symétrique et inverse, non plus transformer la cité en forêt mythologique, mais transformer la rue en scène d'empire.

C'est précisément ce que fait SCH. Là où PNL construit une île, SCH ouvre un port. Là où PNL s'enfonce dans la jungle pour survivre, SCH déploie une saga pour régner. Les deux démarches partagent la même intuition profonde, l'imaginaire comme seul territoire véritablement souverain⁸⁰, mais elles en tirent des architectures radicalement différentes, l'une est verticale, close, tournée vers l'intérieur, l'autre est horizontale, poreuse, projetée vers la Méditerranée et au-delà.

Ce déplacement, de Corbeil-Essonnes à Marseille, de la jungle au port, du mythe de l'enfant sauvage à celui du parrain, n'est pas seulement géographique. Il signale un changement de paradigme dans la manière dont le rap français construit ses univers : on passe de la protection à la puissance, de l'hétérotopie comme refuge à l'hétérotopie comme empire.

80. Cette notion d'imaginaire souverain rejoint ce que le théoricien Édouard Glissant nomme le droit à l'opacité, le refus de se laisser réduire à une transparence lisible par l'autre, et la revendication d'un espace mental propre, irréductible aux catégories dominantes. Voir Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 203-209.

Profil d'artiste



Fig. 46

SCH

SCH⁸¹, de son vrai nom Julien Schwarzer, est un rappeur et chanteur français, né le 6 avril 1993 dans le 12^e arrondissement de Marseille, d'un père routier d'origine allemande prénommé Rudolph Otto Schwarzer et d'une mère infirmière française. Il perd son père durant la promotion de son deuxième album *Deo Favente* (2017), figure importante et récurrente dans sa musique, cette perte est le point de bascule biographique qui fonde la saga *JVLIVS*, dont le premier tome paraît le 19 octobre 2018, reprenant des thématiques telles que le grand banditisme, la pauvreté, la paternité et l'amitié, principalement produite par *Katrina Squad*⁸².

81. Universal Music France, notice artiste SCH, universalmusic.fr ; Lymu, « Biographie du rappeur SCH », lymu.net ; SCH, entretien avec la rédaction d'Abcdr du Son, 2021.

82. Katrina Squad est un collectif de producteurs toulousain composé de quatre beatmakers : Guilty, DJ Ritmin, Ace Looky et Farid Next Level. Fondé à Toulouse. C'est dès la mixtape A7 (2015) que Katrina Squad collabore avec SCH. voir Guilty (Katrina Squad), entretien, Abcdr du Son, février 2021, abcdrduson.com ; Mouv', « Katrina Squad : souffleur de sons de SCH aux USA », mouv.fr, octobre 2016 ; Intrl'd, « SCH : bilan et décryptage de ses choix sur JVLIVS II », intrl'd.com, juillet 2021.

3.4. L'ancrage spatial : Marseille comme zone de transit

Le Marseille de SCH n'est pas le Marseille des sociologues ni celui des guides touristiques, c'est une ville construite par l'image, habitée par la fiction, et constamment débordée par ses propres frontières. Là où les Tarterêts de PNL fonctionnent comme une île fermée, repliée sur elle-même dans une logique d'enclavement quasi cosmologique, le territoire de SCH est fondamentalement un espace de transit. Cette distinction n'est pas anecdotique : elle traduit deux rapports opposés à l'espace, deux manières de produire une hétérotopie. PNL construit une forteresse mentale, SCH détruit ces frontières.

Cette dimension de passage est inscrite dans la géographie même de l'œuvre. Dans l'imagerie de *JVLIVS*, les villas luxueuses des débuts cèdent la place à des ferrys accostant au port de Marseille, un déplacement symbolique fort, qui substitue à la possession immobile la circulation permanente. Dans le deuxième tome, le personnage voyage entre Gibraltar et Marseille pour acheminer de mystérieux conteneurs : le port n'est plus un lieu de travail ni un décor pittoresque, mais une frontière poreuse, une hétérotopie d'échange où le légal et l'illégal se croisent sans jamais se figer. On est ici plus proche du non-lieu tel que Marc Augé le théorise⁸³ un espace de transit sans identité stable, défini par le mouvement plutôt que par l'appartenance, que de l'hétérotopie foucauldienne pleinement assumée.

Cette dualité entre le texte et l'image est au cœur de la stratégie de mythification de SCH. Contrairement au réalisme brut du rap de rue traditionnel, SCH ne filme pas la cité comme un décor documentaire, il la suggère par des fragments : un quai de déchargement nocturne, le reflet de la mer sur une carrosserie, l'ombre d'un entrepôt. Marseille est ainsi placée hors-champ autant que dans le cadre.

« Si claires, les lumières bleues du port, ça pue la mort, genre quartiers nord, L'Italie des affranchis »

Quartiers nord, JVLIVS III

La lumière bleue du port comme décor de film noir, la référence directe aux *Affranchis*⁸⁴ de Martin Scorsese ancrant immédiatement la ville dans une cartographie mafieuse méditerranéenne. La ville n'est plus localisable sur une carte nationale : elle appartient à une géographie fictionnelle où Marseille et Naples sont voisines.

L'album est pensé comme un objet cinématographique, un film noir dont la ville constitue le décor. SCH affirmait lui-même en 2021 écrire de manière très visuelle, voulant que chaque son devienne un clip dans la tête de l'auditeur, décrivant *JVLIVS* comme la B.O méditerranéenne d'un film de gangster et affirmant que « quand tu vis à Marseille, tu te rends compte que ça n'est pas si différent de l'Italie ».⁸⁵ Le territoire réel est ainsi spectacularisé, transformé en esthétique polar : le Marseille de SCH appartient à la même famille que le Naples de *Gomorra* des villes qui ne sont plus des lieux vécus mais des atmosphères habitables.

Ces déplacements s'opèrent enfin à une échelle géographique plus large. Pour s'affranchir des frontières du rap hexagonal, SCH relie Marseille à la Méditerranée criminelle

83. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXe siècle », 1992.

84. *Les Affranchis* (*Goodfellas*), film réalisé par Martin Scorsese, Warner Bros., 1990. Adaptation du livre *Wiseguy* de Nicholas Pileggi, le film est considéré comme l'une des œuvres fondatrices du genre mafieux américain. La voix française de ses personnages principaux, mobilisée par SCH dans ses interludes, constitue un transfert délibéré de prestige cinématographique vers l'univers de *JVLIVS*.

85. SCH, entretien avec la rédaction d'Abcdr du Son, 2021. Propos rapportés.

: Calabre, Sicile, Naples, Maghreb, Andalousie, Gibraltar... Musicalement, cela se traduit par l'utilisation de la mandoline napolitaine et de productions influencées par la musique de film mafieux et la variété italienne.⁸⁶ Visuellement, les courts-métrages intègrent des plans siciliens, et la narration alterne constamment entre la cité phocéenne et le reste de la méditerranée. Marseille est ainsi «barbarisée» au sens étymologique du terme : sortie de la carte nationale pour être replacée sur une carte transfrontalière, mythologique. Ce n'est plus une ville française, c'est un port de l'Empire.

3.5. La métamorphose symbolique : le récit mafieux comme anoblissement tragique

Là où PNL convoque Disney et le manga pour figurer l'innocence sauvage et la survie primitive, SCH mobilise les codes de la mafia pour produire quelque chose de radicalement différent : de la dignité. Le criminel n'est plus un délinquant de quartier contraint par sa condition, il devient un homme d'honneur, un personnage de saga, l'héritier d'une lignée. Ce glissement constitue le cœur de la métamorphose symbolique opérée par *JVLIVS* : une conversion du capital criminel en capital culturel, au sens où Bourdieu entend la distinction, la capacité à transformer une origine sociale stigmatisée en position de prestige reconnaissable.⁸⁷

Ce mouvement d'anoblissement commence par le choix du nom. En s'emparant du prénom Julius, référence explicite à Jules César, à l'Empire Romain, à la puissance et à la domination, SCH signale d'emblée que son personnage ne se mesure pas aux caïds de quartier, mais aux figures de la grandeur historique. Ses références ne sont plus les clips de la rue, mais la saga du Parrain de Coppola⁸⁸ et la série Gomorra : des œuvres qui ont précisément opéré ce même geste d'anoblissement du crime, en lui conférant une dimension épique, esthétique, presque philosophique. Le personnage évolue en conséquence : il délaisse l'extravagance de ses débuts, les Ferraris, les chambres d'hôtel, pour se muer en tueur à gages taciturne, puis en parrain dirigeant une famille. L'illicite devient une marque de noblesse sombre.

Cet anoblissement ne serait cependant qu'un exercice de style s'il ne s'appuyait pas sur une dimension profondément tragique. La mort du père de l'artiste, Otto, constitue le fil conducteur et le point de bascule de l'œuvre entière. Elle oblige le personnage à reprendre le flambeau dynastique, transformant le récit en une tragédie de la transmission : non pas au sens de la catharsis grecque⁸⁹, mais au sens du *Fatum*⁹⁰ romain, de la malédiction inéluctable.

86. Musiques de films mafieux et variété italienne — Voir : Ennio Morricone, compositeur italien, bandes originales de la trilogie du Dollar de Sergio Leone (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966) et de *Once Upon a Time in America* (1984) ; Pino Donaggio, compositeur italien, La variété napolitaine comme répertoire populaire de référence. Ces musiques construisent un imaginaire sonore méditerranéen spécifique, cordes mélancoliques, mandoline, cuivres lents, que SCH réinjecte dans le trap marseillais pour ancrer son univers mafieux dans une tradition esthétique transnationale plutôt que strictement hexagonale.

87. Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 70-71 (chapitre I, « Titres et quartiers de noblesse culturelle »). Bourdieu y analyse comment les pratiques culturelles et les goûts esthétiques fonctionnent comme des marqueurs de position sociale, permettant à des individus issus de milieux dominés de reconverter un capital symbolique stigmatisé en ressource de prestige légitime.

88. *Le Parrain* (*The Godfather*), trilogie réalisée par Francis Ford Coppola, Paramount Pictures, 1972-1990.

89. Catharsis grecque : Voir : Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1990, chap. VI, 1449b, p. 90-91. La catharsis désigne chez Aristote la purgation des passions, crainte et pitié, opérée par la représentation tragique sur le spectateur.

90. *Fatum* romain : Voir : Virgile, *L'Énéide*, trad. Jacques Perret, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1991. Le *fatum* désigne dans la pensée romaine la parole divine figée en destin, la sentence irrévocable qui s'impose aux hommes.

Cette malédiction, SCH a essayé de la formuler avec la densité d'images :

*« On n'a plus d'âme et tu sais déjà qu'on est maudits
J'ai perdu des potos, j'ai même plus les photos
Mon daron s'appelait Otto, il aimait pas les putos
Ici, tout pour la famille, Cosa Nostra
Cœur en glace, rappelle-toi l'incendie »*

Otto, JVLIVS I

La malédiction, la perte, la transmission dynastique et la douleur pétrifiée sont toutes là, condensées en quelques vers. Le crime n'est pas un choix, c'est un héritage. Cette dimension fataliste est ce qui distingue le récit de SCH d'un simple récit de gangster : elle lui confère la densité d'une tragédie dynastique, où chaque acte de violence est aussi un acte de fidélité à une lignée.

Cette logique de transmission est portée à son point culminant par les interludes de JVLIVS, déclamés par José Luccioni, voix française d'Al Pacino, et Gérard Surugue, voix des Affranchis. Dans *420 mètres*, la voix de Luccioni déclare :

*« Le p'tit, il excellait où son père avait échoué : la survie. Et chacun
de ses actes honorait sa mémoire. Otto : quatre lettres qui ont terrifié
avant lui. Quatre lettres qu'il avait dans la peau »*

Interlude — 420 mètres, JVLIVS I

Formule qui fonctionne exactement comme la voix du destin dans une tragédie antique, verrouillant l'auditeur dans un monde fermé, cohérent, doté de ses propres règles. Le choix de ces voix n'est pas un détail promotionnel : c'est un acte différentiel. SCH ne vend pas de la musique, il vend une saga, un univers habitable, une fiction totale.

Pour autant, le *fatum* ne dispense pas du choix moral, il le rend plus douloureux. Dans *Bénéfice*, le personnage adolescent se retrouve seul face au mal sans père pour le guider :

*« Adolescence, tu connais les risques, que du sale,
Seul devant Iblis⁹¹ tant que Maman me dit,
Mon fils, t'es un homme,
J'étais sans réponse et puis le sang qui glisse sur mon visage »*

Bénéfice, JVLIVS I

L'initiation tragique, la solitude de celui qui doit porter une lignée sans en avoir reçu les outils, sans oublier qu'il formule l'héritage comme don corporel et douleur silencieuse, la dignité comme posture apprise dans la douleur.

91. Iblis : figure coranique du diable, équivalent de Satan dans la tradition islamique. Son invocation dans ce contexte situe la tentation morale du personnage dans un registre à la fois culturel et métaphysique, ancrant la trajectoire criminelle dans une lutte spirituelle intérieure.



Fig. 47

3.6. L'esthétique du prestige : le dandysme comme armure de marque

Le troisième pilier du branding SCH repose sur un paradoxe visuel fondamental : la violence absolue du propos coexiste avec un raffinement extrême de l'image. SCH ne cache pas la boue, il s'en pare comme un vêtement de soie. C'est précisément cette tension irrésolue qui constitue sa signature, et qui trouve sa meilleure formulation dans la figure du dandy telle que Baudelaire la théorise⁹² : non pas un homme qui s'habille bien, mais un homme qui fait de sa propre apparence une œuvre d'art totale, une posture philosophique opposant l'élégance souveraine au chaos ambiant. La distance entre les deux pôles est l'essence même du geste :

*« Sur un banc, j'ai grandi, là j'vis Rue Paradis, j'viens du trou du cul
d'en bas moi, nous, on a ramé »*

Otto, JVLIVS I

Cette construction du corps est visible dans la transformation physique et vestimentaire de l'artiste. SCH abandonne les codes classiques du rap pour adopter une élégance à l'italienne : cheveux attachés ou soyeux, costumes taillés, gants de cuir, fourrures. Le clip *R.A.C* en est l'illustration la plus saisissante : SCH y met en scène le lien entre son passé et sa nouvelle vie en faisant défiler des majordomes avec son pressing au beau milieu d'une cité marseillaise en survêtements. L'écart n'est pas dissimulé, il est exhibé, mis en scène, revendiqué. Et lorsque la même logique de conversion s'étend à l'espace lui-même, elle produit des images d'une puissance saisissante :

*« Maman peut réouvrir ses rideaux, y'a plus d'crimes en bas, y'a la
piscine »*

SCH, VNTM, JVLIVS II

La rue criminelle sublimée en espace de prestige, la piscine remplaçant les crimes, la mère pouvant enfin regarder dehors. La conversion n'est pas individuelle : elle est familiale, territoriale, totale.

Si l'artiste a d'abord affiché ostensiblement voitures et hôtels de luxe pour signaler sa sortie d'un milieu très modeste, il a ensuite sublimé ces codes pour les intégrer à l'univers mafieux. Le luxe chez SCH représente la conversion ultime d'un homme tiraillé entre l'avoir et l'être, qui a, selon ses propres mots, repeint les parois d'un cœur en plomb pour cacher sa misère intérieure. Les voitures, les villas, la gastronomie ne servent pas à masquer la rue, ils la subliment, la transforment en matière première d'une esthétique du pouvoir.

92. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* [1863], in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 683-724. Dans la section « Le dandy », Baudelaire définit le dandysme non comme une coquetterie vestimentaire mais comme une « institution vague » fondée sur la maîtrise absolue de soi face au monde : « Le dandy doit aspirer à être sublime sans interruption ; il doit vivre et dormir devant un miroir. »



Fig. 48

Cette esthétique trouve enfin sa cohérence dans une signature visuelle et sonore immédiatement reconnaissable. Visuellement, l'univers de SCH est dominé par les clairs-obscur, les aubes glaciales et des teintes froides qui rompent délibérément avec les clichés ensoleillés du rap marseillais. Musicalement, ses producteurs, *Katrina Squad* en tête, superposent pianos mélancoliques, chœurs polyphoniques et lourdes basses trap pour construire ce que l'on pourrait nommer un luxe sale : une élégance organique et menaçante, où le raffinement instrumental coexiste avec la brutalité du propos. Comme le *PNL Blue* pour ses pairs, cette direction artistique d'une cohérence inégalée fonctionne comme un véritable outil de branding global, une signature qui s'impose bien au-delà du rap, et qui fascine précisément parce qu'elle refuse de choisir entre la beauté et la violence.

Quand le territoire disparaît !

L'analyse de l'univers de SCH révèle un geste fondamental : celui de l'expansion horizontale. Marseille se résume à une métropole de l'Empire, la rue se transmue en scène de saga, le crime se convertit en lignée dynastique. SCH ne fuit pas le territoire, il le conquiert, le spectacularise, l'érige en décor d'une fiction totale qui déborde ses frontières géographiques pour rejoindre Naples, la Méditerranée, Hollywood.

Mais cette posture de la conquête repose encore sur une prémisse que les deux univers précédents partagent : celle du territoire comme condition de départ. PNL part des Tarterêts, SCH part de Marseille. Dans les deux cas, l'architecture immatérielle s'élève sur une fondation géographique réelle, un code postal, un port, une rue, dont elle tire sa légitimité première avant de la transfigurer, Laylow supprime cette fondation.

Là où PNL construit une île et SCH ouvre un port, Laylow efface la côte. Là où PNL s'enfonce dans la jungle pour survivre et SCH déploie une saga pour régner, Laylow se dissout dans un univers entièrement numérique pour exister autrement. Les deux démarches précédentes maintiennent, même dans la fiction la plus élaborée, un lien de tension productive avec le réel : la cité reste visible sous la jungle, Marseille reste reconnaissable sous le film noir. Chez Laylow, ce lien est sectionné délibérément. Le territoire d'origine n'est pas transfiguré, il est remplacé par un espace entièrement construit, un univers numérique autonome dont les coordonnées ne figurent sur aucune carte.

Ce déplacement n'est pas une régression vers l'abstraction, c'est l'étape logique suivante dans la trajectoire que ce chapitre retrace : après la totémisation du bâti et l'anoblissement du territoire, vient la dématérialisation totale. L'architecture immatérielle du rap atteint ici son degré d'accomplissement maximal : non plus un quartier réel servant de fondation à une superstructure symbolique, mais un monde entièrement fictionnel, cohérent, habitable, dont la chambre de production est à la fois l'unique ancrage et l'unique frontière.

Profil d'artiste



Fig. 49

Laylow

Laylow, de son vrai nom Jérémy Larroux, est un rappeur et chanteur français, né le 12 mars 1993 à Toulouse, d'origine ivoirienne par sa mère. Son parcours géographique est lui-même atypique : à l'âge de neuf ans, il part brièvement en Tunisie avec son père, avant de rejoindre sa mère à Abidjan en Côte d'Ivoire, puis revient en France et fréquente un internat à Mirande, dans le Gers, où il rencontre son manager et commence à rapper à 17 ans. Après quatre EP remarquables entre 2016 et 2018, Mercy, Digitalova, .Raw et .Raw-Z, il sort son premier album studio Trinity le 28 février 2020 et un second album, L'Étrange Histoire de Mr. Anderson (2021).⁹³

93. Numéro, « Rencontre avec Laylow pour la sortie de son album Trinity », numéro.com, 28 février 2020 ; La Pépite, « Laylow : Longue vie... Trinity », lappite.fr, février 2024

3.7. L'ancrage spatial : la chambre comme matrice et le réseau comme territoire

Si PNL prend comme point de départ la cité des Tarterêts et SCH le port de Marseille, Laylow part d'un espace radicalement différent dans sa nature : non pas un quartier, non pas une ville, mais une chambre. Cette chambre est un espace de production solitaire et exigu, constitue le territoire originel depuis lequel l'ensemble de l'univers de Laylow est bâti. Cette particularité n'est pas anecdotique : elle signale un déplacement fondamental dans le rapport entre le rappeur et son ancrage spatial. Laylow se définit par rapport à un espace technologique, le studio domestique, dont les frontières ne sont pas murées de béton mais délimitées par les capacités d'un ordinateur.

Ce déplacement n'implique pas l'absence d'ancrage, il en redéfinit la nature. La chambre de Laylow n'est pas un non-lieu au sens où Marc Augé l'entend⁹⁴, un espace de passage fonctionnel dépourvu d'identité propre. Elle est au contraire un espace hyper-saturé d'identité, un laboratoire mental dont chaque production porte l'empreinte. C'est depuis cet espace confiné que Laylow déploie ce qui constitue peut-être l'une des architectures immatérielles la plus accomplie du rap français contemporain : un monde fictionnel totalement autonome, doté de sa propre géographie mentale, de ses propres lois physiques et de sa propre temporalité.

Cet univers porte un nom : celui de *Mr. Anderson*, l'alter ego numérique que Laylow habite depuis ses débuts. Le nom lui-même est un acte de positionnement programmatique. Thomas Anderson est le nom civil de Neo dans *Matrix*⁹⁵, le personnage qui ignore encore sa propre nature hybride, coincé entre le monde réel et la simulation. En s'emparant de ce nom comme pseudonyme de producteur, Laylow ne cite pas Matrix comme une référence de surface : il en adopte la structure ontologique, l'idée qu'il existe deux réalités superposées, l'une matérielle et contraignante, l'autre numérique et souveraine, et que l'artiste vit précisément dans l'interstice entre les deux.

La chambre est la matrice réelle, la musique est la matrice fictionnelle, et Mr. Anderson est celui qui circule entre les deux sans jamais totalement appartenir à aucune d'elles. Cette condition d'entre-deux n'est pas abstraite : elle est autobiographique. Laylow est un artiste métis, toulousain, ni blanc ni noir, ni de Paris ni de Marseille, ni du territoire canonique du rap français ni totalement extérieur à lui. Cette indétermination constitutive, qui pourrait être une fragilité identitaire dans une culture fondée sur la revendication territoriale, devient chez lui la matière première d'un univers. Il la formule sans détour :

*« J'suis blanc, j'suis noir, j'sais même pas où m'placer
Toujours la même galère, jeune tissmé⁹⁶ dans la night »*

Dehors dans la night, Trinity

94. Marc Augé, *Non-lieux*. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXe siècle », 1992.

95. *Matrix* : film de science-fiction réalisé par les Wachowski, Warner Bros., 1999. Thomas Anderson est le nom civil de Neo, personnage archétype de l'identité scindée entre le monde physique et le monde numérique. Le pseudonyme de production Mr. Anderson, que Laylow utilise pour créditer ses propres productions sur Trinity, constitue une appropriation explicite et revendiquée de cette figure.

96. Le terme tisse-mé (ou tissmé) est un verlan de métisse, désignation identitaire récurrente dans l'argot des banlieues françaises, qui souligne ici la condition d'entre-deux racial et social du personnage, ni pleinement assignable à une communauté, ni pleinement extérieur à aucune.

Cette impossibilité de se placer sur la carte sociale ordinaire est précisément ce qui fonde l'hétérotopie numérique⁹⁷ : puisque aucun territoire réel n'est disponible, il faut en construire un de toutes pièces.

3.8. La métamorphose symbolique : la simulation, la mémoire et la désincarnation

Là où PNL opère une transfiguration mythologique du réel en le recouvrant d'une couche fictionnelle empruntée aux fables et aux mangas, et là où SCH opère un anoblissement tragique du réel en lui conférant la densité d'une saga mafieuse, Laylow opère quelque chose de plus radical encore : une dissolution du réel. Le procédé n'est pas la sublimation ni l'anoblissement, c'est la déréalisation, le monde tangible, la rue, le corps, la biographie, est systématiquement mis en doute, fragmenté, pixélisé⁹⁸, jusqu'à ce que la frontière entre l'expérience vécue et la simulation devienne imperceptible.

Ce geste de dissolution commence par le traitement de la mémoire. Dans l'univers de Laylow, les souvenirs ne sont pas des ancrages stables, des repères biographiques fiables comme peuvent l'être les Tarterêts pour PNL, mais des fichiers corrompus, des données partiellement effacées, des images qui glitchent. *L'Étrange Histoire de Mr. Anderson* est construit comme un journal de bord dont les entrées se contredisent, se répètent et se lacunent, mimant la structure d'une mémoire numérique défaillante plutôt que d'une mémoire humaine. Cette instabilité mémorielle n'est pas un aveu de faiblesse : elle est le signe d'un mode d'existence différent, celui de l'entité numérique dont l'identité ne réside pas dans une continuité temporelle linéaire.

Cette interrogation sur la réalité est la question centrale autour de laquelle l'ensemble de l'œuvre s'organise :

*« Est-c'que j'suis dans l'vrai ? Est-c'que j'pète un câble ?
Est-c'que ces gens m'aiment, est-c'qu'ils s'foutent de moi ?
Pourquoi j'vois toujours le monde en blanc et noir ? »*

Dehors dans la night, Trinity

Ces questions ne sont pas rhétoriques : elles sont le programme narratif de l'œuvre entière. Laylow construit un univers dans lequel la question de l'authenticité, valeur cardinale du rap depuis ses origines, principe organisateur du *keep it real*, est radicalement déplacée. L'authenticité ne réside plus dans la fidélité à un territoire géographique, mais dans la cohérence interne d'un univers fictionnel. Ce n'est plus le *rep your hood* qui fonde la légitimité : c'est la densité et la constance du monde que l'on construit, la qualité de la simulation.

97. Note : Hétérotopie numérique — Voir : Michel Foucault, « Des espaces autres », conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, publiée dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, 1984. Foucault définit l'hétérotopie comme un espace réel hors de tous les emplacements, qui entretient avec eux un rapport de contestation ou de compensation. Appliquée au numérique, cette notion désigne un espace construit hors-sol, sans ancrage géographique assignable, qui ne reflète pas le territoire social existant mais en propose un substitut autonome — ni utopie (sans lieu) ni territoire vécu (avec lieu), mais espace tiers, entièrement fabriqué, dont les règles de fonctionnement sont posées par son créateur seul.

98. Pixélisation comme procédé esthétique — Voir : Lev Manovich, théoricien des médias russo-américain, *The Language of New Media*, MIT Press, 2001. Manovich y analyse la pixélisation et la fragmentation numérique non comme défauts techniques mais comme esthétique constitutive des nouveaux médias — le pixel comme unité minimale d'un réel recomposé, jamais continu, toujours discret

Ce déplacement est d'autant plus radical qu'il s'opère depuis Toulouse, ville qui n'appartient à aucune des géographies canoniques du rap français : ni Paris, ni Marseille, ni les cités de banlieue parisienne. Cette absence de territoire légitimant préexistant constitue pour Laylow moins un handicap qu'une liberté structurelle : n'ayant pas de quartier à représenter, il n'est pas contraint de construire son identité en réaction à un espace réel. Il peut donc bâtir son territoire de toutes pièces, sans les contraintes d'un réalisme biographique attendu. Là où PNL et SCH transfigurent un lieu, Laylow invente un espace.

3.9. L'esthétique cyberpunk : persona, avatar et branding universel

Si PNL construit sa persona visuelle à partir de l'esthétique manga et de la figure de l'anti-héros mélancolique, si SCH construit la sienne à partir du dandysme mafieux et de la tragédie dynastique, Laylow construit la sienne à partir du *cyberpunk*⁹⁹ et de la figure de l'avatar numérique. Cette filiation esthétique n'est pas décorative : elle est programmatique et détermine l'ensemble des choix visuels, sonores et narratifs de l'œuvre. Le cyberpunk, tel qu'il se déploie depuis le romancier et nouvelliste américano-canadien William Gibson¹⁰⁰ jusqu'aux productions visuelles contemporaines, est fondamentalement une esthétique de la tension entre le corps biologique et la technologie, entre la chair et le circuit. C'est précisément cette tension que Laylow rejoue dans son rapport à la voix et au son. L'usage massif et revendiqué de l'*Auto-Tune*, qui ne vise pas ici à corriger une justesse défaillante mais à transformer la voix en synthétiseur organique, produit une entité sonore que l'on peut décrire comme une voix-avatar : une voix qui n'exhibe pas sa naturalité mais au contraire ses prothèses technologiques, comme des éléments constitutifs de son identité. La revendication de cette hybridation n'est pas nouvelle dans l'œuvre de Laylow : elle précède *Trinity* et remonte à ses premiers projets, où le programme était déjà formulé :

« Rajoute un truc électronique, tu sais qu'c'est nous les plus bioniques »

Maladresse, .RAW-Z

Cette ligne, deux ans avant *Trinity*, constitue l'acte de naissance de la persona cyborg : non pas un programme à venir mais une déclaration d'identité déjà accomplie. Le bionique n'est pas une aspiration, c'est une condition. Et c'est depuis cette condition que l'ensemble de l'édifice fictionnel est érigé : *Trinity*, le logiciel de stimulation émotionnelle qui dirige l'artiste depuis l'intérieur, n'est que la mise en récit systématique de ce que *Maladresse* avait affirmé d'un trait.

La référence au titre *MEGATRON*¹⁰¹ personnage antagoniste de l'univers *Transformers*, figure de la conversion totale d'une forme en une autre, est en ce sens programmatique : Laylow ne convoque pas un héros mais un transformateur, un être dont l'identité est le produit d'une métamorphose technologique radicale et irréversible. Les vraies paroles d'introduction du morceau éclairent cette logique de l'isolement fondateur :

99. Le cyberpunk désigne un sous-genre de la science-fiction apparu aux États-Unis dans les années 1980. Voir Bruce Sterling (dir.), *Mirrorshades : The Cyberpunk Anthology*, New York, Arbor House, 1986 ; voir également Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1979, pour le cadre théorique du genre.

100. William Gibson, *Neuromancer* [1984], New York, Ace Books, 1984 ; trad. fr. *Neuromancien*, trad. Jean Bonnefoy, Paris, J'ai lu, 1988.

101. Megatron est le personnage antagoniste principal de la franchise *Transformers*, créée par Hasbro en 1984, déclinée en série animée, comics et films. Référence : Hasbro, *Transformers*, série originale, 1984 ; voir également le film *Transformers* réalisé par Michael Bay, DreamWorks Pictures / Paramount Pictures, 2007.



Fig. 50



Fig. 51

« Les yeux de ces gens n'ont jamais vu le soleil de près, je le vois
De montrer le chemin, d'allumer la flamme qui s'éteint, je me dois
Tu sais, loin des lois, je ne vis que le soir comme étoile dans le noir »

MEGATRON, Trinity

Ce n'est pas l'*égotrip*¹⁰² du rappeur qui se proclame le meilleur : c'est la solitude de celui qui voit ce que les autres ne voient pas, qui vit dans un régime de perception différent, hors des lois ordinaires, dans l'obscurité productive de la nuit numérique. La figure de l'étoile dans le noir condense l'ensemble du programme : un objet lumineux qui rayonne depuis l'isolement, visible de loin mais inaccessible de près, dont la nature exacte, astre réel ou projection, reste fondamentalement indécidable.

L'identité n'est plus ancrée dans la chair, elle devient un flux de données pouvant circuler d'un support à l'autre. Appliqué à Laylow, ce principe transforme la voix en pure unité d'information numérique. En saturant son chant d'effets et de distorsions, il s'affranchit de sa biologie pour devenir une entité sonore désincarnée. La *persona* de Laylow n'est pas l'homme derrière le micro : elle est le résultat de cette fusion technologique, une identité qui n'existe pleinement que dans le traitement, dans la médiation, dans l'écart entre le signal brut et le signal produit.

Cette logique de l'avatar se déploie enfin dans une direction artistique visuelle immédiatement reconnaissable : teintes vert électrique et bleu-nuit, interfaces numériques glitchées, typographies système, visuels évoquant les écrans de terminal et les mondes ouverts des jeux vidéo. Cette palette n'est pas nostalgique d'une esthétique passée : elle est une signature de marque au même titre que le *PNL Blue* ou les clairs-obscur de SCH. Elle encode un régime d'écoute particulier, celui d'un univers où le réel est une variable parmi d'autres, où l'espace habité est simultanément celui du corps et celui de la simulation.

Ce branding numérique produit paradoxalement une universalité maximale. Là où l'argot des Tarterêts ou les références à la Méditerranée criminelle constituent des codes géographiquement situés, les imaginaires cyberpunk et les références à *Matrix* et *Transformers* appartiennent à un patrimoine visuel et narratif global. Un auditeur coréen ou brésilien, sans aucune connaissance de la scène rap française ni de la géographie française, peut immédiatement habiter l'univers de Laylow parce que cet univers est construit dans une langue visuelle et sonore transfrontalière. La chambre de production disparaît derrière le réseau, le quartier derrière la simulation, et la cité de béton cède la place à un espace mental global dont les murs sont faits de code et de son.

C'est en cela que Laylow représente l'accomplissement le plus pur de ce que l'on a nommé l'architecture immatérielle : il construit un monde où l'ancrage territorial n'est plus une condition de la légitimité, mais un choix parmi d'autres, ou plutôt, un choix dont il s'est délibérément affranchi. L'édifice tient sans sol, dans le vide productif de la simulation, et c'est précisément ce vertige architectural qui en fait la singularité.

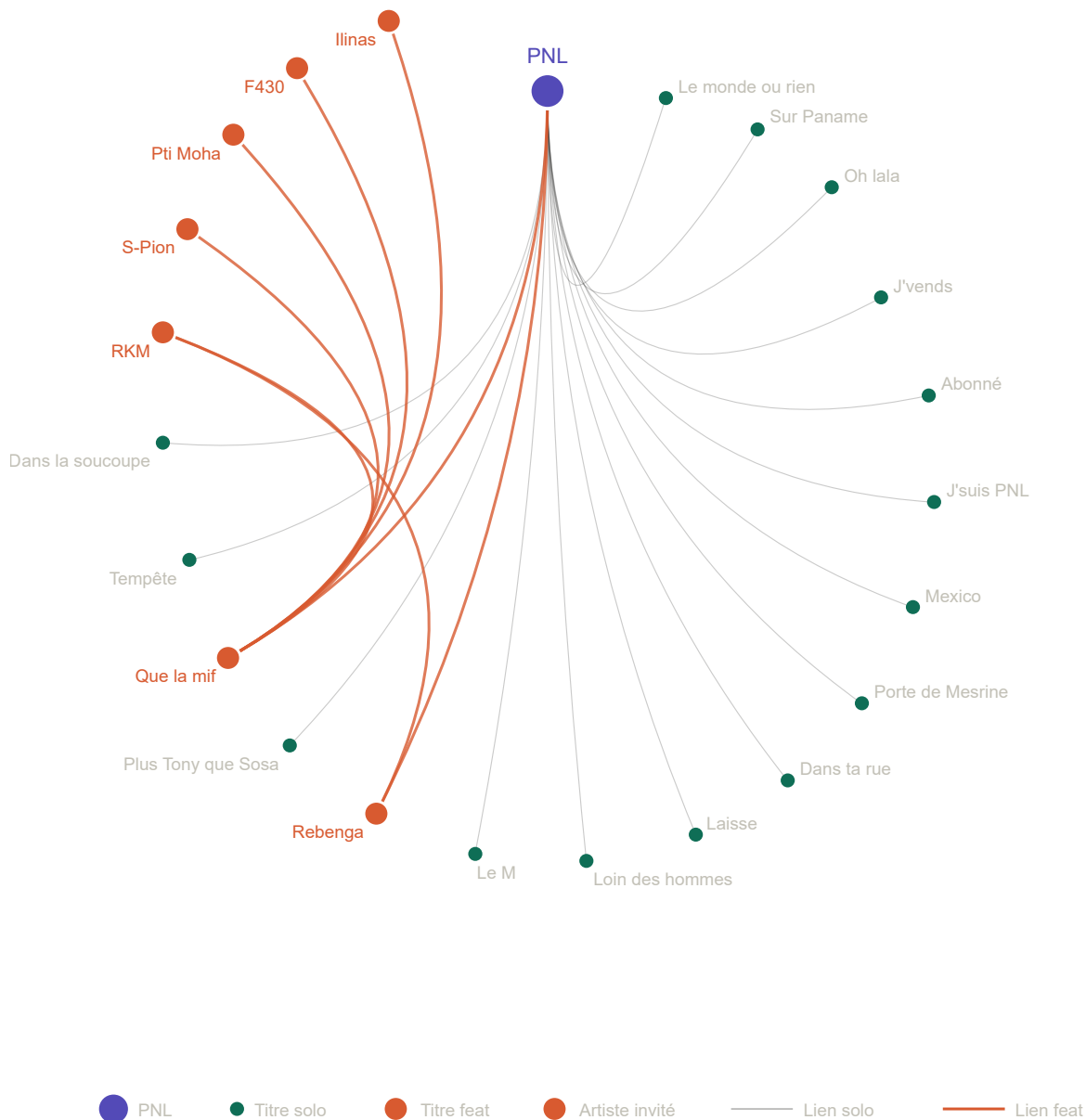
¹⁰² L'égotrip désigne dans le rap un registre lyrique dans lequel le rappeur se proclame supérieur à ses pairs, valorise ses compétences techniques et affirme sa domination symbolique sur la scène. Voir Joseph Schloss, Kembrew McLeod et Murray Forman, *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, New York, Routledge, 2004, p. 381-395.



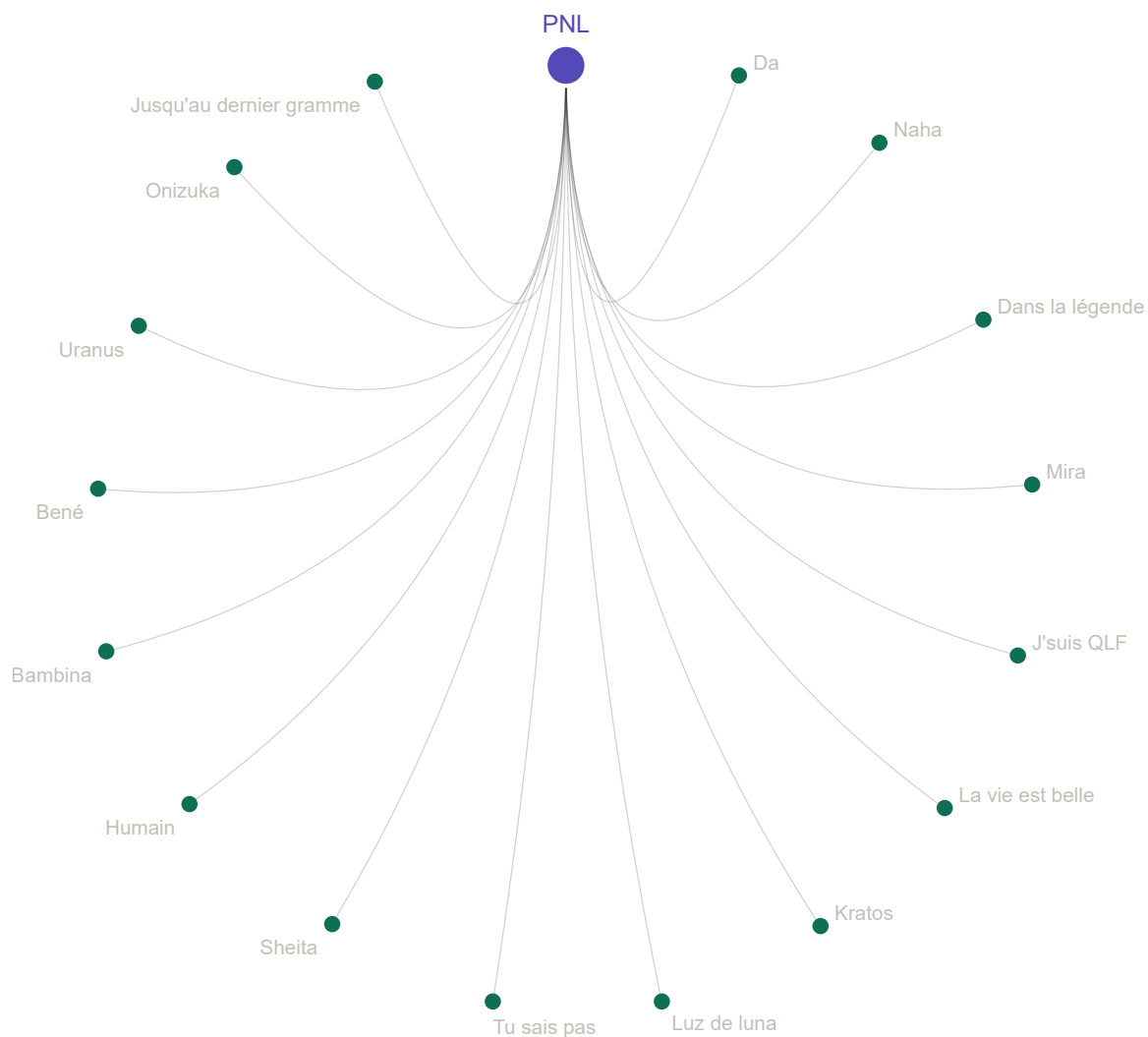
Graphiques transversaux des corpus discographiques

Les neuf arc diagrams qui suivent constituent une lecture transversale des corpus discographiques de PNL, SCH et Laylow. Chacun représente la structure relationnelle d'un album clef : le nœud central désigne l'artiste, les nœuds satellites ses titres solos, ses *featurings* et ses interludes, les arcs représentent la nature des liens qui les unissent. Lus isolément, ces schémas documentent les choix de collaboration propres à chaque projet. Lus en séquence et en parallèle, ils révèlent quelque chose de plus fondamental : trois trajectoires radicalement différentes face à la même question jusqu'où l'univers d'un artiste doit-il s'ouvrir pour exister ?

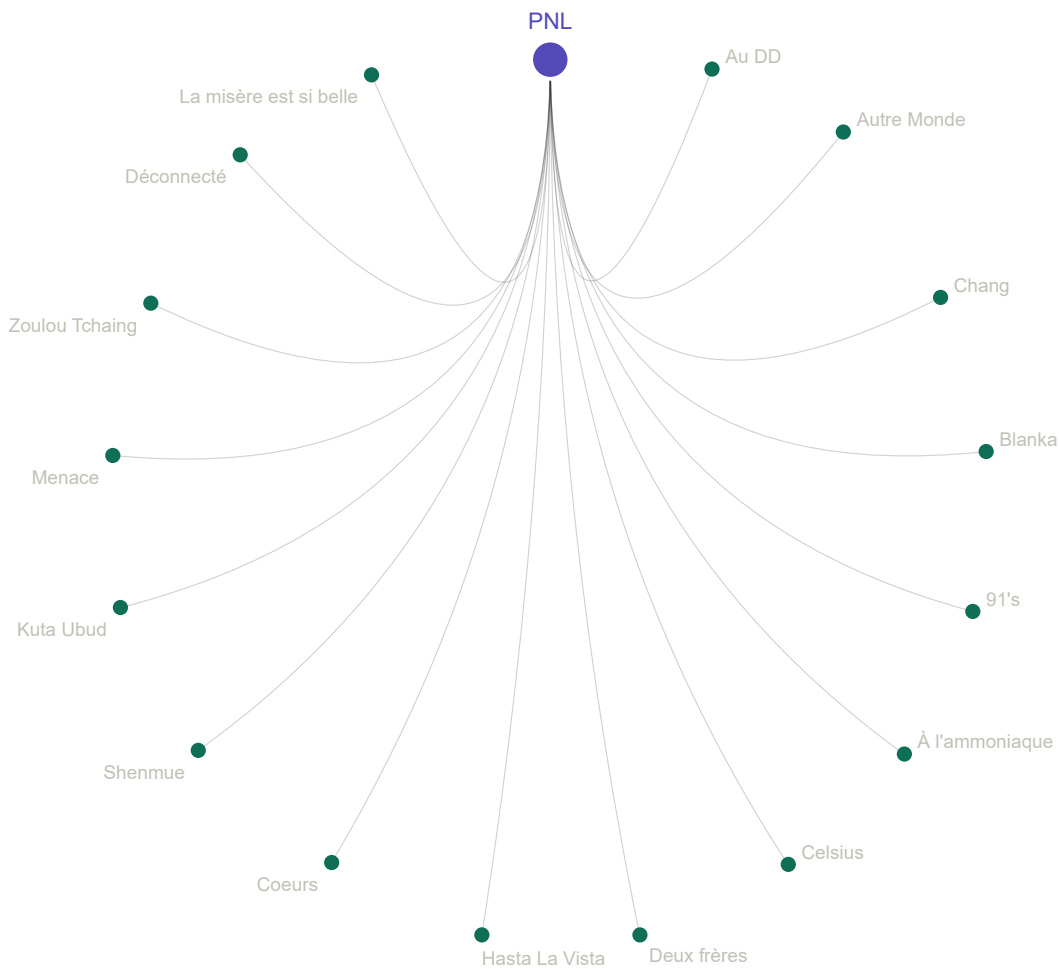
PNL répond par une fermeture progressive et totale, SCH par une expansion contrôlée qui suit la géographie fictionnelle de sa saga, Laylow par une dissolution de la frontière entre l'artiste et sa propre fiction. La topologie de chaque schéma est la synthèse graphique de cette réponse. Cartographier un univers, c'est déjà prendre position sur ce qu'il contient, et sur ce qu'il exclut. La lecture de ces schémas est elle-même un geste d'interprétation : ce mémoire en a proposé une, d'autres sont possibles.



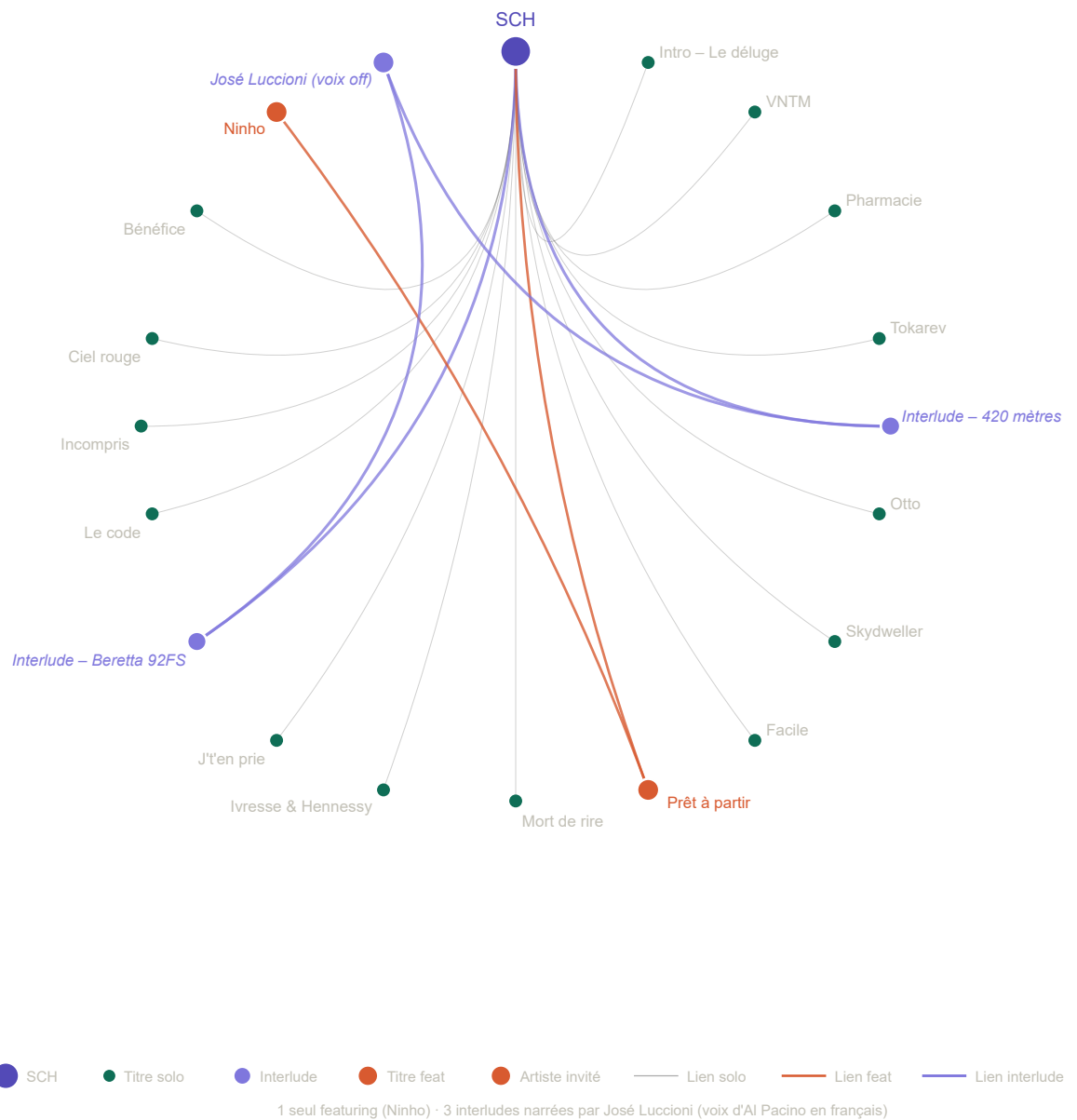
Première cartographie, de l'album *Le Monde Chico* de PNL (2015): sept artistes extérieurs gravitent autour du nœud PNL, tous issus de l'orbite QLF. La topologie est encore partiellement ouverte, mais la distribution des featurings est déjà sélective, ils se concentrent sur les titres les plus ancrés dans le réel immédiat du quartier, tandis que les morceaux portant la charge mythologique la plus dense restent des solos. La règle fondamentale est posée dès l'origine : les autres doivent pas toucher au mythe. Ce premier schéma est le seul des trois albums PNL à montrer des nœuds de couleur différente du gris, il sera aussi le dernier.



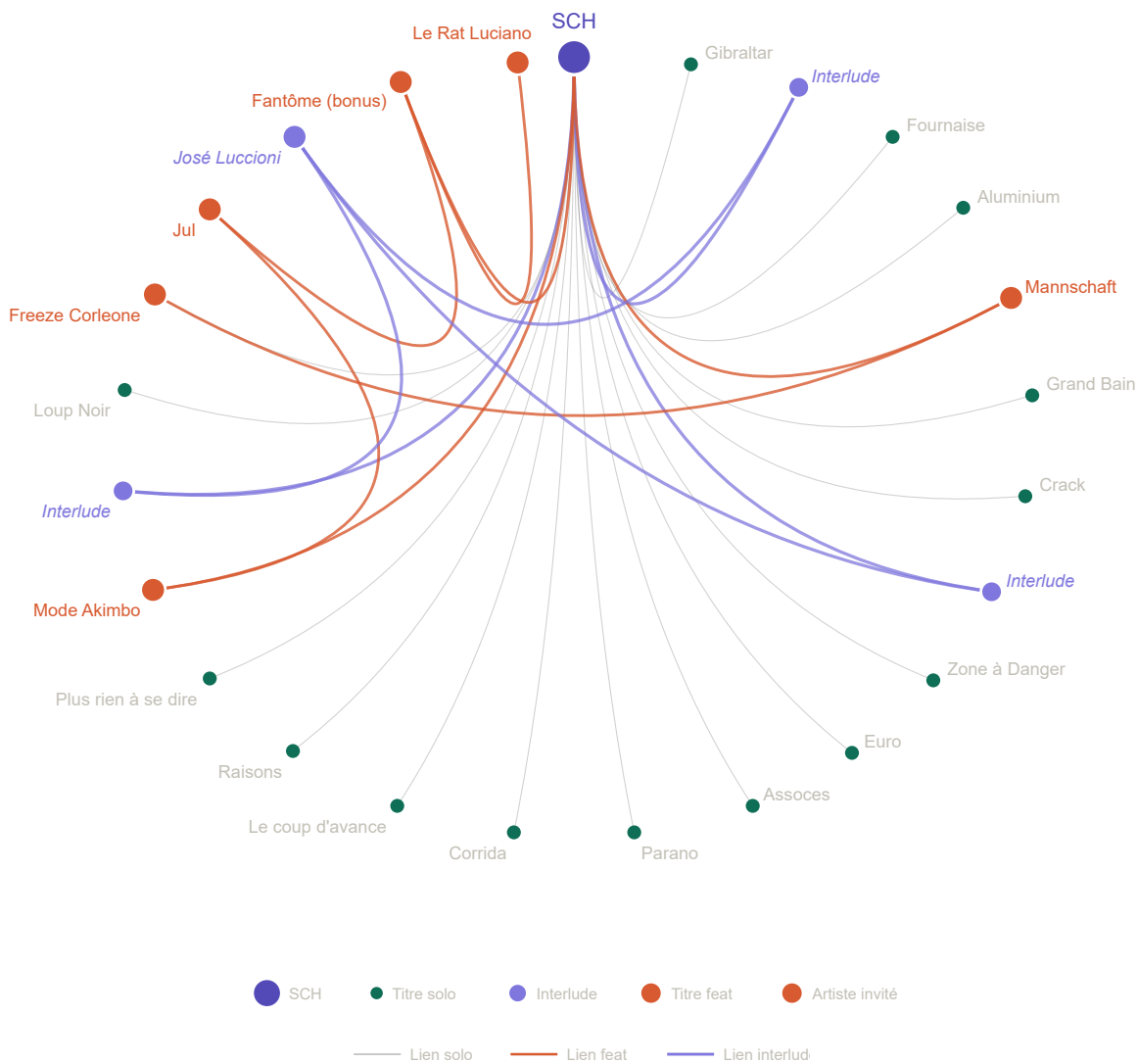
En un an, le réseau se referme entièrement, *Dans la légende* (2016) : 16 titres, zéro featuring. Le schéma ne comporte plus qu'un seul type de lien, une figure circulaire close, sans satellite. Mis en regard du schéma précédent, le contraste est immédiat. La note inscrite dans le diagramme, radicalisation hermétique, nomme le mouvement.



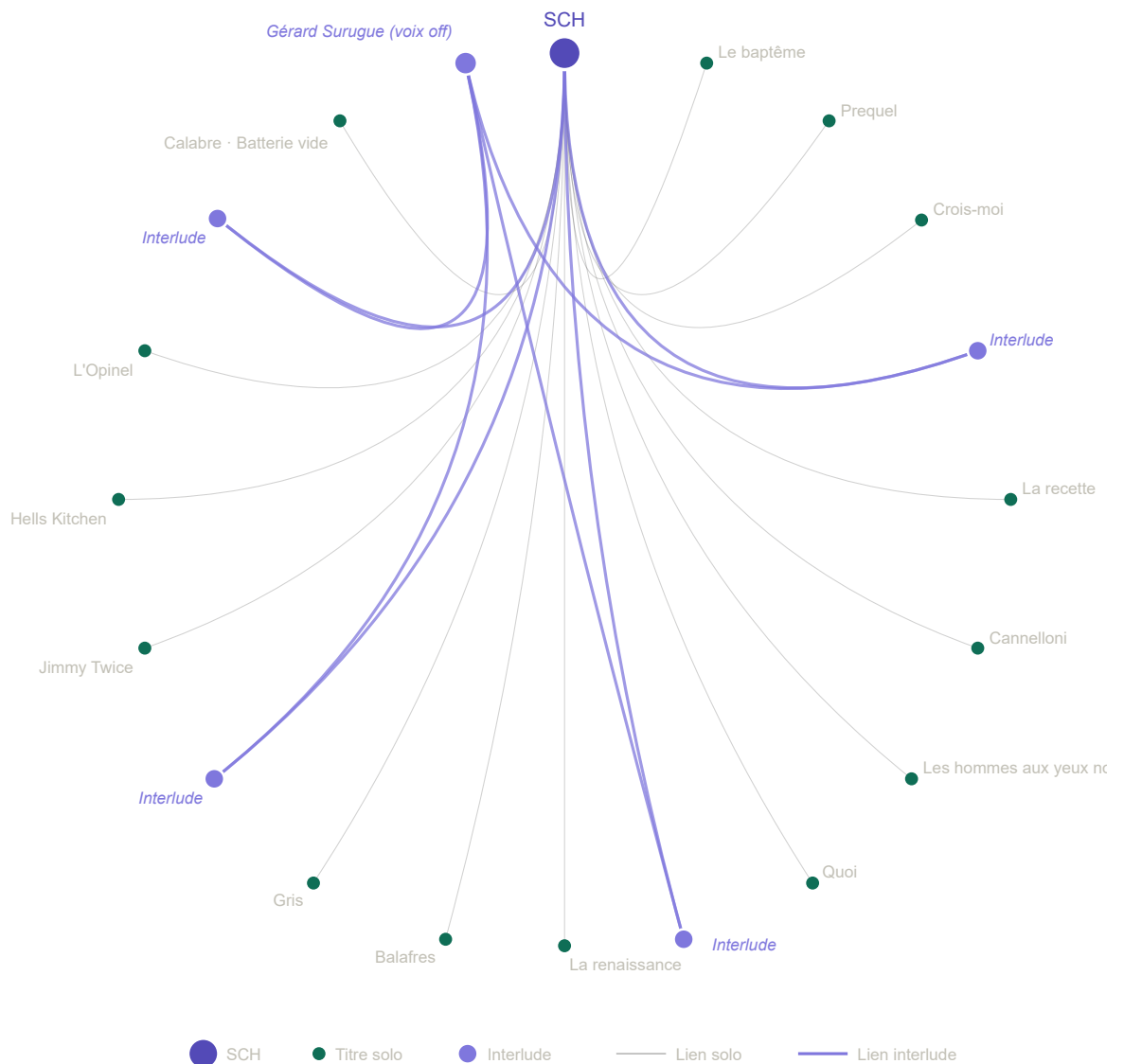
La morphologie de la cartographie de l'album *Deux frères* (2019) est identique à celle de *Dans la Légende*, cercle fermé, nœud central unique, arcs homogènes, mais trois ans ont passé, et PNL est devenu le groupe de rap français le plus certifié en indépendance. L'hermétisme n'est plus une posture défensive : c'est une marque de puissance. Comparé aux schémas SCH et Laylow qui suivent, ce troisième cercle fermé produit un effet de contraste, la forteresse est achevée, et elle n'a jamais été aussi grande.



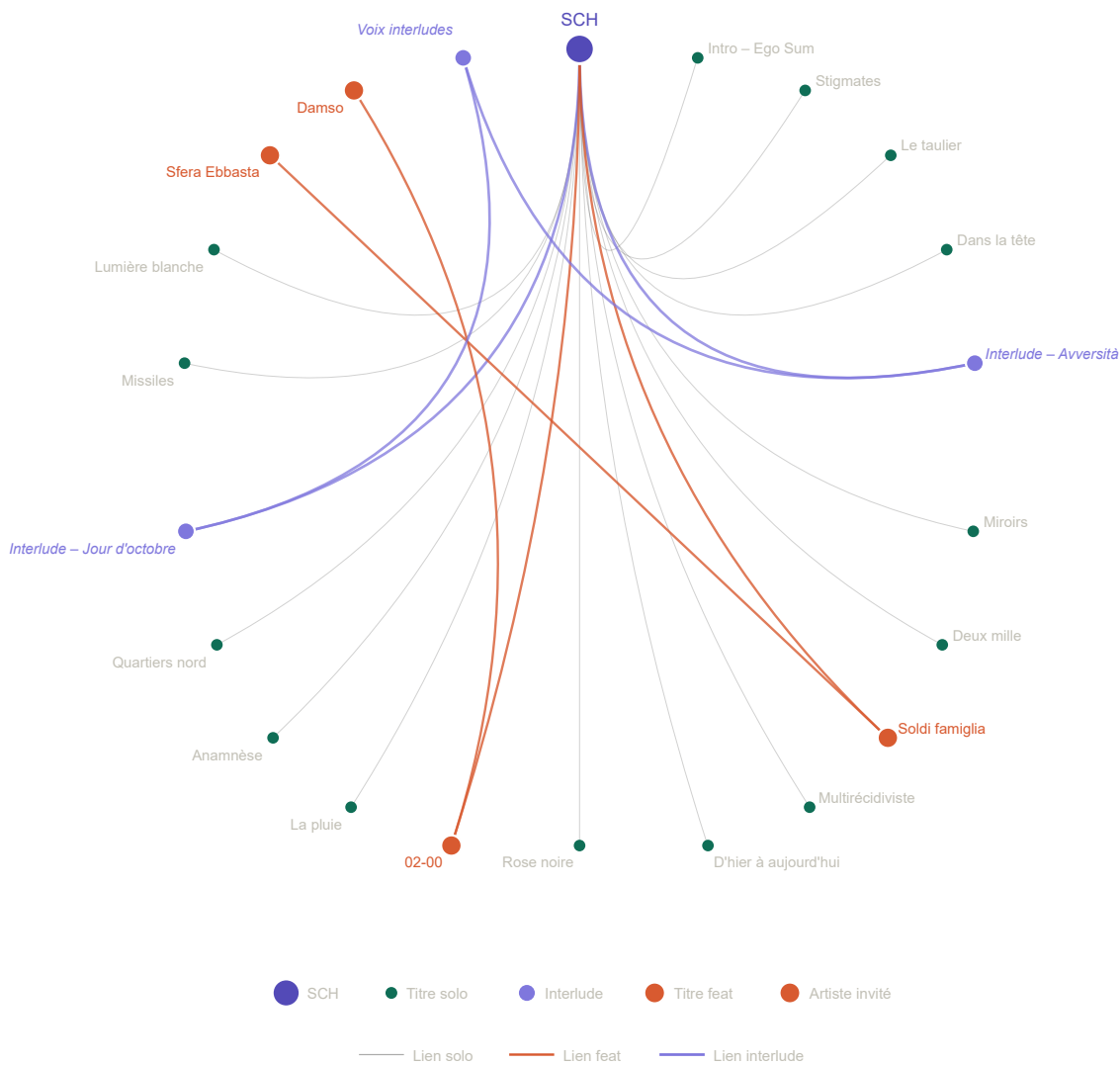
Le schéma de *JVLIVS I* (2018), Comparé aux cercles fermés de PNL, ce premier schéma SCH introduit d’emblée une toile relationnelle plus complexe : un *featuring*, mais surtout trois interludes narrées par José Luccioni, voix française d’Al Pacino, représentées en violet clair comme nœuds distincts. La hiérarchie visuelle entre les trois types de nœuds, solos en vert, featurings en orange, interludes en violet clair, traduit la hiérarchie narrative de l’album : la voix off de Luccioni n’est pas un collaborateur musical, elle est une instance d’autorité fictionnelle. Là où PNL refuse toute présence extérieure, SCH intègre une voix extérieure, mais une voix qui ne parle pas de la rue, elle parle du destin. C’est la différence fondamentale entre les deux univers.



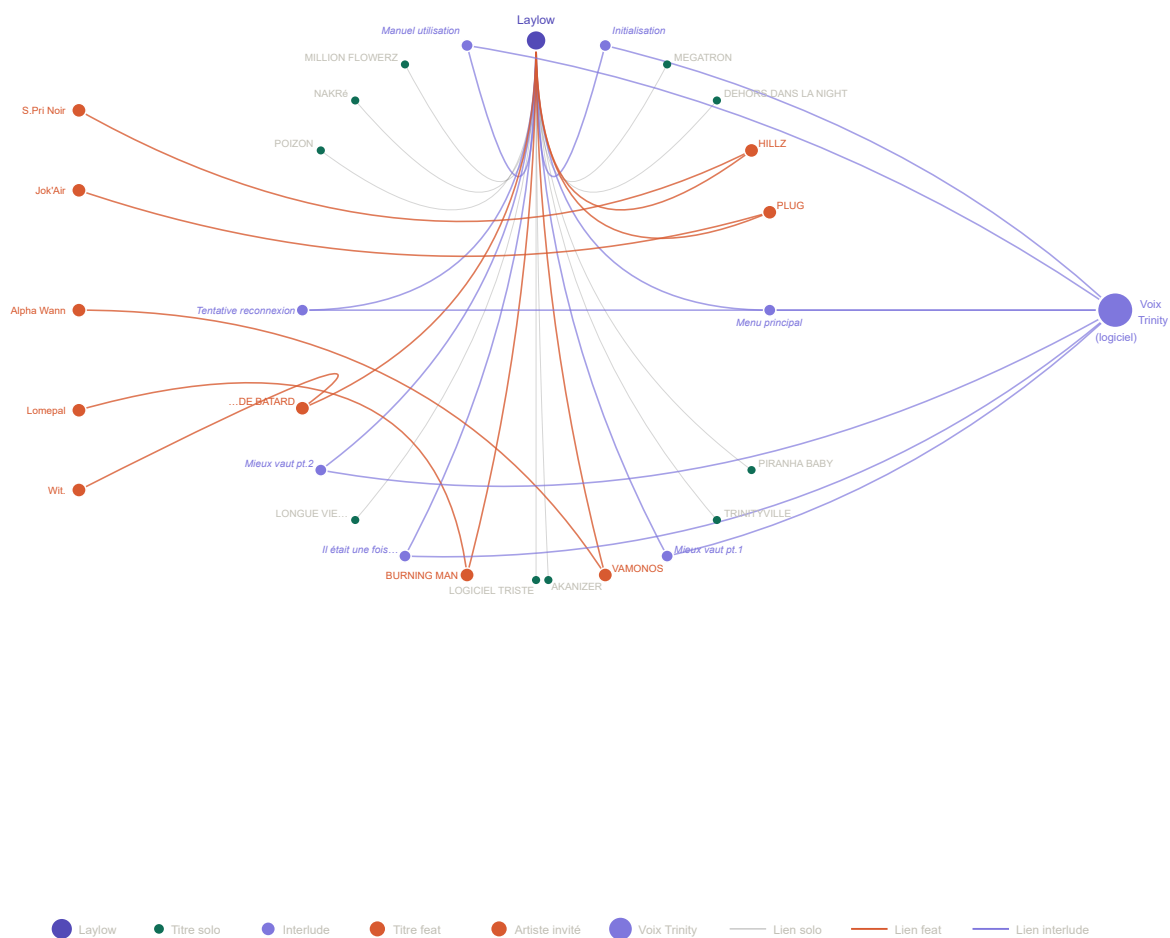
JVLIVS II (2021), Le réseau se densifie : 19 titres, deux featurings, trois interludes, plus des arcs qui relient des artistes invités entre eux sans passer par le nœud central. Ce déplacement est analytiquement significatif, l'univers de *JVLIVS* commence à générer sa propre gravité interne. Mis en regard du schéma précédent, la croissance est visible : davantage de nœuds orangés, davantage d'arcs croisés. Mis en regard des cercles PNL, le contraste est maximal : au moment où PNL confirme son hermétisme total avec *Deux Frères*, SCH ouvre son deuxième tome avec Jul et Freeze Corleone, deux figures dont les univers s'inscrivent naturellement dans la géographie fictionnelle marseillaise de la saga. Jul, pilier incontournable de la scène locale, et Freeze Corleone, de son vrai nom Issa Lorenzo Diakhaté, aux origines italiennes, enrichissent le récit de leurs références transalpines, prolongeant ainsi l'ancrage méditerranéen de l'œuvre. L'expansion suit la carte, pas les affinités.



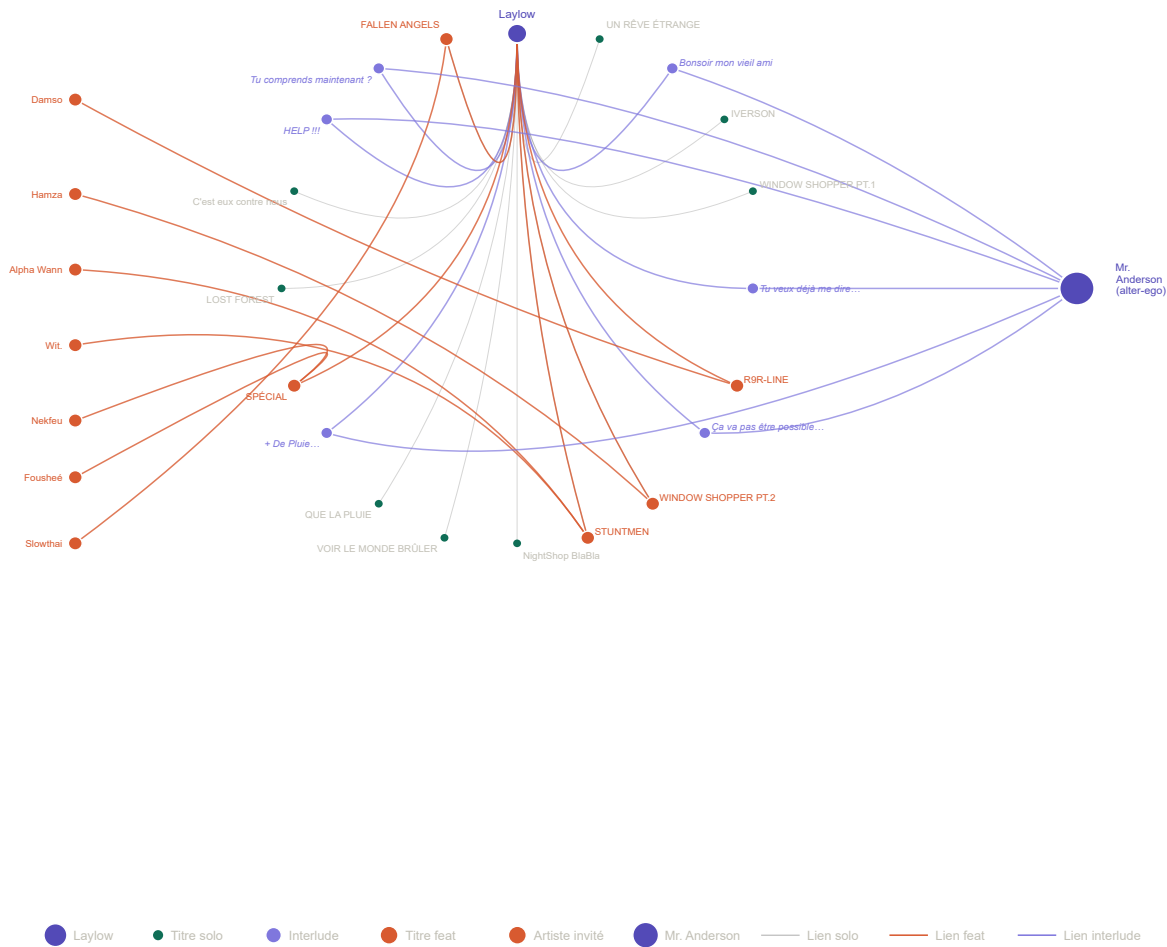
JVLIVS : Le Prequel (2024) paraît avant *Ad Finem* (2024) et accomplit un geste narratif précis : replonger la saga dans son propre passé pour mieux préparer sa clôture. SCH y raconte l'enfance du personnage Giulio, son voyage géographique originel, et comble délibérément les lacunes et les flous accumulés sur les tomes précédents, les zones d'ombre de la saga sont éclairées rétrospectivement, pour que le dernier album puisse arriver sans dette narrative. La décision formelle qui accompagne ce geste est radicale : zéro featuring, quatre interludes. Le schéma retrouve la sobriété de *JVLIVS I*, un nœud central, des solos, des interludes en violet clair, aucun arc orangé. Mais la rupture la plus significative que le schéma documente est d'ordre vocal : les interludes ne sont plus narrés par José Luccioni, décédé en 2022, mais par Gérard Surugue, voix française des *Affranchis* de Scorsese. La saga perd sa voix fondatrice et en convoque une autre, tout aussi chargée de prestige cinématographique mafieux.



JVLIVS : Ad Finem arrive après le *Prequel*, et le contraste de topologie entre les deux schémas est immédiat : là où le *Prequel* refermait le réseau sur lui-même, *JVLIVS III* l'ouvre à son maximum. Deux featurings étrangers, Sfera Ebbasta (Italie) et Damso (Belgique), font entrer la saga dans une cartographie transnationale que le *Prequel*, par son repli sur les origines, avait temporairement suspendue. Le schéma matérialise ce décentrement : les nœuds orangés portent des géographies qui prolongent exactement l'argument de ce chapitre, la Méditerranée criminelle où Marseille et les métropoles italiennes sont voisines, avec Sfera Ebbasta comme figure centrale du rap trap milanais, tandis que Damso est présent pour sa maîtrise du registre triste, mélancolique. Le titre *Ad Finem*, jusqu'à la fin, en latin, dit ce que la topologie confirme : c'est le schéma SCH le plus ouvert des quatre, et c'est aussi le dernier. La saga finit par occuper tout l'espace au moment même où elle annonce sa disparition. Le *Prequel* avait comblé les lacunes, clarifié le passé, *Ad Finem* peut donc partir sans rien laisser derrière.



Trinity introduit une innovation structurelle absente de tous les schémas précédents: un nœud distinct, hors du cercle des collaborations, représentant la voix du logiciel Trinity. Ce nœud violet clair, plus grand que les interludes, ancré à droite du diagramme, ne ressemble à rien dans les topologies PNL ou SCH. Ce n'est ni un featuring, ni une voix narrative externe : c'est une entité fictionnelle interne qui pilote l'album depuis l'intérieur. Là où SCH convoque José Luccioni comme voix du destin venant de l'extérieur de la fiction, Laylow génère sa propre voix du destin à l'intérieur du logiciel. Tous les arcs des interludes convergent vers ce nœud hors cercle, la note finale du schéma l'énonce directement : entité narrative hors du cercle des collaborations.



Dernier schéma de la série, et le plus radical : Mr. Anderson apparaît avec la même couleur et le même rang visuel que Laylow lui-même. Deux nœuds violets de taille comparable se font face, l'artiste et son alter-ego numérique sont devenus indiscernables dans la topologie. C'est le point d'aboutissement de la trajectoire que ces neuf schémas tracent ensemble : PNL ferme son univers pour le protéger, SCH l'ouvre pour le déployer sur une carte, Laylow le dissout pour le faire exister autrement. Les featurings, dont Slowthai et Foushé, deux artistes anglophones, montrent que cette dissolution n'est pas un repli : c'est une ouverture maximale, mais vers un espace sans coordonnées géographiques. La chambre a remplacé le quartier. La simulation a remplacé la carte.

Hors-cartes

Les trois cartes qui suivent constituent le pendant géographique des arc diagrams: là où les schémas cartographiaient la structure relationnelle des albums, ces planisphères cartographient leur emprise spatiale, les territoires réels, fictionnels et immatériels que chaque univers convoque, habite ou traverse. La grammaire visuelle est fixe sur les trois cartes : le rouge désigne les lieux cités dans les paroles, le bleu les lieux où un clip a été tourné, le violet les lieux qui appartiennent aux deux registres simultanément.

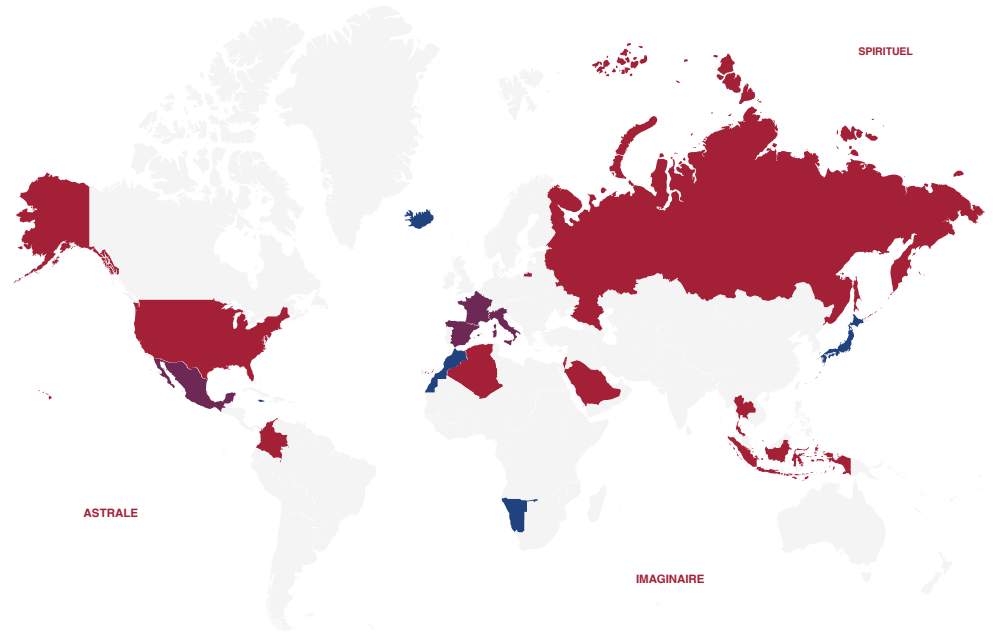
Chaque point est donc à la fois une coordonnée géographique et une donnée poétique, la preuve qu'un lieu a été nommé, filmé, ou les deux. En marge de la géographie réelle, des zones supplémentaires ont été tracées pour accueillir les lieux qui n'existent sur aucune carte ordinaire : espaces astraux, imaginaires, spirituels...

La carte PNL est la plus dense et la plus contradictoire. Les points violets : France, Italie, Espagne, Mexique, signalent les lieux où la parole et l'image coïncident, les territoires pleinement habités par l'univers du groupe. Autour d'eux s'étend une constellation de points rouges qui dessine une géographie du désir et de la référence : Algérie, Palestine, La Mecque, Colombie, Thaïlande, Bali, Sibérie, Miami, autant de noms qui traversent les paroles sans jamais être filmés, des lieux convoqués depuis le bas des tours, depuis une immobilité fondamentale. Les points bleus : Islande, Jamaïque, Japon, Maroc, Namibie, tracent quant à eux l'itinéraire des clips, des espaces de dépouillement maximal que PNL choisit précisément parce qu'ils n'appartiennent à aucune géographie rap établie : des paysages sans société, sans institution, sans jugement, où ils s'évadent librement, loins du regard extérieur. La tension entre ces trois couches est l'image exacte de l'hétérotopie analysée dans ce chapitre : un univers ancré aux Tarterêts qui projette ses images aux antipodes, et ses mots encore plus loin. En marge de la carte réelle, les zones : Astrale, imaginaire et spirituel débordent le planisphère vers un espace que la géographie conventionnelle ne peut pas contenir, le vrai territoire de PNL est là, hors cadre.

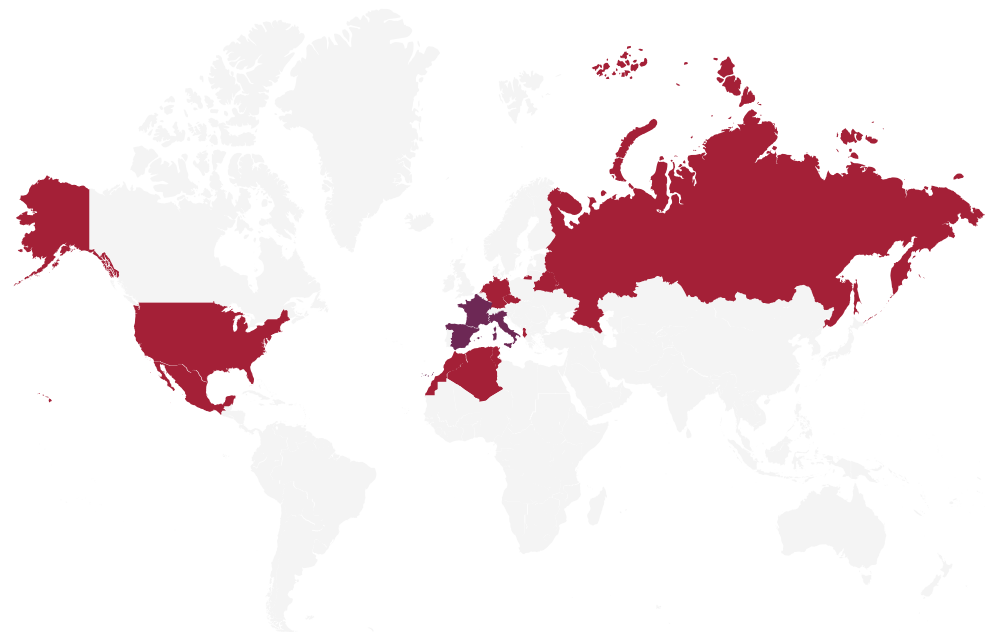
La carte SCH est plus resserrée, plus intentionnelle. Les points violets, France, Italie, Espagne, tracent exactement le bassin méditerranéen fictionnalisé analysé dans ce chapitre : le triangle Marseille-Calabre-Gibraltar qui structure la géographie de *JVLIVS*. Les points rouges dessinent quant à eux une carte parallèle, souterraine, celle des routes du trafic qui innervent la saga. Le Maghreb d'abord, point zéro de la marchandise, là où la production prend forme avant de traverser la mer. L'Europe centrale ensuite, Albanie et Tchéquie, places fortes des réseaux d'armes et de la criminalité organisée dans l'imaginaire mafieux européen, Russie, figure tutélaire de l'illégal à grande échelle dans le même registre. Les Pays-Bas enfin, hub logistique mondial du trafic de stupéfiants, port d'entrée européen par excellence, le Benelux comme nœud de redistribution que la géographie fictionnelle de *JVLIVS* convoque sans jamais le nommer explicitement, mais que la carte rend visible. L'Allemagne complète ce réseau comme référence aux origines de SCH. Lus ensemble, ces points rouges ne dessinent pas une tournée européenne anecdotique : ils cartographient l'infrastructure réelle sur laquelle la saga construit sa vraisemblance fictionnelle, la route de la marchandise comme fondation géographique de l'empire. L'absence de zones fictionnelles en marge est significative : SCH n'a pas besoin d'espaces hors-carte parce que sa fiction est pleinement incarnée dans des lieux réels. Le bassin suffit à contenir le mythe, la carte ne déborde pas, elle se densifie au centre.

La carte Laylow est la plus sobre, et de loin. Quatre points rouges seulement, France, Côte d'Ivoire, Colombie, Mexique, aucun point bleu, aucun point violet. La géographie réelle est presque absente. Mais c'est précisément cette absence cartographique qui fait sens : le territoire de Laylow n'est pas sur la carte du monde, il est dans les zones fictionnelles qui la bordent, la Matrice, Trinityville, le Monde de Mr. Anderson. Là où PNL déborde la carte par excès de géographies convoquées, et SCH la remplit par expansion d'un empire fictionnel ancré dans le réel, Laylow la vide délibérément pour que le hors-carte devienne l'essentiel. Les quatre points rouges sont les coordonnées biographiques minimales : Toulouse, Abidjan, les références à l'illégal, le reste est simulation. La chambre a remplacé le territoire. Le code a remplacé la carte.

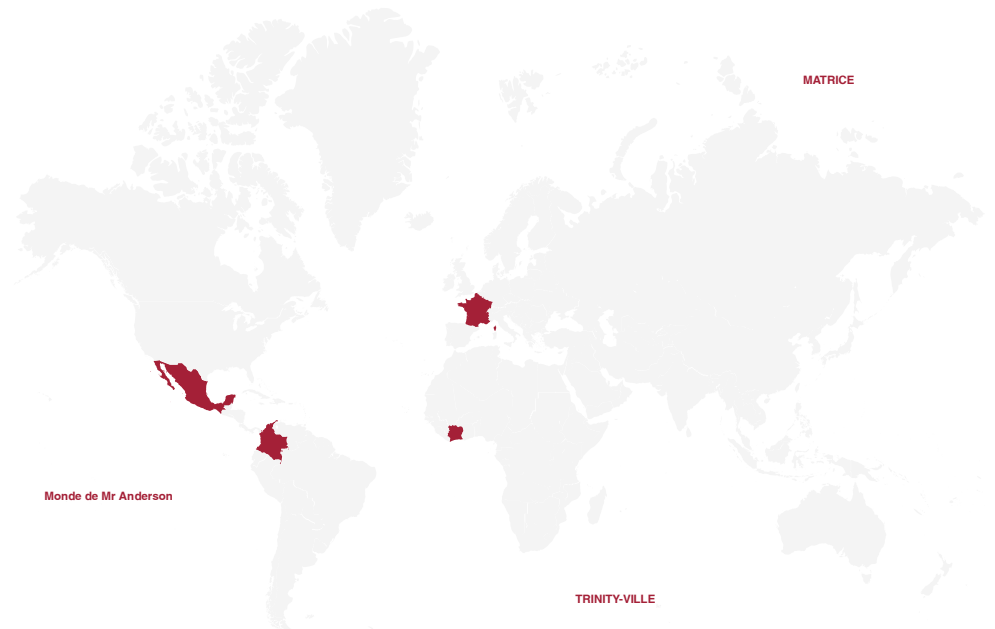
PNL



SCH



Laylow



PLAYLIST DU CHAPITRE :

10. PNL - *Luz de luna*, (2016), 04:04
11. SCH - *Gibraltar*, (2021), 02:16
12. SCH - *Marché noir*, (2021), 03:31
13. Laylow - *Ça va pas être possible...*, (2021), 00:53
14. Laylow - *WINDOW SHOPPER PART. 2*, (2021), 03:14

CONCLUSION ET OUVERTURE

Ce que le mémoire a regardé, et depuis où

Ce mémoire s'est construit sur un postulat : il a regardé les artistes. Leurs corpus, leurs stratégies, leurs topologies relationnelles, leurs choix esthétiques, leurs architectures symboliques. Il a adopté, pour ce faire, le point de vue de celui qui cartographie, une position en surplomb, analytique, qui observe les univers depuis l'extérieur pour en décrire la cohérence interne. Ce choix méthodologique est légitime. Il est aussi une présupposition. Toute cartographie suppose un cartographe qui se tient en dehors de ce qu'il trace, et cette extériorité n'est jamais tout à fait neutre, ce que Michel de Certeau, historien et théoricien français, nomme la position stratégique : une vue d'en haut qui transforme le territoire en lisible, mais qui dissimule ce faisant sa propre situation dans l'espace qu'elle prétend décrire (L'Invention du quotidien, UGE, 1980)¹⁰³, et cette extériorité n'est jamais tout à fait neutre.

Ce travail a essayé de montrer que le rap français contemporain n'est pas seulement une musique populaire : c'est une pratique de construction d'espace. PNL élève sur la fondation des Tarterêts une île mythologique hermétiquement close, dont la jungle Disney et les réverbérations saturées forment les murs invisibles. SCH part du port de Marseille pour déployer un empire méditerranéen dont la saga *JVLIVS* constitue la loi fondatrice, colonisant au passage les codes du cinéma mafieux américain pour les retourner en prestige local. Laylow supprime la fondation géographique elle-même et construit un monde entièrement fictionnel, cohérent, autonome, dont la chambre de production est à la fois l'unique ancrage et l'unique frontière. Trois gestes distincts, une même trajectoire : celle de la conversion de la contrainte spatiale en architecture immatérielle, du stigmat territorial en capital symbolique, de l'enclavement en désir. Ce que les arc diagrams ont essayé de rendre visible et tente de préciser cette trajectoire.

PNL répond à la question de l'ouverture par une fermeture progressive et totale, le réseau des *featurings* se referme album après album, jusqu'à l'hermétisme radical de Deux Frères. SCH répond à la clôture par une expansion contrôlée qui suit la géographie fictionnelle de sa saga, intégrant des voix extérieures (José Luccioni, Freeze Corleone, Jul) précisément là où la carte fictionnelle l'exige, et nulle part ailleurs. Laylow répond par une dissolution de la frontière entre l'artiste et sa propre fiction, jusqu'à ce que Trinity, entité narrative hors du cercle des collaborations, devienne le vrai nœud central du schéma. La topologie de chaque arc diagram est l'image de la philosophie spatiale de chaque univers. Mais en reconstituant scrupuleusement cette logique de l'ancrage territorial, ce mémoire a aussi, sans le vouloir, reconduit une présupposition que le rap lui-même tend à naturaliser : que le territoire appartient à celui qui le produit. Que la légitimité de la parole sur un espace est conditionnée par l'expérience vécue de cet espace. Or cette présupposition, l'architecture du XXe siècle l'a éprouvée de la manière la plus brutale qui soit, et dans des configurations symétriquement inverses qui en révèlent toute la fragilité. Les grands ensembles d'après-guerre ont été conçus par des architectes qui n'y habitaient pas, selon des plans qui répondaient à des équations de densité et de coût, pour des populations qui n'avaient pas été consultées. Pruitt-Igoe, les Vele di Scampia, la dalle de Sarcelles : autant de preuves que l'espace conçu ne détermine pas l'espace vécu, mais entre avec lui dans un rapport de tension, de négociation, parfois de conflit ouvert.

¹⁰³. Position stratégique — Référence : Michel de Certeau, L'Invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire, UGE, coll. « 10/18 », 1980, partie I, « Manières de faire ».

L'espace n'est pas un contenant neutre : il est une production sociale, traversée par des rapports de force et des conflits d'usage. L'espace conçu, celui de l'architecte, du planificateur, ou de l'artiste rap qui représente son quartier, n'est qu'une des trois dimensions de l'espace habité. L'espace vécu lui résiste toujours. Ce que Henri Lefebvre¹⁰⁴ dit de l'espace conçu, celui des planificateurs qui croient maîtriser un territoire parce qu'ils l'ont représenté, on peut le retourner vers ce mémoire lui-même : l'espace symbolique construit par les artistes analysés n'est que l'espace conçu. Tout comme Moses croyait comprendre le Bronx parce qu'il en avait tracé les autoroutes, tout comme Di Salvo croyait comprendre Scampia parce qu'il en avait dessiné les voiles, l'artiste rap croit posséder son territoire parce qu'il l'a mis en mots, en images, en sons.

L'espace vécu, celui de l'écoute, échappe, par définition, à toute cartographie depuis l'intérieur de l'œuvre. Ce mémoire a construit une géographie des univers des artistes étudiés, ce qu'il n'a pas pu cartographier, c'est l'espace que ces univers produisent dans la conscience de ceux qui les écoutent depuis un autre quartier, une autre ville, un autre continent, et qui les habitent pourtant, à leur façon, sans en avoir la propriété.

L'habitant fictif, ou ce que l'analyse n'a pas pu entendre

Ce mémoire a regardé depuis les œuvres. Il n'a presque jamais regardé depuis un autre endroit pourtant tout aussi légitime : l'écoute. Non pas l'écoute analytique du chercheur qui décompose, mais l'écoute ordinaire, celle qui précède toute analyse et la conditionne sans le dire, l'écoute de celui ou celle qui n'est pas des Tarterêts, qui n'a jamais vu les quais de Marseille, qui n'a aucune idée de ce qu'est Toulouse, et qui habite pourtant ces univers avec une familiarité troublante. Ce phénomène n'est pas anecdotique. Il est, à certains égards, la condition de possibilité même du succès de masse que ce mémoire a documenté. La géographie vécue de ces artistes est, pour l'immense majorité de leurs auditeurs, une géographie fictive, connue par le son, par les images des clips, par les paroles déchiffrées à défaut d'être immédiatement comprises, par la vibe atmosphérique dont ce mémoire a analysé la construction. Cet auditeur est ce qu'on pourrait appeler un habitant fictif, quelqu'un qui réside dans un territoire sans y avoir de droits de résidence, sans en connaître les coordonnées réelles, sans partager l'expérience corporelle et sociale qui l'a produit.

Cette habitation fictive n'est pas sans précédent dans l'histoire de la réception culturelle. Gaston Bachelard, dans *La Poétique de l'espace*, montre que l'image poétique d'un espace peut produire une expérience d'habitation aussi réelle, psychologiquement, que la présence physique dans cet espace. Ce que le rap fait, par le son, la voix, la précision topographique des paroles, la saturation atmosphérique des instrumentales, est une version contemporaine et amplifiée de ce geste : il fabrique des espaces habitables par l'imaginaire, pour des corps qui ne sont pas là.

La théorie de la réception a tenté de nommer ce phénomène sans jamais tout à fait y parvenir. Umberto Eco, sémiologue et romancier italien, proposait la figure du lecteur modèle : un destinataire implicite construit par le texte lui-même, dont l'auteur anticipe les compétences et les codes pour que l'œuvre fonctionne¹⁰⁵. Stanley Fish, **théoricien littéraire** américain, lui répondait par les communautés interprétatives :

¹⁰⁴. Henri Lefebvre, philosophe et sociologue français, *La Production de l'espace*, Anthropos, 1974. chap. 1, « Plan de l'ouvrage actuel »

¹⁰⁵. Lecteur modèle — Voir : Umberto Eco, sémiologue et romancier italien, *Lector in fabula. La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset, 1979, chap. 3, « Le lecteur modèle ».

des groupes sociaux partageant les mêmes conventions de lecture, qui produisent collectivement le sens d'un texte plutôt qu'ils ne le reçoivent¹⁰⁶. Ces deux catégories sont utiles, elles décrivent comment un texte construit son public, comment un public construit un texte. Elles ne suffisent pas à décrire ce qui se passe quand un auditeur de Rennes ou de Bruxelles connaît par cœur la topographie des Tarterêts sans y avoir jamais mis les pieds : ni lecteur modèle ni communauté interprétative ne rendent compte de cette incorporation affective d'un territoire étranger, de cette familiarité avec un espace que le son seul a rendu habitable.

Là où Gaston Bachelard, philosophe et épistémologue français, voyait dans cette habitation imaginaire une forme d'universalité heureuse de la poésie, l'urbaniste et le sociologue pourraient y lire quelque chose de plus ambigu. Car l'espace dont le rap fabrique une version habitable par tous est précisément un espace qui, dans sa réalité physique, a été conçu pour contenir, isoler, reléguer. Robert Fishman a analysé la suburbanisation occidentale comme une spatialisation de la hiérarchie sociale : mettre à l'écart, hors de la vue du centre-ville, les populations jugées indésirables. Le rap opère un retournement spectaculaire de ce dispositif : il prend l'espace de la relégation et en fait un espace de désir, un territoire que des millions de personnes souhaitent habiter, fût-ce fictivement, précisément parce qu'il est chargé d'une intensité symbolique que les espaces planifiés et normés ne peuvent pas produire. Cette inversion est peut-être la démonstration la plus concrète de ce que Lefebvre entendait par droit à la ville, non pas le droit d'accéder à un espace existant, mais le droit de le produire, de le définir, d'en fixer les significations.¹⁰⁷

Ce que le rap a accordé aux habitants des grands ensembles, c'est précisément ce droit : nommer leur espace, en faire une géographie désirable, le projeter à l'échelle mondiale.

À qui appartient le territoire, une fois produit ?

La question que ce mémoire n'a pas posée est peut-être la plus difficile, et la plus honnête : à partir de quel moment un territoire symbolique échappe-t-il à celui qui l'a construit ?

Stuart Hall, dans ses travaux sur l'encodage et le décodage des messages culturels, a montré que la production d'un sens et sa réception ne sont jamais symétriques. Un message encodé selon une certaine logique peut être décodé selon une logique radicalement différente, non pas par erreur, mais parce que le décodage mobilise des ressources culturelles et des expériences vécues qui n'étaient pas celles du producteur. L'auditeur de Grenoble qui écoute du rap de cité n'entend pas ce qu'entend un habitant de cette cité, non pas parce qu'il entend moins bien, mais parce qu'il entend depuis un autre endroit.

Cette asymétrie de la réception, appartient à l'architecture depuis longtemps. Aldo Rossi, dans *L'Architecture de la ville*, a développé la notion de fait urbain pour désigner ces éléments bâtis qui accumulent au fil du temps des couches de significations déposées par des générations d'usagers successifs, souvent étrangères aux intentions de leurs concepteurs. Ce que Rossi appelle la

¹⁰⁶. Communautés interprétatives — Voir : Stanley Fish, théoricien littéraire américain, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, 1980, chap. 14, « Interpreting the Variorum ».

¹⁰⁷. Habitation imaginaire — Voir : Gaston Bachelard, philosophe et épistémologue français, *La Poétique de l'espace*, PUF, 1957, chap. 1, « La maison. De la cave au grenier. Le sens de la hutte ».

permanence des faits urbains,¹⁰⁸ c'est précisément cette capacité d'un espace à se laisser habiter par des significations que son auteur n'avait pas prévues. Le même phénomène opère dans les territoires symboliques du rap, avec une temporalité accélérée par le streaming. Quand l'argot des Tarterêts devient un code pratiqué par des lycéens de banlieue résidentielle, quand la saga *JVLIVS* est appropriée par des publics qui n'ont aucune expérience de la violence qu'elle met en scène, quand l'univers numérique de Laylow est habité par des auditeurs pour qui la chambre de production n'évoque pas une condition sociale mais une esthétique – le territoire a subi une transformation analogue à celle que Rossi décrit : il est devenu un fait culturel autonome, qui n'appartient plus exclusivement à ceux qui l'ont produit.

Cette appropriation soulève la question que l'urbanisme critique¹⁰⁹, de Jane Jacobs (urbaniste, militante et journaliste américaine), à David Harvey (géographe et théoricien britannique), a posée à propos des espaces physiques : celle de la gentrification symbolique. Quand un quartier populaire est investi par des classes moyennes attirées par son authenticité, ses habitants d'origine finissent par en être chassés, non par la violence directe, mais par la transformation des usages que cette nouvelle attractivité produit. Quelque chose d'analogue se joue, selon des modalités différentes, quand un univers rap de cité devient une esthétique globale consommée par des publics dont les conditions d'existence sont radicalement étrangères à celles qui l'ont produit. Ce n'est pas exactement de la gentrification – l'espace symbolique n'expulse pas ses habitants originels comme le fait l'espace physique.

Mais la question de ce qui se perd dans la translation, de ce qui est nécessairement laissé derrière quand un territoire vécu devient un territoire imaginé par des millions d'habitants fictifs, reste entière.

Trois pistes de recherche se dessinent naturellement à partir de cette limite. La première serait une enquête de réception à proprement parler : interroger des auditeurs extérieurs aux territoires représentés pour documenter empiriquement ce que ces univers produisent comme espace vécu depuis d'autres positions sociales et géographiques. La deuxième serait une analyse comparée avec d'autres musiques populaires à forte *territorial authenticity*¹¹⁰, la country américaine et son rapport à la ruralité du Sud, la cumbia colombienne et sa géographie des marges, la trap brésilienne et sa cartographie des favelas pour tester si les mécanismes décrits dans ce mémoire sont propres au rap français ou relèvent d'une logique plus générale de la musique populaire urbaine. La troisième, peut-être la plus vertigineuse, serait d'étudier la transformation physique des quartiers représentés après leur consécration symbolique par le rap : la gentrification symbolique produit-elle, à terme, une gentrification réelle ? Les Tarterêts sont-ils devenus, pour certains, un objet de désir résidentiel que la musique de PNL a fabriqué ?

108. Permanence des faits urbains — Voir : Aldo Rossi, architecte et théoricien italien, *L'Architecture de la ville*, Infolio, 2001 (éd. originale : *L'Architettura della Città*, Marsilio, 1966), chap. I, sect. 7, « La théorie de la permanence et les monuments », p. 56

109. Voir : Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, 1961, partie II, « The conditions for city diversity ». Voir aussi : David Harvey, *The Right to the City*, *New Left Review*, n°53, septembre-octobre 2008.

110. *Territorial authenticity* — Voir : Richard Peterson, *Creating Country Music : Fabricating Authenticity*, University of Chicago Press, 1997, chap. 1, « Introduction : Finding Country Authenticity » ; partie II, « Fabricating the Image of Authenticity ».

Playlist du Mémoire

01. Grandmaster Flash & The Furious Five - *The Message*, (1982), 07:12
02. Nas - *N.Y. State of Mind*, (1994), 04:52
03. PNL - *Le Monde ou Rien*, (2015), 04:16
04. SCH - *Gomorra*, (2015), 03:42
05. Enzo Dong - *Dalle Vele*, (2019), 03:35
06. 13 Organisé - *Bande Organisée*, (2020), 05:56
07. Eric B. & Rakim, Marley Marl - *Paid in Full*, (1987), 03:37
08. Metro Boomin, 21 Savage, Gunna - *Space Cadet*, (2018), 03:28
09. Laylow - *MEGATRON*, (2021), 02:58
10. PNL - *Luz de luna*, (2016), 04:04
11. SCH - *Gibraltar*, (2021), 02:16
12. SCH - *Marché noir*, (2021), 03:31
13. Laylow - *Ça va pas être possible...*, (2021), 00:53
14. Laylow - *WINDOW SHOPPER PART. 2*, (2021), 03:14



Bibliographie

Ouvrages

ARISTOTE, Poétique, trad. Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1990.

AUGÉ (Marc), Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXe siècle », 1992.

BARTHES (Roland), La Chambre claire. Note sur la photographie, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

BAUDELAIRE (Charles), « Le Peintre de la vie moderne » [1863], in Œuvres complètes, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 683-724.

BERGSON (Henri), Essai sur les données immédiates de la conscience [1889], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2013, chap. II.

BERMAN (Marshall), All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity, New York, Simon & Schuster, 1982 ; trad. fr. Tout ce qui est solide se volatilise, Paris, L'Harmattan, 2010.

BOULEZ (Pierre), Penser la musique aujourd'hui, Paris, Gonthier, 1963.

BOURDIEU (Pierre), La Distinction. Critique sociale du jugement, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1979.

BOURDIEU (Pierre), Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1992.

CERTEAU (Michel de), L'Invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1980.

CHANG (Jeff), Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation, New York, St. Martin's Press, 2005.

CHION (Michel), L'Audio-vision. Son et image au cinéma, Paris, Nathan, 1990.

CHION (Michel), Le Son, Paris, Nathan, 1998.

GIBSON (William), Neuromancer [1984], New York, Ace Books, 1984 ; trad. fr. Neuromancien, trad. Jean Bonnefoy, Paris, J'ai lu, 1988.

GLISSANT (Édouard), Poétique de la Relation, Paris, Gallimard, 1990.

HARAWAY (Donna), A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century, in Socialist Review, 1985 ; republié in Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature, New York, Routledge, 1991.

HAYLES (N. Katherine), How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

HOLMES (Thom), Electronic and Experimental Music, New York, Routledge, 4e éd., 2012.

HUSSERL (Edmund), Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps [1928], trad. Henri Dussort, Paris, PUF, 1964.

JUNG (Carl Gustav), Psychologische Typen [1921], trad. fr. Types psychologiques, Genève, Georg, 1950.

JUNG (Carl Gustav), Dialectique du moi et de l'inconscient [1928], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1964.

KOOLHAAS (Rem) et MAU (Bruce), S, M, L, XL, New York, The Monacelli Press, 1995.

LEFEBVRE (Henri), La Production de l'espace, Paris, Anthropos, 1974 ; rééd. Paris, Economica, 2000.

LITZLER (Pierre), TANVEZ (A.), PAYOT (D.), PHILIZOT (V.) et BAUR (R.), Langages

visuels et systèmes complexes, Strasbourg, Éditions Université de Strasbourg, 2016.

MAÏZI (Mehdi), *Le rap a gagné, mais à quel prix ?*, Paris, Éditions Don Quichotte, 2021.

MCLEOD (Kembrew) et DICOLA (Peter), *Creative License: The Law and Culture of Digital Sampling*, Durham, Duke University Press, 2011.

PANOFSKY (Erwin), *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance [1939]*, trad. Claude Herbertte et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1967.

PECQUEUX (Anthony), *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, 2007.

REYNOLDS (Simon), *Energy Flash*, Londres, Picador, 1998.

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

ROSSI (Aldo), *L'Architecture de la ville*, trad. Françoise Brun, Gollion, Infolio, 2001 (première édition : *L'Architettura della città*, Padoué, Marsilio, 1966).

SAVIANO (Roberto), *Gomorra. Dans l'empire de la Camorra*, trad. Vincent Raynaud, Paris, Gallimard, 2007 [2006].

SCHLOSS (Joseph), *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004.

SCHLOSS (Joseph), MCLEOD (Kembrew) et FORMAN (Murray), *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, New York, Routledge, 2004.

STRAWSON (Peter Frederick), *Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics*, London, Methuen, 1959 ; trad. fr. *Les Individus. Essai de métaphysique descriptive*, trad. Alain et Micheline Shalom, Paris, Seuil, 1973.

SUVIN (Darko), *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1979.

TUFTE (Edward), *The Visual Display of Quantitative Information*, Cheshire, Graphics Press, 1983.

VIRGILE, *L'Énéide*, trad. Jacques Perret, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1991.

WOLF (Mark J.P.), *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*, New York, Routledge, 2012.

YOUSFI (Louisa), *Rester barbare*, Paris, La Fabrique, 2022.

Articles de revues et contributions à des ouvrages collectifs

ADAMS (Kyle), « On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music », *Music Theory Spectrum*, vol. 31, n° 2, 2009, p. 301-332.

ADOBATI (Marco), « Le «nuage noir» des Tarterêts : spatialité et historicité dans les clips vidéo de PNL », *FOTOCINEMA, Revista Científica de Cine y Fotografía*, n° 24, 2022, p. 291-311.

BOSTOCK (Mike), *Hierarchical Edge Bundling*, *Observable*, 2011. Disponible en ligne : observablehq.com.

BRODESCO (Alberto) et MATTIUCCI (Cristina), « Being There: Le Vele as Characters in Gomorra — The Series », *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, vol. 5, n° 3, 2017, p. 321-332. https://doi.org/10.1386/jicms.5.3.321_1

CITTON (Yves), « Manifeste pour des humanités numériques 2.0 », *Multitudes*, n° 59, 2015.

FOUCAULT (Michel), « Des espaces autres » [1967], in *Dits et écrits*, t. IV, Paris, Gallimard, 1994, texte n° 360.

GUIBERT (Gérôme) et PARENT (Emmanuel), « Sonorités du hip-hop. Logiques globales et hexagonales », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 3, n° 2, 2004.

GUILLARD (Séverine), « «Représenter sa ville» : l'ancrage des identités urbaines dans le rap des Twin Cities », *Cybergeo : European Journal of Geography*, document 608, 2012. <https://doi.org/10.4000/cybergeo.25357>

GUILLARD (Séverine) et SONNETTE (Marie) (dir.), « Le monde ou rien ? Légitimité et authenticité des musiques hip-hop », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 17, n° 2, 2020. <https://doi.org/10.4000/volume.8408>

HALL (Stuart), travaux sur l'encodage et le décodage des messages culturels [référence complète à préciser].

HANSON (U.-A. A.), « Football as a Semiotic Site of Ideologies and Identities », *IMAGO Interculturalité et Didactique*, vol. 24, n° 1, 2025.

KNIAZ (Luiza), « [titre de l'article] », *New Horizons in English Studies*, vol. 2, 2017.

Auteur inconnu, « Le «rap digital» de Laylow et la science-fiction », *ReS Futurae*, n° 25, 2025.

MAGANGA (Matthew), « Cabrini-Green and Vele di Scampia: When Public Housing Projects Don't Work Out », *ArchDaily*, 19 septembre 2023.

PAQUOT (Thierry), « Ville et nature, un rendez-vous manqué ? », *Diogène*, n° 207, vol. 3, 2004, p. 83-94. <https://doi.org/10.3917/dio.207.0083>

STERLING (Bruce) (dir.), *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology*, New York, Arbor House, 1986.

Travaux académiques

DE KERRET (Gwenaëlle), *Identité visuelle de musées à Paris et New York : approche croisée en sociosémiotique et en recherche-action*, thèse de doctorat, Université Paris 8, 2016.

ENSEL (Alicia), *Le rap francophone entre topos et écriture de soi dans la discographie de DAMSO et de PNL*, mémoire de master 2, Université de la Réunion, 2021. HAL Open Science, dumas-03384538.

MALOUBIER (Charlotte-Camille), *Bons baisers de banlieues : des rimes au Grand Paris*, mémoire de fin d'études, École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes, 2023.

Auteur inconnu, *L'identité visuelle et la représentation*, mémoire non publié [s. d.].

Auteur inconnu, *L'énonciation rap, une esthétique plurielle*, mémoire non publié [s. d.].

Auteur inconnu, *PANAME : La banlieue influence Paname, Paname influence le monde*, document inédit, École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-la-Villette [s. d.].

Auteur inconnu, *Rap, territoire et architecture*, mémoire, École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes, 2024.

RIOUX (Charles-Étienne), *L'élaboration de l'identité dans le rap français : les cas de Booba, Nekfeu et PNL*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2022.

Sources journalistiques et institutionnelles

« Naples, les Vele di Scampia et la Camorra – ou comment un projet d'urbanisme connaît une dérive catastrophique », *La Lettre du Cadre*, 2024.

Annnonce officielle de la nomination de Pharrell Williams comme directeur artistique de la ligne homme de Louis Vuitton, communiqué LVMH, février 2023.

Documentation officielle du programme Restart Scampia, Comune di Napoli / administration De Magistris [consulté le 13 avril 2026].

GENONO, « De «Naha» à «Bené» : la trilogie de PNL pour les nuls », *Vice*, 2017.

IFPI, *Global Music Report*, Londres, IFPI, 2021.

LANCELIN (Valentine), « Entretien avec Driss Lumbrosso, réalisateur de clips », *WESHculture*, 2026.

LANCELIN (Valentine), « Gomorra, dans l'empire de la Camorra », WESH CULTURE, 2026.

RIDEL (Xavier), « Mess, réalisateur des clips de PNL, s'exprime sur son travail », Les Inrockuptibles, 14 novembre 2016.

ROQUEBERT (Charlotte), « Entretien avec Karim Hammou, 1/4 : Comment on écrit l'histoire... du rap », Nycthémère, 7 septembre 2015. <https://doi.org/10.58079/sgxk>

Scampia, l'ancien quartier de la mafia à Naples, reportage INA/Mediaclip, disponible sur mediaclip.ina.fr [consulté le 13 avril 2026].

SNEP, Bilan de l'économie de la musique enregistrée, Paris, SNEP, 2020.

Legge 18 aprile 1962, n. 167, Disposizioni per favorire l'acquisizione di aree fabbricabili per l'edilizia economica e popolare, Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, n. 116, 9 maggio 1962.

Entretiens

SCH, entretien avec la rédaction d'Abcdr du Son, 2021. Propos rapportés.



Pn1, Que la Famille, 2015



Pn1, Le Monde Chico, 2015



Pn1, Deux frères, 2015



SCH, JVLIVS, 2018



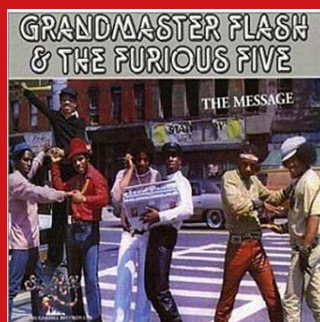
SCH, JVLIVS: Prequel, 2024



SCH, JVLIVS III, 2024



Laylow, L'Histoire étrange de Mr Anderson, 2021



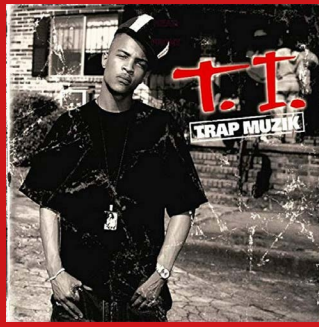
Grandmaster flash & the furious five, The Message, 1982



Enzo DONG, Dio perdona io no, 2019



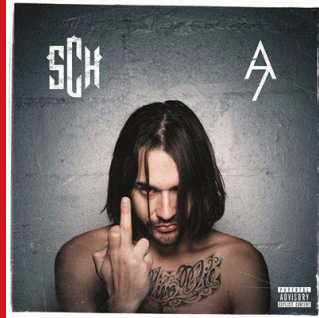
Eric B. & Rakim, Paid in full, 1987



T.I, Trap Muzik, 2003



91 All stars, 91 All stars, 2022



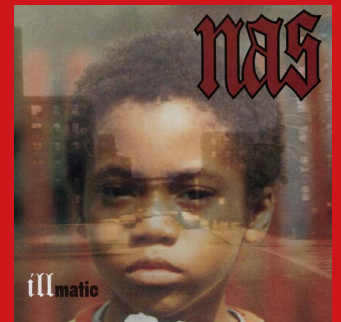
SCH, A7, 2015



Pnl, Dans la légende, 2015



The Sugarhill Gang, Rapper's Delight, 1979



NAS, Illmatic, 1994



SCH, Deo favente, 2017



Laylow, Trinity, 2020



Metro Boomin & 21 Savage, Not all heroes wear capes, 2018



SCH, JVLIVS II, 2021

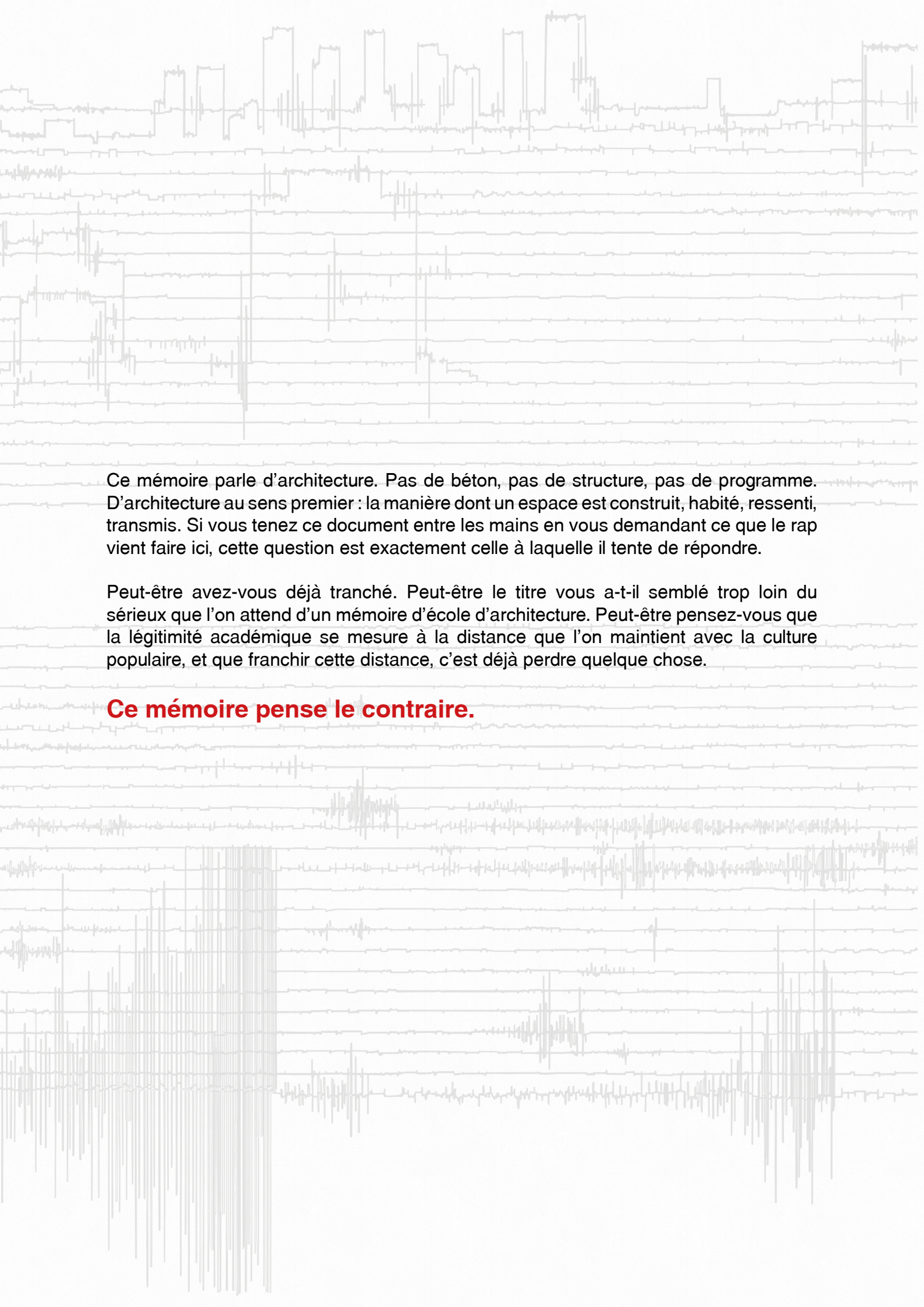
Discographie

Table des figures

figure	Titre / Légende	Source	Page
1	Autocollant « Parental Advisory Explicit Content », RIAA (visuel promotionnel)	https://www.riaa.com/resources-learning/parental-advisory-label/	7
2	Classification MPAA « Restricted » (visuel promotionnel)	https://www.mpa.org/film-ratings/	7
3	Affiche du film Straight Outta Compton, F. Gary Gray, Universal Pictures, 2015 (visuel promotionnel)	https://www.britannica.com/topic/the-Sugarhill-Gang	7
4	Pochette de l'album Straight Outta Compton, N.W.A, Priority Records / Ruthless Records, 1988 (visuel promotionnel)	https://www.discogs.com/master/26117-NWA-Straight-Outta-Compton	7
5	Portrait altéré par un effet de glitch numérique (photographie couleur)	Auteur, 2026	9
6	Plan architectural OMA, S,M,L,XL, Rem Koolhaas & Bruce Mau (capture)	Rem Koolhaas, Bruce Mau, S,M,L,XL, Monacelli Press, New York, 1995	17
7	Double page graphique, S,M,L,XL, Rem Koolhaas & Bruce Mau (capture)	Rem Koolhaas, Bruce Mau, S,M,L,XL, Monacelli Press, New York, 1995	17
8	Voitures renversées dans une rue lors d'émeutes urbaines (photographie couleur), S,M,L,XL, Rem Koolhaas & Bruce Mau (capture)	Rem Koolhaas, Bruce Mau, S,M,L,XL, Monacelli Press, New York, 1995	19
9	Affiche promotionnelle du film Wild Style, Charlie Ahearn, First Run Features, 1983 (visuel promotionnel)	https://www.imdb.com/title/tt0084904/	25
10	Spectacle de rap en salle, années 1980 (photographie n/b)	https://www.britannica.com/topic/the-Sugarhill-Gang	27
11	Rappeurs en voiture décapotable (photographie n/b)	https://www.reddit.com/r/Tupac/comments/1mvicbu/whats_the_best_worst_song_from_still_i_rise_in/?t=fr	27
12	Groupe de jeunes en extérieur, quartier urbain (photographie n/b)	https://eyescream.jp/fashion/40114/?utm_source=Pinterest&utm_medium=organic	29
13	Rappeurs devant un immeuble de banlieue (capture d'écran d'un clip)	https://www.youtube.com/watch?v=rlt6TGbu-G4	29
14	Carte de l'Italie, localisation de Naples (infographie)	Auteur, 2026	30
15	Carte de Naples, localisation de Scampia (infographie)	Auteur, 2026	31
16	Maquette des Vele di Scampia (photographie n/b)	https://www.lemonde.fr/arts/article/2017/09/21/a-scampia-l-art-plutot-que-la-camorra_5188921_1655012.html	33
17	Couloir intérieur des Vele di Scampia (photographie n/b)	https://www.lemonde.fr/arts/article/2017/09/21/a-scampia-l-art-plutot-que-la-camorra_5188921_1655012.html	33
18	Vue extérieure des Vele di Scampia, rassemblement (photographie n/b)	https://www.italynotes.com/stories/le-vele-di-scampia	33

19	Grille enchaînée à Scampia (photographie couleur)	https://www.italynotes.com/stories/le-vele-di-scampia	35
20	Pochette de l'album Get Rich Or Die Trying, 50 Cent (visuel promotionnel)	https://www.amazon.fr/Get-Rich-Die-Tryin-Cent/dp/B0000YO81S	37
21	Pochette de l'album Dalle Vele, Enzo Dong (visuel promotionnel)	https://genius.com/albums/Enzo-dong/Dio-perdona-io-no	37
22	Couverture du livre Gomorra, Roberto Saviano (Mondadori, 2006–2016)	https://www.fnac.com/a9724982/Roberto-Saviano-Gomorra	39
23	Personnages de la série télévisée Gomorra (capture)	https://programmi.sky.it/serie-tv/gomorra-la-serie	39
24	Scène de la série Gomorra aux Vele di Scampia (capture)	https://programmi.sky.it/serie-tv/gomorra-la-serie	39
25	Ademo (PNL) devant les Vele di Scampia (capture vidéo-clip)	https://www.youtube.com/watch?v=umF1kfVujhM	39
26	Pharrell Williams, directeur artistique Louis Vuitton homme, GQ	https://www.gqmagazine.fr/article/pharrell-williams-hommes-de-l-annee-gq-interview	41
27	Pharrell Williams tenant la sneaker LV Trainer Maxi, Louis Vuitton, 2023 (photographie couleur)	https://us.louisvuitton.com/eng-us/products/lv-trainer-maxi-sneaker-nvprod5370010v/1ACXKA	43
28	Collection de sneakers ButterSoft en multiples colorways, Pharrell Williams pour Louis Vuitton, 2025 (photographie couleur)	https://www.highsnobiety.com/p/louis-vuitton-buttersoft-sneaker/	43
29	Moodboard Laylow, esthétique cyber-glitch (photomontage numérique)	https://fr.pinterest.com/ameliedelcourt2/	45
30	Illustration « 91 Allstars », ville imaginaire (visuel)	https://www.fnac.com/a17125768/Ninho-91-All-Stars-Edition-Violette-Mig-CD-album	47
31	Pochette d'album, 13 organisé	https://www.fnac.com/a15089039/Soprano-13-Organise-CD-album	47
32	Roland TR-909 et TR-808 Rhythm Composer (photographie)	https://fr.wikipedia.org/wiki/Roland_TR-808	51
33	Dj Mehdi en studio (photographie glitchée, effet numérique)	Auteur, 2026	53
34	Passager anonyme du métro new-yorkais avec écouteurs (photographie)	https://www.reddit.com/r/Cinephiles/comments/1soyuz6/name_films_that_have_emotional_intelligence/?tl=fr	57
35	Trois captures du clip DTF - Veni qui	https://www.youtube.com/watch?v=nNRPV64D8bM	59
36	Moodboard — collage d'images	Auteur, 2026	61
37	Photographie de PNL (Ademo & N.O.S) en extérieur (photographie n/b)	https://www.thefader.com/2016/06/14/pnl-couverture-article-francais	63

38	Trois captures du clip PNL - DA	Trois captures du clip DTF - Veni qui	65
39	Son Goku face à Vegeta, désert de Gizard, Dragon Ball Z, Toei Animation, 1989 (capture d'écran)	https://fr.pinterest.com/pin/7036943162226109/	69
40	Capture du clip PNL - Oh lala	https://www.youtube.com/watch?v=SWEYLpG70AI	69
41	Le Pêcheur de Kajikazawa dans la province de Kai, Katsushika Hokusai, série Trente-six vues du mont Fuji, v. 1831	https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_P%C3%A4cheur_de_Kajikazawa	69
42	Le Voyageur contemplant une mer de nuages, Caspar David Friedrich, 1818	https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Voyageur_contemplant_une_mer_de_nuages	69
43	Saria devant l'Arbre Mojo, The Legend of Zelda : Ocarina of Time, Nintendo, 1998 (capture d'écran)	The Legend of Zelda : Majora's Mask 3D, Nintendo, (DR)	71
44	Capture du clip PNL - La vie est belle	https://www.youtube.com/watch?v=Btg12Fuz7t0	71
45	Jaquette de The Legend of Zelda : Majora's Mask 3D, Nintendo, 2015 (visuel promotionnel)	https://www.nintendo.com/fr-fr/Jeux/Nintendo-3DS/The-Legend-of-Zelda-Majora-s-Mask-3D-901959.html	71
46	Portrait de SCH (Julien Schwarzer) en studio (photographie n/b)	https://www.rtl.be/actu/sch-le-baron-noir-du-rap-francais/2021-04-16/article/386017	75
47	Pochette d'album, SCH -Prequel : Guilio	https://www.deezer.com/en/album/603805552	79
48	Captures du clip SCH - R.A.C	https://www.youtube.com/watch?v=GReYTgrrdro	81
49	Portrait de Laylow (Jérémy Larroux)	https://www.ouest-france.fr/festivals/les-vieilles-charrues/vieilles-charrues-2025-le-rappeur-laylow-annule-sa-venue-le-festival-annonce-un-concert-dhamza-4dba795c-29a2-11f0-964c-4f0f93c651c3	87
50	Capture du clip LAYLOW - TRINITYVILLE	https://www.youtube.com/watch?v=Ta-3VizBGtQ	91
51	Photo de l'entretien : Laylow, le réalisateur du rap français	https://www.vogue.fr/vogue-hommes/promotion/entretien-laylow-le-realisateur-du-rap-francais-nike	91
52	Photo de l'entretien : Laylow, le réalisateur du rap français	https://www.vogue.fr/vogue-hommes/promotion/entretien-laylow-le-realisateur-du-rap-francais-nike	93
53	Photo de l'entretien : Laylow, le réalisateur du rap français	https://www.vogue.fr/vogue-hommes/promotion/entretien-laylow-le-realisateur-du-rap-francais-nike	93



Ce mémoire parle d'architecture. Pas de béton, pas de structure, pas de programme. D'architecture au sens premier : la manière dont un espace est construit, habité, ressenti, transmis. Si vous tenez ce document entre les mains en vous demandant ce que le rap vient faire ici, cette question est exactement celle à laquelle il tente de répondre.

Peut-être avez-vous déjà tranché. Peut-être le titre vous a-t-il semblé trop loin du sérieux que l'on attend d'un mémoire d'école d'architecture. Peut-être pensez-vous que la légitimité académique se mesure à la distance que l'on maintient avec la culture populaire, et que franchir cette distance, c'est déjà perdre quelque chose.

Ce mémoire pense le contraire.