

JULIETTE HUBERT

La fonction esthétique de l'argot chez Aya Nakamura : entre reconnaissance et mystère

This article addresses Aya Nakamura's slang in four of her most popular songs: « Comportement », « Djadja », « Copines » and « Pookie ». It has indeed been deemed to be the key to her success, as much among young people, who are liable to understand it, as among foreigners who cannot. We addressed the question of the link between her slang and her success, through the idea of a subliminal complexity, as it is developed by Agnès Gayraud: her slang would indeed be one of the keys to her success, not only because it is difficult to understand but also because it is difficult to understand what, exactly, escapes our understanding. Indeed, her slang is based on original topics and syntax, it is also at the center of larger phenomena of vagueness in which her words and phrases have multiple meanings. Finally, one can say that Nakamura's slang is not limited to the text but that it is greatly emphasized by her musical choices, if not included in a form of musical slang.

L'un des traits les plus saillants des morceaux d'Aya Nakamura est la profusion du lexique et des tournures argotiques qui y figurent. Le nombre d'*interviews* où la chanteuse est priée d'expliquer l'origine, la définition, la connotation des différents mots qu'elle emploie, y compris sur des radios ou dans des émissions adressées aux « jeunes » et habituées du rap (Clique TV, 2019 ; NRJ – Hit Music Only, 2018), genre fécond en utilisation et création d'argot (Goudaillier, 2019) montre bien l'incompréhension générale suscitée par son argot. Dans le cadre de cette étude, nous allons nous concentrer sur les quatre premiers *singles* de diamant¹ d'Aya Nakamura, c'est-à-dire les morceaux qui ont lancé sa carrière : « Comportement » (2017), « Djadja » (2018), « Copines », (2018), et « Pookie », (2019). Ces quatre titres ont en effet la particularité d'être à la fois les plus célèbres et les plus riches en argot de la

¹ Selon la classification du SNEP, le Syndicat National de l'Édition Phonographique. (<https://snepmusique.com>)

chanteuse : trois des quatre mots-titres *sont*, avant toute analyse, des mots d'argot. D'autre part on ne trouve, dans les quatre refrains des morceaux en question, que six substantifs non argotiques, dont aucun dans le morceau au huit-cents millions de « vues » sur YouTube « Djadja ». Pour des refrains, censés capter l'attention et s'imposer dans les mémoires (Hirschi, 2008 : 44), une telle proportion paraît dangereuse.

Mais les discours d'Aya Nakamura sur sa propre pratique de l'argot sont paradoxaux : interrogée par la chaîne *BFMTV* sur les raisons de son succès auprès des jeunes, Aya Nakamura allègue l'argot : « Dans mes chansons [...] je parle comme les jeunes d'aujourd'hui parlent [...] c'est pour ça que les jeunes de quinze, vingt ans [...] se reconnaissent dans mes sons. » (BFMTV, 2019, 2:08) Mais dans une autre *interview* pour la chaîne *Rapelite.com* à propos des raisons de son succès à l'étranger, l'artiste allègue l'argot dans une perspective inverse, qui est celle du plaisir de l'incompréhension : « c'est vraiment l'argot à mon avis [...] parce que nous en France on écoute des américains mais on ne comprend pas tout ce qu'ils disent en général...Et je pense que c'est pareil là-bas. » (Rapelite.com, 2018, 6:30)

Pour comprendre ce paradoxe, nous voudrions utiliser un modèle proposé par Agnès Gayraud dans son ouvrage *Dialectique de la pop*. Celle-ci explique le potentiel addictif des morceaux « pop » (comprise au sens large de musique populaire) par un phénomène de dialectique entre simplicité et complexité, proposant l'idée d'une *complexité subliminale* :

Dans le contexte de chansons très populaires, certains chercheurs ont pu constater que c'est souvent grâce à l'aide subliminale d'éléments cachés ou secondaires qu'une phrase mélodique simple peut être distinguée et mémorisée, la mélodie qui est perçue comme « simple » n'acquérant le pouvoir insinuant d'un ver d'oreille qu'en vertu, par exemple, d'une discrète harmonisation inattendue de l'accord de dominante. (Gayraud, 2018 : 306-307)

Nous voudrions mettre en parallèle cette dialectique sur le plan harmonique avec une dialectique sur le plan grammatical dans le cadre de la réception de l'argot d'Aya Nakamura. Il ne s'agira pas tant de s'appuyer sur la notion de *simplicité*, qui s'applique mal à l'argot², mais plutôt de s'intéresser à la notion de

² Comme le remarquent L.-J. Calvet (2007 : 114-116) et J.-P. Goudaillier (2019 : 14), l'argot peut être utilisé de façon ludique ou identitaire (servant à renforcer les liens d'une communauté). Mais ces deux dernières fonctions supposent toujours un cryptage minimal, permettant le jeu intellectuel et la dynamique d'exclusion-inclusion de la fonction identitaire.

« *complexité subliminale* », comprise comme la possibilité d'une incompréhension inconsciente, ou d'une incompréhension dont on ne peut clairement identifier la source. Nous voudrions donc proposer l'idée que l'argot d'Aya Nakamura est en effet le lieu d'une telle « *complexité subliminale* ».

Nous avons pris le parti de considérer comme argotique ce qui relève du Français Contemporain des Cités (FCC) tel qu'il est décrit par Jean-Pierre Goudaillier dans son dictionnaire *Comment tu tchatches - Dictionnaire du français contemporain des cités* (Goudaillier, 2019). Cela suppose donc d'inclure les mots et tournures qui, sans figurer dans le dictionnaire, relèvent des procédés de formation décrits.

Nous discuterons d'abord la possibilité d'un *argot dans l'argot*, en montrant comment l'argot d'Aya Nakamura échappe aux mécanismes habituels de formation et de décryptage des mots argotiques. Ensuite, nous montrerons comment son argot est au centre de phénomènes d'indécidabilité de plusieurs ordres, dépassant parfois la compétence langagière. Enfin, nous aborderons l'idée d'un argot « musical » chez Aya Nakamura.

Un argot dans l'argot

On reconnaîtra rapidement dans les morceaux, grâce au dictionnaire de J.-P. Goudaillier, l'argot dit du FCC. On y trouve d'abord les emprunts typiques à des langues liées à l'immigration dans les banlieues de métropoles : à l'arabe, au tzigane, au nouchi, argot de Côte d'Ivoire, au bambara, langue du Mali dont est originaire la chanteuse, mais aussi à l'anglais, eux aussi typiques du FCC, ainsi qu'à l'espagnol. On trouve également les procédés observés par J.-P. Goudaillier de verlanisation, troncation avec ressuffixation, siglaison, emprunts au vieil argot français, argot au niveau syntaxique et même phonologique, comme la remontée de l'accent tonique sur la première syllabe du groupe de souffle ou du mot et audible dans la prononciation, par exemple, du mot *jamais* au premier couplet de « Djadja » (Goudaillier, 2019 : 6-33).

<p>Emprunts Arabe : <i>seum</i> (amertume) Tzigane : <i>pookie</i> (> <i>poucave</i>, le dénonciateur) Nouchi : <i>ambiancer</i> (draguer, faire la fête), <i>djo</i> (homme), <i>tchouffer</i> (rater) Bambara : <i>go</i> (fille) Anglais : <i>game</i>, <i>flashé</i>, <i>gang</i>, <i>time</i>, <i>boy</i>, <i>baby</i>, <i>deader</i> Espagnol : <i>mi amor</i>, <i>papi</i>, <i>que pasa</i></p>	<p>Troncation, resuffixation <i>Pookie</i> (troncation de <i>poucave</i> resuffixée en -ie) <i>Gamos</i> (troncation de la locution « haut-de-gamme » par aphérèse, resuffixée ensuite en <i>gamos</i> (Tengour, 2013).</p>
<p>Verlanisation <i>Tit-pe</i>, <i>tej</i> (jeter), <i>tel-ho</i></p>	<p>Siglaison <i>Y'a R.</i> (Rien)</p>
<p>Argot phonologique <i>Jamais</i></p>	<p>Emprunts au vieil argot français <i>Catin</i>, <i>oseille</i>, <i>daron</i></p>
<p>Syntaxe argotique <i>Y'a</i></p>	

Cependant, beaucoup de mots ou de syntagmes qu'Aya Nakamura utilise ne sont pas dans le dictionnaire du FCC. C'est par exemple le cas de *pookie*, *catchana*, *djadja*, *comportement*, *caler*, *rouler*, *bombarder*, *deader quelque chose*, *la boca*, *la mala*, ou *djo*. C'est aussi le cas de métaphores comme le déplacement des concepts de temps et d'espace vers l'expression d'une disponibilité émotionnelle ou intellectuelle, doublée d'une syntaxe particulière : « Tu crois qu'j'ai ton time à ton avis » (Copines), « J'ai pas le temps d'avoir le temps » (Comportement).

Le temps peut bien sûr expliquer ces lacunes, l'argot évoluant très vite. Mais le *Dictionnaire de la zone*, version en ligne du dictionnaire *Tout l'argot des banlieues* d'Abdelkarim Tengour (2013), alimenté quotidiennement par l'auteur autant que par les internautes, ne possède pas non plus d'entrées pour les différents mots ou expressions cités.

A. Tengour (2013 : 21-23), J.-P. Goudaillier (2019 : 16) et L.-J. Calvet (2007 : 64-67) le notent : il existe des thématiques argotogènes. Ces thématiques sont les sujets entourés de tabou ou de criminalisation, mais elles peuvent être aussi des éléments importants de la vie dans les cités. Les trois auteurs dressent une liste dont les nombreux points communs sont : l'argent, la débrouille, le travail, les délits, la violence, le sexe (du point de vue de

l'homme, comme le montre A. Tengour³), les femmes, les « copains » (encore une fois, donc, du point de vue de l'homme).

Si la thématique de l'argent et du travail (avec les mots *lovés*, *thune*, mais aussi *gamos* ou *gova* – des voitures haut-de-gamme) sont présentes dans l'œuvre d'Aya Nakamura, les thématiques des quatre *singles* de diamant de la chanteuse, qui se révèlent à travers les mots et locutions argotiques récurrents, sont tout autres :

La fête, l'excès	<i>la mala</i> (la fête, l'excès) (x4) <i>planer</i> (être sous l'emprise de drogues ou d'alcool) (x2) <u>Mot non récurrent relevant de cette thématique</u> : <i>ambiancés</i> (être dans une dynamique festive ou être draguée)
Tourner la page sur le plan amoureux	<i>barrer</i> (x3)
Les hommes	<i>djo</i> (x2), <i>boy</i> (x2) <i>djadja</i> (répété dans le refrain, diminutif du prénom de l'homme à qui s'adresse la chanson éponyme, mais aussi « menteur » par antonomase.)
La beauté féminine (de soi-même, des autres)	<i>fraîche</i> (x2), <i>bonne</i> (répété dans le refrain)
La réputation, les rumeurs négatives	« <i>du sale</i> » (des nouvelles intéressantes) x4, <i>pookie</i> (chanson éponyme, répété dans le refrain), <i>djadja</i> <u>Mots non récurrents relevant de cette thématique</u> : <i>salir</i> , <i>bails</i> , <i>cracher</i>
L'énergie, l'intérêt, l'empathie pour les autres (généralement les hommes déçus)	<i>time</i> , <i>temps</i> .
Être draguée	<i>gérer</i> x2 (« <i>qui voudra me gérer</i> ») <i>ambiancé</i>

³ « Ces verbes étant transitifs, le point de vue est donc celui du partenaire masculin, la forme passive qui illustrerait celui de la femme serait donc précédé de « se faire [...] ». » (Tengour, 2013 : 22)

Le sexe	<i>catchana</i> (position sexuelle, répété dans refrain), Peut-être <i>bombarder</i> (« tu veux tout bombarder » répété dans refrain)
La confiance en soi	<i>comportement</i> (refrain)

On remarque que les verbes et locutions de ces thématiques décrivent un état (être *fraîche*, *bonne*, *ambiancée*, *gérée*), culminant dans le fait d'être « *dans son comportement* », mais aussi *planer*, *avoir le temps (l'énergie)* ainsi que la circulation de la parole (*pookie*, *salir*, *djadja*, *cracher*). Ces thématiques entrent donc en contraste avec celles du FCC listées plus haut, qui sont centrées sur l'action. Des thématiques différentes sont d'abord vouées à générer des mots différents de ceux du FCC, et entraver la compréhension au sein même des milieux habitués à cet argot comme celui du rap francophone. Mais elles génèrent aussi une syntaxe différente, ce qui trouble les réflexes d'interprétation : il est plutôt facile de déduire le sens d'un verbe d'action, souvent pourvu d'un complément, par son contexte : nombre de verbes d'action pouvant signifier aussi bien la violence que le sexe ne sont interprétables que grâce à celui-ci (Tengour, 2013 : 22). Il est plus difficile cependant de saisir le sens d'un verbe d'état, intransitif, ou d'un complément locatif métaphorique décrivant un état comme le fait d'être *dans son comportement*.

Ainsi, ce ne sont pas seulement les lexèmes et expressions d'Aya Nakamura que les locuteurs sont susceptibles de ne pas connaître, mais également, et contrairement à l'argot du FCC, les mécanismes d'interprétations nécessaires pour déduire leur sens. Il y a donc « *complexité subliminale* » en ce qu'il y a d'autres forces d'incompréhension à l'œuvre que le simple lexique et qu'il est difficile de savoir *ce* qu'on ne comprend pas et *pourquoi* on ne le comprend pas.

Bien sûr, certains groupes socio-culturels et surtout générationnels partagent l'argot de la chanteuse. Mais notre hypothèse est que son utilisation de l'argot dépasse la maîtrise d'un code et qu'il n'est sans doute pas d'auditeurs, même initiés, qui ne soient confrontés à des moments d'incompréhension face aux paroles de la chanteuse, ne serait-ce que par la démultiplication, fréquente, des choix interprétatifs possibles.

Phénomènes d'indécidabilité⁴

L'argot lexical n'est pas le seul facteur d'incompréhension chez Aya Nakamura : l'utilisation particulière qu'elle en fait, la manière dont elle insère les mots d'argot dans ses phrases génère aussi une confusion qui dépasse la compétence d'un auditoire donné.

Sur le plan auditif, les choix de mixage et la prononciation rendent parfois difficile à saisir la composition syllabique même de certains mots d'argot. Le mot « boca », par exemple, que l'on entend dans « Pookie » (extrait 1), fut l'occasion d'un débat (« la boca » ou « l'avocat » ? demandèrent les internautes) que l'artiste trancha sur *Tweeter*⁵. Cette indéfinition auditive ôte toute chance de compréhension aux auditeurs·rices qui ne possèderaient pas déjà le mot dans leur propre répertoire argotique. Des paronomases accentuent également ce phénomène, créant une assimilation entre les différents mots rapprochés, comme dans le refrain de « Pookie », où riment *side* et *sas*, *gang* et *game*, *bang* et *gang* (extrait 2).

On remarque également des phénomènes d'indécidabilité syntaxique, comme dans la deuxième partie du refrain de « Pookie » où l'on entend une locution à l'orthographe indécidable : « Ah, depuis longtemps, j'ai vu/e dans ça depuis longtemps ». Faut-il ici entendre le verbe *voir* au passé composé, ou un usage détourné de la locution *avoir vue sur* ? La multiplicité des interprétations grammaticales donne lieu à une sorte d'amphibologie⁶ à l'oral qui, sans compromettre la compréhension générale de la phrase, suspend néanmoins l'interprétation entre deux types d'action (l'une active et l'autre passive) et deux temporalités (passée, présente) sans possibilité de trancher.

On trouve également des phénomènes d'indécidabilité concernant le discours rapporté et notamment ses limites. Dans le refrain de « Djadja », par exemple, on entend :

Oh Djadja, y'a pas moyen Djadja
J'suis pas ta catin Djadja genre
En catchana baby tu dead ça

⁴ La notion d'*indécidabilité* interprétative est empruntée à Karim Hamou (Hamou, 2014 : 164-166) qui, reprenant Anthony Pecqueux (Pecqueux, 2008 : 101), relève son importance et ses fonctions dans les paroles de rap.

⁵ <https://www.elle.fr/Loisirs/Musique/News/Aya-Nakamura-vous-chantiez-mal-les-paroles-de-cette-chanson-depuis-le-debut-3792384> (consulté le 10/12/2021.)

⁶ L'amphibologie est le fait de pouvoir affecter plusieurs interprétations grammaticales à un texte.

Il faut d'abord une compétence spécifique pour comprendre que l'on a affaire à un usage syntaxique particulier du terme « genre » : celui-ci implique à la fois l'annonce d'un discours direct et la remise en question de ce dernier. Cela signifierait quelque chose comme : « comme si j'avais dit » ou « comme si tu avais dit ». Le discours qui suit pourrait être celui du ou de Djadja, mais aussi celui de la chanteuse⁷.

Toujours dans « Djadja », il est impossible de savoir avec certitude qui est responsable de la vérité générale « le monde est tit-pe » dans la phrase suivante :

Mais comment ça
Le monde est tit-pe
Tu croyais quoi
Qu'on s'verrait plus jamais ?
(extrait 3)

Est-ce la chanteuse, rappelant à son interlocuteur la probabilité d'une confrontation, ou est-ce une citation au style direct du discours de ce dernier, introduite par la locution « comment ça » ? La ponctuation à l'oral n'est évidemment pas aussi objective qu'à l'écrit, mais il existe des possibilités de « guillemets » musicaux : changer de mélodie, contrefaire sa voix (comme Jacques Brel dans « Les bourgeois ») ou bien faire une pause pour introduire le discours rapporté au style direct (comme Jacques Brel encore dans « Au suivant »). Or la chanteuse articule la phrase « le monde est tit-pe » sur la même mélodie que la phrase suivante. Celle-ci ne change pas non plus de voix, ni ne marque de pause déterminante pour signaler l'apparition d'une deuxième voix.

On remarque enfin une indécidabilité causée par des lacunes dans le texte, des aposiopèses⁸ qui obligent l'auditeur à un effort interprétatif. Le morceau qui rend sans doute le mieux compte de ce phénomène ne fait pas partie des *singles* de diamant de la chanteuse, mais il est significatif que ce soit son cinquième morceau le plus populaire, si l'on en croit le décompte des « vues » sur la plateforme YouTube⁹. Il s'agit d'un piano-voix intime intitulé « Oula », qui commence par un monologue ou une adresse à un destinataire non

⁷ La notion de chanteur ou chanteuse, introduite par Stéphane Hirschi (2001), désigne le narrateur ou la narratrice d'une chanson.

⁸ Figure qui consiste à suspendre ou à arrêter une phrase avant qu'elle ne soit complète.

⁹ Aya Nakamura. (2018, 1^{er} novembre). « Oula » [vidéo] YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=aRAeFmnSGik>

déterminé, au sein de laquelle la personne aimée est désignée par la troisième personne (« bébé devient parano »), puis le destinataire devient l'homme aimé lui-même (« attends, pardon, pourquoi tu voudrais tout gâcher ? »), jusqu'à devenir, dans le refrain, un certain « *monsieur* » que la chanteuse vouvoie : « Monsieur comment allez-vous/J'ai besoin d'un rendez-vous » (extrait 4) . Non seulement l'interpellation déictique « *monsieur* » est alors inattribuable, mais la suite du refrain est plus obscure encore : « On se déchire, on se détruit / on se *oula oula la* ». Dans cette fin de refrain, le troisième verbe qui devrait continuer la suite *déchirer*, *détruire*, est transformé en une interjection, « *oula* », aussi chargée émotionnellement qu'indéterminée sémantiquement.

Les morceaux d'Aya Nakamura sont donc souvent le lieu d'une indécidabilité auditive, syntaxique, énonciative ou sémantique. Cette indécidabilité peut encore une fois être qualifiée de *complexité subliminale* : sans compromettre la compréhension générale du texte ou d'une phrase, elle empêche l'arrêt d'un sens exact pour un certain nombre de mots et de phrases qui restent, à chaque écoute, ouverts à de nouvelles interprétations.

Argot musical

On peut enfin gager qu'une partie du retentissement de l'argot d'Aya Nakamura vient du fait qu'il ne se limite pas au texte. Particulièrement mis en valeur par la ligne vocale, s'intégrant à l'écriture même de la mélodie et de la prosodie, celui-ci possède aussi un aspect musical. Allant plus loin et s'appuyant sur la définition par L.-J. Calvet de l'argot comme écart par rapport à la norme (Calvet, 2007 :122-124), ces procédés d'écarts prosodiques, mais aussi structurels, peuvent s'entendre comme un argot « musical ».

J.-P. Goudaillier (2019) et A. Tengour (2013) l'ont remarqué : le rap français est un lieu d'expression et d'expansion du FCC. Mais l'argot n'y a souvent pas la même place que chez Aya Nakamura. En effet, chez elle débit est lent, l'ambitus étendu : les mots d'argots sont prononcés de manière audible, ce qui contribue sans doute à leur effet d'étrangeté voire de provocation. Elle les chante parfois même sur des notes tenues et aigües, comme dans le *pont* de « Djadja » où les mots « *putain* » et « *déconnes* » sont chantés sur un *do* 4, avec appoggiature sur le *ré* suivant. Enfin, plutôt que de ne figurer qu'au sein des couplets, les mots d'argots sont souvent placés au cœur du refrain, lieu de l'effort consensuel dans le rap traditionnel (Hamou, 2014 : 97-98), où les mots devraient donc être

compréhensibles. C'est aussi le lieu de répétition et de mise en valeur des mots, qui ne peuvent alors passer inaperçus contrairement aux couplets.

Mais J.-P. Goudaillier remarque aussi que l'accent tonique du FCC, contrairement à celui du français standard, a tendance à remonter de la dernière à la première syllabe d'un mot isolé (2019 : 33). Or Aya Nakamura, contre les règles de prosodie habituelles, intègre cette accentuation à sa ligne vocale, comme on peut l'entendre par exemple dans la deuxième partie, déjà citée, du premier couplet de « Djadja » : Mais comment ça / Le monde est tit-pe / Tu croyais quoi / Qu'on s'verrait plus jamais », où la chanteuse accentue la première syllabe de « *jamais* » mais aussi des mots « *comment* » et « *croyais* ». La première syllabe de ces mots est sur le temps fort, et chantée avec plus de volume que la syllabe suivante, mais également la dernière syllabe, normalement accentuée, est ici prononcée de manière piquée et donc plus courte que la première.

Cette accentuation est donc aussi bien une intégration de l'argot phonologique à la conception de la ligne vocale qu'un écart par rapport aux normes prosodiques musicales.

On peut également repérer ces procédés d'écarts à d'autres niveaux, comme celui de la structure. On a repéré, par exemple, le caractère inhabituel d'une abondance d'argot dans les refrains. La structure générale du morceau peut aussi faire l'objet d'écarts : le site *Genius Lyrics* répertorie les strophes de la chanson « Pookie » dans l'ordre et les catégories traditionnelles de couplet, pré-refrain, refrain, couplet, éléments de refrain, pont, refrain¹⁰. Or si l'on s'attache aux segmentations musicales de la chanson, cela est beaucoup moins clair : le pont est déjà présent dans le premier couplet, le refrain se divise en deux mélodies très différentes, le deuxième couplet ne reprend pas la mélodie du premier et se scinde lui aussi en deux, tandis que le « pont » final comprend un nouveau moment musical différent à la fois des couplets, du pré-refrain et des deux refrains. Le morceau contient donc sept mélodies et autant de segments musicaux.

On pourrait dire avec Agnès Gayraud que cette complexité structurelle se met au service d'un phénomène addictif : l'association de la répétition et de la nouveauté, laissant croire à l'auditeur·rice qu'il ou elle maîtrise le morceau tout en la surprenant, enchaîne son oreille au besoin de répétition.

¹⁰ <https://genius.com/Aya-nakamura-pookie-lyrics> (consulté le 10/12/2021.)

Conclusion

L'argot d'Aya Nakamura pourrait donc bien être, ainsi qu'elle le suggère, la clé de son succès à la fois par son intelligibilité et son inintelligibilité : sa complexité, ses thématiques originales déroutent d'abord les réflexes d'interprétation et paraissent ne s'adresser qu'à une communauté réduite. Mais elle en fait aussi, dépassant les phénomènes lexicaux, un instrument de confusion qui oblige tout·e auditeur·rice à un va-et-vient entre compréhension et mise en doute de locutions dont le sens est instable. C'est cette instabilité qui peut donner à son argot le pouvoir du « ver d'oreille » imaginé par Agnès Gayraud, auquel contribuent les phénomènes de mise en valeur musicale de l'argot ainsi que les écarts par rapport aux normes musicales. Si on ne peut présumer de l'intentionnalité de ces phénomènes, il est possible d'y voir là une poésie, celle d'un « flou » entretenu, que la chanteuse partagerait avec des artistes de la scène de la trap francophone comme Niska, qui a d'ailleurs collaboré avec elle, et dont les textes présentent maintes ruptures dans la progression logique, locutions argotiques et changements de langue, ainsi que de déplacements d'accents rythmiques, inversion de la mélodie du français parlé, surprenant l'oreille habituée tout autant à la musique pop que hip-hop.

Bibliographie

- GAYRAUD Agnès (2018), *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte : Cité de la musique-Philharmonie de Paris.
- GOUDAILLIER Jean-Pierre (2019), *Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris, Maisonneuve et Larose, Hemisphère.
- CALVET Louis-Jean (2007), *L'argot*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? »
- TENGOUR Abdelkarim (2013), *Tout l'argot des banlieues : le dictionnaire de la zone en 2600 définitions*, Paris, L'Opportun.
- HAMOU Karim (2014), *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte. DOI : 10.3917/dec.hammo.2014.01
- PECQUEUX Anthony (2008), *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, l'Harmattan.
- HIRSCHI Stéphane (2008), *Chanson. L'art de fixer l'air du temps : de Béranger à Mano Solo*, Paris, les Belles lettres.

HIRSCHI Stéphane (2001), *Les Frontières improbables de la chanson*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes.

<http://www.dictionnairedelazone.fr> (consulté le 10.12.2021.)

<https://www.elle.fr/Loisirs/Musique/News/Aya-Nakamura-vous-chantiez-mal-les-paroles-de-cette-chanson-depuis-le-debut-3792384> (consulté le 10.12.2021.)

<https://snepmusique.com> (consulté le 10.12.2021.)

Médiagraphie :

Morceaux

Nakamura, A. (2017). « Comportement » [chanson], Dans *Journal intime*, Rec. 118, Parlophone, Warner music France.

Nakamura, A. (2019). « Pookie » [chanson], Dans *Nakamura*, Rec. 118, Parlophone, Warner Music France.

Nakamura, A. (2019). « Djadja » [chanson], Dans *Nakamura*, Rec. 118, Parlophone, Warner Music France.

Nakamura, A. (2019). « Copines » [chanson], Dans *Nakamura*, Rec. 118, Parlophone, Warner Music France.

Nakamura, A. (2019). « Oula » [chanson], Dans *Nakamura*, Rec. 118, Parlophone, Warner Music France.

Entretiens

NRJ – Hit Music Only. (2018, 27 septembre). *Aya Nakamura traduit « Djadja »*

[vidéo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=iKM_sXfru0k&t=90s

Rapelite.com. (2018, 30 octobre). *Aya Nakamura : album, carrière, notoriété, Djadja, visuels, personnalité, Niska*. [vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=AnKpTmvZ3G4&t=505s>

Clique TV. (2019, 3 février). *Aya Nakamura : la reine pop* [vidéo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=HStR_UPEzb4

BFMTV. (2019, 22 avril). *Le vocabulaire d'Aya Nakamura est-il la clé de son succès ?* [vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=klMeK38J7Tg>

JULIETTE HUBERT

Laboratoire DeScripto, Université Polytechnique Hauts-de-France

Courriel : juliette-hubert1@hotmail.fr