

**Auteurs:** Rubin, Christophe.

**Titre:** Un défi à la sémiotique: l'esthétique des textes de rap.

**Source:** [http://www.carrefour-des-ecritures.net/rap/rubin\\_semiotique.pdf](http://www.carrefour-des-ecritures.net/rap/rubin_semiotique.pdf) [18.03.2004]

La publication est faite avec l'aimable autorisation de l'auteur.

---

*Christophe Rubin*

## **UN DEFI A LA SEMIOTIQUE : L'ESTHETIQUE DES TEXTES DE RAP**

*“ Vous savez, dans les Ecritures, il est écrit : “ Au commencement était le Verbe. ” Non ! Au commencement était l'Emotion... Alors le Verbe est venu ensuite pour remplacer l'émotion ”*

*(Louis-Ferdinand Céline)*

Peut-on rendre compte de manière satisfaisante, à l'aide du concept de signe, de la jouissance esthétique que peut procurer à l'amateur l'audition de certains enregistrements de rap ? Ainsi peut se formuler la question que nous posons aux sémioticiens, en proposant des observations ponctuelles, des remises en cause – sans autre prétention que celle d'interroger un point de vue – et des propositions alternatives, inspirées par notre objet d'étude : les textes de rap.

Nous nous référons à cette classique définition de Peirce : “ Un signe, ou *representamen*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre ”. Une telle définition semble suggérer qu'un système de signes serait traduisible en un autre système de représentation qui assurerait la même fonction substitutive. Est-ce possible dans le cas d'un texte de rap ? Est-ce que tout y signifie ? Une transcription fidèle et pertinente est-elle concrètement envisageable et

---

contribuerait-elle à mettre en évidence certains des processus de l'émotion esthétique ? La question n'est pas de savoir si un texte de rap est un système de signe ou non : il l'est évidemment, ne serait-ce que parce qu'il mobilise au moins une langue. Il s'agit plutôt de se demander s'il n'est que cela, si une représentation sémiotique d'un de ces textes suffirait à rendre compte de son impact artistique. Précisons d'emblée que la notion de texte renvoie en l'occurrence à une production langagière particulièrement complexe dont la forme est profondément marquée par le caractère émotionnel.

La nature complexe de ce texte est peut-être justement la première question qu'il convient d'aborder. Pour reprendre la définition de Peirce, s'agit-il à la base de quelque chose *d'abstrait* tenant lieu d'autre chose, ou plutôt de quelque chose *de concret* tenant lieu d'autre chose ? La question du primat du symbolique ou de l'extra-symbolique – dans le jeu en partie théâtral que constitue la prestation d'un rappeur – engage d'ailleurs la pertinence du dualisme propre aux traditions intellectuelles dans lesquelles la sémiotique prend place et qui abstrait le mental du corporel, le linguistique du vocal ou encore le signifié du signifiant.

Mais nous chercherons plus fondamentalement à déterminer si le caractère artistique d'un texte de rap concerne "quelque chose" *tenant lieu d'autre chose* ou bien cette "chose" *en soi*. Cette interrogation sur l'importance de la matérialité du support infra-sémiotique ou infra-linguistique – que constitue la voix en particulier – implique la remise en question d'autres aspects du dualisme que nous avons déjà évoqué et qui tend à abstraire l'intelligible du sensible, le culturel du naturel, l'artefact esthétique du donné biologique.

Quant à l'émotion esthétique elle-même, pour en venir à l'essentiel, il s'agira de savoir si elle advient par *quelque chose* qui tient lieu d'autre chose pour quelqu'un qui la reçoit de quelqu'un d'autre, ou bien par le fait que *quelqu'un* tiendrait lieu de quelque chose pour quelqu'un d'autre. Autrement dit, la jouissance esthétique s'explique-t-elle par *l'échange d'un objet* immatériel – la signification induite par la circulation de l'information – ou bien par une *relation de possession d'un être par un autre*, dans l'abandon de soi que constitue le mouvement corporel et mental généré en l'occurrence par une configuration rythmique plus ou moins puissante ? Cette dernière question affectera encore d'autres déclinaisons

du dualisme mis à l'épreuve des rythmes du rap : celles qui séparent l'individuel du collectif, voire l'actif du passif.

## **Le rap comme jeu théâtral : représentation symbolique et extrasymbolique**

La première question que nous nous poserons concerne donc la part du symbolique et de l'extra-symbolique, voire cette distinction elle-même, dans l'énonciation d'un texte de rap.

Certes, comme tout texte, il peut être envisagé comme un " discours ", dans le sens où il exemplifie une idéologie. Inutile d'insister pour justifier un point de vue souvent dominant, qui envisage le texte comme monnaie d'échange purement symbolique plutôt que comme objet d'abord matériel – sonore et corporel.

Car on a trop souvent tendance à considérer le niveau verbal comme indépendant du vocal, par exemple, ce qui revient à réactiver le mythe du pur esprit détaché des contingences corporelles... L' " oralisation " serait ainsi seconde par rapport à une verbalisation purement mentale : le phonème se ferait son, le signifié se ferait signifiant... Au mieux, on accepterait l'idée d'un " jeu sur le signifiant ", à titre d'expérience marginale ou limite, ce qui suppose que ce n'est pas un fonctionnement naturel ou du moins fréquent.

Même si nous nous limitons – dans un premier temps – à la perspective de la seule représentation, force est de convenir que, dans le cas d'un texte essentiellement oral, cette représentation est non seulement symbolique, mais aussi mimétique et indicielle.

Le rap reprend en effet la propension des musiciens afro-américain à imiter... En l'occurrence, il s'agit le plus souvent de représenter – par la voix, le rythme ou les propos – une attitude sociale, généralement stylisée, c'est-à-dire simplifiée et amplifiée, afin de grossir les traits du masque et d'accroître l'effet produit sur l'auditeur. Le personnage joué reprend d'ailleurs souvent une représentation dépréciative du rappeur pour un certain public : il s'agit dans ce cas d' " en rajouter " encore, pour ironiser sur cette image, tout en provoquant l'émotion par le simulacre. Ainsi, dans l'extrait suivant d'un texte du groupe NTM, entre le registre comique et le tragique :

*A votre **place** ... je ne **dormirais pas tranquille***

*La **bourgeoisie** peut **trembler**, les **cailleras** sont dans la ville*

***Pas** pour faire la **fête**, qu'est-ce qu'on attend ... pour **foutre le feu***

*Allons à l'**Elysée**, **brû-ler** les **vieux***

*Et les **vieilles**, faut **bien** qu'un jour ils payent*

*Le **psychopathe** ... qui **sommeille en moi** se réveille*

Quant à la représentation de soi à travers des indices matériels, elle existe forcément dans toute énonciation orale, par le timbre ou le rythme notamment. Rappelons cette remarque lumineuse d'Ivan Fonagy, évoquant des " règles d'accentuation stylistique, isomorphiques et universelles, telles que :

- a) pour exprimer une émotion plus forte, renforcer l'emphase accentuelle ;
- b) pour exprimer une émotion particulièrement intense, déplacer l'accent.

” Le rap semble exploiter tout particulièrement ce processus de représentation indicielle des émotions, mais de manière en partie stylisée et fictive donc mimétique, cette absence de distinction étant un trait esthétique caractéristique du genre – d'où le malaise ressenti par beaucoup face à la confusion entre l'être réel et le personnage théâtralisé, entre l'acte social et son simulacre quasi rituel. Ainsi, la suite du texte que nous avons cité fait apparaître un glissement progressif de la caricature à l'autoportrait réaliste, mais toujours avec un renforcement et une multiplication des accents. Leur déplacement est paradoxalement rendu plus frappant encore par le jeu des régularités mises en place et aussitôt brisées, avec des effets d'accélération mimant le passage à l'acte. Ainsi apparaît un travail aussi minutieux que discret, visant à générer le désordre maximal, l'agression vocale et surtout à mimer la perte de contrôle de soi et l'extinction tragique de l'énergie, sur le rythme de la balle qui tombe, rebondissant de plus en plus vite jusqu'à s'immobiliser, mais avec une irrégularité suggérant peut-être aussi l'impact des accidents de parcours :

***Où** ... sont **nos** repères ? **Qui** ... sont **nos** modèles ?*

*De **tou-te** une **jeunesse**, **vous** avez brûlé les **ailes***

***Brisé** les **rêves**, **tari** la **sève** ... de l'**espérance** ; **oh ! quand** j'y pense.*

Il y a donc bien une activité de représentation dans un texte de rap, mais elle passe essentiellement par la programmation – au moment de l'écriture ou du moins de la composition éventuellement orale et *in situ* du texte – de processus mimétiques et indiciels, plus ou moins fictifs, très stylisés en tout cas. Et si l'écriture préalable des textes pourrait faire penser à la dimension symbolique d'un " message ", ce dernier est plutôt à chercher du côté d'un impact rythmique notamment : il s'agit essentiellement de confier au rythme vocal et verbal le soin de suggérer, de simuler une attitude et des actes. Il reste à savoir s'il ne s'agit que d'une représentation ou, en même temps, d'actes réels.

### **La voix du rappeur : forte présence de l'objet sonore comme support matériel infra-sémiotique**

" Si la pensée peut effectivement assurer une certaine conscience du vécu, il existe, dans l'équipement sensoriel, des parties dont l'activité reste infrasympolique [et même infra-sémiotique selon nous] ; ainsi par exemple en est-il de la gustation au sens strict qui n'est restituable que par elle-même, aucun moyen n'existant de donner l'image du salé. "

Umberto Eco reprend cette idée ainsi formulée par André Leroi-Gourhan en suggérant un " seuil inférieur de la sémiotique " et en concluant *La Structure absente* avec l'idée que pour connaître le goût d'une poire... il faut la manger.

Ainsi en est-il de la voix, objet sonore d'abord naturel. Certes, elle met en jeu une identité en apportant des indices psychologiques, physiologiques, culturels ou encore sociaux : personnalité, sexe, âge, origine... Mais le timbre et le rythme propres d'une voix peuvent générer, s'il s'agit d'un usage artistique de cette voix, plus encore de plaisir que de signification. Plaisir qu'il serait hasardeux d'expliquer intégralement par des représentations culturelles. Il n'est pas indifférent qu'une chanteuse de gospel pèse cinquante ou cent-cinquante kg... Ou qu'un rappeur – qui cherche à imposer un mouvement à nos corps et à nos esprits donc à nous soumettre dans un acte artistique – ait quinze ou quarante ans, qu'il ait une voix aiguë et criarde ou au contraire grave et posée. Ce n'est évidemment pas suffisant mais c'est pour le moins la base d'une élaboration culturelle de la voix.

Car cette élaboration culturelle tient compte du substrat naturel de la voix, dans le rap tout particulièrement, avec une esthétique du non-apprêté, et conformément aux traditions afro-américaines, comme le souligne très justement Christian Béthune. L'inimitable voix de Joey Starr, du groupe NTM, se voulant brute et brutale, porte à la fois la trace de sa personnalité, de son histoire personnelle, tout en intégrant des techniques vocales inspirées de la *soul music* ou des musiques jamaïcaines, avec par exemple une vibration glottale propre à galvaniser les foules, comme un rugissement charismatique. D'où aussi la fréquence des allitérations en /r/ dans les textes du groupe, phonème ainsi re-motivé, une fonction " expressive " s'ajoutant à l'habituelle fonction distinctive et remettant en question de manière très systématique l'idée de l'arbitraire du signe linguistique.

En concert, alors que l'amplification rend aléatoire la compréhension littérale des textes, l'émotion est toutefois décuplée. Elle n'est pas que musicale pour autant : la substance sonore des mots, l'articulation, la scansion, le ton particulier d'un propos sont au centre de cette émotion. Cela suggère encore une continuité entre la perception sensible – en partie universelle, psychophysiologique – et l'intelligible, une continuité entre le sujet biologique et le sujet artistique.

### **La puissance du rythme (1) : transmission d'un mouvement d'abord corporel**

Car même le rythme, en tant que principe d'organisation esthétique du mouvement, met en jeu l'être biologique – le corps – et à ce titre échappe toujours, au moins partiellement à la notation par des signes. Cela n'apparaît pourtant pas clairement dans une culture européenne où même le rythme musical est non pas transcrit *a posteriori* mais noté *a priori*, de sorte qu'on assiste non pas à une symbolisation d'un mouvement d'abord incarné, mais à la réalisation seconde d'un mouvement rythmique abstrait, le mouvement corporel ou vocal n'existant que subordonné à une représentation mentale – le corps n'étant admis que s'il est soumis à l'esprit ... Pas de salut hors d'un respect aveugle par rapport à ce qui est écrit : gare à la fausse note... Pas de liberté possible, en dehors du carcan de l'Écrit – sinon des... Écritures. Solfège, barre de la danseuse, catéchisme :

même combat ! Il s'agit de soumettre le corps à un ordre – symbolique – qui doit informer, réguler son mouvement pour lui assurer la reconnaissance esthétique par la conformité à l'identique et la reproductibilité immuable. Au-delà d'une volonté de jouer à caricaturer des représentations culturelles bien enracinées, il s'agit pour nous d'habiliter d'autres représentations culturelles, qui paraissent " pauvres " si on les juge à l'aune des valeurs propres aux cultures de l'écrit. Cela s'applique sans doute encore souvent au regard porté sur les cultures orales.

Celles justement dont le crible sémiotique ne peut pas retenir grand-chose car le corps peut s'y exprimer sans la médiation de l'écrit, par définition, donc sans qu'une symbolisation préalable ne soit nécessaire. Si l'écrit intervient, il ne peut qu'être second : description ou transcription naturellement appauvrissante car il n'est pas possible de " reconnaître " un signe préalable qui pourrait représenter la valeur du mouvement, quel qu'il soit. Car, dans ce cas, le mouvement est d'abord corporel. D'où la perplexité des musicologues européens cherchant à noter de manière exacte, *numériquement* – le rythme c'est le nombre pour Aristote et encore pour Jakobson... – , c'est-à-dire en terme de fractions, un mouvement défini en fait par un mouvement du corps. Par exemple la syncope des musiques afro-américaines, correspondant à une impulsion vers le haut, donc variable en fonction par exemple de la rapidité du tempo : le corps bondissant pendant la danse met presque autant de temps à descendre qu'à monter si le tempo est très rapide et si l'impulsion musculaire est légère, mais la différence augmente nettement si le tempo se ralentit et si l'impulsion est plus forte – jusqu'à se rapprocher d'un rythme ternaire noire-croche – , d'où la non-pertinence de vouloir noter en binaire ou en ternaire les rythmes très variables, non quantifiables, non mesurables, du jazz, par exemple. La même remarque pourrait s'appliquer à la voix dans la mesure où l'intensification de l'accent – donc le renforcement de la vigueur musculaire expiratoire – prolonge la durée de la syllabe accentuée et modifie la structure rythmique.

Certes la transcription peut rendre compte de certains éléments, mais *en aucun cas de l'essentiel*, qui concerne en fait l'influence du mouvement d'un corps sur un autre, du mouvement d'une sensibilité sur une autre – ce qui offre beaucoup de liberté sur les moyens d'y parvenir et ce qui suppose d'accepter l'expérience non plus d'un esprit subordonné au corps, mais d'un corps libéré et éventuellement abandonné à un autre.

## La puissance du rythme (2) : passion et action

La relation sexuelle est sans doute un bon modèle pour se représenter la dialectique de l'actif et du passif qui peut elle-même aider à comprendre les processus de certaines performances artistiques, reposant sur une perte de contrôle de soi, sinon sur une sorte de transe, comme si le sujet artistique devait d'abord s'accepter comme objet... Le rap est exemplaire à cet égard : un *Disc-Jockey* – ou “ concepteur musical ” dit-on aujourd'hui pour le distinguer de l'animateur de discothèque dont il s'est dissocié au fil du temps – génère un environnement rythmique puissant, implacable, un “ *beat* ” par rapport auquel le rappeur place son propre rythme, celui de la scansion de son texte, son “ *flow* ”, largement déterminé – même s'il s'en écarte constamment par des trouvailles rythmiques – par le rythme musical qui s'impose à lui ; et c'est précisément en s'abandonnant lui-même qu'il s'assujettit à son tour son auditoire. Rappelons qu'à l'origine le rap avait pour fonction d'encourager les danseurs, donc d'agir sur les corps plutôt que de véhiculer un “ message ”, directement du moins, car le rythme est peut-être un des aspects les plus profonds d'une réalité culturelle, sociale, politique. Toutes ces idées apparaissent explicitement dans cet extrait d'un texte du rappeur Busta Flex :

*Eh yo ! La vie est comme une danse, danse en cadence,*

*Bouge, réagis à chaque battement, reste pas debout bêtement.*

*Quand le beat claque, la foule n'a qu'a bouger, ou n'a qu'à tout niquer,*

*Mon taf est comme un serpent, te... Ah !*

*Quand le mic est dans ma main ou bien dans celle de Zoxea,*

*Les woofers craquent, attaquent au cœur, tu t'asphyxies.*

*MC maxi héros de la galaxie, la taxi trace tout droit sans faire de dent-acci.*

*Axé sur un flow qui tourne comme un hélico,*

*Flex Bab pique autant que le rhum à Porto Rico.*

*J'fais des rico-chets, Zox bouge ton hochet,*

*J'amoche, coche les moches, uppercut, Paow ! crochet !*

*Yo ! ma spécialité à moi tu vois c'est l'ego,*

*Et les go kiffent, quand je parle d'elles elles rougissent comme des Lego.*

*À base de high kick, coup de Nike et good night, cours vite,*

*On épile la face des MC comme du Dénivit.*

*Quand Zoxea et Flex sont à la charge,*

*On nous prend pour des barges, car on écrit avant la marge.*

*On est des patrons, on ne s'est pas trompé,*

*Avant d'écrire nos textes, y'a pas eu de patrons afin qu'on ne puisse pas nous pomper.*

*Je bondis, rebondis comme un ballon jusqu'à Bondy,*

*Fonk Busta Flex déchire en freestyle, c'est c'qu'on dit.*

S'il y a bien signification, donc échange de l'objet immatériel qu'est l'information véhiculée par un système de signes, il semble néanmoins que l'émotion esthétique doive être attribuée à une relation de possession d'un être par un autre. Possession rythmique et sonore – voire vibratoire – en l'occurrence, ce qui suppose une relation de force, d'abord au sens physique du terme. Mais cette notion de possession ne s'applique pas seulement à l'auditoire par rapport au rappeur, ou au rappeur par rapport au *Disc-Jockey* – car rapper est *en même temps* passion et action. Elle se manifeste aussi par une tension interne entre plusieurs configurations rythmiques concurrentes – effet et en même temps facteur de la “ transpossession ”.

### **La puissance du rythme (3) : la polyrythmie comme joute intériorisée et jouissance du décolllement**

Ce qu'il convient d'appeler la polyrythmie est sans doute une caractéristique essentielle des musiques afro-américaines, peut-être du fait d'une intériorisation du rythme de l'autre culture ou au contraire d'une réalisation sous-jacentes de ses propres rythmes dans ceux de l'Autre. Une manière de résister artistiquement en quelque sorte, mais de manière plus

charnelle que symbolique. Une manière aussi de dissoudre la frontière qui sépare dans notre culture l'individuel du collectif.

Il n'est donc pas étonnant qu'on retrouve ces configurations polyrythmiques dans le rap – un genre issu des traditions que nous venons d'évoquer et aussi marqué par une position de rébellion – , avec des moyens techniques appropriés d'ailleurs : tout particulièrement le fait de superposer des échantillons musicaux – ou *samples* – sur plusieurs pistes, avec des *tempi* et des découpages de la mesure différents, en quatre et simultanément en trois, cinq ou six temps le plus souvent, avec des effets d'épuisement tragique de l'énergie du désespoir, d'accélération menaçante retenue, ou encore de nonchalance souple.

Mais la scansion des rappeurs est elle-même polyrythmique, comme peut l'être l'improvisation d'un jazzman, d'un batteur par exemple – puisque le rap a une fonction percussive importante. Les textes sont ainsi composés en grande partie de manière à générer ces effets, tout en étant eux-mêmes générés par le décrochage physique et mental produit par les turbulences de la polyrythmie. Les prises d'appui et les levés se décalent et interfèrent dans un mouvement complexe, dans la danse comme dans la voix, induisant un véritable “ décollement ” par rapport aux lois de la gravitation, du tempo, de la prosodie et de la seule rationalité discursive – lois toujours présentes mais dominées.

Parmi les très nombreuses et complexes sources accentuelles caractérisant le rythme des textes de rap, nous ne retiendrons que l'une des plus visibles : l'insistance paronymique, qui a d'ailleurs souvent la fonction de contribuer à faire progresser le texte en assurant le glissement sonore d'une syllabe dominante à l'autre, en modifiant un phonème, puis un autre... Mais ce qui nous intéresse ici, ce sont surtout les interruptions momentanées et répétées de cette progression, dans le maintien et la répétition d'une ou plusieurs paronomases. L'alternance régulière entre cette dernière et les fragments de textes qui en sont indemnes tient alors lieu de mouvement alternatif, de va-et-vient : il arrive qu'on assiste à de véritables *scratches* verbaux, comparables aux grincements vinyliques produits par l'interruption manuelle du mouvement d'un 33 tours, manipulé rapidement et plusieurs fois d'avant en arrière avant d'être lâché pour retrouver son mouvement premier. Même impression, avec l'insistance paronymique, de passer périodiquement à quelque chose de plus sonore, à un bruit où se perdent les formes

initiales et les significations, comme si la parole déraillait en dehors de son sillon, dans un délire vocal et verbal jubilatoire évoquant une transe de possession.

En voici un exemple, dans le dernier couplet d'un texte du groupe Arsenik, où des syllabes accentuées très sonores – “ ash ”, “ oser ” ou sa variante “ osser ”, “ ac ”, “ fé ”, “ ite ”... – perturbent le propos, périodiquement mais avec des effets d'accélération et de retenue, jusqu'à ce que le texte soit progressivement libéré pour exprimer une sentence frappée de la régularité du vers – c'est un alexandrin – , du proverbe ou de la phrase musicale, comme si le disque manipulé était enfin lâché, comme si la tension polyrythmique se résolvait enfin en une concordance des différentes voix après la rituelle joute intérieure ainsi mise en scène.

*Re-crache mon art et lâche tout tu gâches mes mots / Lâche arrache-toi minot /*

*Crache ou paie cash / Mon flow clash / Les faux se cachent*

*et matent les dégâts*

*causés de loin / Mâche mes refrains s'gouachent sur mes lyrics / Apaches hache*

*en main se fâchent en vain / Bâche po-sée*

*le poi-son re-vient do-ser cau-ser*

*explo-ser impo-ser / Une toute nouvelle façon d'se poser /*

*Arroser les foules / Ros-ser*

*le porc à l'ail / Bos-ser*

*à deux en po-ser encore plus fort toujours po-ser /*

*Mes con-tacts secteur attaque / S'éclatent en sous-sol claque /*

*J'plaque en plein vol au black traque l'envol épate opaque /*

*Un block un tank*

*un bunker le temple au top / Un rock*

*pour l'Etat un Etat dans l'Etat une étape choc /*

*Du tac au tac sang pour sang ces-ser d'se bluff-fer /*

*Remettre à neuf et gaf-fer*

*présenter ses se-fé /*

*Rafler tous les mé-rites*

*J'mé-rite la gloire mon Zé-nith /*

*Hérite de la fougue des an-ciens irrite le front quand j'mi-lite dé-bite /*

*Mes vers et mé-dite /*

*Profite du Ä qui m'é-dite /*

*Calbo agite la peste en cost-'la que personne ne l'é-vite /*

*Jeune homme lève toi bats-toi ne reste pas trop en re-trait /*

*On est tous soces dans la ga-lère après rien que des te-trés / Gars ça s'gâ-te et /*

*Quatre-vingt-dix-huit tout écla-ter /*

*Secteur Ä maqué le H.I.P. H.O.P. va cra-quer / Bra-quez*

*un big zoom zoom sur le pe-grouqui monte et voit un gars à la hauteur c'est*

*rare comme une pute à son compte*

Le rap semble donc privilégier la transmission concrète d'un mouvement rythmique et chercher à provoquer une émotion par une relation de possession/abandon de soi – externe et interne. L'esthétique qui caractérise ce genre substituerait ainsi à une logique du signe, une logique du rythme : à une logique économique de l'échange d'objets, une logique érotique du don et de la prise de possession ritualisée d'un sujet par un autre.

Pourrait-on proposer un tel point de vue pour d'autres esthétiques que celle du rap ? Nous nous garderons bien d'émettre un avis à ce sujet et nous nous contenterons de citer l'auteur de *La Volonté de puissance*, risquant l'idée d'une " physiologie de l'art " : " Il faut surtout considérer trois éléments : l'instinct sexuel, l'ivresse, la cruauté, – qui tous trois appartiennent à la plus ancienne allégresse de fête chez l'homme, dominant de la même façon chez l' " artiste " à son aurore. "

*Tous les droits, en particulier le droit à la reproduction et à la diffusion de même qu'à la traduction, sont réservés. Aucune partie de l'ouvrage ne doit être ni reproduite et sous aucune forme (photocopie, microfilm ou autres procédés) ni modifiée, diffusée ou propagée par l'emploi d'un système électronique, sans l'autorisation écrite du détenteur des droits.*