



HAL
open science

La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières

Anthony Pecqueux

► **To cite this version:**

Anthony Pecqueux. La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières. Anthropologie sociale et ethnologie. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 2003. Français. NNT: . tel-00126138v2

HAL Id: tel-00126138

<https://theses.hal.science/tel-00126138v2>

Submitted on 7 Feb 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ECOLE DES HAUTES ETUDES EN SCIENCES SOCIALES

THESE POUR LE DOCTORAT DE SOCIOLOGIE

SOUTENUE LE 12 DECEMBRE 2003 A PARIS

PAR ANTHONY PECQUEUX

LA POLITIQUE INCARNEE DU RAP

***SOCIO-ANTHROPOLOGIE DE LA
COMMUNICATION ET DE L'APPROPRIATION
CHANSONNIERES***

A. BENSA, DIRECTEUR D'ETUDES A L'E.H.E.S.S.

***J. CHEYRONNAUD, CHARGE DE RECHERCHE AU C.N.R.S. (HABILITE A DIRIGER
DES RECHERCHES)***

J.-L. FABIANI, DIRECTEUR D'ETUDES A L'E.H.E.S.S. (DIRECTEUR DE THESE)

G. LENCLUD, DIRECTEUR DE RECHERCHE AU C.N.R.S.

L. QUERE, DIRECTEUR DE RECHERCHE AU C.N.R.S.

SOMMAIRE

D'une demande sociale à une politique incarnée. Perspectives et parcours p. 3

Chapitre premier

Réponses expertes à un problème public : le rap, d'ailleurs et autre chose p. 26

1 : L'oscillation populo-misérabiliste. Attitudes et problématiques de recherche p. 28

2 : Implications généalogiques : un langage codé contre la violence p. 35

3 : Les théories du rap à l'épreuve sociale. Bilan et pistes de travail p. 46

Chapitre deux

Le rap comme pratique chansonnière. Définition d'un poste d'interprétation p. 64

1 : Un genre commun au rap et à la chanson : les lettres au Président p. 66

2 : Le rap comme pratique chansonnière par l'interénonciativité p. 83

3 : Un poste d'interprétation particulier p. 107

Chapitre trois

L'écoute-en-action (1/2). Une écoute oscillatoire et hiérarchisée p. 116

1 : Modes de présence à l'exécution de chansons. Pont avec les concerts (1/2) p. 119

2 : L'écoute-en-action, un modèle oscillatoire et hiérarchisé p. 128

3 : Application à un problème moral : une homophobie, une misogynie dans le rap ? p. 142

Chapitre quatre

L'écoute-en-action mise à l'épreuve (2/2). Pour une éthique de la voix p. 151

1 : L'interpellation. Attention et saillies énonciatives p. 153

2 : L'auto-ironie, épreuves de relation à l'auditeur et épreuves de vérité p. 167

3 : Le flow, embrayeur digitalo-analogique. Approche de la voix rappée p. 182

4 : Pour une éthique de la voix p. 202

Chapitre cinq

Chansons politiques (1/2). Un régime énonciatif double, l'Amour/Haine p. 211

1 : Une parole infra-argumentative, doxique et méfiante p. 213

2 : *Nous* contre *Eux*. Explorations de trajets énonciatifs p. 222

3 : L'horizon idéal de la co-énonciation. Nous, vraiment p. 238

4 : Nous/Eux : l'Amour/Haine comme régime énonciatif p. 248

Chapitre six

Chansons politiques (2/2). L'institution (phatique) du langage p. 261

1 : Rap et politique, bilan et réévaluations p. 263

2 : L'institution du langage comme politique de la voix p. 271

3 : L'institution phatique du langage. Politique de la voix adressée p. 285

4 : Conséquences de la réduction de l'asymétrie. Pont avec les « concerts » (2/2) p. 306

Remarques finales p. 324

Annexe n° I Rap et représentation experte p. 336

Annexe n° II Différentes transcriptions p. 346

Annexe n° III Corpus rap et rue p. 358

Annexe n° IV Chansons totales p. 368

Lexique p. 377

Discographie p. 381

Bibliographie Chanson et rap p. 388

Bibliographie Générale p. 393

Table des matières p. 408

***D'UNE DEMANDE SOCIALE A UNE POLITIQUE
INCARNEE
PERSPECTIVES ET PARCOURS***

Le rap entre demande et indifférence

Il n'importe plus tant de répondre, au nom de principes de dignité et de justice sociales, aux attaques régulières portées contre le rap. Ses praticiens soit y répondent eux-mêmes et s'en sortent très bien, soit s'en moquent avec dédain : ils ne demandent aucune aide, d'autant moins celle provenant du monde politique ou des -logues¹. L'Affaire N.T.M. en sera l'illustration pratique : on offre aux rappers un soutien de principe, et ils le refusent. Si le rap constitue toujours un problème pour les sciences sociales, c'est qu'elles ont montré sa richesse et sa diversité, mais n'ont pas pris pour visée spécifique de répondre à la forte demande sociale qu'il suscite, faite d'incompréhension, voire d'inquiétude vis-à-vis de certaines de ses formes les plus virulentes. Non qu'il soit dans les impératifs de ces sciences, en termes de questionnement, ou pire encore de réponse, de se plier à toute demande proférée dans l'espace social. Seulement il reste primordial d'être attentif à la demande sociale conçue comme « *le système d'attentes de la société à l'égard des problèmes quotidiens qui la sollicitent aujourd'hui* » [R. Castel, 2002, p. 70]. Cette proposition de Robert Castel, provocante sous bien des aspects², impose au chercheur un minimum de sollicitude à l'égard des interrogations multiples, conflictuelles, qui traversent l'espace social, sur son objet. Sollicitude ne signifie nullement compassion morale, pour mieux développer ensuite une posture critique voire hautaine ; mais prise en compte dès le début des problèmes que suscite l'objet pour la société. A la manière, par exemple, de Cyril Lemieux [2000] : en développant

¹ : « *On m'catalogue mauvais garçon moi et mes homologues /.../ Et l'sociologue nous place tous dans la même pirogue /.../ et là l'démagogue / Surgit l'sourire aux lèvres et dit qu'il veut un dialogue* » [Bams, 1999, « Bol d'air » *feat.* * Sinistre].

² : En effet, il suggère en outre la prise en compte de la demande sociale en amont de la recherche, pour la sélection même de l'objet : « *Un des objectifs principaux de la sociologie serait d'essayer de comprendre et de prendre en charge ce qui pose problème aux gens, /.../ des configurations problématiques, des questions qui s'imposent à l'attention, et pas seulement à l'attention des savants, parce qu'elles perturbent la vie sociale, disloquent le fonctionnement des institutions, menacent d'invalidation des catégories entières de sujets sociaux* » [p. 71]. Cf., pour une approche précise des problèmes publics, D. Cefaï, 1996.

une sociologie compréhensive, il s'est attaché à identifier l'ensemble des critiques (collusion, voyeurisme, suivisme, etc.) formulées à l'encontre des pratiques journalistiques, afin de dégager les différentes règles pratiques que les journalistes doivent suivre, et de montrer que les critiques résultent souvent d'erreurs d'ajustement entre les règles et les situations publiques de leur réalisation.

Le rap n'est pas absent du débat ; il engendre même des querelles savantes. Par exemple, pour Marc Fumaroli il représente un exemple typique de ce à quoi conduit *l'Etat culturel* : une « *éducation à l'envers* » avec des jeunes « *ensauvagés* » [M. Fumaroli, 1999, p. 401]. Sans revenir sur son argumentaire, remarquons qu'il cite souvent cette musique pour les subventions qui lui seraient accordées, et comme exemple de contamination par l'Amérique culturelle [pp. 52-53 ; 215-216 ; 242-243 ; 309 ; 346]. Ces citations sont agrémentées de définitions, telle : « *filles de la génialité jeune et primitiviste du Bronx /.../ symptôme sociologique* » [pp. 242-243]. On peut considérer que, passées certaines qualifications qui l'engagent en propre, il a des raisons de développer de telles vues. Notamment, dans les différents commentaires du rap français disponibles, aucun ne lui permet de le penser autrement que comme émanation nord-américaine : par exemple, comme trouvant également des racines dans la Culture française et européenne que Fumaroli tient en une plus haute estime. Richard Shusterman de son côté a consacré deux chapitres d'un de ses ouvrages à répondre à ce type de positions, et a reformulé plus récemment ses vues sur le rap [R. Shusterman, 1992 ; 2000]. Il y développe l'argument selon lequel le rap représente une forme d'art populaire et contemporain qui doit bénéficier d'une critique esthétique et philosophique. Même si selon lui cet art demande à être apprécié par la danse plutôt que par une étude universitaire, « *une lecture attentionnée et sympathique* » [1992, p. 187] met en évidence, derrière des apparences légères, toute la complexité d'élaboration de cet art, même une « *philosophie* » : proche du pragmatisme et du postmodernisme [2000, p. 71]. A nouveau cette position, au regard des commentaires experts, se comprend tout à fait aisément : ses « *racines africaines* » [Ibid.], et plus près de nous afro-américaines, imposent d'adopter une grille d'analyse en termes de codification ; à chercher derrière le sens explicite lisse, toute la richesse du sens profond et véritable.

Ce type de dispute intellectuelle pour des objets culturels considérés comme populaires se révèle finalement assez prévisible ; rejet contre fascination, pour un unique résultat : l'objet en question demeure enclavé, inaccessible pour des sphères plus élargies,

alors même qu'il pose régulièrement des problèmes. Avec de telles positions la demande sociale demeure insatisfaite quand elle se présente : l'un dira je vous avais prévenu ; l'autre, soit il faut comprendre autre chose que ce que vous comprenez, soit il y a d'autres formes de rap plus riches, moins violentes qui méritent le respect. Et l'indifférence règne le reste du temps : hors « affaires », il n'y a aucune bonne raison pour s'y intéresser et essayer d'écouter (« nos enfants nous y obligent déjà assez avec ce volume sonore abusif dans leur chambre »). Bref : il est sans doute temps de remettre les choses à plat, et d'essayer de prendre ni l'une ni l'autre des voies esquissées, mais une voie différente, qui d'emblée se donne pour ambition de désenclaver cette musique – de la rendre plus accessible et intelligible. Le modèle qui sera proposé ici cherche donc à montrer que le rap est d'une part plus intéressant que ne le pense M. Fumaroli : notamment, que des éléments de l'histoire culturelle française expliquent tout autant son succès que l'influence nord-américaine. Et qu'il est d'autre part moins noble qu'il n'apparaît chez R. Shusterman : notamment, qu'aucune chanson n'a jamais élaboré de philosophie, par nécessité intrinsèque, et que dans le rap tout ou presque est explicite – l'ambiguïté inhérente à une production langagière (qu'elle soit ou non afro-américaine) sera située ailleurs que derrière les apparences. L'entreprise est, elle aussi, savante : établir un texte savant sur un objet qui ne l'est pas, et poser des équivalences avec d'autres pratiques culturelles ou langagières. Elle aussi, normative : elle consiste à civiliser des pratiques « sauvages » ; seulement elle se veut la plus juste possible, c'est-à-dire : rendre compte de pratiques en essayant de ne pas trahir ceux qui les portent, tout en se donnant des contraintes précises par rapport à l'objet.

Une demande sociale aiguë et diverse

Revenons plus précisément sur la demande sociale vis-à-vis du rap. Elle se déploie dans de multiples directions : esthétiques (« *musique répétitive* » voire « *bruit* », « *ils ne chantent pas, ils parlent* » ou « *crient* », etc.) ; culturelles (« *au début c'était bien, maintenant c'est récupéré* » par la sphère marchande, etc.) ; sociales et politiques (« *ils ne parlent que d'eux* », « *ils ne respectent aucune valeur* », « *ils appellent à tout casser* », etc.). Deux chansons consécutives du groupe Harcèlement Textuel recensent et répondent à l'ensemble des critiques formulées envers leur musique [Harcèlement Textuel, 2002, « Poum poum tchac I » et « Poum poum tchac II »]. La question fut posée à maintes reprises : avais-je choisi ce sujet ou m'avait-il été imposé ?, par quelque directeur projetant sans doute ses propres fantasmes relatifs aux expressions populaires et/ou immigrées dans cette musique. Ou :

comment mon épouse pouvait-elle supporter d'entendre « *cela ? !* », car elle ne pouvait, décemment, pas aimer non plus. D'autres questions viennent jalonner ce travail, et ne laissent de lui poser des problèmes cruciaux, notamment éthiques : payer quelqu'un pour s'occuper de « *cela ? !* », même si l'office public (Région P.A.C.A.) finance en même temps que le projet de recherche son objet, donc en tout état de cause le légitime comme entrant dans ses propres intérêts de connaissance. Et sans que ces interpellations ne trahissent un anti-intellectualisme : l'occurrence la plus insistante provenait d'un cadre du service public qui aurait rêvé de devenir ethnologue (des sociétés éloignées). Surtout, des demandes de compréhension, assorties de désirs de rattachement à du connu ; tel cet oncle par alliance, à la (soif de) culture épatante, me faisant écouter ses trente-trois tours de musiques du monde et anciennes : le rap ressemblerait-il plutôt à ces chants soufiques, pygmées, ou à ces reconstitutions de musique grecque antique.

De ce problème social et de l'absence de réponse directe des sciences sociales, naissent des incompréhensions qui mènent, au pire à des crispations, au mieux à des segmentations, dangereuses pour qui ne peut se résoudre à ne voir le social que comme juxtaposition de groupes hétéroclites, imperméables et indifférents les uns aux autres. Ces segmentations concerneraient d'abord les générations ; voire les classes sociales, plutôt les lieux de vie, grands ensembles urbains « défavorisés » contre quartiers résidentiels ; au pire, des origines ethniques supposées : le rap serait l'expression de la jeunesse immigrée d'origine...³ La « ghettoïsation » des groupes sociaux n'est pas l'apanage d'une musique : elle rejoint un mouvement plus général, induit notamment par certaines politiques de la reconnaissance. Quand bien même, l'on aimerait ne voir qu'une coïncidence avec l'origine américaine du rap, et l'on n'y arrive qu'à grand-peine : son rattachement au genre chanson, en l'occurrence française, aiderait sans doute à se former d'autres conceptions. Ce problème social, dans sa diversité, se laisse résumer en deux composantes essentielles, un trop et un pas assez : trop de violence, pas assez de (éducation à la) citoyenneté. *Trop de violence*, musicale déjà (un « *boum-boum* », auquel les mélomanes ajoutent un « *tchac* »), langagière surtout : cette violence, jugée dangereuse aux plans moral et politique, inciterait les auditeurs à (re)produire dans l'univers réel ce qu'ils ont entendu dans celui, en théorie préservé, de la chanson. L'exposition au spectacle de la violence induirait même, chez certains sujets, dans des situations conflictuelles de la vie quotidienne, le choix préférentiel et inconscient de

³ : Outre la séparation générale entre personnes d'origine « française » et issues de « l'immigration » : il existerait un rap de/pour Français d'origine maghrébine (antillaise, etc.), de/pour Bretons (Occitans, etc.).

comportements violents [cf. B. Kriegel (dir.), 2003].

Pas assez de (éducation à la) citoyenneté : d'une part les rappers n'useraient pas du pouvoir qu'ils détiendraient sur leur auditoire pour véhiculer des « messages » « positifs », qui l'aideraient à mieux trouver sa place dans l'échiquier social (en matière de citoyenneté : incitations à voter, à se comporter de manière civile dans les lieux publics, etc.). D'autre part ils se désintéresseraient de la politique, car ils ne s'engagent pas dans des Causes, et d'autant moins dans celles censées les concerner au premier chef. On ne trouve pas ou si peu de rapper pour soutenir : « S.O.S.-Racisme », « Ni putes ni soumises », les campagnes contre la double peine, etc.. Pas de rapper non plus pour marquer son soutien à un homme ou courant politique ; c'est peut-être ce qui explique le succès rencontré par le canular du *Vrai papier journal* (n° 20, avril 2002), en pleine campagne présidentielle 2002⁴. Il ne s'agit pas d'adopter une démarche critique et de récuser, depuis les sommets que conférerait le statut de la parole experte, une à une les voies prises par ce problème. Il faut au contraire les prendre au sérieux, comme légitimes, et chercher non tant à y répondre de manière définitive qu'à y apporter des éléments de clarification, susceptibles d'aider à mieux situer le rap lors de configurations problématiques. Cela conduit à confirmer la présence de violences dans le rap et, sans les justifier encore moins les glorifier, à les différencier et aborder de manière plus positive que par la dénonciation systématique ; et à essayer de montrer que la parole rappée actualise une des formes primordiales, instituées de citoyenneté (donc une politique). Cela dit tenter de répondre à un problème social ne fonde pas une attitude scientifique, qui exige de le configurer afin d'adopter une perspective et se fixer des contraintes à son égard. Pour cela, il faut reprendre l'objet à sa base, souvent oubliée, ou trop évidente peut-être pour nécessiter une investigation.

Vers une étude sur la communication chansonnière

Le rap procède de la forme chanson⁵ : soit cette résolution d'une équation entre des

⁴ : Un rapper fictif, DaReal, proposait à chaque candidat son engagement dans son comité de soutien : chansons et différentes démarches promotionnelles pour lui assurer les voix des jeunes. Si certains ont démasqué le canular, la plupart se sont montrés très intéressés, et peu regardants sur la grossièreté de la supercherie.

⁵ : Chanson : au sens large d'item vocal-textuel, au même titre que le rock, la pop, l'opéra, etc. ; et dans le chapitre deux, au sens plus précis du genre « chanson » (française).

paroles, proférées selon une vectorialité cinétique, et un support mélodique (ou accompagnement, etc.). Passée cette définition générale, il reste à préciser la nature des éléments en question. Principalement et de manière privilégiée, les paroles : par compétences particulières, et puisque ce sont elles qui constituent l'essentiel du problème social – mais des paroles non réifiées, toujours proférées. Le postulat, ici, tient à ce que les paroles proférées dans une chanson ne se définissent pas par un langage codé ou propre à une génération, encore moins par un discours ou une argumentation, mais par un *processus de communication*. Celui-ci possède plusieurs clauses constitutives propres à sa réalisation : d'abord l'asymétrie de son dispositif, inéluctable sans empêcher une réciprocité, mais qui implique une hiérarchie des rôles [cf. L. Dumont, 1985] ; ensuite l'infra-argumentativité de l'intervention langagière, non soumise aux règles et conditions générales de l'argumentation ; enfin cette nature proférée des paroles, et le procès auditif particulier qu'elle entraîne et que le rap accentue par rapport au genre chanson. Toutes ces clauses imposent de cerner l'enjeu central que constitue la conception de la communication engagée dans l'enquête. Celle retenue se démarque des définitions informationnelles développées par ce que Louis Quéré nomme la « *science des ingénieurs* » [L. Quéré, 1982, p. 18], pour s'appuyer sur les perspectives qui placent au cœur du processus non le seul échange entre deux co-locuteurs mais toujours, à la suite notamment de Charles Sanders Peirce⁶, la *triade* formée avec : les « *significations imaginaires sociales* » [C. Castoriadis, 1975], le « *tiers symbolisant* » [L. Quéré, *op. cit.*], ou les « *institutions du sens* » [V. Descombes, 1996]. Ces perspectives postulent aussi « *la différence incorporée, dans toute communication [Kommunikation], entre information et communication [Mitteilung]* », selon la formule de Niklas Luhmann [1991, p. 142] ; cela correspond dans le vocabulaire de Francis Jacques à la différence hiérarchique entre la seule communicativité (transmission d'information), et les multiples voies prises par la communicabilité (communication vive) [cf., F. Jacques, 1985, pp. 498-499 et 570-572].

Les conséquences apparaîtront au fur et à mesure, mais deux doivent être dès à présent notifiées. En premier lieu, ne pas en rester aux paroles mais embrasser le processus de communication dans sa globalité amène à introduire l'*auditeur comme destinataire-participant* : co-locuteur potentiel plus qu'interlocuteur fictif. La structure formelle d'un rap n'est pas « *je rappe* », mais « *je te/vous rappe* ». Cet auditeur est libre dans sa sanction et son

⁶ : Parmi les trois modes d'être, « *Le premier est ce dont l'être est simplement en soi ; il ne renvoie à rien et n'est impliqué par rien. Le second est ce qui est ce qu'il est en vertu de quelque chose, par rapport à quoi il est second. Le troisième est ce qui est ce qu'il est par les choses entre lesquelles il établit un lien et qu'il met en relation* » [C.S. Peirce, 1978, p. 72].

jugement, et peut renvoyer à son idiosyncrasie (j'en pense ce que j'en pense ; et si les sciences sociales viennent me questionner, elles devront enregistrer ma singularité première). Mais il est aussi contraint dans son audition, par les tendances énonciatives déployées par les rappers, par ses propres tendances auditives, enfin par leur rencontre. Ces contraintes, non déterministes mais déterminées culturellement, figurent un continuum labile qui est disponible pour une analyse moins herméneutique que préherméneutique ; c'est ce que l'on cherchera à mettre en évidence à travers un modèle d'écoute, l'*écoute-en-action*. Dans une étude sur la chanson ou l'une de ses formes, il apparaît en effet difficile de faire l'économie d'un questionnement sur l'écoute, sinon à risquer des énoncés du type : « *les auditeurs de rap pensent que...* » (comme « *les Dogons...* » ou « *les habitants des quartiers défavorisés...* »). Dans le cadre présent, les implications de ces énoncés se révèlent plus problématiques encore que ceux de l'ethnologie ou de la sociologie caricaturés à l'instant. Car les auditeurs *in fine* ne pensent rien mais sont pensés, et non par la chanson, mais par des individus-chanteurs-meneurs⁷. Même les entretiens d'expériences d'auditions n'offrent pas d'accès à l'écoute, puisqu'il ne s'agit pas de définir un ou des auditeurs, comme un lecteur idéal, visé, implicite, etc. [cf. W. Iser, 1985, pp. 60-76] ; mais un mécanisme social, l'audition d'une chanson. C'est-à-dire, le processus à l'œuvre à l'écoute d'une chanson en tant que mécanisme social qui conduit nécessairement à une sanction, voire à une interprétation ou enquête interprétative. Ce processus, différentiel sans cesser d'être un, sans qu'on doive céder aux tentations relativiste et/ou déterministe, correspondra donc à l'écoute-en-action, oscillatoire et hiérarchisée, dont il s'agira de définir aussi précisément que possible ses valeurs variables et sa valeur fixe (hiérarchiquement supérieure). L'enjeu de l'élaboration d'un tel modèle consiste en sa disponibilité pour des analyses de situations précises d'audition.

La seconde conséquence impliquée par l'assimilation de la chanson-rap à un processus global de communication, invite à envisager l'ensemble de ses conditions de manifestation : ses modalités d'énonciation, qui déterminent en partie son écoute. Dans une salle de concert, elles recouvrent l'ensemble des expressions corporelles. Lors de l'écoute d'une œuvre fixée sur un support discographique, elles se trouvent limitées à l'*action vocale* : l'une des deux parties de l'ancienne catégorie rhétorique d'*actio*, dont la définition retenue est celle de Cicéron dans *L'orateur* [XVII-55 – XVII-59]. Comme la plupart des situations envisagées

⁷ : Si c'était par la chanson, cela rejoindrait ces autres disciplines (« *les Dogons sont pensés par leurs mythes* », « *les habitants des quartiers défavorisés par leurs conditions sociales* ») ; dans le cas où un individu fait penser les autres, on se trouve plus ou moins implicitement en contact avec une forme de psychologie sociale, en continuité avec celle des foules et des différents moyens de les mener [cf. G. Le Bon, 1963].

correspondent à des écoutes de disques, l'action vocale concentrera sur elle l'essentiel des focalisations : la voix chantée, ici rappée, constitue le médium communicationnel prépondérant pour la chanson, et rend du coup secondaire tout débat sur antécédence ou prééminence entre paroles et support musical. Cette qualité essentielle provient du fait que la voix profère les paroles de la chanson selon certaines particularités cinétiques et respiratoires, et selon la vectorialité mélodique de son accompagnement musical. L'importance de l'action vocale pour l'analyse tient à ce que, d'une part, prise en charge par un locuteur et destinée à un auditeur, elle informe au mieux sur l'état de leur relation sociale, culturelle, affective. Et d'autre part, portant des énoncés (la chanson exclut le mélisme comme principe esthétique, non certaines de ses formes comme réalisations vocales ponctuelles), elle renseigne sur un univers particulier. Enfin, combinant les deux composantes, elle réalise un univers particulier – dont la caractérisation précise constitue l'enjeu de cette étude. La focalisation sur l'action vocale montre en quoi, à partir d'une perspective générale empruntée à la pragmatique de la communication, on peut se retrouver aborder à nouveaux frais des questions issues de la tradition rhétorique, en l'occurrence l'*actio* ; ce type de parcours a été proposé ou réalisé par certains auteurs⁸.

Des voix (et chansons) politiques. La politique incarnée du rap

C'est dire qu'il importe d'examiner avec minutie toutes les dimensions susceptibles d'être contenues dans une action vocale chansonnière, afin d'approcher la nature de l'univers donné à entendre : dimensions de sens, relationnelle et sociale, morale, voire politique. L'exemple du rap m'a conduit à placer au cœur de l'attention à la chanson la matérialité de l'interprétation langagière, c'est-à-dire son économie articulatoire. Ce critère signale au mieux le statut du langage engagé dans un item vocal-textuel. Il permet en outre de comparer entre elles différentes énonciations chansonnières, au sein du rap, et entre diverses pratiques

⁸ : Michel de Certeau suggère un retour à la rhétorique à partir d'interrogations sur l'oralité : « *Il y aurait tout un fonctionnement de l'oralité à analyser en réactualisant les grilles de l'ancienne rhétorique, en reconnaissant le rôle légitime et moteur de l'oral dans la constitution du corps social* » [M. de Certeau, 1994, p. 179]. Pour Dan Sperber, il s'agit d'une rhétorique libérée des rhétoriciens, visant à mettre au jour le fonctionnement anthropologique de l'énoncé, conçu comme « *réalisation physique et approximative de cette potentialité* [la phrase] » [D. Sperber, 1975, p. 389]. Sebastian McEvoy explicite comment ce retour s'est imposé à lui, notamment par l'impuissance des théories pragmatiques à rendre compte de l'hypothèse de la défensivité de certains énoncés qu'il s'était formé, au contraire de l'*inventio* rhétorique [S. McEvoy, 1998, pp. 237-243]. Je ne parle pas ici de projets spécifiquement rhétoriques, à la manière de Toulmin ou Perelman par exemple.

chansonnières : il a amené à rattacher le rap au genre chanson à partir de l'élaboration d'un outil, l'interénonciativité. L'approfondissement progressif de l'économie articulatoire met également en évidence les contours de ce qui pourrait s'apparenter à une *éthique de la voix* : dimension essentielle de toute communication qui prend le langage pour support, sans doute plus pressante dans le cas d'une communication chansonnière qui représente un problème social en raison de la violence qui lui est imputée. La poursuite de l'analyse conduit à essayer de dériver de cette économie articulatoire une *politique de la voix*. En effet, la seconde composante majeure de la demande sociale concerne l'absence de démarche politique des rappers. Interdépendante de la première, elle lui est hiérarchiquement supérieure puisqu'elle la contient : la violence reproduite par les auditeurs vis-à-vis de leurs concitoyens donne naissance à un mauvais être-ensemble. Sur ce sujet, la confrontation de raps avec les notions disponibles de chanson politique fait abonder dans le sens d'un manque ; c'est peut-être qu'il faut mettre à l'épreuve d'autres critères définitoires. Dans ce cas, les critères doivent pouvoir s'appliquer au genre chanson en entier – sauf à créer une nouvelle segmentation, dont on a assez dit qu'elle ne semblait pas s'imposer ni être souhaitable. La démarche vise donc à proposer une autre définition pour la chanson politique.

Ce qui est entendu comme politique de la voix correspond à la *politique incarnée* du titre général ; la notion d'action vocale explique en partie « incarnée », plutôt dit à quoi est réduite la chair dans le contexte chansonnier discographique : la voix. Le terme « incarnée » ne cherche pas à concurrencer des siècles de théologie chrétienne sur le sujet, mais à rendre en français un verbe employé par certains philosophes américains, *to embody*. L'expression nominale est sans aucun doute ambiguë, je me limite pour ma part au verbe d'action sous sa forme participiale. Pour cet usage, je me réfère principalement à l'acception promue par Charles Taylor en de nombreux passages sur le langage et plus généralement l'expression. Cette notion vient des lectures originales auxquelles il s'est livré des œuvres de Merleau-Ponty et Hegel notamment⁹. Pour Taylor, « *Une chose est exprimée quand elle est incarnée de*

⁹ : Pour l'expression de ces dettes, cf. sa préface à l'édition française d'un ensemble d'études [C. Taylor, 1997, pp. V-VIII], notamment : « *Redécouvrir la chair, c'est aussi retrouver la société. L'esprit humain incarné, c'est aussi l'être humain entre les humains, où le rapport à l'autre, à travers le langage, pénètre dans l'intimité la plus profonde de chacun* » [p. VIII]. Pour l'origine hégélienne du « *principe d'incarnation* », pp. 98sq ; pour la conception dérivée de Merleau-Ponty du sujet comme « *essentiellement un agent incarné, engagé dans le monde* », pp. 118sq [je souligne]. Pour Merleau-Ponty, sur l'intention comme « *appartenance commune d'une intention et d'un geste* », c'est-à-dire impossibles à distinguer l'un de l'autre, cf. C. Castoriadis, 1978, pp. 128sq. Il s'agit du « *sens sédimenté de toutes nos expériences volontaires ou involontaires* » : d'un « *inconscient à chercher, non pas au fond de nous, derrière le dos de notre 'conscience', mais devant nous, comme articulations de notre champ* » [M. Merleau-Ponty, 1964, p. 231]. On pourrait encore verser au rang des inspirations celle de Michael Polanyi pour sa notion d'articulation [M. Polanyi, 1974, pp. 69-131]

telle façon qu'elle est rendue manifeste » [C. Taylor, 1997, p. 26] ; cela signifie que toute expression doit être portée, en outre du langage, par un corps, et que son sens n'est pas inféré ou interprété, mais immédiatement disponible [pp. 67-73]. Ce sens de l'expression n'est pas réductible à une lecture pour un observateur : il correspond à ce que par exemple, une énonciation fait, plus qu'à ce que son commentateur dit qu'elle pourrait faire [p. 70]. Ce sera toute la difficulté : réussir à montrer que le rap, d'être incarné d'une manière particulière, ne se contente pas d'énonciations de contestations politiques, mais qu'il actualise une politique, la fait être dans l'espace de la chanson avec un auditeur. D'ailleurs chez Taylor tout l'intérêt de cette notion tient dans la disponibilité pour autrui du sens : « *Pour reconnaître la disposition à communiquer, nous devons être capables de nous 'lire' les uns les autres, nos dispositions et nos sentiments doivent être potentiellement disponibles dans l'espace public. Nos désirs doivent être manifestes pour les autres, pour la communauté potentielle* » [p. 86].

Le parcours général commence à prendre forme, même s'il est manifestement constitué de questions hétéroclites : qu'est-ce qu'une chanson-rap, qu'un processus de communication par la chanson, et ce processus a-t-il quelque chose de politique à nous dire ? Ce parcours prend appui sur une interrogation sur le rap comme problème dans/pour la société française, avec une volonté ferme de contribuer à y répondre. Il se déploie dès lors en des directions plus générales : une étude sur la communication chansonnière, dans l'élaboration d'un modèle d'écoute ; une étude sur la violence du langage, dans le cadre spécifique à la chanson ; une étude sur la communication politique, à partir de l'*actio* propre à l'émission vocale. Le raccourci peut sembler problématique, de la violence du langage à la communication politique ; il nécessitera de longues précisions. Dès à présent spécifions la perspective, d'après une conférence de Paul Ricœur, « Violence et langage » [P. Ricœur, 1991, pp. 131-140]. Parti de l'opposition classique entre violence et discours cohérent, il constate l'irruption toujours potentielle de la violence. Cela l'amène « *à explorer tout l'entre-deux de la violence et du discours, qui est le champ même de la parole humaine : le mixte du discours et de la violence* » [p. 133]. Il la reconnaît dès lors dans les exercices politique, poétique voire philosophique du langage. On comprend mieux ainsi son postulat initial, à savoir que : « *La confrontation de la violence et du langage couvre la totalité des problèmes que nous pouvons nous poser concernant l'homme* » [p. 131]. Ce postulat traverse la présente étude et la conception de la violence du langage qui y sera proposée, avec son corrélat : le fait que ce problème n'en est un que par la nécessaire destination du langage [p. 137].

Comment se saisir du rap : terrain et méthodes d'enquête

L'enquête s'est déroulée entre les automnes 2000 et 2002, tout en faisant fond sur les données enregistrées lors de précédentes, concernant des sujets connexes, commencées depuis 1998. Pour l'essentiel, du moins de ce qui apparaîtra dans le rendu, elle est étayée par les données issues d'écoutes de disques et de présences à des concerts. Les concerts, dans un premier temps : j'ai assisté pendant ces deux années à une vingtaine de soirées rap, organisées pour la plupart à Marseille, en y appliquant les techniques d'observation d'une certaine *ethnographie de l'action* et en cherchant à être attentif aux *mode[s] mineur de la réalité*, et majeur [cf. A. Piette, 1996 ; 1992]. Certaines des observations menées sont consignées au fil du parcours. En fait, à deux reprises, sous forme de *ponts* : entre attention à des concerts et écoute de disques pour le premier ; entre appropriation de l'écoute de disques et sanction aux concerts pour le second. Ces ponts ne postulent pas une correspondance entre des situations différentes ; mais les unes comme les autres s'informent mutuellement, et reçoivent une perspective commune. Car avant tout, ces présences ethnographiques répétées ont largement contribué à former mon regard sur le rap en général : non en ce que les concerts représenteraient quelque essence de cette musique, mais en ce qu'ils donnent à voir, dans des circonstances extraordinaires, là où les disques ne donnent qu'à entendre le processus de communication entre artistes et publics. Par là elles ont présidé à l'élaboration du modèle d'écoute, et l'ont précédé, avant même que ne se pose précisément sa question ; le premier pont s'attache à en rendre compte. Le second sert pour sa part à mettre à l'épreuve la politique de la voix par les sanctions, positives comme négatives, qui lui sont adressées ; également, par la description du collectif qui émerge en cours de concert entre les différents présents, artistes comme spectateurs.

Les disques sont entendus ici de manière globale comme situation d'écoute acoustique (où l'auditeur n'est pas présent à la source du son), ils incluent donc également les cassettes audio et les passages radiophoniques. Le travail a d'abord consisté en habitudes d'écoute : principalement des paroles proférées, c'est-à-dire la manière de les interpréter (pour le rap, le *flow**) et leur contenu, afin de contracter quelques vues générales sur les énonciations et thématiques propres au rap. Ces habitudes avaient déjà été aiguisées, dans une certaine mesure, par un goût tôt contracté pour cette musique. Les écoutes se sont

dirigées vers toutes réalisations musicales dont les caractéristiques formelles les assimilent à des raps, sans distinction de chapelles internes ou externes (ceci n'est pas, plus, du rap ; ceci est du rap commercial, *underground*, conscient, marseillais, de Seine-Saint-Denis, etc.). Le corpus final s'élève à plus de deux cents disques : en considérant une moyenne de quinze items par disque, l'analyse a porté sur environ trois mille chansons. Une fois les habitudes contractées, l'enjeu a porté sur une écoute en vue de retranscrire, à partir d'une grille d'interrogation fixe, et de méthodes précises et raisonnées quant à la façon de rendre au mieux ce qui est audible. D'une part, en effet, la mise à l'écrit d'une réalité auditive implique une nécessaire déperdition d'information, et de la qualité même (nature) de l'état de choses en question. Ferdinand de Saussure le notait dans son *Cours* : l'écriture ne correspond pas à un « *vêtement* » pour la langue, que l'on pourrait enfiler ou retirer sans dommages, mais à son « *travestissement* » [F. de Saussure, 1966, pp. 51-52] ; pour Rousseau déjà, écrire « *Ce n'est pas précisément peindre la parole, c'est l'analyser* » [J.-J. Rousseau, 1990, p. 74]. Pour la musique, en Occident, s'est progressivement imposé un système de rendu des notes, sur ce qui est devenu une portée ; pour la chanson : des conventions de correspondance entre notes sur la portée, et acheminement des paroles, suivant l'exécution prise pour référent. Pour le rap : puisqu'il n'existe pas de choses telles que des notes reproduites sur une portée¹⁰, le problème principal réside dans le rendu de paroles interprétées d'une manière particulière. Dans tous les cas (de la portée à la table de mixage, en passant par la notation des modulations vocales), il ne peut être question d'exactitude par mimétisme ou fidélité, mais forcément de réduction d'une réalité auditive à un état graphique : de réduction graphique [cf., sur la notion de modèle réduit pour l'art, C. Lévi-Strauss, 1962, pp. 36-38]. Dans ces conditions il importe de se fixer des règles précises, et non de laisser aller la retranscription à l'arbitraire d'impressions auditives. Elles apparaîtront au fur et à mesure, règles qui concernent aussi bien les modulations vocales que les problèmes de ponctuation.

D'autre part, à côté des méthodes de retranscription, il est crucial de se donner des critères précis pour sélectionner en cours d'écoute ce qui est à retranscrire, sinon à se perdre dans les milliers d'heures de tapisserie verbale quasi ininterrompue. Il serait un peu court

¹⁰ : La base musicale est structurée autour d'un échantillon sonore (*sample**) issu d'un air préexistant, répété en boucle ; quant aux virtuosités d'instrumentistes elles correspondent aux *scratches** des D.J., qui ne reçoivent pas d'équivalents en « notes ». Dès lors, s'il fallait trouver quelque chose comme une portée, cela se rapporterait au suivi de la dynamique d'un item sur la table de mixage incorporée au logiciel informatique de Musique Assistée par Ordinateur (M.A.O.), ou *séquenceur**. On peut l'imprimer sur une feuille, mais elle n'aurait guère d'utilité pour ses praticiens : *la raison graphique* [J. Goody, 1979] ne peut ici grand-chose, concurrencée qu'elle est par le commerce intime avec les objets (les touches du clavier, la souris, etc.) [cf. L. Thévenot, 1994].

d'identifier ces critères avec la « problématique », comme si celle-ci pouvait être prête et définitive dès la première collection de données ou rencontre de terrain. A partir des habitudes d'écoute se sont formées des attentes quant aux contenus des paroles. Au premier rang de celles-ci, le fait prépondérant que les rappers parlent de ce qu'ils font (du rap) en le faisant : une forme de réflexivité sur leur pratique, et dans dans leur pratique. Il s'agit donc d'une énonciation sur l'énonciation, ce que l'on peut appeler une auto-énonciation ou énonciation auto-référentielle, plutôt : *énonciation explicite*¹¹. Elle possède, outre ce trait pragmatique saillant, l'autre particularité de toujours s'adresser à un auditeur : de toujours avoir des effets pragmatiques, au sens de l'actualisation d'une relation avec un interlocuteur. L'auto-énonciation devient auto-pragmatique, plutôt : *énonciation explicite pragmatiquement explicite*. Sa forme élémentaire en serait : « *je te rappe (que je te rappe)* », où la complétive est laissée entre parenthèse puisqu'elle est impliquée par l'énonciation de la principale. Le premier critère de sélection des paroles à retranscrire revient à être attentif à ce type d'énonciations : ce que le rapper fait en le disant, et plus particulièrement ce qu'il fait à/avec un auditeur en disant le faire. Le second concerne les évocations proprement politiques, et non plus seulement pragmatiques. Pour être politiques, les paroles doivent d'abord figurer un rapport à l'auditeur, à moins que le locuteur ne veuille avoir raison seul contre tous, ce que même le pamphlétaire ne peut souhaiter, attaché qu'il est à voir sa vérité politique devenir une pratique, avec d'autres [cf. M. Angenot, 1982].

De l'examen de ces évocations il ressort que le politique dans ce cadre ne s'énonce pas toujours tel quel, tel qu'on pourrait l'entendre ordinairement : sinon un programme, du moins l'expression de convictions propres, du type « *pour changer la situation, il faut...* ». Il est constamment traversé, d'une part, d'interventions violentes en ce qu'elles excluent des interlocuteurs ; à ce titre le rap déploie une incorrection politique de tous les instants, rejetée de nos pratiques démocratiques (refusée dans un horizon démocratique idéal). D'autre part, ce politique semble n'exister que sous un aspect, le moins à même de faire être une politique : la contestation de pratiques ou acteurs politiques. Par conséquent, l'attention a dû se porter sur des éléments non politiques d'emblée, ne concernant *a priori* pas le politique voire le minant profondément, afin de pouvoir parler d'une politique du rap passées les banalités de la

¹¹ : Si les dénominations en *auto-* sont claires et situent l'acte langagier à son niveau propre d'élaboration et de compréhension, je leur préfère la qualification d'*explicite* dans la mesure où cette expression d'une part s'oppose au code, et à toute recherche d'un sens caché. Et où, d'autre part elle présente l'intérêt supplémentaire d'ouvrir la discussion alors que l'*auto-* me semble clore trop rapidement les commentaires. Seule sera conservée l'*auto-ironie* puisque *ironie explicite* ne rendrait pas le fait qu'elle concerne la mise à distance critique de soi.

« chanson de contestation » ; à l’instar de cette revendication paradoxale¹² : « *J’milite à l’édification d’la maison d’mon père* » [Les militants, 2000, TNT & Lino, « On est plein dans ce k »]. L’enjeu consistera à établir si cette énonciation conduit comme il y paraît à une dépolitisation par le repli sur la sphère privée, ou actualise autre chose – sans qu’elle puisse signifier autre chose. La posture n’est pas celle du code : de quelque côté qu’on la considère cette énonciation concerne la sphère familiale. Finalement, autour et à partir de ces deux critères principaux de sélection de la matière à retranscrire, les questionnements se sont affinés, notamment sur l’économie articulatoire, ou sur le régime énonciatif particulier ; et on a dû procéder à de nombreuses ré-auditions, autant que de grilles provisoires et révisées.

Une enquête diverse, formant un regard

Disques et concerts ne forment pas l’intégralité des données de terrain : l’enquête s’est également orientée dans d’autres directions. La presse, spécialisée rap et généraliste, a fait l’objet d’attentions constantes : pour le suivi d’affaires, et autres situations extraordinaires (réactions des rappers à la présence de M. Le Pen au deuxième tour des élections présidentielles 2002, etc.) ; comme dans leurs expressions ordinaires, critiques ou autres (reportages, interviews, etc.). Pour ce qui est d’enquêtes ethnographiques plus classiques, fondées sur l’observation participante, elles ont consisté en plusieurs fréquentations de groupes de rap domiciliés à Marseille. Plusieurs groupes de jeunes rappers (*Crew du Ref*, *Costello*, etc.), liés à la structure associative qui a accueilli mon enquête, « 0.2.-Q.P. de Mars », ont été suivis dans leur émergence progressive. Cela s’est matérialisé en entretiens avec des membres artistes ou de l’encadrement, et en présences aux concerts effectués durant cette période. Ensuite, des contacts répétés avec un groupe algérois domicilié à Marseille (*Hamma*) : nous nous sommes livrés ensemble à nombre d’entretiens informels, entre autres sur leur situation ambiguë dans le paysage musical, dans tout ce qu’elle implique en matière de difficultés pour la possibilité même d’une carrière professionnelle (réseaux, concerts, etc.) ; leur pratique et appréhension propres du rap, en contraste avec leurs homologues français ; etc.. Enfin, d’être domicilié à proximité d’un des rappers vendant actuellement le plus de disques de rap en France avec son groupe (*Fonky Family*), et de le voir évoluer au quotidien dans son quartier, a contribué à avoir une idée de l’absence de distance avec le « premier

¹² : D’autant qu’elle s’insère dans un projet discographique, *Les militants*, qui vise à établir par les chansons le caractère politique du rap, et fait revivre dans le livret accompagnateur quelques figures ou événements héroïques et hétéroclites (Toussaint Louverture, Patrice Lumumba, la Place Tian’anmen, etc.).

public », celui des amis d'enfance comme des fréquentations du lieu de vie, qui peut caractériser certains rappers. De ces attentions hétéroclites, le parti a été pris de ne conserver que les comptes rendus d'écoutes de disques ou de présences aux concerts ; cela nécessite quelque justification, surtout en ce qui concerne les entretiens.

En effet, ne pas fonder son analyse sur ce que les acteurs disent de leur pratique ne revient-il pas à les faire parler, pas même à leur insu en décelant quelque sens caché, pire : en leur absence ? Le dilemme se révèle d'autant plus problématique que la conception de l'action sociale défendue se veut inconciliable avec toute procédure qui fasse parler les acteurs, au lieu de les laisser parler. Par contre, il se dissipe quand l'on tire toutes les conséquences des énonciations explicites pragmatiquement explicites. Déjà, énonciations explicites : ces artistes fondent leur *ars* sur l'explicitation de ce en quoi il consiste. En outre, pragmatiquement explicites : ils visent à induire quelque « effet » chez l'auditeur en le lui explicitant à nouveau. Par là ils disent déjà tout, du moins sur la présente problématique, et avec un certain nombre de biais dont il faut être conscient (initiative et locution exclusives des rappers, infra-argumentativité, etc.). Dès lors, leur demander en entretien ce qu'ils font, et comment ils voient leur relation à leur auditoire, revient soit à ne pas connaître leurs productions, soit à les mettre en doute. Dans ce dernier cas, loin que toute parole du terrain doive être prise pour vérité indubitable, l'enquête ethnographique finit par trop s'apparenter à un interrogatoire. Dans les deux cas, procéder à des entretiens avec des rappers¹³ correspond pour le coup à ce que l'absence d'entretien conduit ordinairement à faire : parler des acteurs à leur insu, sans les prendre réellement au sérieux. C'est pourquoi j'ai préféré m'en tenir à des impressions ethnographiques diffuses, et n'ai pas cherché à les analyser systématiquement comme données de terrain ; par contre il est évident qu'elles ont largement formé mon regard sur le rap. Cette justification ne règle pas un autre problème : celui d'entretiens avec des auditeurs, qui auraient pu fonder le modèle d'écoute déployé. Il apparaîtra que leur témoignage sur ce qu'ils ont entendu n'est pas l'objet de l'étude, qui concerne l'écoute et non l'écouter – qui vise, derrière l'écoute, à faire émerger un écoutant non déterminé.

¹³ : Sans parler de l'intérêt relatif en général des entretiens avec des artistes sur leur pratique, entre renvoi au produit fini (« Vous n'avez qu'à lire/écouter mes œuvres ») et offre d'un sens définitif qui bloque l'enquête (« Là j'ai voulu dire ceci, non cela »). La réponse tranchante de Paul Valéry m'a servi de principe : « Si l'on s'inquiète de ce que j'ai 'voulu dire' dans tel poème, je réponds que je n'ai pas voulu dire mais voulu faire, et que ce fut l'intention de faire qui a voulu ce que j'ai dit » [cité in G.-G. Granger, 1988, p. 212]. Quant aux entretiens effectivement menés avec des artistes, ils concernaient plus généralement leur regard sur le rap français, et leur positionnement en son sein ; réalisés en début d'enquête, ils ont aidé à orienter l'écoute des disques.

Et, de manière générale quant à l'enquête à faire : de l'examen des études existantes, il ressort que les acteurs sont relativement bien connus, leurs textes également. Par contre rien ou si peu ne se laisse deviner sur un rap : sur l'entité auditive qu'il constitue, pour quelqu'un. Derrière ces questions de méthode apparaissent, prémisses indispensables à toute recherche, les conceptions du social engagées ; plus particulièrement, la place dévolue à l'action sociale. Ici, comme il a déjà été suggéré, seront refusées toutes opérations de dévoilement : c'est-à-dire toutes conceptions en termes de couverture de surface, qui cacherait quelque profondeur plus réelle, et les contraintes fixes qui en résultent pour ceux qui ne possèdent pas le clé de la signification. Par exemple, les phrases commençant par « en fait » sous-entendent le plus souvent un tel dévoilement : on croit que c'est cela, *en fait* (non) c'est plutôt cela. En revanche seront promues celles contenant « de fait » : celles qui ne postulent ni superficialité ni profondeur, mais visent à mettre en valeur ce qui se trouve objectivement disponible pour une perception non déterminée, ouverte à toute possibilité de détermination ; *de fait*, ils font, disent, etc., cela. Cette conception ne nie pas toute contrainte sociale : simplement, n'en fait pas une chape de plomb écrasant immuablement les acteurs, et la situe dans la contingence déterminée des situations. Elle ne nie pas non plus tout « pouvoir d'évocation » des œuvres d'art, mais ne s'occupe pas tant d'imaginations débridées que de déterminer sous quelles latitudes (marges de tolérance) peut se déployer une imagination : l'écoute potentielle à partir du donné à entendre.

Les fondements socio-anthropologiques de la communication chansonnière

Deux principes au moins orientent ce travail : si le premier interdit, le second dirige. Le premier prolonge le refus des politiques de la reconnaissance : ne pas céder à la *tentation relativiste*. Quelques unes de ses formes apparaîtront dans les postures de recherche examinées ; seulement, les déceler n'en prémunit pas. Cette tentation, redoutée car toujours prête à affleurer dans une écriture qui ne se veut pas indifférente, marque la fin des sciences sociales. Leur fin comme cessation de tout projet unitaire, véritablement anthropologique : tous différents, tous respectables, jusqu'à promouvoir des paradigmes de « pluralité ». Si le constat de pluralité est indéniable, on se demande vers quoi il peut ouvrir en tant que paradigme, sinon peut-être une « authenticité » dans/de la pluralité – et ensuite ? La mondanité est bien plurielle : peut-être vaut-il mieux en faire un postulat de départ que de

l'ériger en but de l'analyse. Leur fin également comme finalité spécifique difficilement évitable, au même titre que la question herméneutique, dans la mesure où elles ne peuvent guère faire autre chose qu'enregistrer des cultures ou comportements singuliers. De solution, sans doute n'y en a-t-il pas, et il ne s'agit pas de réécrire des tomes de débats épistémologiques ; simplement, un parti pris : puisqu'on va sans doute consigner une nouvelle culture, on ne manquera pas de rappeler que dans cette culture tout n'est pas fondamentalement nouveau. C'est-à-dire qu'on opérera rattachements et prolongements, à partir des comportements décrits comme fondements de cette « culture », avec d'autres, plus anciens ou émanant d'autres cultures – et sans que le tout doive pour autant faire penser à un patchwork postmoderne.

Le second principe offre une direction d'ensemble : la *mise en évidence de l'écoute*, dont il reste à préciser les fondements. Adopter ce principe signifie déjà ne pas se livrer à une étude sur la réception culturelle, qui s'attacherait plus volontiers aux écoutants. De toute façon, la perspective pragmatique revendiquée, qui refuse constitutivement la dichotomie émission/réception pour le langage, le doit de même pour tout autre acte de communication, sinon à risquer la contradiction interne. Le modèle binaire ne fait pas partie de son horizon, qui comprend d'emblée une triade, quelque forme qu'elle prenne. Par conséquent, il ne sera la plupart du temps pas question d'un locuteur ni de son co-locuteur particuliers (sauf par commodité d'écriture), mais de leur relation dans la dynamique chansonnière : il sera fait état d'interlocuteurs¹⁴. Si les références viennent principalement des initiatives portées dans l'espace public par les rappers, ce n'est pas en tant qu'« art » ou « expression poétique » (ou autre désignation qui recouvre l'idée d'une exceptionnalité talentueuse), mais en tant qu'entité publique : c'est-à-dire partagée entre rappers et auditeurs, et disponible pour l'analyse. Plus positivement, cette étude vise, selon le principe de l'écoute, à approcher l'appropriation dont ces entités sont l'objet, plutôt : leur potentialité d'appropriation. Le terme de potentialité marque la limite que doivent admettre les sciences sociales qui n'usent pas des outils et méthodes d'enquêtes de la psychologie : on ne peut en dire plus que cette indétermination. Mais il ne considère pas cette borne comme une propriété négative (un manque inhérent).

¹⁴ : Quand des individus particuliers sont désignés (surtout des rappers), cela sert à identifier une pratique. C'est-à-dire que ce nom propre n'est pas à prendre comme support identifiant d'un individu, mais comme entité relationnelle publique et commune, médiatisée par la chanson : non Didier Morville, mais « Didier Morville », ou JoeyStarr (Jaguar Gorgone, etc.) sans guillemets, puisque le nom de scène présuppose la mise entre guillemets de l'individu réel qui le porte.

En effet, la potentialité est à prendre au sens peircéen de « *would be* [possibilité réelle] », tel que travaillé notamment par Christiane Chauviré [1989] et rapproché des capacités de Wittgenstein. Si les conceptions des deux philosophes ne se recouvrent pas exactement, il ressort de leur confrontation active les idées générales qu'une possibilité réelle correspond à « *une disposition permanente qui peut ou non s'actualiser dans des performances singulières* » [p. 290] ; et que, au même titre qu'une capacité, son intérêt réside dans sa mise à l'épreuve [p. 295]. L'écoute est conçue comme possibilité réelle en elle-même, et pour son appropriation par un auditeur : comme un modèle au conditionnel d'une activité sociale précise, qui en pose les limites supérieure et inférieure de déploiement, et qu'il s'agit d'éprouver par des exemples précis ; comme une disposition sociale permanente de l'auditeur (tout acteur social doté d'un organe sensoriel auditif), qu'il actualise en certaines occasions, et qui correspond à un processus différentiel d'appropriation. De manière neutre, enquête interprétative pourrait être un synonyme pour appropriation. Plus précisément, ce terme renvoie à l'enquête interprétative qui, face à un objet, se forme un certain nombre d'impressions, autant que son ambiguïté inhérente lui en autorise. Cependant la multiplicité d'impressions ne saurait être le terme de l'enquête, qui conduit à en privilégier une : c'est là qu'intervient l'appropriation, puisque les impressions « *ne sont ramenées à l'unité qu'à partir du moment où nous les concevons comme nous appartenant* » [C.S. Peirce, 1987, p. 28]. C'est au sein de ce processus qu'est entendue ici l'appropriation ; elle rejoint par là celle décrite par P. Ricœur comme « *compréhension à distance* », objective, d'une « *proposition de monde* » qui fait partie des significations d'un texte (ou d'une chanson) [P. Ricœur, 1986, p. 130]. Ce monde proposé, qui articule un être-ensemble, sera le point d'accès pour la politique du rap.

Le risque permanent qui guette ce type de parti pris revient à évacuer, délibérément ou non, les acteurs sociaux au profit d'une société uniquement composée d'entités abstraites, certes relationnelles (faites de médiations, réticulaires, etc.) mais qui ne posent pas en leur fondement des acteurs. Pour l'éviter, il importe de bien prendre en compte que dans notre perspective les mécanismes comme l'écoute demeurent des principes tant qu'ils ne sont pas actualisés : ce qui précisément ne peut être le fait que d'individus sociaux. La notion de mécanisme social inclut des acteurs sociaux en relation comme condition de possibilité même, nécessaire et suffisante. En fait de mécanisme, il sera principalement question de celui de la sanction [cf. R. Ogien, 1990], puisqu'elle sous-tend le fait d'écouter un disque et de participer à un concert – en constitue une clause interne : ces activités ne peuvent se dérouler sans sanction. Un autre risque doit être contourné, celui qui amènerait à parler trop facilement au

pluriel à partir d'exemples circonscrits, du type « *les rappers (auditeurs) pensent que..., car Untel a dit : "..."* ». Cette procédure peut servir un postulat, celui qui poserait l'existence d'une entité collective telle que les rappers et/ou les auditeurs de rap, et qui se poursuivrait en l'hypothèse que cette entité s'érige en mouvement social, en l'occurrence le rap, avec ses revendications propres de reconnaissance, etc.. Cela dit, il resterait toujours à démontrer cette hypothèse car rien de tout cela n'existe *a priori*, et il faudrait une enquête autrement longue et documentée pour le tenter. Quand il y aura ici mise au pluriel, ce sera à partir d'exemples divers et afin de faire émerger des tendances collectives, issues de pratiques (énonciatives et auditives) ; collectives au sens où elles font, à nouveau, partie des conditions de possibilité de ces pratiques.

Un acte interdisciplinaire

Des méthodes ont été évoquées, d'autres transparaissent de la présentation des données de terrain. La discussion reviendra plutôt sur le fait qu'il y a peut-être trop de méthodes, ou des méthodes renvoyant à trop de disciplines (trop) différentes : sociologie, anthropologie, sciences de l'information et de la communication (voire : analyse de discours, science politique, etc.). Un retour sur cet entremêlement clarifiera la situation en montrant les choix effectués et la trajectoire parcourue. Tout d'abord, l'étude ne se veut pas une théorie de l'interdisciplinarité, mais un acte interdisciplinaire. Si celui-ci paraît insouciant par moments, cela ne signifie pas qu'il se réduit à piocher des concepts et des outils dans différentes disciplines, pour les regrouper ensuite artificiellement. On n'ambitionne par conséquent pas d'établir quelque profession de foi méthodologique, consensuelle, voire passablement à la mode (mode qui au contraire subirait actuellement crispations et replis disciplinaires). Pas plus qu'on ne prétend, sur le plan des visées, pratiquer une distinction rhétorique facile : « répondre à un problème social, à partir d'un point de vue sur la communication, en appliquant les méthodes ethnographiques ». L'acte interdisciplinaire s'explique par une formation originellement tributaire de plusieurs sciences sociales : principalement, anthropologie et sociologie. En outre, il donne à l'étude une forme de cohérence théorique globale, puisque les options restent identiques : une perspective holiste, mêlée à une approche en terme de pragmatique de la réalité sociale. Loin de toute *scienza nuova* ; peut-être, alors, holisme disciplinaire, par incapacité à pouvoir segmenter ce qui touche aux mêmes domaines, et à les traiter indéfiniment avec des regards hermétiques les uns aux autres ; ou : pragmatique généralisée, tant domine la conviction que toutes les composantes d'un fait social gagnent à

faire l'objet d'une approche dans le cadre de cette démarche intellectuelle.

Dans son application, cet acte semblerait se réduire à des méthodes de descriptions ethnographiques ; seulement, une attention qualitative, minutieuse, portée aux faits sociaux, n'est en aucun cas l'apanage exclusif de l'ethnographie. Si cette attention décrit le regard employé, elle ne circonscrit pas une méthode, ni une discipline. Quant à revendiquer une certaine minutie des descriptions, cela n'implique pas pour autant d'en rester irrémédiablement au niveau microscopique, que ce soit pour l'une ou l'autre des disciplines engagées. Les questions posées, le phénomène en lui-même (des artistes et un public dispersés), nécessitent une focale plus large, plutôt : un jeu incessant entre différentes focales de préférence éloignées afin d'approcher le lien possible « *avec celui qu'on ne connaît pas et qu'on n'aura pas à connaître* », selon l'expression d'Isaac Joseph [1998, p. 98]¹⁵. Que celui-ci soit le rapper qu'on écoute, ou l'autre qui écoute, sans doute aussi, chez lui ou ailleurs – et, pour le rapper, l'auditeur qui écoute son disque. Un dernier emprunt reste à préciser, celui à la phénoménologie de M. Merleau-Ponty, entre autres pour certains de ses développements sur le langage : « *La parole, celle que je profère ou celle que j'entends, est imprégnée d'une signification qui est lisible dans la texture même du geste linguistique, au point qu'une hésitation, une altération de la voix, le choix d'une certaine syntaxe suffit à la modifier, et cependant jamais contenue en lui, toute expression m'apparaissant toujours comme une trace* » [M. Merleau-Ponty, 1960, pp. 93-94 ; je souligne]. Cela explique mieux que toute science du son l'intérêt pour la matérialité du langage, et les limites qui lui sont assignées.

*

*

*

Résumé de la thèse

¹⁵ : C'est toute la différence entre une perspective qui fait des praticiens et auditeurs du rap des membres d'un même groupe, préformé (sur le modèle familial, clanique ou encore tribal) ; et une autre qui, faute de données et par choix théorique, les considère comme un groupe en cours de formation et d'émergence, dans le temps de leur rencontre dans une audition.

Le rap constitue depuis son apparition en France un problème social, en raison de la violence de ses productions, surtout celle qu'il est susceptible d'engendrer chez ses publics ; alors qu'on aimerait le voir utiliser son espace d'expression pour éduquer à la citoyenneté ses auditeurs. Loin de devoir éluder ces questions, on peut tenter d'y répondre en considérant d'emblée le rap comme un processus de communication. Ce processus, asymétrique, est engagé d'une part en régime de critique permanente et violente des institutions, d'autre part en régime d'amour ou de critique de ses publics. Et un tel processus engage un autre, d'appropriation, de la part des partenaires enjointes dans la communication, à partir de postures d'écoute différenciées. La démarche, socio-anthropologique, utilise des outils de ces sciences et de celles de la communication (principalement : pragmatique et rhétorique), pour délivrer un tableau dynamique de la situation du rap en France.

Quatre hypothèses orientent ce travail :

1. Selon la première, le rap ne constituerait pas tant cette entité autonome qui aurait émergé dans le Bronx dans les années 70, et se serait diffusée en France au milieu des années 80 [chapitre premier], qu'un genre particulier de la catégorie plus générale de chanson. Derrière cette question triviale se trouve la nécessité de considérer les règles constitutives d'une pratique culturelle, et ses modalités de transmission. Cela concerne surtout, dans ce cas, les techniques du corps et plus particulièrement l'économie articulatoire du langage à l'œuvre.
2. La seconde interroge un principe de nombreuses sociologies de la culture, selon lequel l'ostension d'une distance vis-à-vis des objets culturels serait le propre d'une élite sociale ; les classes plus populaires seraient vouées à s'investir intensément dans leurs pratiques. A travers l'exploration conjointe des modes de présence au concert et des modes d'écoute du disque, il ne s'agit pas tant d'établir que d'autres classes seraient aussi capables de distance, que de relever les différentes modalités d'attention aux œuvres.
3. La troisième hypothèse consiste, à partir de ces considérations, à mettre à l'épreuve l'engagement du processus de communication, en le situant dans la rencontre entre des trajectoires énonciatives et des trajectoires auditives. De manière générale, cela signifie que des saillies énonciatives offrent des prises pour l'écoute ; plus précisément, cela amène à s'interroger sur les modalités d'émission et la fonction éthique de la voix dans la pratique chansonnière.
4. Il importe enfin d'établir si cette dimension éthique peut faire aboutir la communication vers des finalités politiques : celles de chansons non à propos de la politique (dites de contestation), mais proprement politiques. Pour cela il est nécessaire de passer par l'étude

précise du système d'adresse à l'œuvre : de l'aménagement des places énonciatives dans la double communication avec les publics et les institutions. Dès lors l'analyse peut poser les conditions d'une fonction politique de la voix.

Sur la base de ces orientations, plusieurs conclusions se dégagent :

1. L'élaboration d'un outil, l'interénonciativité, permet non seulement d'ancrer le rap comme pratique chansonnière ; également, de proposer deux grandes traditions pour la chanson française du XXème siècle : l'une, réaliste dans son traitement du langage (qui se rapproche d'une situation de conversation ordinaire), l'autre, *a contrario*, artificielle ; enfin, d'identifier le poste d'interprétation impliqué ici, et ses relations avec l'auditeur [chapitre deux].
2. L'étude des modes d'attention aux œuvres doit mettre au cœur de l'analyse des pratiques culturelles la figure de l'oscillation, entre implication et détachement. Ainsi, on comprend en quoi, avant une potentielle félicité dans la rencontre avec un objet culturel, il faut endurer un certain nombre d'épreuves plus ou moins douloureuses (ennui, attente, etc.). En quoi le poste d'écoute d'une chanson, par exemple, ne correspond pas à une imperturbable attention dirigée vers le comprendre, mais couvre un spectre élargi d'activités et de finalités [chapitre trois].
3. De la détermination de saillies énonciatives (dans les figures de l'interpellation et de l'auto-ironie, et dans le *flow*) et de leur fonctionnement dans une écoute-en-action, il ressort que la voix exerce une fonction éthique particulière dans ce contexte communicationnel où les interlocuteurs sont absents les uns aux autres : celle de la mise en présence du locuteur avec l'auditeur, afin qu'ils partagent ensemble un même monde ; ou, véritable prosopopée [chapitre quatre].
4. L'étude des trajectoires énonciatives met en évidence un double régime énonciatif, l'amour/haine : amour envers Nous, haine envers Eux ; ce régime ancre le rap de manière particulière dans le politique : toujours contestataire, jamais seulement cela [chapitre cinq]. Un ancrage sur la haine pose cependant le problème de la politique qui pourra en émerger ; c'est seulement à aménager ce régime, et à reprendre la matérialité articulatoire, qu'on pourra attribuer à la voix une fonction politique et démocratique. Car la voix rappée exemplifie et réhabilite une institution du sens : celle du langage, comme pouvoir de se définir et comme droit de prendre la parole dans l'espace public. En étant toujours adressée, cette voix actualise également l'institution phatique du langage, comme principe de coordination sociale, voire de coordination politique [chapitre six].

CHAPITRE PREMIER
REPONSES EXPERTES A UN PROBLEME
PUBLIC : LE RAP, D'AILLEURS ET AUTRE
CHOSE

Les différentes disciplines du hip-hop ont suscité depuis leur introduction en France vers 1983 une attention scientifique quasi constante. Depuis le premier article publié en 1985 [C. Bachmann, L. Basier, 1985], les sciences sociales suivent de près l'évolution du rap en particulier : manifestent un intérêt à son égard, dans une visée le plus souvent définitoire et informative, voire justificative après-coup. L'intérêt n'a presque jamais faibli et appelle un bilan, qui ne soit pas tant un résumé critique qu'un relevé des perspectives afin de positionner la nôtre : non juger, mais donner à voir acquis comme manques dans le but de dessiner en creux les contours et enjeux de cette nouvelle étude, de ne pas en faire « une de plus ». L'examen ne prétend pas à l'exhaustivité : le débat porte sur les réponses à donner à la demande sociale présentée en introduction¹⁶. Un premier vise les différentes attitudes adoptées face à l'objet et les façons de le construire : les manières d'en parler pour le faire exister, et tel qu'on le voit, opération performative et normative. Olivier Roueff met en œuvre une telle perspective pour le jazz au moment de son introduction en France dans les années vingt : « *Il s'agit donc de faire autorité pour dire ce qu'est le jazz de façon performative : tout à la fois affirmer qu'il existe bel et bien, et qu'il existe tel que le conçoivent les deux auteurs* » [O. Roueff, 2001b, p. 246], en l'occurrence André Schaeffner et André Cœuroy. Le second examen s'attache aux implications, principalement pour la conception du langage engagée, de l'historicisation proposée par les différents auteurs. Enfin il s'agira, après avoir observé une situation concrète de confrontation entre les réponses d'experts et la demande sociale, d'indiquer les pistes ouvertes par ces travaux. Il apparaîtra que le problème principal rencontré avec ces réponses concerne la généalogie du rap : la recherche de ses origines. Il

¹⁶ : Je me focaliserai donc sur trop de violence et pas assez de citoyenneté. Je n'entrerai pas par contre en discussion avec les caractéristiques socio-ethniques généralement attribuées aux rappers : pour le dire vite, « pauvres et issus de l'immigration » (« *affaire d'immigrés* » pris dans la galère ou « *phénomène beur* » [F. Dubet, 1987, pp. 329-330]), puisque aucune donnée fiable n'est disponible ; non plus avec la caractéristique d'âge. Enfin seront laissées de côté les productions américaines sur le sujet : les situations et les raps américains et français sont loin de se recouvrir. De plus, concernant le domaine politique et la relation avec les publics, la problématique américaine ne saurait nous concerner puisqu'elle revient à se demander comment un public composé majoritairement de jeunes blancs peut acheter et apprécier des disques qui appellent à la révolte des Afro-américains contre le pouvoir blanc [cf. par exemple : T. Rose, 1994, pp. 4-5 ; K. R. Stapleton, 1998].

doit venir d'ailleurs, des Etats-Unis, d'Afrique, etc. ; comme si rien dans l'histoire française ne pouvait préfigurer le développement particulier de cette pratique artistique (ce fut déjà le cas pour le jazz, voire la bande dessinée). Cette réponse « *d'ailleurs* » (que de France) quant à la généalogie conditionne en grande partie la réponse « *autre chose* » (que ce que l'on entend) pour la signification.

1 : L'OSCILLATION POPULO-MISERABILISTE. ATTITUDES ET PROBLEMATIQUES DE RECHERCHE

On serait tenté de classer les différentes productions scientifiques sur le rap en trois catégories commodes : celles qui prendraient sa défense, celles qui se contenteraient de le faire connaître en appliquant la neutralité axiologique, et celles qui l'accuseraient. Une analyse précise des attitudes et problématiques de recherche des différents auteurs l'empêche cependant, pour deux principales raisons. Première raison, l'attitude neutre de porter à connaissance n'existe pas : traiter scientifiquement du rap impose de prendre position plus ou moins explicitement à son égard. C'est là sans doute une des conséquences de la vive demande sociale vis-à-vis du rap actuellement dans la société française. Seconde raison, une prise de position unilatérale ne rend pas assez la posture scientifique : ne fait pas assez scientifique. Dès lors il faut toujours reconnaître des défauts au rap si on prend sa défense, ou des qualités si on l'accuse : il s'agit de paraître plus juste, de mettre le rap sur la balance afin précisément de se donner figure scientifique. On parlera donc d'oscillation entre défense et accusation : *oscillation populo-misérabiliste*, qui concerne les attitudes comme les problématiques de recherche. Le recensement des postures labiles face à l'objet, en termes de manque et/ou d'excès, dessine des attentes fortes qui se trouvent le plus souvent déçues. Et l'examen des différentes problématiques développées, qui visent à grandir l'objet et/ou à le réhabiliter en le « laissant parler », montre qu'il est en lui-même indigne : il nécessite un surcroît, qui le rende universitaire.

1.1 : Bonne volonté et déception. Attitudes générales face à l'objet

Prenant comme postulat de départ que le rap correspond à une forme d'expression culturelle populaire, ces études ne peuvent éviter les écueils inhérents à tout projet scientifique de ce type : à savoir une attitude populiste et/ou misérabiliste [cf., C. Grignon, J.-C. Passeron, 1989]. Ici une dominante populiste émerge, que Jean-Louis Fabiani qualifie de « *pathos d'intellectuel légitime qui fait de l'immigré des quartiers le dernier héros culturel* » [J.-L. Fabiani, 1997, p. 2] ; mais le misérabilisme n'est pas absent pour autant. Il s'agit d'attitudes face à l'objet de recherche qui soit passent par des affirmations revendiquant explicitement telle ou telle des deux postures, soit émergent comme tendances dans les choix du vocabulaire descriptif. Le premier cas, plus rare, présente l'avantage de la clarté ; à titre d'exemple de populisme revendiqué et revendicatif, Matthias Vicherat déclare d'emblée adopter « *l'optique résolument engagée de défendre la portée du rap contre ses principaux pourfendeurs* » [M. Vicherat, 2001, p. 24]. A l'opposé, du côté du misérabilisme, on trouve le livre de Louis Genton [2000], vendu avec un bordereau de l'éditeur : « *ENFIN ! la critique radicale du rap* »¹⁷. Autre type de revendication de posture, celle pour le moins originale de Georges Lapassade, forme de stratégie au sein d'un projet scientifique général : « *Si j'ai travaillé ensuite à la publication du premier ouvrage français sur le rap, c'était avant tout dans l'intention de me donner dans ce milieu un statut autre que celui du sociologue 'voyeur'* » [G. Lapassade, 1991, p. 177 ; à propos de : G. Lapassade, P. Rousselot, (1990) 1996]. D'autant que cette revendication après-coup n'a guère de chances d'être connue du « *milieu* » dont il s'agit d'obtenir un « *statut* » : elle paraît dans un ouvrage méthodologique publié dans une maison d'édition scientifique.

Quant aux tendances permettant d'attribuer de telles attitudes, elles ressortissent principalement du choix du vocabulaire, plus précisément de « *l'accumulation d'expressions excessives, hyperboliques* » [P. Ricœur, 1994, p. 99]. On peut qualifier ce vocabulaire d'*exclamatif* afin de fondre les épithètes de Ricœur en une seule. Par exclamative j'entends une formulation qui laisse littéralement entendre un point d'exclamation (on pourrait l'ajouter sans trahir la voix du locuteur), et exprime ainsi une forme d'admiration ou de rejet. Ce trait

¹⁷ : La quatrième de couverture en propose au lecteur un résumé : « *Il y a la misère, le chômage, le racisme, il y a les cités ; il y a aussi le rap. Et l'analyse révèle que ce moyen d'expression des jeunes, du moins tel qu'il est pratiqué par la plupart des groupes, trahit la révolte...* ».

tient à la composante indissolublement sémantique et pragmatique d'une formulation (ici entre en jeu la catégorie des axiologiques) : elle ne peut se réduire à son seul sens mais implique d'emblée un certain nombre de représentations qui lui sont attachées. Le choix d'un vocable constitue donc une sélection qui s'institue en évaluation¹⁸. La composante pragmatique de ce vocabulaire exclamatif est aisément identifiable, par exemple lorsqu'on définit le rap comme « *construction d'un texte d'une poésie remarquable et d'un libre message* » [H. Bazin, 1995, p. 46] – versant admiratif¹⁹ ; ou, comme « *productions approximatives* » [L.-J. Calvet, 1994, p. 290] – celui du rejet. On peut inférer la teneur sémantique des représentations liées à un vocable, comme ici : « *Le rap marque l'avènement d'un mouvement de rébellion qui choisit la lutte 'pour' faire évoluer un système et non pas le rejet total et la lutte 'contre' ce même système* » [A.-M. Green, 1997, p. 32 ; je souligne]. Un exemple de teneur sémantique d'un vocabulaire exclamatif de rejet intervient dans la conclusion de l'ouvrage de Manuel Boucher où l'on trouve, associées aux sujets le rap ou les rappers, ces tournures verbales : « *est une tentative /.../ tentent /.../ est une tentative /.../ cherchent /.../ tenter* » [M. Boucher, 1998, p. 423-425]. On comprend que ces tentatives se sont soldées par des échecs, dus autant aux contraintes exercées par les dominants qu'à l'incapacité des acteurs eux-mêmes à mener à bien leur quête. Il faut cependant nuancer les distinctions opérées ici puisqu'elles voient parfois leurs frontières se brouiller, et elles s'enchevêtrent ainsi les unes dans les autres : d'une part la distinction entre revendication d'une posture et attribution par tendances émergentes du vocabulaire.

S'il y a revendication on peut légitimement s'attendre à ce que la posture se ressente également dans le vocabulaire choisi ; il arrive aussi que les deux s'imbriquent dans une démarche unitaire pour former une véritable stratégie de recherche : une recherche exclamative. Ainsi Olivier Cathus, dans son étude sur l'« *effervescence* » qui émanerait des musiques populaires et où il consacre de nombreuses pages au rap, revendique « *la bonne posture, la bonne attitude qui est celle de l'abandon* » offrant au chercheur « *un 'voyage mystique' en miniature* » [O. Cathus, 1998, p. 26]. Elle passe par « *mettre sur un même plan les théories de l'Ecole de Francfort, avec les images et jeux de mots de Clinton [musicien de funk] et ses compères* » [p. 111] ; voire, par suspendre délibérément certaines contraintes

¹⁸ : Louis Quéré explicite ainsi la teneur sémantique : « *La notion d'acte antisémite' évoque d'emblée un type d'intentionnalité, une gamme de raisons d'agir et de motivations, et une sorte de causalité que n'évoque pas celle de 'profanation', et cela en raison même de la teneur sémantique de l'expression* » [L. Quéré, 1999, p. 191].

¹⁹ : Cette composante mène parfois à une forme d'écriture proche de la prose littéraire : « *Livrés à eux-mêmes et dépourvus de repères, ces jeunes s'engouffrent dans un monde obscur où la violence est reine /.../. Alors, dans l'obscurité de leur vie, cette musique est lumière* » [J.-R. Desverité, A.-M. Green, 1997, pp. 169-170].

professionnelles : « *Cette figure de la ‘toupie’ (je ne sais même pas si c’est son vrai nom, d’ailleurs)* » [p. 90]. Parallèlement à ces revendications il s’agit d’utiliser de bout en bout un vocabulaire exclamatif (« *un style vif et imagé* », quatrième de couverture) : des premières lignes (« *La France est le pays de la raison cartésienne, c’est bien connu. Nous sommes le ‘pays des lumières’, super* » [p. 11]) aux dernières. D’autre part la nuance concerne la distinction entre populisme et misérabilisme, comme l’a montré Jean-Claude Passeron [C. Grignon, J.-C. Passeron, *op. cit.*, p. 37] : le plus souvent admiration et rejet s’imbriquent en des trajectoires fluctuantes ; la plus récurrente est celle qui parcourt le chemin depuis une bonne volonté initiale jusqu’à une amère déception. Ainsi M. Boucher, avant de conclure à l’échec des rappers dans leur quête, définissait le rap comme « *sonnerie d’alarme révélatrice des dysfonctionnements de notre monde contemporain* » [M. Boucher, *op. cit.*, p. 104], pleine d’« *acrobatie lexicale et littéraire* » et de « *virtuosité* » [p. 258] : « *grâce au hip-hop, les jeunes potentiellement porteurs de troubles, se prennent en main* » [p. 246]. Le trajet de l’une à l’autre des attitudes est résumé en conclusion : « *Le rap enrichit, dynamise, conflictualise la complexité du monde mais ne façonne pas, pour autant, un espace de lutte cohérent* » [p. 427]. Un parcours plus fluctuant est emprunté par Louis-Jean Calvet [*op. cit.*, pp. 269-290] : de l’admiration au rejet de ceux qui admirent, retour durable à l’admiration (le rap comme « *retour au texte* » c’est-à-dire à « *la chanson engagée’, la chanson à texte* » [p. 276]) ponctué de rejets épisodiques, pour conclure par le rejet sans appel de ces « *productions approximatives* » (« *Le rap, du point de vue musical, est assez limité /.../ Les textes sont parfois drôles, souvent assez plats et rarement élaborés* » [pp. 289-290]).

1.2 : L’indignité d’une problématique exclusivement focalisée sur le rap

L’oscillation populo-misérabiliste dans l’attitude adoptée face à l’objet entraîne une oscillation similaire quant à la conception de l’objet rap. D’un côté, il faut le grandir pour lui donner une légitimité scientifique. De l’autre, ses acteurs ont déjà subi tant de dominations qu’il serait injuste de ne pas leur laisser l’initiative de la parole, et celle du chercheur s’efface devant celle du terrain censée donner sa/la vérité. Grandir l’objet non reconnu ou en voie de reconnaissance passe par son insertion dans un cadre plus général qui permette de faire ressortir une problématique noble ; ce sont alors les différences disciplinaires entre les auteurs qui s’expriment. Le philosophe de l’art s’attache à mettre en valeur sa dimension d’esthétique

postmoderne [R. Shusterman, *op. cit.* ; C. Béthune, 1999] ; le musicologue, sa base musicale étonnante [J.-M. Jacono, 1996] ; le sociolinguiste, l'inventivité du verlan [L.-J. Calvet, *op. cit.*] ; le sociologue, le fait que ce soit une expression culturelle des quartiers défavorisés [D. Lepoutre, 2001, pp. 403-422 ; M.-H. Bacqué, Y. Syntomer, 2001] ; l'ethnologue, son lien avec la transe ou les griots [G. Lapassade, P. Rousselot, *op. cit.*] ; etc.. La procédure, ainsi envisagée, correspond plus à une tendance populiste : pour la rattacher à une perspective misérabiliste il faut compléter sa description par l'assertion plus ou moins explicite d'un jugement d'indignité de l'objet en lui-même. Ce n'est pas (seulement) pour lui conférer une reconnaissance universitaire qu'il convient de le grandir mais bien plus parce qu'en lui-même il ne saurait constituer une problématique intéressante. Deux exemples illustrent cette opération, selon le degré d'explicitation du jugement d'indignité. Le premier, tacite, se révèle le plus commun et provient de psycho-sociologues [J.-R. Desverité, A.-M. Green, *op. cit.*]. A partir d'une hypothèse courante en psychologie (« *l'impact positif d'une pratique sur ses acteurs* » [p. 182]), le principe se trouve énoncé : « *La pratique du rap : source de développement et de réalisation* » [p. 195]²⁰, et par-là l'objet d'étude, grandi en l'actualisation du principe supérieur de la recherche psychologique : la réalisation du sujet. C'est dire que le rap n'est qu'un prétexte qui sert une cause, cette réalisation : un moyen qui fonctionne ici (ailleurs, dans des conditions sociales différentes, un autre moyen peut être requis), et maintenant (plus tard, quand la mode sera passée, il faudra en employer d'autres).

Le second exemple revendique l'indignité de l'objet pour lui opposer une problématique plus digne, non seulement dans une perspective de reconnaissance disciplinaire, en l'occurrence la sociologie, mais aussi dans une démarche citoyenne, c'est-à-dire liée au bien commun sociétal tel qu'entrevu par son auteur. Le jugement apparaît en conclusion de l'étude, au moment du bilan sur la démarche de l'auteur depuis le début de son enquête : « *Le choix de l'étude s'est porté vers un groupe minoritaire parce que nous pensions qu'il pouvait exercer une réelle influence sur les conduites quotidiennes des groupes quantitativement plus grands. Aujourd'hui, nous croyons que cette influence, si elle existe, est à minimiser /.../ La question du devenir du rap est moins intéressante à mon sens que la question du devenir de jeunes hommes, producteurs à un moment donné de musique rap. C'est par l'intermédiaire d'une expression artistique que nous avons voulu comprendre les enjeux politiques et sociaux d'une société* » [B. Sberna, 2002, pp. 233-234 ; je souligne]. La catégorie des « *jeunes*

²⁰ : Ce principe provoque des effets : « *surmonter l'ennui et communiquer l'espoir* » [p. 199] ; « *réparer et ouvrir à la culture* » [p. 204] ; enfin « *provoquer un plaisir et restructurer* » [p. 208].

hommes » évoquée n'est pas respecifiée mais faisait l'objet de nombreux développements : issus des classes défavorisées et de l'immigration, comme le résume le sous-titre de l'étude, « *Identité marginale et immigrée* ». La tendance populiste consiste à laisser parler le terrain, dans le sens non de la démarche commune en sciences humaines où l'on cite les paroles de ceux avec qui l'on s'est entretenu afin de fonder une analyse ou l'appuyer par l'exemple, mais d'une véritable réhabilitation de la parole des acteurs de cette pratique. Le principe est le même, mais il est ici radicalisé jusqu'au point d'une équivocité énonciative²¹. Mieux placés que quiconque pour en parler, donc mieux placés que l'auteur de l'étude lui-même, les acteurs acquièrent le monopole de l'initiative, ainsi que le statut d'autorité, de la parole. En d'autres termes celle de l'auteur s'efface devant la leur ; dans la pratique cela donne de longues pages de définition du rap dont l'énonciateur est le praticien en particulier, le terrain en général.

La structure formelle qui permet de réaliser cette opération se décompose comme suit : « *Le rap est 'la chronique de la vie dans les quartiers' (M.C. Untel)* », ou une variante : « *Le rap est la chronique de la vie dans les quartiers : 'Je raconte ce qu'il se passe au quotidien dans les quartiers' (M.C. Untel)* » [cf. par exemple, H. Bazin, *op. cit.*, pp. 230-239]. Le principe, poussé à l'extrême, conduit à faire du « *sampling textuel* » [N. Koulayan, 1999], c'est-à-dire à appliquer la technique musicale du *sample** à l'écriture d'une étude : à mélanger la parole de l'auteur avec celle de l'enquêté pour parvenir à une forme de co-écriture²². Cette attitude comporte un risque majeur, celui d'oublier de vérifier ses sources et par conséquent de se laisser enfermer par cette parole quitte à se faire « *embobiner* » [E. Goffman, 1989, pp. 278] et devenir de la sorte un « *jobard /.../ quelqu'un qui se fait avoir* » [p. 277]. Au mieux, cela donne lieu à quelques constats sans conséquence grave, d'un ton solennel : « *Or la musique /.../ joue un rôle fondamental : certains rappers élaborent même d'abord leurs bandes avant d'écrire leurs textes* » [J.-M. Jacono, *op. cit.*, p. 45]²³. Au pire, à de véritables erreurs d'interprétation qui plombent l'analyse : dans une étude faisant l'hypothèse que le groupe marseillais IAM « *définit un style de rap méditerranéen sans*

²¹ : Cf., O. Roueff, *op. cit.*, p. 257, qui évoque ce modèle d'enquête qui « *ressemble ainsi à une compilation des discours oraux entendus dans ces situations, le privilège étant bien souvent accordé aux paroles des 'informateurs', seuls susceptibles de 'donner sens' aux situations observées* ».

²² : « *Faire du sampling textuel, c'est /.../ d'un côté 'se la jouer linguistique' avec une analyse préalable de la thématique et des références dans un corpus de textes marseillais ; de l'autre, 'faire duo en discutant' avec Imhotep (groupe IAM) de ce travail-là, précisément, et de ce qu'il en pense. Ensuite il ne reste qu'à sampler du mieux qu'on peut ces deux ensembles finis* » [*Ibid.*, p. 191].

²³ : Une note accompagne pour souligner l'origine de l'information : un entretien. Ou encore : « *Le dernier C.D. du groupe N.T.M. (1998) a été consciemment organisé en trois parties (introduction, corps central et coda), comme nous l'a indiqué le manager du groupe* » [*Ibid.*, 1999, p. 112] : la lecture de la pochette suffisait peut-être puisque le premier morceau s'intitule « *Intro* », et le dernier « *Outro* ».

équivalent dans le rap français » [Ibid., 1999, p. 111], il est dommageable que le postulat de départ à la démonstration soit qu'IAM serait la « *seule formation en France à disposer d'un concepteur (l'architecte musical Imhotep) en plus d'un D.J. (Kheops)* » [Ibid.]. Presque tous les groupes en disposent mais sous une appellation différente que celles idiosyncrasiques à IAM : un producteur, et non un concepteur ou architecte musical²⁴. A la limite le terrain parle tellement qu'une étude peut ne rien apprendre au terrain lui-même, qui ne manque pas alors de le signaler et surtout de poser la question de l'utilité de ce type d'initiative. On peut lire dans un magazine spécialisé rap ce compte rendu laconique et désappointé : « *X est l'auteur d'un énième essai sur le rap français /.../ Ennuyeux à force d'être universitaire, n'apportant que peu d'informations nouvelles, le bouquin de X manque cruellement de vivacité, d'humour et surtout de profondeur* » (L'affiche n° 99, décembre 2001, p. 7).

A nouveau il faut bien voir qu'entre grandir l'objet et laisser parler le terrain les frontières sont floues : il s'agit d'une déclinaison de la même oscillation. Le fait de grandir l'objet peut être animé d'une intention évidemment populiste : vouloir lui octroyer une légitimité que d'autres lui refusent. Ainsi du recours à la juxtaposition des grands noms de la pensée, avec ceux des rappers qui eux ne disposent pas de cette crédibilité : une équivalence s'établit non au détriment des rappers mais afin de leur donner un statut équivalent. M. Vicherat met souvent des citations en exergue à ses sous-parties : elles émanent le plus souvent de figures de la littérature et de la philosophie et parfois, de la même manière, de rappers. La Bible, Hugo, Baudelaire, Molière, Shakespeare, Dumas, Pascal, Boileau, Rousseau, etc., d'un côté ; N.T.M., IAM, etc., de l'autre – bref « *Le moi est haïssable* » côtoie « *Nique la police* ». Pour ce qui est de l'oscillation, l'ouvrage de M. Boucher [op. cit.] est à nouveau significatif ; une bonne partie est formée sur le modèle « *Le rap est...* » : « *Le rap est une chronique de la vie quotidienne de la cité. [citation] Rapper c'est parler de ce que l'on vit tous les jours. [citation] /.../ Le rap est une musique populaire. [citation]* » [pp. 161sqq]. Jusqu'à ce qu'intervienne, p. 380, l'hypothèse : « *Nous émettons l'idée que /.../ la construction du sujet au moyen de la culture est peut-être la réponse trouvée par des individus de plus en plus noyés par une société de masse et de consommation sans conflit*

²⁴ : Si architecte musical n'est guère utilisé en musique, en revanche un autre Imhotep est considéré comme l'inventeur des pyramides, et l'histoire égyptienne connut aussi un Kheops (et un Akhenaton et un Khephren : autres noms de membres du groupe). La reconstitution par Béatrice Sberna de l'histoire de la naissance du rap à Marseille pose également problème. Elle commence en 1978 avec le débarquement d'un porte-avion militaire américain, et l'informateur de l'auteur aurait noué des liens avec des membres de l'équipage qui « *produ[saient] depuis le bateau des émissions radiophoniques principalement axées sur la musique hip-hop* » [B. Sberna, op. cit., pp. 100-101]. Mais le premier disque de rap jamais enregistré date de 1979.

central clair et structurant ». Dès lors la fin est consacrée à vérifier l'hypothèse, qui grandit l'objet, pour conclure sur le constat d'échec mentionné. De la même manière, Marie-Hélène Bacqué et Yves Syntomer [*op. cit.*] soulignent l'importance dans les quartiers défavorisés de « *l'émergence de formes musicales comportant une forte dimension politique, comme dans le cas du rap* » [p. 243] : cette culture populaire, dynamique, offre en outre une identité positive, des voies de réussite sociale, etc. ; mais « *L'esprit de scission que manifestent les chanteurs /.../ n'est cependant plus couplé à une alternative de société /.../ Mouvement culturel, vecteur d'identité, le rap n'est cependant pas structuré, même de façon souple, et ne constitue pas à proprement parler un mouvement social* » [pp. 244-245]. Pour ce premier bilan, retenons au niveau des acquis un travail de terrain documenté sur les artistes, et dont il est largement rendu compte puisque ce terrain parle. Cela informe déjà comment ne pas entrer en redondance, et invite à se focaliser plutôt sur les relations entre rappers et auditeurs.

2 : IMPLICATIONS GENEALOGIQUES : UN LANGAGE CODE CONTRE LA VIOLENCE

La plupart des auteurs ont pris le parti bienvenu de proposer des repères historiques ; comment le rap est né dans le Bronx : premiers D.J. puis rappers, premier disque édité, naissance de maisons de disques spécialisées, etc. ; ensuite la Traversée de l'Atlantique : peut-être d'abord à Marseille, l'émission de Sidney sur TF1 (*H.i.p.-H.o.p.*), les improvisations sur une radio (Nova), etc.. Deux problèmes se posent tout de même à partir de ces historicisations : d'une part les filiations imputées au rap ne prennent appui que sur les musiques et traditions afro-américaines et jamaïcaines, voire remontent aux griots africains ; elles le situent notamment en continuation du « *parler noir* » [cf. W. Labov, 1993] et des « *dirty dozens* ». D'autre part, la Traversée de l'Atlantique n'est pas problématisée : le rap a pris le bateau ou l'avion, au départ il fut imité ou repris, puis un jour quelqu'un a décidé de rapper ses propres paroles en français. Comme si aucun autre élément ne pouvait entrer en jeu : comme si rien dans le patrimoine culturel français (on songe à la chanson française) ne laissait préfigurer un tel développement du rap en France. Bref : puisque les rappers français sont les simples continuateurs de leurs homologues américains qui pratiquent le « *parler*

noir », les insultes rituelles, etc., par conséquent ils ont une semblable pratique du langage. Certaines des conséquences impliquées, difficilement acceptées au plan théorique, devront être mises à l'épreuve du terrain. La forme chanson par exemple disparaît presque totalement au profit de « textes » ; de plus, le langage employé dans ces textes serait uniquement composé de codes, dont l'usage remonte à l'époque de l'esclavagisme nord-américain, voire aux griots africains, et il constituerait une alternative radicale à la violence.

2.1 : L'oubli de la chanson pour le texte. Un nécessaire déficit d'argumentation

L'exercice des repères historiques, inauguré par Lapassade et Rousselot, fut ensuite repris quasiment à l'identique, pour parvenir assez rapidement à un certain consensus. Après avoir noté la ressemblance du rap avec les griots africains ainsi qu'avec les madjoubes du Maghreb [G. Lapassade, P. Rousselot, *op. cit.*, p. 15], ces précurseurs consacrent leur première partie à identifier les « *sources du rap* » [pp. 19-75], c'est-à-dire à lui composer une filiation, un arbre généalogique. Sont évoquées respectivement : la Jamaïque, pour rendre compte de son caractère dansant ; le groupe afro-américain des années soixante The Last Poets, pour le côté social ; la musique noire américaine et principalement le funk, pour la base musicale ; la tradition du « *parler noir* » depuis l'esclavage, jusque dans les actuels ghettos explorés par Labov, pour les paroles ; enfin le « *ministre officiant noir américain des églises baptistes et pentecôtistes* » [p. 68 ; cf. en outre, D.-C. Martin, 1998, pp. 100-101] pour la performance et la participation du public. Quelques années plus tard, H. Bazin entérine ces filiations : « *Les racines du rap /.../ se ramifient entre la Jamaïque dans la transformation des musiques populaires, et les Etats-Unis dans l'évolution de la musique noire* » ; et quand il évoque les paroles, « *le rap s'inscrit dans la tradition des 'dozens' (rituels d'insultes)* » [H. Bazin, *op. cit.*, p. 211]. Désormais l'histoire, ou plutôt la tradition, du rap est fixée ; et la Traversée de l'Atlantique n'y change rien puisque si Lapassade et Rousselot traitent principalement du rap américain, Bazin dans ces termes similaires s'occupe de sa version française. Aucune interprétation discordante n'est venue troubler le processus, à l'exception notable et paradoxale, dans une revue américaine, d'un chercheur basé aux Etats-Unis [A.J.M.

Prévos, 1992], qui a voulu voir dans le rap français une forme de continuation de la tradition de la chanson française²⁵.

Par exemple H. Bazin cite abondamment des chansons, dont une de Lionel D, « Monsieur le président » [H. Bazin, *op. cit.*, p. 239] en tant qu'elle « *interpelle les responsables* », et non en tant qu'elle s'inscrit dans un certain genre de la chanson française inauguré par Boris Vian : « *Monsieur le président je m'adresse à vous / Lettre ouverte dans ce monde de fous...* »²⁶. Ce qui pose problème dans cette historicisation ce n'est pas tant le choix d'ignorer la chanson française – quoique l'on puisse avoir quelque mal à imaginer les rappers connaissant mieux les griots et les madjoubes que Brassens ou Aznavour –, que celui de ne pas retenir plus fondamentalement la forme chanson de laquelle procède de toute évidence le rap. Cette attitude va de pair avec la volonté de grandir l'objet : il s'agit de quelque chose de plus qu'une simple chanson. Ce raisonnement conduit par exemple à ne citer les premiers extraits d'un rap qu'après deux cent pages [B. Sberna, *op. cit.*, pp. 206-207]. Plus généralement la forme en elle-même ne pose pas problème puisqu'il faut chercher au-delà : par conséquent une seule définition formelle, énoncée en 1985, remaniée en 1990, existe pour le rap. Celle de l'étude inaugurale de Christian Bachmann et Luc Basier, « *un mode d'expression verbale particulièrement apprécié des breakers, mi-chantée, mi-parlée, et débité sur un fond musical au rythme syncopé* » [C. Bachmann, L. Basier, *op. cit.*, p. 60], fut reformulée en 1990 : « *la diction, mi-parlée mi-chantée, de textes élaborés, rimés et rythmés, et qui s'étend sur une base musicale produite par des mixages d'extraits de disques et autres sources sonores* » [G. Lapassade, P. Rousselot, *op. cit.*, p. 9]. Depuis lors cette dernière version est soit citée [M. Boucher, *op. cit.*, pp. 7 et 17 ; A.-M. Green, *op. cit.*, pp. 31-32 ; J.-R. Desverité, A.-M. Green, *op. cit.*, pp. 171-172 ; D. Lepoutre, *op. cit.*, p. 405], soit légèrement remaniée [J. Calio, 1998, p. 26]. Jusqu'à l'extension la plus complète du principe qui la sous-tend : « *Le rap est avant tout une forme de poésie scandée sur une métrique précise où le chant est absent* » [J.-M. Jacono, 1996, p. 45]. Si déjà « *mode d'expression verbale* » et « *diction... de textes* »

²⁵ : En effet, Prévos rattache explicitement la version française du rap à Yves Montand, Bobby Lapointe et au groupe Chagrin d'Amour pour, respectivement, la perpétuation des calembours, des onomatopées et des associations phoniques [pp. 17-19], et ce afin d'opérer une comparaison entre les raps américain et français. Jean-Claude Perrier, dans son entreprise de composition d'une anthologie de textes de rap comme poèmes, les conçoit comme appartenant à la littérature française, par acclimatation naturelle après la Traversée de l'Atlantique [J.-C. Perrier, 2000, pp. 12-14].

²⁶ : Cf. chapitre deux, pp. 75-76 ; dans un même ordre de considérations, P. Rousselot dans une postface pour la réédition de son livre avec G. Lapassade dresse un bilan du rap français [G. Lapassade, P. Rousselot, *op. cit.*, pp. 122-123] : s'il convient de l'aspect rap, il lui refuse le qualificatif de français, et appelle les rappers à découvrir « *sans le truchement de personne, qu'avant eux il y eut Villon et Agrippa d'Aubigné* » [p. 123] : où l'on regrette de ne point trouver ce que l'on n'a pas cherché.

laissaient peu de place pour penser la chanson, « *forme de poésie... où le chant est absent* » l'évacue définitivement.

La gêne ne réside pas dans la reprise d'une même définition mais dans les implications logiques de celle-ci. Si le rap tient plus du « texte » élaboré que de la chanson, il peut être éprouvé à l'aune des outils précis élaborés en analyse du discours, comme forme d'argumentation²⁷. Alors qu'en retenant une définition formelle du rap comme chanson, il aurait fallu prendre acte du statut particulier de la parole dans ces productions, dont le propre est d'être infra-argumentative, c'est-à-dire de ne pouvoir être discutée dans l'espace même de sa réalisation vive. La mise à l'épreuve du rap comme argumentation ne concerne pas les chansons qui traitent de moments festifs, ni celles où l'on décrit la vie quotidienne dans les banlieues ; pour cela la compétence du rapper comme témoin de son temps et de son environnement n'est pas mise en doute. En revanche elle s'applique pour la dimension politique du rap puisque dans ce cadre « *la démonstration passe par un argumentaire* » [C. Béthune, *op. cit.*, p. 197]. Or comparer un rap à une argumentation politique ne peut aboutir qu'à une déception dont l'intensité varie en fonction des espoirs et attentes déposés dans cette argumentation²⁸. La déception minimale consiste en un simple constat d'incohérence : « *L'argumentation présente dans le rap conscient est confuse* » [G. Guibert, 2000, p. 58]. A l'opposé, maximale sera celle qui aura attendu du discours du rap qu'il soit « *la seule 'arme' pour aller vers l'intégration à la société française* » [M. Souhard, 1996, p. 262] : alors l'argumentation devient dangereuse puisque « *la spontanéité floue de ce discours, l'absence de cadre idéologique lui font courir le risque de dérives extrémistes, de toutes tendances* » [*Ibid.*]. En tous cas, quelle que soit l'attente, la conclusion logique d'une comparaison entre argumentation politique et rap ne peut être que, justement, le déni de la moindre dimension politique : « *Certains tentent, ainsi, d'élaborer une identité collective, mais leur adversaire social reste flou, indéterminé. Leur combat reste donc non théorisé et non politisé* » [M. Boucher, *op. cit.*, p. 423]. Soit que la réponse soit jugée non valide : « *Ni le rap, ni le graff mural ne sont des réponses satisfaisantes qui donnent sens à la figure de la citoyenneté* » [A. Milon, 1999, p. 16] ; soit qu'elle en reste à la seule contestation mais ne propose rien : « *Le ton est largement subversif, mais reste très peu politique au sens traditionnel du terme* » [M.

²⁷ : Position extrême, la musique du rap devient elle aussi élément d'argumentation et peut être analysée dans ce cadre, comme le soutient paradoxalement un musicologue : « *Le scratch joue /.../ le rôle d'un élément de rhétorique si on considère que le rap est avant tout un discours* » [J.-M. Jacono, 1996, p. 53].

²⁸ : Déception qui en termes crus ou moins politiquement corrects s'énonce ainsi : les études sur le rap « *reconnai[ssent]t évidemment la bêtise des lyrics* » [L. Genton, *op. cit.*, p. 6].

Boucher, *op. cit.*, p. 301]. Si les rappers détiennent une compétence et une conscience sociale évidente, ils sont loin d'en manifester une pour le politique : leur argumentation n'est pas suffisante²⁹.

Le rap ne procéderait donc pas de la chanson mais de l'argumentation, et à ce titre s'avère décevant. Par ailleurs l'une de ses principales caractéristiques résiderait dans sa dimension d'improvisation, le *freestyle**, qui figure le plus souvent un défi en situation entre plusieurs rappers. « *Essence du rap /.../ clef essentielle dans l'art de rapper /.../ clef de voûte de l'art de rapper. Elle allie réflexion, culture, ingéniosité, prouesse technique et sens du rythme. L'improvisation est, en quelque sorte, l'âme du rap* » [M. Boucher, *op. cit.*, pp. 272-273]. Où l'on retrouve l'oscillation populo-misérabiliste après la posture face à l'objet, après la conception de l'objet : la voici reformulée quant à la nature de la parole du rap. D'un côté une argumentation politique qui ne laisse de décevoir ; de l'autre une parole improvisée qui représente le degré zéro de l'argumentation, simple plaisir des mots et du rythme en situation. Et il ne s'agit pas de perspectives opposées qui traduiraient des options différentes de la part des auteurs, mais le plus souvent d'une seule perspective duale sur la nature de cette parole, non vécue sur le mode de la contradiction mais sur celui de l'intégration des contraires : « *Le rap met en évidence une expression liée à une culture populaire, dont le but principal est de proposer une vision particulière de la société. Cette vision spontanée est le fait d'une démarche intellectuelle, une réflexion sur le présent* » [J.-R. Desverité, A.-M. Green, *op. cit.*, p. 181 ; je souligne]. Par la réduction de chansons à des « textes », ce mouvement participe d'un autre, plus général et plus ancien, que Michel de Certeau appelle « *science de la fable* » [M. de Certeau, 1990, pp. 232-235] et qui consiste à rendre les voix de la culture populaire à l'état graphique – voire à les traduire. Cette science est vouée à la transfiguration : qu'elle rende des « *modèles réduits* » [C. Lévi-Strauss, 1962, pp. 37-38] fait partie de ses contraintes

²⁹ : Deux attitudes restent à dégager sur le traitement de la dimension politique du rap. La première distingue « *deux types de discours [qui] cohabitent sans s'exclure ; l'un procède d'un anarchisme moins primaire que ludique* », l'autre « *passé par un argumentaire* » [C. Béthune, *op. cit.*, p. 197]. Si l'anarchisme est le plus souvent évacué, le discours lui fait l'objet de l'attribution de qualités argumentatives : les bons points se distribuent entre le groupe parisien Assassin [M. Boucher, *op. cit.*, pp. 212-218, 301-302, 313, 319, 331-334, 382-383, 392-393, 423] et les Marseillais d'IAM [cf. par exemple J.-M. Jacono, 1996, p. 55, ou F. Bensignor, 1994, p. 56 ; d'une manière générale : M. Gasquet-Cyrus *et alii* (éds.), 1999]. Entre ces pôles géographiques, le point de vue « médian » d'un chercheur lyonnais : « *Le 'discours rap' ne se limite donc pas à une série d'insultes ou de phrases sans aucun sens /.../ d'autres groupes parmi Assassin, Akhenaton [membre d'IAM] ont un discours plus politique* » [J. Calio, *op. cit.*, p. 85]. La seconde attitude consiste à considérer le rap comme « *une forme de mobilisation collective* » [L. Mucchielli, 1999a, p. 65] ; elle correspond sans doute à ce que d'autres appellent « *la résonance collective des messages qu'il distille* » [M. Vicherat, *op. cit.*, p. 104]. Elle « *est sur le point d'avorter* », parce que « *Hélas, /.../ cette expression politique n'est reconnue comme telle ni par les hommes politiques, ni par les journalistes, ni par les intellectuels* » [L. Mucchielli, *op. cit.*, p. 65-66].

propres et inévitables. Mais qu'elle passe sous silence ce qui est entendu et audible, et s'appuie sur les seuls « textes », pour conclure à leur virtuosité ou créativité verbale, pose problème pour le lecteur qui, en l'absence des étapes nécessaires, est obligé d'y croire sur parole – statut. Un des enjeux de cette étude consistera donc à explorer d'autres *voies* pour matérialiser les *voix* des rappers.

2.2 : Le langage codé contre la violence

L'approche par l'improvisation permet d'en venir à la conception du langage impliquée plus qu'explicitée (une citation ou un renvoi bibliographique) dans ces études, issue de la recherche en généalogie effectuée, et aux conséquences théoriques centrales pour ce qui sera le sens du rap. Elle provient principalement de l'étude du sociolinguiste William Labov sur le vernaculaire noir américain (VNA), la langue du ghetto noir [W. Labov, *op. cit.*]. Les conséquences méthodologiques et théoriques de cette perspective se révèlent en congruence avec les caractéristiques des différentes études sur le rap déjà énoncées. La prise de l'improvisation se justifie par le glissement que subit le terme pour devenir synonyme de défi en situation entre rappers : joute verbale. C'est à de telles joutes que s'est intéressé W. Labov dans son étude du VNA ; surtout celles initiées à partir du modèle général « *Ta mère, c'est...* ». Il a dégagé les principales caractéristiques de cette activité sous l'angle d'un questionnement hobbesien : pourquoi une telle activité ne dégénère-t-elle pas en guerre de tous contre tous ? La réponse se déploie en deux temps : tout d'abord l'activité doit se dérouler entre membres d'un groupe de pairs, qui connaissent les limites à ne pas franchir et les histoires de vie de chacun des membres visés par ces vanes rituelles ; afin, ensuite, de les formuler et les interpréter dans le cadre d'une distance ludique. C'est-à-dire qu'elles ne doivent à aucun moment dériver vers l'attaque personnelle : « *L'opposition fondamentale passe entre insultes rituelles et insultes personnelles* » [p. 434]. La seconde raison de citer Labov consiste dans le besoin de rendre compte du nom du groupe N.T.M., Nique Ta Mère [par exemple, cf. G. Lapassade, P. Rousselot, *op. cit.*, pp. 54-55]. Même si Labov prend garde de différencier ce type de vanes de celles qu'il étudie : « *Notre formule n'inclut pas les couplets rimés, dont la structure sous-jacente est : 'J'ai tellement baisé ta mère que...' , non plus qu'un certain nombre de vanes du genre : 'J'ai niqué ta mère' /.../ Sans doute avons-*

nous affaire là à une autre façon de lancer des vanes, à un second modèle à ajouter au premier » [p. 438].

Une parole décodée par l'analyste

En ce qui concerne Labov, sa posture a été identifiée par Passeron comme populiste [C. Grignon, J.-C. Passeron, *op. cit.*, pp. 56-59], un populisme qualifié d'« intégriste » [p. 59] en ce qu'il « prêt[e] une totale autosuffisance symbolique à la culture d'un groupe de pairs qui est à la fois culture d'âge et culture de ghetto » [p. 57]³⁰. En cela au moins il n'a pas été suivi par ceux qui pratiquent l'oscillation populo-misérabiliste, notamment pour ce qui est de grandir l'objet. Plus fondamentalement, quant au langage, il s'agit de prendre acte d'une part d'une option théorique, le code, et de son application méthodologique jusqu'au-boutiste : le chercheur en sciences sociales comme seul décodeur compétent. D'autre part, corrélativement à cette option et au questionnement hobbesien, la violence verbale de la vane est réduite en un rite qui empêche la violence effective de l'emporter. Pour le premier point : sans entrer dans une discussion qui éloignerait du propos, on retiendra des principales critiques portées à la théorie du code le fait qu'elle mène à une impasse cognitive en nécessitant le recours au *common knowledge*, savoir mutuel en forme de régression à l'infini (je sais que P, tu sais que P, je sais que tu sais P, tu sais que je sais P, je sais que tu sais que je sais P, etc.)³¹. Cette

³⁰ : Par exemple, chez Labov : « Loin de la classe /.../ les membres des groupes de pairs atteignent à un haut niveau de compétence en syntaxe, en sémantique et en rhétorique » [W. Labov, *op. cit.*, p. 446]. C'est devenu un lieu commun pour le rap : « Que dire de ces enfants qui n'ont jamais su une récitation mais connaissent par cœur de longs textes de rap ? Ou encore de ceux jugés inaptes à l'écriture qui en viennent à passer leur temps à faire de la calligraphie ? » [J.-P. Vivier, 1991, p. 39].

³¹ : Cf., principalement, les critiques de Dan Sperber et Deirdre Wilson [1989, pp. 15sqq], complétées de manière décisive par Pierre Livet [1994, pp. 53-55]. Les premiers discutent le savoir mutuel à partir du modèle inférentiel de la communication déployé par H.P. Grice et certains pragmaticiens, et montrent en quoi il s'agit d'une quête de l'impossible puisqu'on ne peut jamais établir clairement l'existence de ce savoir [D. Sperber, D. Wilson, *op. cit.*, pp. 35-37]. Le second critique directement le modèle du code : « Pour pouvoir décoder le message d'autrui, il faut supposer qu'on a bien le même code que lui. Il faut donc qu'autrui nous ait envoyé son code. Si ce code est un message communiqué, il est aussi sous forme codé » [P. Livet, *op. cit.*, p. 53], etc.. Si, quand bien même, les codes correspondent, il faut encore s'assurer que des interférences ne soient pas intervenues sur le canal de transmission : « Pour nous en assurer, il faut que le destinataire nous envoie un message prouvant qu'il a bien reçu le nôtre. Mais ce message peut être lui-même brouillé » [p. 54], etc.. « Le code exige donc, pour que nous ayons la garantie de sa transmission, une suite infinie de messages » [*Ibid.*]. Par exemple, certains serveurs d'Internet renvoient un message stipulant que le message initial a été lu par le destinataire. En fait, la seule certitude que peut donner ce second message c'est que le premier a été ouvert, et non lu : il est toujours possible qu'au moment de l'ouverture le destinataire ait été appelé à d'autres tâches, puis oublié même jusqu'à son existence, etc.. Cf. également, L. Quéré, 1982, pp. 16-26, pour une critique générale du code selon sa double application : par la sémiologie structurale où ce n'est pas le sujet mais le code qui parle [pp. 19-22] ; et par l'approche empirique pour laquelle la communication est d'une transparence totale [pp. 22-24]. D'autres critiques ont été portées, moins strictement théoriques que pratiques ; tout d'abord par Mikhail Bakhtine pour qui, de manière radicale, cette théorie de la langue ne résiste pas à son effectuation vive : « La sémiotique s'occupe de préférence de la transmission d'un message tout fait à l'aide d'un code tout fait. Or, dans la parole vivante,

option théorique implique, au niveau méthodologique, une toute-puissance du chercheur : « Seuls ceux qui ont une certaine connaissance de la culture des ghettos sauront reconnaître dans ‘ta mère, c’est une dinde’ une insulte rituelle, qu’ils relieront alors à cette institution que sont les ‘vannes’ » [W. Labov, *op. cit.*, p. 400 ; je souligne]. Le chercheur apparaît alors comme celui qui effectue l’opération de décodage à destination de ceux maintenus à l’écart de la signification par le codage initial. C’est-à-dire ceux qui ne font pas partie du groupe de pairs, c’est-à-dire tous les autres : le monde entier moins ce groupe. Et la recherche devient alors la seule passerelle entre ce groupe et le monde.

Appliqué au rap français, ce mouvement de pensée s’articule en plusieurs temps : d’une part on affirme à la suite de Labov la vitalité et la créativité du langage du rap ; d’autre part le caractère cryptique de celles-ci, afin de conclure sur la nécessité d’un décodeur ; entre ces deux temps, toute une série de liaisons. Richard Shusterman par exemple parle de « *virtuosité verbale* » [R. Shusterman, *op. cit.*, p. 186], et note à propos de cette parole « *encodée ou indirecte* » que « *des recherches anthropologiques montrent qu’affirmer un statut social supérieur à travers ses prouesses verbales est profondément ancré dans la tradition noire depuis les griots d’Afrique occidentale et a longtemps été entretenue dans le Nouveau Monde à travers les concours et les jeux verbaux (comme les ‘dozen’)* » [Ibid.]. Cette citation montre bien en quoi le langage codé du rap est directement lié à son histoire américaine. La virtuosité établie, connectée au code, il importe de marquer son niveau de complexité : cryptique. La parole du rap n’est pas seulement un « *argot difficile d’accès* » [G. Guibert, *op. cit.*, p. 75], mais une parole « *codé[e] par le langage de la rue mêlant : argot, abréviations, et différentes expressions ‘cryptiques’* » [J.-R. Desverité, A.-M. Green, *op. cit.*, p. 170]. Cette fonction cryptique a pour but de « *cacher le sens de certains mots ou messages (‘keuf’ pour ‘flic’, /.../)* » [M. Boucher, *op. cit.*, p. 176]³². Il reste à préciser vis-à-vis de qui ces messages se doivent d’être cachés : les rappers « *expriment cette relégation en inventant des modes d’expressions /.../ inaudibles car assourdissantes /.../ mais en même temps ils*

les messages sont, à strictement parler, créés pour la première fois dans le processus de transmission, et au fond il n’existe pas de code » [in T. Todorov, 1981, p. 88]. De même, pour un praticien de l’argot tel que Milton « Mezz » Mezzrow : « *Je crois qu’il faut insister sur le fait que le jive est bien une protestation et pas tellement camouflée /.../ Le jive n’est pas le cri de ralliement d’une sorte de société secrète – c’est l’expression d’une société mécontente qui nourrit son mécontentement et se prépare à rendre les coups* » [M.M. Mezzrow, 1982, p. 314-315]. Enfin, pour un raper, parmi d’autres : « *J’cause pas en latin / Mon langage de rue demeure explicite* » [3^{ème} Œil, 1999, « L’argent » feat. F.D., Don Choa & Disiz La Peste].

³² : La fonction cryptique appelle la notion d’argot, dont les définitions données ne laissent pas de doute : « *L’argot est la langue vernaculaire d’un groupe social qui lui permet de ne pas être compris des personnes extérieures au groupe* » [O. Cathus, *op. cit.*, p. 96], ou « *Le verlan, comme tous les argots, est également un langage de fermeture, une langue du secret* » [D. Lepoutre, *op. cit.*, p. 155].

placent les autochtones dans la posture d'individus relégués complètement hermétiques à ces manifestations esthético-politiques » [A. Milon, *op. cit.*, pp. 71-72]. Si le vocabulaire est spécifique à l'auteur, on comprend que les rappers, issus de milieux défavorisés, sont exclus d'un certain jeu social ; en contrepartie ils excluent de leurs raps ceux qui les ont mis dans cette position. Les messages codés du rap sont donc sans signification pour tout le reste de la population. Dès lors la jonction est faite et la conclusion s'impose : « Les **zulus*** ont leur idiome qui nécessite un lexique pour être décodé » [M. Kokoreff, 1991, p. 33], c'est-à-dire un décodeur soit comme outil manipulé par le chercheur, soit comme parole du chercheur lui-même. Celui-ci devient par là même un « *cryptanalyste* » [P. Pavis, 1980, p. 80], celui qui rend compréhensible pour les non-initiés le langage cryptique, et qui plus généralement « consid[ère] le code comme un système enfoui et destiné à être mis à jour par l'analyse » [p. 361]. Patrice Pavis parle à ce titre de « *fétichisme du code* » [*Ibid.*] ; indéniablement, d'application jusqu'au-boutiste de cette théorie.

De fait, les auteurs mettent en œuvre un tel décodage, simplement afin que les lecteurs puissent « lire » (comprendre ce qui leur est donné à lire)³³. Quelques exemples empruntés au même auteur [H. Bazin, *op. cit.*] feront mieux saisir cette posture méthodologique ; il s'agit à chaque fois de citations de membres du groupe de pairs, extraites de chansons ou d'interviews. Premier exemple : « 'un jour les civils [policiers en civil] les attendaient' » [p. 231]. Ici, il ne s'agit pas d'un décodage puisque l'auteur livre la totalité d'une formule elliptique. Cette formule elliptique, par définition, se comprend dans le contexte global de la citation qui n'est pas reproduite à l'intégrale ; l'auteur se livre à une procédure de contextualisation. Deuxième exemple : « 'nous on aime pas ce truc-là, ça nous prend la tête [ce n'est pas notre mode de compréhension]' » [p. 127], qui rend adéquatement compte de l'opération de décodage, manifestement dans ce cas à destination de la communauté scientifique. L'auteur présume que l'expression ne peut être comprise par son lecteur : il en donne la signification dans le lexique qui lui semble mieux correspondre à ce lecteur. De l'avis de tous la spécificité dominante du langage codé du rap est le verlan ; comment est-il décodé : par simple restitution du mot à l'endroit, ou par changement de lexique ? Troisième exemple : « 'se fait pécho [arrêter] parce qu'il a vendu du techi [shit]' » (p. 233). Dans l'un des décodages il y a changement de mot, dans l'autre simple remise à l'endroit : l'auteur a donc présumé de son lecteur qu'il

³³ : Comme pour la définition il faut souligner l'importance de l'étude inaugurale de Bachmann et Basier. Après avoir retranscrit un rap ils précisent que « ce codage /.../ nous impose un commentaire » [C. Bachmann, L. Basier, *op. cit.*, p. 61] : c'est-à-dire qu'il n'est pas possible de le livrer tel quel sans commenter, et que cela est dû au rap en lui-même, par une forme de nécessité intrinsèque.

comprendrait sans peine « *shit* », vocable anglais usité pour résine de cannabis, tandis qu'il buterait sur « *choper* ». Outre l'étonnement devant ce choix, puisque les dictionnaires disponibles ignorent l'entrée « *shit* » mais consacrent plusieurs lignes à ce verbe populaire qu'est « *choper* », on remarque que l'opération de décodage renvoie à l'aporie cognitive du *common knowledge* : elle oblige à attribuer des connaissances et des ignorances à l'autrui lecteur (je sais que tu sais « *shit* », mais je sais que tu ne sais pas « *choper* »). Dernier exemple, qui tient à l'autre spécificité du langage rap, l'utilisation de termes anglais : « '*Babylone s'effondrera, Jah sait que je ne suis pas un joker [manœuvrier]*' » [p. 223]. L'auteur donne ici à une figure universalisée par certains jeux de cartes et par les aventures du héros de bandes dessinées *Batman*, une signification pour le moins étrange et soutenue ; surtout étonne à nouveau par les présomptions de connaissances et ignorances qu'il impute à son lecteur, mais qui sont impliquées dans cette posture méthodologique par le choix théorique du code³⁴. Enfin cet exemple montre en quoi la filiation américaine peut mener à d'énigmatiques résultats. En effet, la seule définition du dictionnaire anglais rapprochant *joker* de manœuvrier (« *subtilité* ») est donnée comme à la fois américanisme et expression familière ; par ces deux traits elle s'est imposée comme reflétant sans doute ce qu'a voulu signifier le rapper français.

Une parole contre la violence. *Katharsis* et « autre chose »

Cette parole, tour à tour codée puis décodée, si on lui a attribué une fonction, il reste à la doter d'un but : ce qu'elle fait en tant que parole pour celui qui la pratique, *réduire la violence*³⁵, est en même temps sa finalité à l'égard de l'auditeur. Et si une violence surgit quand même dans cette parole, il s'agit de la réduire le plus possible. L'on voit bien le lien avec le questionnement hobbesien de Labov ; il est parfois explicitement établi : « *Aux combats de rues on préfère la guerre des mots, l'agressivité verbale qui permet de se libérer en s'exprimant. Celle-ci prend souvent des formes de 'joutes verbales' (Labov, 1978)* » [F. Casolari, 1999, p. 88]. Le lien entre violence et code n'est pas moins évident : « *Ceux qui reprochent au groupe NTM la 'grossièreté' de leurs textes et de leur nom ('Nique ta Mère') oublient que celui-ci reprend le rituel du 'motherfucker' américain, vannes cruelles*

³⁴ : Si pour la même citation, Lapassade et Rousselot ont décidé de ne pas décoder [G. Lapassade, P. Rousselot, *op. cit.*, p. 93], Calio pour sa part décode, et à l'identique de Bazin [J. Calio, *op. cit.*, p. 88].

³⁵ : La violence ici ne correspond pas à « *la construction sociale de la violence* » [T. Rose, *op. cit.*, p. 132], c'est-à-dire « *une construction médiatique qui associe étroitement rap et violence* » [L. Mucchielli, *op. cit.*, p. 60] : non celle que les rappers subiraient, mais celle qui serait leur tentation quotidienne du fait du lieu de vie.

*structurées autour des 'malheurs de ta mère' » [H. Bazin, op. cit., pp. 221-222]. Reconstituons une fois encore le mouvement de pensée à l'œuvre dans ces conceptions. Le rap en lui-même réduit la violence puisqu'en le pratiquant on ne se livre pas à la violence quotidiennement présente dans les quartiers défavorisés : « *Le hip-hop aide à transformer les heurts violents entre bandes voisines en concours verbaux et musicaux entre équipes de rap* » [R. Shusterman, op. cit., p. 194]. Ce postulat de départ, largement partagé³⁶, est explicité en note comme suit : « *Le hip-hop fournit un champ esthétique où la violence et l'agression physique sont transformées symboliquement* » [Ibid.]. Ce qu'il convient d'énoncer à partir de là c'est en quoi la violence s'est transformée ; la première solution consiste à considérer la musique rap comme le résultat de cette mutation. Ainsi, elle représenterait « *la transformation de la désespérante violence en révolte musicale* » [A.-M. Green, op. cit., p. 32].*

La seconde option, plus fréquente, considère la transformation de la violence effective en violence verbale : une violence symbolique³⁷. La théorie du code intervient alors afin de rendre compte de cette violence verbale et de la justifier comme symbolique. Quand il y a violence du langage, il faut voir que ce langage est de façon primordiale codé, avant d'être violent. C'est-à-dire que la violence manifestée ne veut pas signifier réellement quelque violence mais *autre chose*, que l'analyste décrypteur doit mettre à jour. L'autre chose peut être l'humour : « *Il faut avoir à l'esprit que la violence du langage recèle aussi une bonne part d'humour, c'est-à-dire qu'elle s'exprime avant tout pour être comprise au second degré* » [M. Vicherat, op. cit., p. 88]. Ou, la distance poétique : « *Ceux qui s'indignent du 'réalisme' et de la complaisance avec lesquels la violence s'étale /.../ refusent de considérer /.../ le travail de la distance poétique et de la métaphore* » [C. Béthune, op. cit., p. 137]. La conclusion habituelle de ces conceptions sur la violence effective et sa transformation symbolique consiste à appliquer une interprétation psychologique à la notion aristotélicienne de la *katharsis*, où la purgation concerne indissolublement rappers et auditeurs : « *Cette violence*

³⁶ : On peut le lire implicitement dans l'hypothèse générale d'un effet positif de la pratique pour ses adeptes. Une dernière fois il faut souligner le caractère décisif de la première étude sur le rap français où il est précisé, parlant des défis, que leur fonction consiste à « *substituer aux affrontements ouverts et sanglants, entre bandes rivales, un jeu d'agression tout aussi investi, mais subtilement réglé et qui impose à chacun la plus stricte loyauté* » [C. Bachmann, L. Basier, op. cit., p. 66]. C'est le lieu de signaler un phénomène similaire pour les recherches anglo-saxonnes à partir de l'ouvrage pionnier du journaliste anglais David Toop. Il y rapproche entre autres le rap de la parole codée (dans un chapitre évoquant *dozens* et griots [D. Toop, 1984, pp. 29-35]), et y formule le principe de la transformation de la violence du ghetto en violence symbolique [pp. 14-15]. Le hip-hop « *a aidé à déplacer la violence* » [p. 15] et « *à réconcilier d'anciens gangs rivaux /.../ La structure hiérarchique du gang s'est transformée en groupes comparables mais pacifiques, que l'on appelle crews** » [p. 14].

³⁷ : Qu'il ne faut pas rapprocher du concept de Bourdieu, pour qui la violence symbolique est exercée par les dominants à l'égard des dominés, ce qui dans notre cas correspond plutôt à la « *construction sociale de la violence* » [loc. cit.] : une représentation injuste du rap dans les médias, etc..

(seulement verbale, rappelons-le) est en réalité un exutoire » [L. Mucchielli, 1999b, p. 4]. La violence non seulement se réduit à une formulation symbolique mais en outre permet de ne pas (plutôt : de ne plus vouloir) passer à l'acte réel violent : sa formulation évacue les mauvais penchants [cf. chapitre six, pp. 269-271, pour une autre conception de la *katharsis* et du rap comme *katharsis*].

La conclusion logique de telles conceptions, rarement énoncée mais guère évitable, ne se limite pas à une réduction de la violence, mais à son annihilation. En effet même présente elle ne peut être qu'une codification par son truchement de quelque chose d'autre : elle n'existe donc pas comme telle, en propre. Ou : elle n'existe pas pour le fond, la profondeur, mais seulement pour la forme, la surface ; elle n'est qu'affaire de style. Dès lors le rap « *on l'ignore souvent, offre une alternative à la violence* » [J.-P. Vivier, *op. cit.*, p. 35] ; ce qui prend place dans un cadre plus général où « *il y a deux moyens essentiels de prouver sa valeur /.../ d'une part, les échanges de violence et, d'autre part, les échanges de paroles* » [D. Lepoutre, *op. cit.*, p. 348]. Etant entendu que ces derniers peuvent être violents, mais sous une seule dimension symbolique ou stylistique. La position extrême ici consiste à nier jusqu'à l'existence d'une violence stylistique ; elle n'apparaît plus alors sous aucun mode d'existence. Cette position est défendue par M. Boucher qui, abordant justement la stylistique du rap, définit de la sorte la notion de *flow* : « *Le 'flow' est une manière de poser, en douceur, des paroles sur un rythme* » [M. Boucher, *op. cit.*, (p. 271) n. 55 p. 338]. On a peine à imaginer un monde où les chanteurs interpréteraient tous « *en douceur* » leurs paroles (même pour des chansons d'amour) ; pour le rap il semble d'autant plus important (origines sociales sinon ethniques présumées, etc.) qu'une potentielle violence à l'œuvre soit réduite au maximum voire rendue inexistante.

3 : LES THEORIES DU RAP A L'EPREUVE SOCIALE. BILAN ET PISTES DE TRAVAIL

Il importe à présent de conclure sur ces études afin de tirer parti de leur examen : toujours, dans la perspective d'une profusion, montrer le besoin et les contours d'une nouvelle

étude. Ce bilan s'impose en outre par leur reprise à l'extérieur du seul domaine scientifique : le rap constitue bien un problème social, comme défini en introduction, et à ce titre ces études peuvent cristalliser l'attention sociale³⁸. Et ce, d'autant plus qu'elles connaissent une diffusion par diverses voies : outre les rencontres annuelles de la Villette, l'Institut National de la Jeunesse et de l'Éducation Populaire par exemple propose un dossier documentaire intitulé *Cultures urbaines* dans lequel on peut trouver de nombreuses publications scientifiques, sous forme vulgarisée ou non [I.N.J.E.P., 2001]. Un exemple encore : lors d'un débat (« Création, militantisme, citoyenneté », 16 mai 2001) organisé dans le cadre du festival d'Aubagne *Hip-hop action IV* (Escale Saint-Michel), son initiateur intervint en ces termes : « *En construisant cette rencontre on est tombé sur un chercheur qui dit qu'autour du hip-hop la question n'est pas de savoir si c'est une culture populaire ou savante /.../ Le mouvement hip-hop /.../ est essentiel aujourd'hui pour engager des transformations /.../ En revanche ses limites sont ses alternatives politiques* ». Ce qui entre singulièrement en résonance avec les propos de M. Boucher : « *Le rap n'est donc pas un mouvement social. En revanche, c'est un mouvement culturel et identitaire /.../ avant tout, un réveil culturel /.../ [Mais] leur combat reste donc non théorisé et non politisé* » [M. Boucher, *op. cit.*, pp. 423-424]. En guise de bilan, il s'agira ici de commenter les deux mouvements de pensée relevés pour la parole rap, qui procèdent d'un fonds tout à la fois diffusionniste et fonctionnaliste : l'application de la théorie du code et la réduction jusqu'à néantisation de la violence. Cette discussion sera suivie d'un exemple concret d'application : l'Affaire N.T.M., où les théories du rap ont été convoquées jusqu'à la barre et évaluées. Enfin on ouvrira quelques pistes de travail, dérivées de ces mêmes études, mais qui n'ont pas été suffisamment thématiques et méritent sans doute des développements plus précis.

3.1 : Une parole non ambiguë, confidentielle et non violente ?

³⁸ : En guise d'exemple, à la sortie de l'ouvrage de B. Sberna, nombre de libraires marseillais avaient choisi de le mettre en exergue en le disposant massivement sur le rayon des nouveautés, tous genres confondus (littérature, etc.). Destin assez rare d'ouvrage scientifique pour être signalé, il tient sans doute à l'effet de titre (*Une sociologie du rap à Marseille*) ; il montre surtout la prégnance de l'intérêt pour ce problème social. En outre, il apparaît clairement d'entretiens avec des acteurs institutionnels [N. Murard, 2000] qu'ils ont assimilé certaines des théories développées, notamment en ce qui concerne la violence d'un langage codé. Claude Rouot, alors chargée de mission au Ministère de la Culture, l'analyse ainsi : « *Ils jouent sur des stéréotypes de la violence /.../ ça fait sans doute partie d'un registre à prendre au second degré /.../ A côté des injonctions à la violence, /.../ l'esprit du hip-hop est moral, vertueux, branché sur un idéal de réciprocité* » [Ibid., p. 62]. De même pour Gilles Garnier, alors directeur de cabinet de Madame la Ministre de la Jeunesse et des Sports, reprenant le caractère kathartique de cette violence : « *C'est un cri, mais déjà canalisé /.../ il est vrai que les contenus sont durs, mais il faut le prendre comme un écho de ce qu'ils vivent* » [p. 64-65].

Sur le plan de l'historicisation proposée, loin de la contester en bloc, il faut être en mesure de problématiser la Traversée de l'Atlantique : non que le rap français n'ait aucun lien avec celui qui est produit aux Etats-Unis, mais il faut adjoindre quelque chose à ce modèle explicatif un peu rapide et proche du diffusionnisme. Ce qu'exprime dans un style particulier L. Genton : une telle conception « invite froidement l'auditeur, au nom de traditions qui ne sont pas celles du rap français, à ne pas croire ce qui est dit, /.../ et à croire ce qui n'est pas dit » [L. Genton, *op. cit.*, p. 6]. Du moins ces traditions ne sont pas les seules du rap français. Car, aussi bien pour la forme que le fond, celui-ci engage un véritable dialogue non seulement avec le rap américain mais aussi, en même temps et depuis le début, avec la chanson française dont il constitue, on le verra, la perpétuation d'une certaine tradition [cf. chapitre deux]. Pour ma part j'ai choisi, afin d'indiquer clairement que je ne récusé pas une origine américaine, la notation *rapper* de préférence à *rappeur*. La perspective sur le langage adoptée appelle de plus nombreux commentaires, du point de vue tant de l'application du code que de la réduction de la violence. Le problème de la non-prise en compte du fait que cette parole intervient dans une chanson et non dans un texte a déjà été évoqué. Pour ce qui est de l'application du code et de la posture méthodologique impliquée – l'opération chaque fois renouvelée de décodage –, elle sert à justifier un rôle, celui de « cryptanalyste »³⁹, et à imposer une présence comme nécessaire quand il sera question de rap, celle du chercheur. Comment parler d'une parole cryptique si personne n'est là pour la décrypter ? En empêchant ainsi (non délibérément) les non-spécialistes de simplement parler de la chose, cette posture les empêche en même temps de l'écouter. En effet en écoutant je ne pourrais pas comprendre les paroles puisqu'elles sont cryptées et que je ne peux disposer à chaque fois que je voudrais écouter un disque de rap français d'un décodeur à proximité. A la rigueur je pourrais prendre plaisir à la musique, mais comme le rap marque le « retour au texte » [*loc. cit.*] je manquerais l'essentiel ; donc il vaut mieux que je n'écoute point du tout. Cette formulation peut paraître excessive, c'est la conséquence logique contenue dans la posture affichée, et concerne avant tout ceux qui *a*

³⁹ : Cette façon d'envisager une fonction de chercheur au sein de la société rappelle une certaine posture d'« éclairé » analysée par Vincent Descombes à propos de l'Aufklärung où « répandre les Lumières » signifie que « la raison veut éclairer la masse superstitieuse en révélant la supercherie » [V. Descombes, 1977, p. 30] : ici la masse n'est pas superstitieuse mais non-initiée, et il n'y a pas supercherie mais parole secrète car codée. Une variante plus récente a été mise en évidence pour les sciences sociales par Luc Boltanski : la prédominance de « l'hypothèse d'un inconscient social, d'une discontinuité radicale entre l'appréhension consciente des personnes et les réalités du monde social dans lequel elles vivent » [L. Boltanski, 1990, p. 49 ; et L. Boltanski, E. Chiapello, 1999, pp. 549-552]. Ici, les personnes croient comprendre le rap (« c'est un appel au meurtre des fonctionnaires de police ») mais se trompent : elles ne voient pas qu'il s'agit d'une parole codée.

priori ne sont pas les auditeurs « naturels » du rap : qui ne sont ni d'origine immigrée, ni jeunes, ni dominés par la société, etc. ; c'est-à-dire les adultes et les institutions.

L'autre conséquence majeure peut sembler entrer en contradiction avec le code, en fait la prolonge : l'élimination de toute ambiguïté pour cette parole. La contradiction tiendrait au fait qu'une parole cryptée est censée être ambiguë pour certaines personnes au moins ; mais comme nous venons de le voir, pour celles-ci le rap ne saurait être ambigu puisqu'il est simplement inaudible. La prolongation tient à ce que ces théories analysent des langages qui ne sont pourtant pas des codes comme le morse : un signal (ou un ensemble de signaux) vaut une lettre et aucune autre, plusieurs signaux valent plusieurs lettres et forment un mot précis – en cela le morse n'est pas langage puisqu'aucune ambiguïté n'entre en jeu. En appliquant cela au rap : chaque mot codé par le rapper appelle un décodage de la part du membre du groupe de pairs comme du chercheur ; chaque codage n'ayant qu'une signification au sein de ce groupe (« keuf = flic »), le chercheur une fois qu'il en a les clés peut traduire mot à mot, phrase par phrase, chanson par chanson, etc., et donner la version communément partagée de ce que dit le rapper en codé. Il n'y a pas deux sens ni un double sens possible mais un sens, celui qui figure dans la grille de décodage en face du mot codé [cf. pour un glossaire de verlan, C. Bachmann, L. Basier, 1984, pp. 186-187]. Le parler noir américain semble dans ces études avoir inventé le double sens et l'antiphrase, mais le rap n'a étrangement pas suivi ce point pourtant essentiel du modèle. Après le rappel du traditionnel exemple de LeRoi Jones concernant Bessie Smith, au concert de laquelle les auditeurs blancs s'extasieraient « *sans même savoir que Bessie Smith est en train de leur chanter : 'tiens voilà mon cul, mon gros cul noir...'* », il est bien noté que « *le rap n'a pas suivi cette voie du double langage ; il est plus cru, plus direct. La grande différence qu'il entretient avec cette tradition qu'il a totalement prise en compte, c'est qu'il jette le masque* » [G. Lapassade, P. Rousselot, *op. cit.*, p. 59]. S'il semble difficile de reprendre une tradition sans son élément essentiel, le problème majeur réside dans ce déni d'ambiguïté, cette ambiguïté même qui permet de différencier un langage d'un simple système codifié comme le morse ; dès lors le rap ne peut plus être un langage. Cette conclusion logique est paradoxale pour ces études qui tendaient initialement à montrer que le rap restait l'un des derniers domaines où pouvait s'observer à l'œuvre la créativité du langage. En effet, en éliminant toute possibilité d'ambiguïté à cette parole on lui fait perdre son statut de langage toujours potentiellement polysémique par l'application systématique et

figée de la traduction terme à terme. Celle-ci induit une univocité stable qui est l'exact contraire du langage⁴⁰.

En bref nous nous trouvons dans ces études face à une *parole confidentielle*, telle que l'a analysée V. Descombes : « *Est confidentielle la vérité découverte à l'allié, au compère, à la personne dont on est sûr* » [V. Descombes, *op. cit.*, p. 51]. Ce qu'il décompose plus loin ainsi : le secret « *on ne le dit pas à tout le monde /.../, on ne le confie pas à tout autre, à quelques uns seulement. Or qui est ce tout autre ? C'est l'Autre, qui inclut tous les autres, aussi autres soient-ils. En revanche, on mettra dans la confiance le familier, l'affilié, c'est-à-dire l'autre soi-même* » [p. 68]. Soit, imaginons un instant que le rap fonctionne ainsi, et que le chercheur suite à une immersion prolongée dans son terrain ait réussi à devenir un autre affilié ou, pour garder l'image retenue jusqu'à présent, un autre membre du groupe de pairs. Confrontons cela avec le terrain justement, en l'occurrence les différents albums du groupe français en général caractérisé comme pratiquant à outrance le repli sur lui-même et son entourage géographique et langagier, à savoir N.T.M.. Il s'agit de recenser dans les trois premiers albums les occurrences de verlan, puisque c'est le principal médium de codage reconnu ; et on y ajoute celles d'anglicismes, puisque c'est la filiation linguistique de ce genre musical et qu'ils sont susceptibles de ne pas être compris de tous. Dans le premier album [1991], sur douze items on trouve : du verlan dans cinq raps pour un total de six occurrences (soit un item où il y a deux mots en verlan, les autres un seul) ; des anglicismes dans cinq raps également pour un total de treize occurrences différentes (deux items où il y en a cinq, trois un seul). Dans le deuxième album [1993], sur douze items : du verlan dans deux pour un total de cinq occurrences (dont quatre dans un seul) ; des anglicismes dans quatre pour un total de huit occurrences (dont quatre dans un seul et deux dans un autre). Dans le troisième album [1995], sur treize items : du verlan dans cinq pour un total de sept occurrences (dont trois dans un seul) ; des anglicismes dans quatre pour un total de dix occurrences (dont six dans un seul, deux dans un autre). Si l'on retient une moyenne de cinq cents mots par chanson (donc six mille mots pour les deux premiers albums, six mille cinq cents pour le troisième), cela donne une proportion, verlan et anglicismes additionnés, de 0,32 %, 0,22 % et 0,26 % de mots codés. L'hypothèse d'une parole codée et confidentielle pour le rap ne résiste donc pas à l'épreuve

⁴⁰ : Cf. par exemple, Nelson Goodman qui dans sa définition du système notational, inclut comme clause nécessaire la non-ambiguïté : si pour lui la partition musicale est un tel système, les langues naturelles, non [N. Goodman, 1990].

précise du terrain⁴¹ : au maximum, les parents ou les institutions qui voudraient écouter du rap sans décodeur perdraient une part visiblement minime du sens.

Enfin, la dernière objection adressée à cette conception du langage concerne spécifiquement la violence, et son rapport avec le code. Une nouvelle fois accordons le bénéfice du doute à l'une des conclusions relatives à la violence dans le rap, à savoir que cette violence ne signifie aucune violence puisqu'en tant que parole codée la violence apparente est là pour autre chose, que le décodeur doit livrer aux auditeurs. C'est une possibilité après tout que rien ne permet de rejeter *a priori*, d'autant plus qu'elle semblerait en adéquation avec l'ambiguïté inhérente d'une situation de parole en langue naturelle. Seulement il ne faut pas oublier qu'en même temps « *le rap est une chronique de la vie quotidienne de la cité* » [loc. cit.], et là un problème majeur se pose. Comment, pour la violence, le rap pourrait être code, autre chose, tandis que pour la chronique de la vie quotidienne, il deviendrait littéral et explicite – quelle décision, quel principe théorique permet de réaliser cette partition pour un même langage quant aux domaines ou thèmes envisagés ? Dans cette logique on pourrait très bien présumer que quand les rappers décrivent la vie quotidienne dans les cités ils ne veulent pas signifier cela réellement, mais autre chose ; disons, moquer avec humour les descriptions misérabilistes et alarmistes faites en amont par les institutions (presse, hommes politiques, etc.). Dès lors les chroniques tout aussi alarmistes des rappers transmettraient en fait un message véritable de douceur de vivre et de paix sociale⁴². La position n'est pas tenable : trop coûteuse en hypothèses non vérifiables, elle opère de plus des choix arbitraires et non justifiés sur les domaines de la réalité représentée par le langage.

3.2 : Une réponse publique à-côté. L'Affaire N.T.M.

⁴¹ : A partir du quatrième album la situation change radicalement, verlan et anglicismes se multiplient ; nous verrons que ce changement se comprend comme une évolution globale du rap. Et en même temps, ce quatrième album est unanimement présenté comme celui de la maturité : de l'âge adulte, sous-entendu que leur propos est devenu non seulement plus moral mais aussi plus compréhensible. A côté de N.T.M., sur une même période, IAM par son origine marseillaise n'emploie pas de verlan ; M.C. Solaar n'est pas réputé pour développer une parole cryptée (qualifiée de poétique en général) ; Ministère Àmer pratique il est vrai plus le verlan, nous pouvons raisonnablement doubler voire tripler les chiffres, soit un total de moins de 1%.

⁴² : Ou, pour rester dans la violence : le crachat reçu par le candidat sortant Jacques Chirac à la dernière campagne présidentielle lors d'une tournée dans ces mêmes cités ne signifie pas un manque de respect ; en fait il s'agit d'un code exprimant la grande admiration qu'éprouve le cracheur pour sa victime, etc. On peut multiplier les paradoxes à l'infini tant qu'aucun principe clairement affirmé n'intervient pour réaliser la partition : là c'est codé ; ici ça ne l'est pas.

Le 14 juillet 1995 un concert est organisé à La-Seyne-sur-Mer (Var) par l'association S.O.S.-Racisme, afin de protester contre l'élection quelques mois plus tôt à Toulon du maire (alors Front National) Jean-Marie Le Chevallier. Le groupe N.T.M. y est entre autres invité et, au cours de sa prestation, en préambule d'une chanson de son répertoire [1993, « Police »], désigne « *les hommes en bleu* » présents dans la salle et dit leur « *pisse[r] dessus* » : « *la police ce sont eux les fachos, ce sont eux qui assassinent* ». Le lendemain les vingt-six policiers présents, ainsi que des syndicats de police, portent plainte et se constituent partie civile. Une procédure de justice tout à fait commune se met en place selon l'article 433-5 du Code Pénal pour « *outrage par paroles, gestes ou menaces adressés à une personne chargée d'une mission de service public* ». Le jugement du 14 novembre 1996 sanctionne les deux membres du groupe de six mois de prison, dont trois fermes, et de cinquante mille francs d'amende (environ sept mille six cents euros) ; et comme le prévoit une extension (article 433-22), d'une interdiction d'exercer leur profession de six mois dans la mesure où l'outrage fut accompli dans un cadre professionnel. L'affaire commence : l'interdiction les empêche concrètement de chanter en public, ce qui est immédiatement perçu comme censure. Cela dit, elle connaît une difficile stabilisation du fait de ce jugement historique en matière culturelle pour la Vème République. Elle se constitue progressivement, chacun cherchant à faire valoir l'intérêt général qu'il lui porte (le procès du rap, la censure, la liberté d'expression, le contrôle du culturel par le judiciaire, l'institution nouvelle du juge unique en correctionnelle, etc.). C'est dire qu'il n'est plus question du fait divers initial mais de la mise en valeur d'une cause pour ce qui devient l'Affaire⁴³ N.T.M. ; de la multitude des avis se dégage le trait saillant de l'autonomie de l'art vis-à-vis de la morale, ou de leur interdépendance.

Quand le rap *hardcore** et la société française se rencontrent

Dans le présent propos, il n'importe pas de retracer tout le déroulement de l'affaire, mais de l'évoquer sous un aspect particulier : celui de la première grande rencontre entre le rap et la société française, afin de donner à voir une situation concrète où la posture théorique

⁴³ : Selon les applications récentes que la notion a connues en sociologie politique et morale ; cf., M. Barthélémy, 1992 ; L. Boltanski, 1990 ; J. Cheyronnaud, 1999 ; E. Claverie, 1998. Il s'agit de cette « *chose jugée au tribunal, puis contestée de l'extérieur et, de ce fait, proposée au jugement du public, lequel rendant un jugement inverse, détachera les personnes de leurs affectations initiales et, à l'intérieur de ce système de places fixes, les fera permuter* » [*Ibid.*, pp. 193-194]. Une affaire est donc cette configuration procédurale qui prolonge un procès pour devenir une cause et qui se caractérise par une dynamique de montée en généralité des arguments ; ici du judiciaire à l'axiologique censé faire passer le groupe du statut de coupable à celui de victime.

et méthodologique présentée ci-dessus a été tenue publiquement (à la une des journaux pendant plusieurs jours). C'est-à-dire une situation où la posture du code a dû répondre à ceux pour qui le rap constitue un problème social. Première rencontre avec le rap, non, dans la mesure où depuis ses débuts discographiques ce courant musical a rencontré succès comme rejets : en raison de ses publics et de ses détracteurs, il constitue un enjeu double pour les différentes institutions. D'un côté il est hors de question de prendre le pas de la critique systématique que produit par exemple le Front National : il faut donc reconnaître au rap certaines qualités. De l'autre on ne peut non plus négliger ses détracteurs par un angélisme populiste. Il s'agit par conséquent d'adopter un regard bifide en direction des amateurs de rap comme de ses critiques : dans un même mouvement rallier à soi certains amateurs comme certains critiques. Se dessine de 1990 jusqu'à aujourd'hui une évolution progressive, qu'on peut lire par exemple dans le traitement du rap par la presse généraliste : d'abord un dénigrement systématique des formes violentes de rap (le *hardcore* : Assassin, Ministère Ämer, N.T.M., etc.) et une valorisation concomitante des formes dites *cool** (M.C. Solaar, IAM, etc.). Au fur et à mesure les critères d'évaluation particuliers au rap sont pris en compte et le couple d'opposition devient *gangsta* rap versus rap cool*, pour le dire vite : N.T.M. *versus* M.C. Solaar [cf. annexe n° I]. A l'heure actuelle, le contraste se situe entre rap galvaudé et rap authentique : tous les autres groupes *versus* celui dont on parle, qui lui au moins n'a pas trahi les origines.

Un trait domine : la critique esthétique est rendue à partir de critères moraux. Par exemple N.T.M. avec son quatrième album [1998] n'est plus étiqueté comme rap violent mais authentique car le groupe a acquis maturité : il y chante « Pose ton gun », « Laisse pas traîner ton fils », etc.. Ces critères moraux visent particulièrement à une domestication des techniques du corps des classes populaires [cf. R. Hoggart, 1970] : sont valorisées les manières posées, harmonieuses et calmes dans tous les domaines de l'exécution chansonnière (aussi bien « message » que musique, voix, posture, gestes, etc.), à l'encontre de celles plus précipitées, saccadées, amples – pour tout dire violentes⁴⁴. Il en ressort la mise en exergue d'un rap dont

⁴⁴ : Par exemple, pour le « message », Nikkfurie, de La Caution, évoque les ateliers d'écriture de rap organisés à l'initiative des équipes municipales où « dans tes textes il ne faut pas que tu dises que tu as fraudé le métro » (*Track list* n° 6, avril-mai 2002, p. 53) ; pour la gestuelle : « gesticulations d'une multitude de sous-Passi ou d'apprentis N.T.M. avec Nike de luxe et chaînes en or, jouant aux gangsters érotomanes » (*Télérama* n° 2603, 1^{er} décembre 1999) ou encore : « les panoplies agressives et les pantins péremptaires » (*Télérama* n° 2606, 22 décembre 1999). Pour une domestication des techniques du corps dans le cas de la danse hip-hop, cf. L. Lafargue de Grangeneuve, 2002b. Il montre en quoi l'introduction de la danse hip-hop dans la programmation de l'Opéra de Bordeaux favorise une mixité sociale des publics, mais nécessite avant tout la mise au pas d'une certaine discipline de spectateur des publics généralement friands de danse hip-hop : lui « apprendre à se tenir » [p. 6].

l'*ethos* est positif et non agressif. Le point aveugle de ces présentations critiques du rap concerne donc ses pratiques violentes ; c'est en cela que l'affaire N.T.M. constitue la première rencontre entre la société française et le rap hardcore. Car les propos proférés ce jour-là, tout le monde en convient, sont des injures d'une rare violence vues les circonstances. D'ailleurs quand on se reporte à l'affaire, malgré la diversité des positions (deux dominant : républicanisme d'un côté institutionnel – on ne peut critiquer une décision de justice – et de l'autre axiologique – on ne peut passer outre la liberté d'expression), une attitude fait l'unanimité : chacun prend soin dans une déclaration liminaire de marquer ses distances de manière décisive vis-à-vis des œuvres de N.T.M. en général, *a fortiori* de ces paroles-là (même leur avocat pendant le procès)⁴⁵. Donc quand on prend parti dans l'affaire contre le jugement rendu, il s'agit d'un engagement en faveur de l'autonomie de l'art et non de N.T.M.. Cette réaction première, sorte de réflexe politique, s'accompagne d'une demande d'informations ou plutôt d'explications : qu'est-ce que ce rap violent, qu'est-ce que dire à un concert devant dix mille personnes « *pisser sur la police* », qu'est-ce que rapper « *nique la police* » ?

Le débat se déplace alors bien sur le rap violent ; et pour y répondre il n'existe d'autre alternative que d'interroger les spécialistes, ceux qui s'intéressent à la question et font figure d'autorité : les quelques chercheurs en sciences sociales pionniers sur le rap en 1996. Dès le lendemain du procès ils obtiennent tribune dans la presse pour évaluer N.T.M., son langage violent et son « impact » auprès des auditeurs. Dans *Le Monde* (17-18 novembre 1996), la parole d'autorité est celle du journaliste Olivier Cachin, parmi les premiers à avoir promu le rap en France et auteur d'un livre sur le sujet. Son argumentaire est clair : « *C'est de l'argot de la rue* » ; bref il s'agit d'un code compris de ceux qui viennent « *de la rue* » et en aucun cas d'une insulte. Pour lui d'ailleurs, « *les mots de N.T.M. ne sont pas honteux. Ils ne visent pas par exemple, un policier qui se serait fait descendre. C'est une histoire de jeunes, d'opinion, de gueulantes* » (*Ibid.*). Seconde intervention spécialisée dans *Le Monde* (21 novembre 1996) : Vincent Tournier, politologue pour qui la critique de la police est une tradition française mais si « *Coluche [un sketch] et Zidi [le film Les ripoux] avaient choisi l'humour et la satire* », « *ni Kassowitz [le film La haine] ni N.T.M. ne font plus rire, et la farce menace désormais de tourner au tragique* » ; où l'on retrouve le déni d'ambiguïté à la

⁴⁵ : Exemple caractéristique, l'éditorial de Jean-François Kahn dans *L'événement du jeudi* (21-27 novembre 1996) : « On peut penser ce que l'on veut du groupe anarcho-poujadiste N.T.M., et j'en pense, pour ma part, artistiquement, le plus grand mal. /.../ *N'empêche* ».

fois paradoxal et corrélatif au code. Pour *Libération* (18 novembre 1996), c'est le sociologue François Dubet qui intervient, spécialiste non du rap mais des banlieues. Certes « *N.T.M. n'est pas Baudelaire* », mais pour comprendre « *il faut chercher ailleurs que du côté du délit* » ; conclusion, cette condamnation est « *la manifestation du mépris et du rejet des jeunes issus des quartiers 'difficiles' et de l'immigration* ». On reste bien dans le même registre de l'à-côté : ce n'est pas ça, c'est autre chose, je vais vous le dire et vous allez comprendre. L'expertise universitaire rappologique n'intervient pas directement dans cette affaire : il faut se reporter à un autre procès, quasi similaire et simultané, celui de Ministère Ämer, pour trouver un spécialiste du rap appelé à la barre. Ce nouveau procès concerne également des propos considérés comme appelant au meurtre de policiers, tenus ici dans des journaux.

La réponse experte, à-côté, et échec de la rencontre

L'expert convoqué est Jean-Marie Jacono, maître de conférences au département de musicologie de l'Université de Provence et membre d'un groupe de travail, « Marseille, les voix d'une ville », qui revendique la pratique de la sociolinguistique [cf. M. Gasquet-Cyrus *et alii*, *op. cit.*]. Il est convié afin de faire comprendre le rap : « *C'est une réalité théâtralisée, de l'ordre de la mise en scène. Il ne faut rien prendre au pied de la lettre et voir la réalité dans laquelle il s'inscrit* » (*Libération*, 20 septembre 1997). Dans *Le Monde* (21-22 septembre 1997), le journaliste s'attache à retranscrire sa pensée : « *Ancrée comme nulle autre dans la réalité sociale, elle procède souvent d'une 'esthétique de la provocation' et de la transgression* ». A quoi le président rétorque que « *la question est de savoir si le jeu doit se prolonger lors des interviews* » (*Ibid.*). L'argumentaire correspond à peu de choses près à celui de Cachin, à la différence qu'« *esthétique de la provocation* » rend mieux la posture experte qu'« *argot de la rue* ». D'un côté, c'est un jeu, de la mise en scène ; de l'autre, cette musique se situe au plus près du social, du réel. On cerne bien la contradiction dans les termes mais ce qu'il importe de relever c'est l'extrême difficulté dans laquelle se trouve l'expert pour remplir son rôle au tribunal quand il s'agit de sciences humaines – plus généralement pour répondre d'un problème social. En quoi consiste en effet la demande initiale : une explication, tout du moins une définition de ce qu'est la chose problématique, de ce qu'elle représente en propre. Et la réponse : un « *ce n'est pas ça c'est autre chose* » : ce que j'appelle une *réponse à-côté* en prolongement des critiques portées par Pascal Boyer [1984, p. 246] à l'encontre des ethnographes qui « *contourne[nt]* » le problème posé par une culture et restent « *focalisé[s]*

sur autre chose »⁴⁶ ; à-côté rend ensemble ces idées de contournement et d'autre chose. Une réponse à-côté pourrait être valide dans une diffusion strictement scientifique (vu qu'elle n'engagerait que son auteur), mais ici elle ne fait qu'opacifier la situation pour laquelle on a requis l'expertise à visée simplificatrice et explicative. L'argument finit même par desservir ceux auprès de qui il était censé voler au secours – les rappers – puisque le président le rejette. Dans le cas de N.T.M. l'utilisation de tels arguments au procès en appel n'a pas influé sur la décision : « *Ils niquent la police et la justice, et alors ? Dans leur langage ces mots veulent dire qu'ils conspuent, qu'ils dénoncent la police, la justice* » (*La Marseillaise*, 13 mai 1997) – ces paroles d'avocat résonnent avec la plupart des avis experts⁴⁷.

Ce type d'argument à-côté trouve vite ses limites dans l'affaire : il ne reçoit guère de suffrages de la part des divers horizons. Du côté du républicanisme axiologique, dans *Le Nouvel Observateur* (21-27 novembre 1996), Jacques Julliard le fustige comme « *sociologisme complaisant, qui ne mène nulle part* » : « *Je n'aime pas, mais alors pas du tout, la théorie du miroir ou du thermomètre qui tente d'excuser la violence d'un groupe de rap sous prétexte qu'elle ne ferait que refléter la violence des banlieues* ». Marie-Victoire Louis, « *féministe sociologue* », ne dit finalement pas autre chose quand elle s'insurge contre le fait que personne n'ait remarqué ce « *sexisme le plus scandaleux* » contenu dans le nom du groupe (« *N.T.M. signifie 'baise, viole' ta mère. Qui l'a dénoncé ?* ») : « *L'analyse métaphorique ne peut se substituer au constat que le langage est porteur de sens et de valeurs* » (*Libération*, 9 décembre 1996). Pour le républicanisme institutionnel, l'affaire se superpose à deux faits divers tragiques survenus au même moment : une policière violée dans le R.E.R., et un bloc de béton lancé sur le crâne d'un policier à Villeneuve-la-Garenne. On discute alors la nature du lien entre ces faits : « *Il serait par ailleurs intéressant de savoir si ces violeurs ne sont pas des adeptes de N.T.M., vivant pleinement la 'poésie' et les incitations de ce groupe* », se demande Pierre Bernard, maire de Montfermeil (*Le Figaro*, 22 novembre 1996). Max Clos s'indigne de la réponse symbolique : « *La policière agressée dans le R.E.R. a-t-elle subi un viol 'symbolique' ? Le fonctionnaire dont le crâne a été fracturé a-t-il reçu un pavé 'symbolique' ?* » (*Ibid.*). Personne ne semble donc se contenter de l'explication.

⁴⁶ : « *L'énonciation traditionnelle, proprement captivante pour ses auditeurs habituels, semble au contraire constituer le 'point aveugle' de l'analyse ethnographique, souvent focalisée sur autre chose : le système de représentations évoqué, mobilisé, etc., le système de relations impliqué, le rapport locuteur-auditeurs, etc., mais jamais le processus même de combinaison de ces diverses logiques* » [*Ibid.*].

⁴⁷ : L'autre avocat souligne la teneur de l'argument : « *Pour Me Blum, le 'débat a pris une ampleur sociologique'. N.T.M. est 'considéré comme représentatif par la jeunesse d'une révolte qui est la leur' a-t-il ajouté* » (*Ibid.*).

Comme il s'agit d'une première rencontre, l'enjeu consiste aussi à présenter cette musique, afin soit de montrer qu'il existe un autre rap que celui de N.T.M., soit d'essayer d'expliquer sa violence. Dans les deux cas on puise ses sources là où elles existent, mais devant l'absence de réelle diversité des propositions expertes les mêmes réponses reviennent. Ainsi *La Croix* (24-25 novembre 1996) consacre une pleine page à présenter le rap : *dirty dozens*, ghettos noirs, Jamaïque, The Last Poets, etc., pour finir par montrer qu'il existe « *un rap moins radical* » que celui de N.T.M. : « *M.C. Solaar prouve par exemple que Queneau et Perec auraient aimé le hip-hop. A Marseille IAM...* ». Mêmes propos dans un dossier de dix pages du *Point* (23 novembre 1996) : « *Du poète M.C. Solaar /.../, aux sulfureux Nique ta mère /.../, en passant par les joyeux Marseillais d'IAM* » ; en outre il est « *difficile d'en connaître les codes et les rites, qui fonctionnent comme des signes d'appartenance à un cercle fermé au non-initié* ». Quand l'on veut rendre compte de la violence de ce rap-là, on ne peut que rappeler « *que, des deux côtés de la Méditerranée, une tradition ancestrale a fait passer des expressions qui n'ont qu'un sens figuré /.../ la violence verbale est un exutoire* », explique le P.D.G. de R.T.L. Jacques Rigaud (*La Croix*, 4 décembre 1996). Cette reprise⁴⁸ des arguments et théories des experts universitaires est relativisée par le refus implicite d'au moins un point, celui sur lequel ces arguments reposent : l'unique filiation américaine. En effet dans la recherche de précédents historiques, s'il est quelques fois fait mention de raps américains, l'essentiel des interventions rattachent « Police » à la chanson française. Quand cela rappelle à Bernadette Lafont « Le déserteur » de Boris Vian (*L'humanité*, 16 novembre 1996), le syndicat d'enseignants F.S.U. s'interroge : « *Brassens, Ferré, Perret pourraient-ils encore chanter aujourd'hui les textes que l'on étudie en classe ?* » (*Ibid.*). Un exemple parmi d'autres, *Le Figaro* (16-17 novembre 1996) retrace la généalogie de « *ces chansons qui dérangent* » : Pierre-Jean de Béranger, Vian à nouveau, puis le boycott des radios (Ferrat, Brassens, Le Forestier, Ferré, etc.). Sans y voir une forme de préférence nationale⁴⁹, notons ce nouveau refus de suivre jusqu'au bout les avis experts.

Dans tout cela *quid* de N.T.M. ? Eux aussi les refusent, à la manière encore de Pierre-Jean de Béranger, peu en phase avec la plaidoirie de son avocat [cf. J. Cheyronnaud, 2002] ;

⁴⁸ : Jusque chez le président de la dix-septième chambre de Paris en charge du dossier Ministère Ämer, soucieux sans doute de ne pas subir les mêmes foudres que son homologue toulonnais pour N.T.M. : « *Le président, Jean-Yves Monfort, expose sa culture rap avec humour et une pointe de vantardise. Selon lui, le hip-hop français – à part M.C. Solaar, qu'il semble apprécier – ne ferait que reproduire servilement la violence de son homologue américain* » (*Le Monde*, 21-22 septembre 1997).

⁴⁹ : Il serait sans doute plus juste d'avancer la différence constitutionnelle fondamentale entre ces deux démocraties, puisque le premier amendement américain garantit les libertés d'expression et de conscience.

plus encore, ils refusent la forme qu'a prise leur problème : une affaire. Ils ne souhaitent pas participer de ce jeu politique moderne qui ne peut se faire sans eux : cela équivaut à son tassement. « *Est-ce qu'ils savent qui on est ? Est-ce qu'ils ont déjà écouté nos chansons ? Demain, ils nous auront déjà oubliés* » pour JoeyStarr ; sur quoi renchérit Kool Shen : « *Moi, je n'ai pas envie que ces gens se mobilisent pour nous* » (*Le Nouvel Observateur*, 21-27 novembre 1996). Le premier a même inscrit dans le livret de leur dernier album une dédicace aux « *Droits de l'Homme pour leur soutien* ». On offre au groupe un soutien de principe et lui propose mobilisations et manifestations : il n'en veut pas, puis se ravise et « *soutient, sans y participer, la manifestation en sa faveur* » (*Le Monde*, 23 novembre 1996). Du coup on commence à douter de ceux qui « *n'ont jamais manifesté* » (*Ibid.*) : « *Plus qu'un soutien direct au groupe, le M.R.A.P., S.O.S.-Racisme, /.../ se sont mobilisés contre la censure, l'Etat policier et particulièrement le F.N.* » (*Libération*, 25 novembre 1996). On leur offre l'occasion de regretter leurs paroles : ils « *persistent et signent* » (*Le Figaro*, 23-24 novembre 1996)⁵⁰. Visiblement, eux qui assument leurs actes ne semblent guère goûter l'affaire qui a déplacé le débat depuis le fait initial jusqu'au rap et sa violence. Et dans ce déplacement les avis experts portent leur part de responsabilité : non qu'ils l'aient induit, mais par leur incapacité à répondre à la demande d'explication qui aurait pu permettre un débat sur cette forme de parole violente⁵¹.

D. Sperber et D. Wilson diagnostiquaient pour les théories du code « *une réussite institutionnelle doublée d'un échec intellectuel* » [D. Sperber, D. Wilson, *op. cit.*, p 19] : si effectivement déjà au plan théorique ces réponses ne convainquent guère, il semble qu'elles ne connaissent plus entièrement le même sort institutionnel, du moins dans ce cas précis d'une affaire où on leur demande une réponse à un problème public. Les deux principaux enseignements des travaux en sciences sociales sur la notion d'affaire n'ont pas été pris en compte : on ne peut répondre à-côté à une indignation vécue sur le mode de la violence ; et grandir la situation pour faire valoir comme enjeu un principe supérieur au sort de deux individus ne signifie pas déplacer le problème. Tricia Rose raconte une anecdote personnelle dans son étude : lors d'une discussion avec le directeur du département de musicologie d'une

⁵⁰ : De même pour J. Rigaud (*art. cit.*) : « *Quant aux chanteurs qui sont à l'origine de l'affaire, ils persistent dans leurs saillies verbales contre la police et accueillent non sans condescendance ces appuis* ».

⁵¹ : Signalons le billet de Pierre Georges sur le sujet dans *Le Monde* (19 novembre 1996) qui, sous forme de recherche étymologique amusée du verbe « *niquer* », prend à bras-le-corps la question de la violence de l'intervention : « *Dans nos dictionnaires, perclus de Français, on trouve le mot 'nique'. Du gallo-romain 'nick'. Faire la nique à quelqu'un, c'est faire un signe de mépris, de bravade, le moquer. Niquer en gallo-beur-français du siècle, c'est insulter, outrager, se révolter, mais aussi appeler* ».

université américaine, celui-ci admettait l'intérêt d'une étude sur les paroles du rap, non sur la musique, s'indignant notamment que des jeunes « *circulent dans la rue à deux heures du matin avec cette musique qui hurle des hauts parleurs, et ils réveillent [s]a femme et [s]es enfants. Pourquoi ?* » [T. Rose, *op. cit.*, p. 62]. Elle, de son côté, s'indigne que quelqu'un puisse tenir en pareil mépris le rap et préfère se « *dégager de ce conflit en train de couvrir avant qu'il ne devienne un échange plus long et désagréable* » [p. 63]. Sa première idée de réponse, avant de se rétracter et faire défection, concerne le code : « *On interdisait aux esclaves de jouer des tambours africains puisque, en tant que véhicule d'une communication codée, cela provoquait la peur des propriétaires* » [p. 62]. Devant une demande d'explication suite à une indignation subie, l'expert préfère ici la sortie, ailleurs la réponse à-côté. Il n'est pas sûr que l'épouse et les enfants de ce musicologue aient connu des réveils nocturnes plus compréhensifs.

3.3 : Quelques pistes de travail. Vers une autre définition

Au terme de ce bilan il ne serait pas juste de ne retenir que les mouvements de pensée présentés : s'ils constituent des prises parfois problématiques pour le rap, ils ne représentent pas non plus un compte rendu intégral de ces études. Pour compléter le tableau, et en oubliant désormais ces postulats que je ne partage donc pas, il convient de mettre en évidence un certain nombre de pistes de travail qui émergent : de les rassembler et structurer en quelques propositions qu'il s'agira par la suite d'éprouver. Tout d'abord, et afin de ne plus avoir à y revenir par la suite, il faut rejeter les évocations de parole confidentielle à propos du rap, ou de types de populations de l'univers social pour qui l'écoute du rap serait plus aisée (en fonction de l'âge, de l'origine sociale, etc.). « *Tout Français, de quelque génération qu'il soit, peut comprendre (avec un peu d'effort) un morceau de N.T.M.* » [G. Arnaud, 1999, p. 65] : ce que j'ai essayé de montrer à l'aide de statistiques et recensements se trouve ici affirmé avec acuité. Et quand bien même, puisqu'il n'est pas question de nier une réalité indiscutable, si pour certains rappers une origine ethnique peut jouer un rôle prépondérant, cela ne change pas grand-chose à l'activité rap en elle-même qui reste identique. En effet, ils peuvent toujours employer à l'occasion quelques mots en dialecte algérois, en espagnol, en arabe, en wolof, etc., ils restent sans conteste possible des chanteurs francophones, ainsi que le note Hadj Miliani pour les Français d'origine maghrébine pratiquant de la musique (raï, reggae, rap,

etc.) : ils « *composent dans la langue qui leur permet avant tout de créer les conditions de dialogue avec la communauté française et les institutions, ainsi qu'avec /.../ leur communauté* » [H. Miliani, 1995, p. 25]. Ce constat rejoint ce que j'avais tenté de démontrer précédemment de manière générale pour le rap : un discours ni fermé sur lui-même, ni confidentiel, mais entrant en dialogue à la fois et toujours avec les institutions et ses publics [A. Pecqueux, 2000a].

Une pratique chansonnière particulière

Ces deux préalables énoncés, il resterait à indiquer quelques orientations afin de commencer à esquisser une définition du rap autre que celle, formelle, qui demeure la seule existante ; et aussi une définition formelle plus précise. Je considère le rap comme ressortissant de la chanson ; avant de chercher à le démontrer, il faut se demander quel type de chant est déployé dans cette forme de chanson : si seulement chant il y a. Pour un journaliste ayant consacré de longues années d'enquête au rap américain, « *le rap est simplement la forme d'expression la plus naturelle que l'on puisse obtenir* » [S. H. Fernando Jr, 2000, p. 326], étant entendu non en toute généralité mais dans le cadre justement de la chanson. Il y a là une piste à développer qui précise déjà le problème par rapport à « *mi-chantée mi-parlée* » [loc. cit.]. Elle a été formulée également par les deux études proposant une approche exclusivement esthétique du rap. Pour l'une, « *les rappers sont des lettrés qui investissent l'écriture en y faisant prévaloir des tournures langagières et des structures de pensée propres à l'expression verbale* » [C. Béthune, op. cit., p. 39]. A nouveau ce trait peut sembler banalité pour qui s'intéresse à la chanson⁵², et montre en quoi le rap nécessite d'être considéré d'emblée dans ce cadre. Je propose de reformuler l'idée de Béthune comme une systématisation par les rappers de ces tendances générales à la chanson. Pour l'autre, « *le trait le plus caractéristique et le plus provocateur de la musique rap est qu'on parle au lieu de chanter* » [R. Shusterman, op. cit., p. 210 ; je souligne] : ici Shusterman mène à leur terme les implications des deux pistes qui viennent d'être suggérées. Il faudra donc montrer comment le rap constitue l'effort le plus poussé pour se rapprocher dans le cadre de la chanson (donc du chant) du langage parlé : d'une situation d'utilisation courante du langage – certes artificielle car travaillée à cette fin.

⁵² : Un simple exemple, parodique qui plus est de certaines tendances de la chanson française, celui du trio de comiques Les Inconnus : « *C'est toi que je t'aime... vach'ment beaucoup !* ».

A partir de là se dessine la nécessité d'interroger l'interprétation langagière des paroles : leur énonciation, ce qui dans le rap est nommé *flow* et constitue une des principales qualités distinctives des rappers. Cette nécessité tient au besoin de rendre compte de manière plus précise de ce que je viens de nommer un rapprochement, dans le cadre du chant, du langage parlé et qui, finalement, à en rester là, ne changerait pas fondamentalement la donne par rapport à « *mi-chantée mi-parlée* ». C'est à une telle attention qu'appelait A. Milon : « *Ce n'est pas le message que l'on met dans le phrasé qui importe, mais le phrasé qui place le rapper dans une position de révolté par rapport à la langue standard /.../. C'est le rythme de la langue qui installe dans une certaine posture, quitte ensuite, mais c'est secondaire, à s'attacher au sens des mots proférés* » [A. Milon, *op. cit.*, p. 72 ; cf. en outre, G. Boudinet, 1998, pp. 95sqq]. Si je ne fais pas mienne une telle hiérarchie entre énonciation et énoncés, il faut garder l'idée d'une importance prépondérante de l'énonciation, d'autant plus qu'elle permet de réintroduire avec force l'auditeur dans la configuration de la chanson, avant même les analyses d'interactions en situation de coprésence comme les concerts. On pourrait multiplier à propos de la chanson les citations et autres appels à la prise en compte de l'énonciation, du contexte, etc. Force est de constater qu'une telle pragmatique n'a presque jamais été mise en œuvre, exceptions faites de Pascal Boyer [1988], Jacques Cheyronnaud [2003], ou encore Denis Laborde [1996]. Son application sera faite ici au titre d'une analyse du rap comme forme de chanson se rapprochant le plus possible du langage courant : on trouvera alors et des énonciations violentes, et des situations artificielles de langue naturelle où figurent des échanges de propos violents. Il s'agira d'affronter ces situations, où la violence d'être verbale n'en est pas moins réelle, sans réduction ni échappatoire : comme telles, comme voulant bien signifier une violence et non autre chose. En ce sens je rejoins l'analyse programmatique, malheureusement trop courte, de Yovan Gilles pour qui le rap consiste en un « *traitement politique de la violence* » [Y. Gilles, 1998, p. 174], notamment au niveau de l'énonciation puisqu'il évoque le « *flow d'un rap aux limites de la décence civique* » qui « *donne /.../ un sens politique à la violence* » [p. 178]⁵³. En appliquant et systématisant de telles pistes on devrait être en mesure de répondre à cette question majeure autrement qu'en termes d'« *exutoire* » [*loc. cit.*] : Mucchielli avait raison d'affirmer, avant de donner cette réponse, que la violence « *est la question primordiale qui est posée au chercheur et qui doit intéresser tout acteur confronté au phénomène* » [L. Mucchielli, 1999b, p. 4].

⁵³ : Son analyse souffre également d'une comparaison dommageable avec la musique techno ; non qu'on ne puisse les comparer, mais il traite de manière caricaturale la techno qui devient « *décervelage* » [pp. 179-180].

Une certaine attitude à l'égard de cette pratique

Pour continuer sur la voie de l'énonciation et l'instauration par ce biais d'un certain rapport entre le rapper et son auditeur, nombre d'études relèvent au passage la performativité de cette parole soit en prenant appui sur Austin, soit sur le concept de *circularité réflexive* de Garfinkel. Cela concerne ce trait maintenant bien connu d'une parole qui en même temps qu'elle le dit fait être l'état de choses exprimé : le maire disant « je vous marie » ; pour nous, N.T.M. titrant et rappant sa première chanson « Je rappe » [*Rapattitude*, 1990]. Il est évident que cela est primordial pour le rap, et nécessite à ce titre d'être placé au centre et au départ d'une étude. Dans cette phase de Freeman : « *Je passe mon temps à écrire décrire mon temps* » [*Taxi*, 1998, IAM, « Marseille la nuit »], il y a bien à l'œuvre une circularité réflexive puisque, s'il passe son temps à « *écrire* » et si ce qu'il « *décrit* » c'est son emploi du temps, alors il « *écrit* » sur le fait qu'il écrit – au bout du compte il rappe qu'il rappe. Plus qu'une circularité d'ailleurs ici, un syllogisme parfait où la conclusion n'est pas énoncée, puisque la conclusion en logique et en pratique c'est la chanson. Cela correspond à ce qu'on a présenté en introduction comme *énonciation explicite*. En bref, si le rap rend présente une parole performative (et il semble bien), il est indispensable de s'attacher à l'analyse de son contexte de réalisation qui détermine la félicité ou non de cette parole. C'est-à-dire ici l'effectuation vive, le rapport avec une musique, le statut du rapper vis-à-vis de ce qu'il dit, mais aussi et surtout son rapport à l'auditeur, puisqu'en outre ces énonciations sont le plus souvent *pragmatiquement explicites*.

Ce rapport à l'auditeur a été qualifié à titre exploratoire d'*auto-ironie* dans le cadre d'épreuves nonchalantes [A. Pecqueux, 2000a, pp. 69sq ; 2002a] : il faudra y revenir afin d'affiner et préciser ce phénomène important et, pourquoi pas, le généraliser à d'autres situations. Disons quand même tout de suite un mot sur cette nonchalance : il ne s'agit pas par là de caractériser un manque de sérieux dans le travail de la part des rappers mais bien plutôt un travail sur le manque de sérieux vis-à-vis de soi-même et des auditeurs, à destination de ceux-ci, afin de mettre à contribution leur perspicacité en tant qu'auditeurs. Travail sur le manque de sérieux, à l'exact opposé du trop grand sérieux déployé par la plupart des auteurs dans leur écoute du rap – peut-être à nouveau pour grandir l'objet et ne pas lui donner une forme trop nonchalante justement, indigne de la science ? Pour eux, derrière les appels au second degré, le « *piège à pensée* » [P. Smith, 1979, p. 141] du littéral se referme souvent. « *Par eux, la poésie dit qu'elle veut être tout à la fois une bonne blague, une jacasserie, un*

c'est-pas-grave, un pince-fin, un pousse-toi-de-là, une gaffe, une méchanceté, un vomissement, une mitraille, un bombardement, un massacre » [G. Lapassade, P. Rousselot, *op. cit.*, p. 115] : cette juste formule de P. Rousselot dans sa postface à la réédition de l'ouvrage écrit avec G. Lapassade ne doit pas faire oublier que le reste de leur étude, ainsi que le reste de la profusion d'études, n'appliquent à aucun moment une telle perspective.

CHAPITRE DEUX
LE RAP COMME PRATIQUE
CHANSONNIERE. DEFINITION D'UN POSTE
D'INTERPRETATION

Il peut paraître aisé, aujourd’hui, d’établir un lien entre rap et chanson française⁵⁴ car les exemples sont désormais divers et nombreux. Depuis M.C. Solaar [1994, « Nouveau western »] reprenant la musique et la thématique de « Bonnie and Clyde » de Serge Gainsbourg ; de Rocca [1997, « Les jeunes de l’univers »] samplant une musique de Michel Berger ou Passi [2000, « Emeutes »] l’une de Charles Aznavour, à Saïan Supa Crew [2001, « Tourner la page »] samplant quant à lui jusqu’à une phrase d’un refrain de Claude Nougaro, en passant par le groupe Tout Simplement Noir, féru de parodies de chansons françaises [Tout Simplement Noir, 1997, « Aimésanzamoor » ; « Galope... »] ; des projets discographiques explicites comme *L’hip-hopée, la grande épopée du rap français* [2000], compilation de « reprises » de standards de la chanson par des rappers ; ou *Hexagone 2001... Rien n’a changé* [2001], « reprises » de chansons du répertoire de Renaud ; etc.. On peut encore citer Doc Gyneco, déjà auteur d’un rap intitulé « Classez-moi dans la variété » [Doc Gyneco, 1996], et qui récuse jusqu’à l’existence d’un rap français : « *Le rap c’est américain. Si on me dit variété française là je dis Brassens, couplet, refrain, je sais à peu près ce que c’est, mais rap ? /.../ N’importe quel rapper hardcore en France est obligé de me dire qu’il a vu comme moi Dorothee à la télé, même s’il préférerait traîner dans sa cité. J’ai pas eu de chaîne musicale rap quand j’étais petit, eux non plus* » (R.A.P. n° 36, juin 2001). Ou, dans le même ordre d’idées, Donkishot : « *Ce ne sont pas les cain-ris⁵⁵ qui m’inspirent, mais plutôt des artistes comme Léo Ferré* » (Radikal n° 52, mai 2001, p. 39).

Ces liens divers fonctionnent dans les deux sens : Akhenaton samplant « Saïd et Mohamed » de Francis Cabrel [Akhenaton, 1995, « Lettre aux hirondelles »] ; le chanteur Jean-Louis Murat reprenant en concert « Au fin fond d’une contrée... » du même rapper. La liste n’est pas exhaustive et systématiser l’exercice ne se distinguerait pas d’une somme

⁵⁴ : J’emploie chanson française par commodité. Francophone pourrait sembler plus ouvert mais exclut régionalismes (provençal, occitan, breton, etc.) et langues étrangères (arabe, wolof, italien, portugais, etc.).

⁵⁵ : Les mots en verlan sont signalés par ce trait d’union interne marquant le lieu du renversement syllabique, et il est laissé au lecteur le soin d’opérer la « remise à l’endroit » chaque fois qu’elle ne pose pas problème.

informative guère utilisable. La démarche ici se donne l'objectif de mettre en lumière la nature du lien entre la pratique du rap et celle de la chanson. Cela passe par le contenu des paroles : tout un jeu de citations et de références par rapport à des précédents consacrerait une intertextualité entre rap et chanson. Au-delà des paroles, c'est la comparaison entre deux activités vocales-textuelles qui nous retiendra. L'étude croisée des interprétations de chansons et de raps, à l'aide d'un outil (l'interénonciativité) concernant la matérialité langagière engagée dans ces activités, conduira à conclure à une relation plus élémentaire. En effet, le rap apparaîtra comme une pratique chansonnière. L'un des enjeux de ce chapitre consiste donc à montrer que le rap français ne correspond pas à la seule adaptation en langue française d'un courant musical né dans le Bronx dans les années soixante-dix, mais également et dès son apparition à une pratique qui se mesure pour l'essentiel de son activité (proférer des paroles) au modèle de la chanson française. Un autre enjeu se dessinera progressivement : la nécessité pour continuer l'enquête de définir précisément le poste particulier d'interprétation d'un rap par rapport à celui d'une chanson. Il s'agit de mettre en évidence les obligations que se sont progressivement données les rappers dans la profération de leurs paroles, règles constitutives de leur pratique.

1 : UN GENRE COMMUN AU RAP ET A LA CHANSON : LES *LETTRES AU PRESIDENT*

Le rap cite la chanson française : par la technique du sample puisqu'elle consiste précisément à rapporter de manière plus ou moins explicite une pratique antérieure (suivant le degré de manipulation subi par l'échantillon sélectionné). Seulement dans ce cas, la citation concerne aussi bien la chanson que d'autres genres musicaux : funk, soul, jazz, rap américain, et musiques traditionnelles régionales ou nationales, musique classique occidentale, etc.. Pour cette raison je me concentrerai principalement sur les paroles⁵⁶. Et si les rappers parlent plus volontiers de *lyrics*, c'est simplement qu'ils préfèrent cet équivalent américain, mais cela ne change pas leur statut de paroles de chanson, sinon à tomber dans le même type de pièges que

⁵⁶ : Cela dit, on pourrait essayer de rapprocher le *freestyle* du rap d'une vieille pratique chansonnière, celle de la chanson sur timbre. A chaque *freestyle* l'accompagnement mélodique est un air pré-existant choisi par le D.J., l'enjeu résidant pour le rapper à y placer ses paroles de manière sinon congruente, du moins cohérente.

ceux qui ont été identifiés au chapitre premier : prendre pour généralité et caractéristique ce qui n'est que formulation idiosyncrasique. On soulignera ici l'intertextualité à l'œuvre entre ces deux genres musicaux : tout un jeu de citations et de références montrent déjà que, de la même manière qu'on ne fait pas un film (un tableau, etc.) sans connaître – avoir assimilé – ses illustres prédécesseurs [cf., H.S. Becker, 1988], on ne rappe pas sans connaître la chanson française. Plus précisément, l'examen conjoint de quelques items vocaux-textuels établira que rap et chanson partagent un genre : celui des *lettres au Président*, entamé par Boris Vian il y a près de cinquante ans pour protester contre la conscription, et qui depuis connaît de régulières continuations en même temps que de nécessaires déplacements thématiques puisque la conscription n'est plus d'actualité.

1.1 : Tout un jeu de citations et de références

La dimension d'intertextualité se présente sous ses deux principaux sens ; tout d'abord celui, large, lié à la théorie polyphonique du langage développée par M. Bakhtine [T. Todorov, *op. cit.*, pp. 95sqg]. Pour lui, tout énoncé entre en relation avec d'autres énoncés, ne seraient-ce que ceux produits dans/par le groupe social auquel appartient l'énonciateur. Dans ce cadre général, seules les paroles qui marquent une relation avec la chanson seront prises en compte. Cela peut se révéler par une simple référence : citation du nom d'un chanteur ou d'un extrait de chanson : « *'Voir un ami pleurer'* » [Fonky Family, 1997, « Aux absents »], sur le même ton langoureux que la chanson éponyme de Jacques Brel (1977) ; encore, les deux à la fois : « *Comme dit Nougaro 'tu verras tu verras'* » [*Ibid.*, « Le sum »]. Enfin, la continuation d'une chanson précédente : « *On oublie rien on n's'habitue pas non plus* » répond le groupe belge Starflam [2000, « Amnésie internationale » *feat.* Zap Mama] au « *On oublie rien /.../ on s'habitue c'est tout* » de leur compatriote Brel dans « On n'oublie rien » (1961) ; autre variation : « *D'ici on voit tout mais d'hier on oublie tout / Et même si t'oublies rien du tout on t'habitue c'est tout* » [Rocé, 2001, « On s'habitue »]. La référence peut être implicite : par exemple le titre de la chanson « Ballade pour un traître » [*Taxi 2*, 2000] repose sur une transposition terme à terme de celui du « Requiem pour un con » (1962) de S. Gainsbourg. Sur le plan thématique, le rap du groupe La Rumeur « Je connais tes cauchemars » [La Rumeur, 2001] fait le procès imaginaire d'un juge dont les jurés se trouvent être ceux qu'il avait jugés ; on peut faire un parallèle avec la pointe finale de « Le gorille » (1952) de

Georges Brassens. De même, dans « Brigitte (femme de flic) » [Ministère Ämer, 1992] nous sont présentées alternativement Monique (la « *fillette du shérif* » qui « *se fait culbuter* » : « *Au début : le coup d'la religieuse / Une seconde passée : la reine des pipeuses* »), et Brigitte (femme de policier, « *Quand tard le soir il patrouille / ([voix de femme :] "Montez montez les grosses couilles !")* »). Elles semblent continuer l'œuvre entamée par l'héroïne d'une autre chanson de Brassens, « Le nombril des femmes d'agent » (1953) où un « *honnête homme sans malice* » se plaignait de n'avoir jamais vu de nombril d'une femme de policier. L'une d'entre elle lui offre alors « *son nombril secourable* », qu'il ne refuse pas ; malheureusement la mort le prend « *sur l'abdomen de sa complice* ».

Des liens divers entre des paroles

Ce type d'intertextualité peut également se réaliser sur le mode parodique : « Harley Davidson » [IAM, 1993] se moque de ce type de motards sur le canevas de la chanson précédente, *a contrario* laudative de Gainsbourg interprétée par Brigitte Bardot (le refrain de IAM singe même son interprétation)⁵⁷. Ou, sur le mode polémique, voire de rejet : mais rejeter la chanson ou certains de ses aspects (ou praticiens) n'en revient pas moins à s'inscrire dans sa continuité, dans un dessein de dépassement. Par exemple quand les X-men rappent « *Le rapper a une valeur opposée au chanteur français staïle Hugues Aufray* » [X-men, 1996, « J'attaque du mike »], la référence est opérée sur le mode polémique, mais pas en toute généralité : ils laissent ouverte la potentialité d'un partage de valeurs avec d'autres chanteurs. De son côté le groupe marseillais Fonky Family, qui citait Nougaro et Brel, a réalisé un rap qui comporte un slogan lancinant : « *Nique la musique de France* » [*Ibid.*, « La résistance » feat. Akhenaton]. Par exemple Don Choa y rappe : « *Nique la musique de France en beauté partout d'tous les côtés / On souille la variété plein les couilles tu sais qu'on s'débrouille : F.F. rappe vérité* ». Cela fonctionne comme double référence : de manière explicite et violente à la chanson, et non moins explicitement à un des premiers raps (« *A l'endroit comme à l'envers /.../ Sur les côtés comme par derrière* » [N.T.M., 1991, « C'est clair »]) ; il suggère ainsi une vocation du rap de dépassement, voire de remplacement, de la chanson. Le même Don Choa récidive en 2001 (« *Nique la présidence c'est un message du gars qui / Nique la musique de France mais ça on t'l'a déjà dit* » [Fonky Family, 2001a, « Esprit de clan »]), puis

⁵⁷ : Dans ce double album, le groupe se livre à plusieurs parodies dans de courts items d'à peine une minute. Par exemple « La mousse à Riton » se rapporte au répertoire de Renaud en général ; et « Le slow de lai t'es » à « L'été indien » de Joe Dassin. Sur les questions de parodie dans la chanson, cf. J. Julien, 1995.

à l'occasion de son album solo, et spécifie alors à son tour le type de chansons visé : « *On veut voir la musique de France découpée à la hache / Trancher la langue de Garou rouler en camion sur Sardou / Faire l'amour sans tabou aux chanteuses de chansons d'amour* » [Don Choa, 2002, « P'tit bordel II »]⁵⁸.

Le second sens de l'intertextualité⁵⁹, plus restreint, nous occupera plus longuement. Il se rapproche de la notion de genre du discours [T. Todorov, 1978, pp. 44-60] ; il désigne le lien entre une pratique actuelle et une précédente, et vise à le qualifier plus précisément que par la référence ou la présence plus ou moins consciente. La pratique première joue pour l'actuelle le rôle d'un véritable modèle, non au sens strictement normatif, mais à celui de précédent que la pratique actuelle cite à ce titre. Vis-à-vis du modèle, celle-ci peut se déployer en toute liberté d'initiative, depuis la reprise quasiment à l'identique jusqu'à l'innovation la plus radicale. Ce lien plus précis s'élabore de manière dynamique selon le mode de rapport du modèle : soit *in praesentia* (cas paradigmatique de la citation), soit *in absentia* (la simple allusion). Ce mode s'avère fondamental puisqu'il conditionne aussi bien la pratique que

⁵⁸ : Quelques exemples supplémentaires, non exhaustifs, classés du plus neutre au plus dur dans chaque catégorie. D'abord, les citations ou allusions : « *Mes proses sont si pures qu'on dirait Tino Rocé* » [Rocé, *op. cit.*, « Ricochets »] ; « *J'suis pas né pour chanter la joie comme Cabrel / Mais pour parler des ordures et d'ces coins où la tristesse règne* » [Le Rat Luciano, *freestyle* Skyrock, 22 mars 2001] ; « *Après ça tu m'diras pourquoi qu'j'l'ouvre !... / P'tet' j'sais qu'les miens s'reconnaissent pas dans du Michel Berger* » [Psy4 De La Rime, 2002, « Classic »] ; « *Les pourris veulent m'entendre chanter 'il court il court le furet' / Les moralistes d'la France profonde de Monsieur l'curé* » [16'30 contre la censure, 1999 (Prodige Namor)] ; « *Mon style est plus touchant que le chant d'cette pute de Céline Dion* » [Rohff, 1999, « Appelle-moi Rohff »] ; « *Les réfractaires à mes rimes pourront aller s'rasseoir sur d'incandescentes braises / Avec c'te bel hommage rendu à la chanson française* [bruit de crachat] » [La Rumeur, *op. cit.*, « Le prédateur isolé »]. Ensuite, les poursuites ou réponses à une chanson précédente : « *Dans mon p'tit bordel y a des garces et des dames / Du hardcore de ruelle comme le port d'Amsterdam* » [Fonky Family, 2001a, « Petit bordel »] ; « *On s'était dit rendez-vous dans dix ans / Même jour même heure même bé-do* [haschich] *même hall* » [Disiz La Peste, 2000, « C'est ça la France » feat. Eloquence] ; « *Qu'est-ce qu'elle a ma gueule est-ce qu'elle te saoule ?* » [Mr R, 2000, « Quoi ma gueule ? » feat. Mystik, G-Kill, Lino] ; entre autres variantes sur « Douce France » : « *J'suis né en soixante-treize pas dans l'seize mais dans l'dix-huit / La France de mon enfance c'est celle des sourires hypocrites* » [Koma, 1999, « Et si chacun »] et « *T'es rude ma douce t'es pas ma sœur / Ceci dit j'suis ton chanteur* » – donc : chanteur français – [Less Du Neuf, 2001, « Cette douce France » feat. Akhenaton] ; « *Dis à Joséphine Baker que j'ai deux amours et j'emmerde Paris / La même pour Le Figaro, la Chiraquie et Tibéri* » [Justice en banlieue # 1, n.d., Deblé Men, « Justice en banlieue »] ; « *J'aurais voulu être un artiste mes couilles ! / J'aurais voulu êtr' un mec riche* » [Idéal J, 1998, « Si je rappe ici »]. Enfin, les « à la façon de », ou « sur l'air de » : « *J'ai du bon lyrics dans ma cafetière / Et je t'enseigne le toast* déguste-le à la petite cuillère* » [IAM, *op. cit.*, « Un jour tu pleurs un jour tu ris »] ; « *Je représente avec fierté mes consorts : / Comores encore et encore :* ([sur l'air de « Les copains d'abord », G. Brassens :] *les Comores d'abord*) » [3^{ème} Œil, 1999, « L'enfant terrible »] ; « ([sur l'air de « Né quelque part », M. Le Forestier :] *Donc est-ce que les gens naissent égaux en droits / A l'endroit où ils naissent j'crois pas !*) » [Sniper, 2001, « La France »] ; « ([sur l'air de « Le blues du businessman », L. Plamandon :] *J'aurais vou-lu ... être un arrr-tiiiiis-te...*) / *Mais je n'suis qu'illicite lyrics explicites* » [Booba, 2002, « Animals » feat. L.I.M. & Moussa] ; « ([sur l'air de « Ethiopie », Renaud :] *Loin d'êt' gros j'ai que des os / Sur ma balance ou dans l'eau / Mes kilos meurent peu à peu, peu à peu...*) » [A.N.P.E., 2001, Sadik Asken & Driver, « Laurel et Hardy »].

⁵⁹ : Je fais un usage non problématique de cette notion ; dans mon propos, il s'agit d'un outil commode pour dresser un pont entre rap et chanson. Pour une présentation plus complète, cf. N. Piégay-Gros, 1996, pp. 7-41.

l'écoute de la chanson. Par exemple le ragga-rap « Aux armes » de Big Red [1999 ; cf. en outre : D.J. Mars, 2000, « Aux armes » *feat.* Psy4 De La Rime & Dossey] fonctionne en intertextualité explicite avec « La marseillaise » puisqu'il commence par « *Allons-zenfants de la té-ci / Le jour de gloire vous est acquis* » ; et avec un autre précédent, la chanson « Aux armes et cætera » (1979) de S. Gainsbourg. Big Red reprend en effet de Gainsbourg le refrain chanté quatre fois par un chœur féminin : « *Aux armes et cætera* », ainsi que le style musical (reggae). Cette double intertextualité réalise aussi un partage de la chanson fond / forme : si la forme fonctionne avec Gainsbourg, le fond, lui, avec l'hymne. Ce partage laisse voir en quoi le modèle peut tout autant revenir presque inchangé – c'est le cas du refrain et du reggae qui citent Gainsbourg ; ou radicalement différent – c'est le cas des paroles de « La marseillaise ». Enfin les deux modèles fonctionnent comme les leitmotifs de la chanson : le refrain et la musique, de toute évidence ; les paroles de « La marseillaise » aussi puisque chaque début de couplet réitère l'allusion. La première a déjà été signalée ; « *Entendez-vous dans les campagnes / Rugir ces féroces forçats* » et « *Je suis le bras vengeur de ma liberté chérie* » pour les deux suivantes. Ce trait permet de comprendre l'élément essentiel d'une telle intertextualité : chanteurs comme auditeurs pensent, apprécient, etc., l'interprétation actuelle par rapport au précédent, au modèle. En somme le précédent joue le rôle d'un guide pour une nouvelle action chansonnière ; de manière plus générale, comme le formule Tzvetan Todorov, les genres « *fonctionnent comme des 'horizons d'attente' pour les lecteurs, des 'modèles d'écriture' pour les auteurs* » [T. Todorov, *op. cit.*, pp. 50-51].

Un genre commun : les *Lettres au Président*. Présentation du corpus

La suite de ces remarques sur l'intertextualité sera consacrée à l'examen d'un exemple qui manifeste une évolution dans la chanson française de ces cinquante dernières années, et contribuera à montrer ce lien originaire entre rap et chanson. Elle concerne « Le déserteur » (1954) de Boris Vian ; la version délivrée par Renaud en 1983 (« Déserteur ») ; et celles de trois rappers, « Monsieur le président » [Lionel D, 1990], « Lettre au président » [Fabe, 1997], et « Notre vie s'résume en une seule phrase (Street is watching) » [Salif, 2001]. Il s'agit d'ailleurs, plus que d'une évolution, de l'instauration d'un genre particulier dans le patrimoine de la chanson : les *lettres au Président*. En effet d'une part « Le déserteur » renoue avec une tradition chansonnière, vivace tout au long du XIXème siècle, d'appels à la désertion des conscrits. D'autre part, si l'on s'en tient à l'axe chronologique 1954-2001, la chanson de Vian fonctionne bien comme le modèle à partir duquel s'articulent plus ou moins librement et

explicitement les autres. Enfin je retiens l'élément de lettre au Président et non de désertion pour cet ensemble dans la mesure où, si le statut du service militaire a changé (jusqu'à disparaître) durant cette période, il reste pour autant un certain nombre de choses à dire à son président ; c'est là l'enjeu du genre. L'enjeu sociologique lui réside dans la problématisation de l'adresse : lettre « au » Président certes, mais elle ne lui est pas en dernière instance véritablement adressée. Si le destinataire nommé coïncide bien avec la figure éminente de la République, chaque chanson configure comme destinataire effectif l'ensemble de ses auditeurs : ses publics potentiels, actualisés par chaque diffusion. On le voit déjà pour « Le déserteur » de Vian : d'un côté avec les réactions des institutions à la publication de la chanson qui redoutent sa diffusion, non son existence⁶⁰. De l'autre, avec Vian lui-même puisque pour lui la « lecture » du président n'est que facultative : « *Monsieur le Président je vous fais une lettre / Que vous lirez peut-être si vous avez le temps* ». Il lui importe moins que le président la lise, que les auditeurs l'écoutent.

En bref : s'il avait vraiment rédigé une chose telle qu'une lettre, elle serait adressée au président ; la chanson, en tant que telle et dans son format de publicisation, s'adresse à tous ceux qui l'entendent. Au contraire, certaines des lettres de dénonciation étudiées par L. Boltanski, « *derrière la fiction de l'opinion publique* » [L. Boltanski, 1984, p. 19] que constitue leur envoi au *Monde*, visent celui qui a fait du tort à leur auteur puisque le récit est trop personnalisé pour pouvoir être seulement compris par un journaliste ou un potentiel lecteur du quotidien. Il s'agit ici plutôt du type du « *défi aux grands* » [*Ibid.*, p. 22] que représente la lettre ouverte [cf., M. Angenot, 1982, pp. 59-60 ; R. Amossy, 2000, p. 76-79]. Autre intérêt sociologique dérivé de cette problématisation de l'adresse, et qui transparaît d'une étude des déictiques utilisés : le statut donné au destinataire, et la participation requise de sa part – son assignation. En tant que parole adressée à quelqu'un, le système des pronoms consiste en un « je / tu (vous) » ; cela rend possible la réversibilité des positions d'énonciation, donc implique une demande de réponse dans un procès instancié avec convocation de témoins : les destinataires effectifs, c'est-à-dire les auditeurs. C'est là que prend forme leur statut, et leur mode de participation qui fluctue entre extériorité, altérité et complicité (au sens toujours juridique)⁶¹. En effet si le « je / tu » s'accompagne d'un *ils*, ces destinataires sont rendus sinon absents du moins extérieurs à la situation, et il est requis d'eux un rôle de juge

⁶⁰ : Cf. C. Brunschwig *et alii*, 1981, pp.129-130, où est décrit le destin parfois légendaire de cette chanson, dont la diffusion est restée confidentielle jusqu'à la fin de la guerre d'Algérie.

⁶¹ : La métaphore juridique n'est pas anodine : il s'agit d'un *procès de communication* pour lequel il faut parvenir à décrire le rôle de chacun.

(de tiers). S'il est accompagné d'un *vous* les auditeurs sont rendus présents à la situation comme auditeurs auxquels est soumise une demande d'adhésion à la proposition faite par la chanson. Enfin s'il se complète d'un *nous* le mode de leur présence change pour devenir une véritable participation qui peut conduire à une énonciation collective, où le « je » se fond en un « nous » : les auditeurs deviennent alors les complices de la chanson, s'ils acceptent la relation. Cette enquête sur les pronoms prend appui sur l'interdépendance, au lieu de la seule corrélation, établie par Claude Lévi-Strauss entre système des appellations et système des attitudes [C. Lévi-Strauss, 1958, pp. 45-48 et 343-344] : à ce titre, elle ne peut s'en tenir aux « paroles » et faire l'économie de leur énonciation.

1.2 : La complainte du « Déserteur » (1954-1983)

L'examen s'attache d'abord au modèle générique, la chanson de Vian : c'est une complainte anti-militariste éditée en 1954 et, malgré les réactions évoquées, somme toute polie et respectueuse dans la forme. La subversion tient à quelques traits dominants ; déjà il ne s'agit pas d'une supplique puisqu'elle ne vise pas à obtenir quelque chose de son destinataire mais à le mettre au contraire face à un fait accompli et assumé : « *Ma décision est prise je m'en vais déserteur* ». Ensuite l'appel final (« *"Refusez d'obéir, refusez de la faire"* » [la guerre]) ressortit de la désobéissance civile, appel qui résonne d'autant plus dans le contexte de fin de guerre d'Indochine et de début de guerre d'Algérie. Cet appel permet de comprendre en quoi le destinataire véritable rassemble tous les auditeurs potentiels puisque ce qu'il décrit dans sa « lettre » pouvoir faire dans un futur indéterminé est actualisé par la chanson : chacune de ses auditions réalise l'appel que la lettre ne faisait que rapporter et réduire à une éventualité (« *Je mendierai ma vie sur les routes de France / De Bretagne en Provence et je dirai aux gens : / "Refusez..."* »). Enfin l'appel place l'auditoire en position d'extériorité : il lui est proposé un mode d'action auquel il peut adhérer ou non. Il faut souligner, pour compléter ce tableau, la provocation pour le moins osée voire violente qui conclut la lettre : « *S'il faut donner son sang allez donner le vôtre / Vous êtes bon apôtre Monsieur le Président* ». Quant à la proposition faite par la chanson elle rejoint le *topos* de l'errance (« *J'irai sur les chemins /.../ Je mendierai ma vie sur les routes* »), rendue nécessaire par l'action préalable : la désertion. Voilà pour ce qui est des paroles de cette chanson dite de contestation ; demeure son énonciation propre.

On peut la qualifier de deux manières : d'une part une hypercorrection langagière polie, au regard d'un personnage qui semble sorti du « petit peuple », puisqu'aucune syllabe n'est avalée, qu'aucun accent ne vient altérer la compréhension, etc.. D'autre part, elle s'accompagne d'un ton qu'on dira plaintif, en congruence avec le genre de la chanson : une complainte. Une rupture énonciative opère au moment de l'appel et de la provocation finale : Vian semble enfin accorder une certaine hardiesse à son déserteur, surtout dans sa façon de s'adresser au président. Mais elle est immédiatement annihilée par la chute énoncée au paroxysme de la plainte : « *Si vous me poursuivez prévenez vos gendarmes / Que je n'aurai pas d'armes et qu'ils pourront tirer* ». Cette chute, mains et tête baissées, à la fois préfigure les réactions des institutions, et ajoute une dimension d'ironie aux paroles tout en restant dans un cadre essentiellement non-violent, puisqu'elle tient lieu de méta-communication à propos de la chanson elle-même. On peut la reformuler ainsi : « Voyez Monsieur le Président je vous respecte vous et votre statut. Et moi qui ne suis qu'une simple gens je ne saurai vous toucher ni vous gêner, d'autant plus avec cette chose de peu de poids qu'est une chanson. En tous cas c'est vous et vos hommes qui gardez le dernier mot ; alors soyez indulgent envers ma petite œuvre et ma petite personne ». De ce modèle, il s'agit de retenir l'adresse polie et l'hypercorrection langagière ; le rapport d'extériorité dévolu au destinataire ; et le passage de la complainte à la provocation pour retourner *in fine* à la complainte : un apitoiement sur soi, qui marque la non-violence de l'intervention, non exempte par ailleurs d'une certaine ironie énonciative.

La version proposée par Renaud en 1983 (« Déserteur ») cite d'entrée Vian, depuis le titre quasiment identique jusqu'aux premiers mots ; de manière générale elle s'impose comme continuation du précédent. Elle opère essentiellement un changement de registre de langue (outre de contexte présidentiel depuis 1981) : l'incipit y devient « *Monsieur le Président je vous fais une bafouille / Que vous lirez sûr'ment si vous avez des couilles* ». Par là c'est le mode d'adresse au président qui change, ce dernier se trouve d'ailleurs immédiatement après tutoyé. Il s'agit à nouveau d'une complainte anti-militariste, mais le *topos* de l'errance a laissé place à un enracinement en Ardèche, et à un hédonisme post-soixante-huitard à base de chèvres, de quelque vieille ferme à retaper, et d'une herbe illégale et magique. Et plutôt que strictement anti-militariste, plus globalement anti-institutionnelle puisque « *L'travail c'est pas pour nous* ». Enfin par rapport aux paroles de Vian celles de Renaud se proposent bien d'en être la continuation puisque la narration commence là où l'avait laissée « Le déserteur » : par

la venue des gendarmes, ici au domicile parental et en l'absence du fautif déjà réfugié en Ardèche. Sur le plan énonciatif le ton, faussement naïf et simpliste (« *Y sont nuls, y sont moches et pis y sont teigneux* »), contraste exactement avec l'hypercorrection respectueuse du modèle ; je le qualifie d'insouciance je-m'en-foutiste et rigolarde. Ici on se moque allègrement des formes : on tutoie ce président-là, on lui tape amicalement sur l'épaule, pas si différente de la sienne propre finalement, jusqu'à l'inviter à manger quelques nouilles et « *fumer un pétard* ». On ne relève pas ici d'apitoiement sur soi : les paroles ressortissent plus que d'une plainte, d'une bravade amicale.

L'insouciance, si elle poursuit en l'explicitant la dimension de contestation, n'en conduit pas moins à une certaine forme de dépolitisation. En effet déjà, si le narrateur dit appartenir à un parti, c'est celui « *des oiseaux / Des baleines, des enfants, de la terre et de l'eau* » ; seulement, une écoute plus actuelle peut rattacher ce parti imaginaire à quelque organisation politique réelle. Ensuite la proposition faite par la chanson consiste en une simple demande d'existence pour lui et les siens, désengagée du bien commun : « *Alors me gonfle pas ni moi ni tous mes potes /.../ T'as plus qu'à pas t'en faire et construire tranquillos / Tes centrales nucléaires, tes sous-marins craignos* ». Cela correspond à une forme de politique de la reconnaissance : une simple demande de tolérance pour une sphère privée n'empiétant pas ou de façon minimale la sphère publique, celle du vivre ensemble. D'où cette invitation faite au président : l'enjeu en est de lui faire partager (et si possible apprécier) une expérience, la leur, afin qu'il reconnaisse sa légitimité. Dans cette optique le nous présent désigne ceux avec qui le personnage vit cette expérience bucolique, voire ceux avec qui il partage des valeurs. En ce sens il ne désigne pas les auditeurs qui sont rendus absents à la situation et, plus que laissés en position de tiers, rendus également autres, des autres à qui est aussi adressée la demande de reconnaissance : ce nous implique à la fois un ils d'extériorité et un vous d'altérité. Bref, puisque dans le système des pronoms de la chanson le nous renvoie à ce petit groupe de l'expérience partagée, la structure formelle de l'adresse est : « je-nous » demande à « tu » (président) et à « ils-vous » (auditeurs) de reconnaître une expérience de vie.

1.3 : Les raps au Président (1990-1997)

En 1990 paraît le premier album d'un artiste de rap français : *Y'a pas de problème* de Lionel D ; si album et artiste sont tous deux tombés dans l'oubli, ils n'en gardent pas moins l'importance de premiers. Et de ce point de vue leur examen invalide la théorie de la traversée naturelle de l'Atlantique, et fournit des éléments décisifs en faveur d'une approche du rap comme lié d'emblée à la chanson française. Une des chansons s'intitule « Peace and unity » : ce titre fait référence au slogan de l'association de hip-hop fondée par un D.J. nord-américain, Afrika Bambaataa, la *Zulu* nation*. Mais une autre chanson présente comme titre « Monsieur le Président », soit les trois premiers mots de notre modèle ; ce trait liminal l'inclut dans l'ensemble intertextuel des lettres au Président. Elle rompt avec l'appel à la désertion puisque son but consiste à donner à connaître au Président l'état désastreux du monde afin qu'il en prenne bonne note et cherche par sa fonction à y remédier. Et comme il est question de l'état du monde précisons qu'elle possède également le trait contextuel du modèle : celui d'un début de guerre, en l'occurrence du Golfe⁶². La seule subversion imputable tiendrait au fait que le président ne (re)connaisse précisément pas ce constat sur le monde que l'évidence impose à tout un chacun. En ce sens Lionel D s'adresse à l'auditeur en tant que co-témoin de la situation du monde : présent au monde mais absent de la situation de la chanson (mis à part quelques « on » qui visent à généraliser l'expérience). Son statut est celui de juge à qui il appartient de sélectionner la description la plus pertinente du monde : celle oublieuse du président, ou celle lucide et désenchantée du rapper.

La chanson commence par « *Monsieur le Président je m'adresse à vous / Lettre ouverte dans ce monde de fous / Je vis je rappe ce monde à chaque seconde / Je vois toute cette humanité que l'inconscience inonde* », pour se poursuivre par une description de cette folie inconsciente. Alors Lionel D s'adresse à nouveau au président afin de lui rappeler qu'il n'est pas de son ressort de jeune « galérien » d'y remédier mais bien de celui d'un homme d'Etat : « *C'est pas facile de vivre avec les nerfs / De gamberger sur tout c'qui est à faire / Mais ça c'est votre affaire Monsieur le Président n'oubliez pas* », puisque c'est vous qui « *créez des lois / Décideur de cette planète* ». La chanson finit sur une demande de mise à l'agenda politique de ces nombreux problèmes : « *Monsieur le Président mon rap s'arrête ici / Je compte sur vous pour le comprendre malgré tous vos soucis* ». Le tout se développe avec une déclamation tranquille et sur une musique funk, comme pour conjurer et alléger la description misérabiliste du monde. Retenons de cet épisode initial du rap français

⁶² : L'oubli de Lionel D est lié dans une certaine mesure à cette guerre puisque le *single** au titre explicite, « Pour toi le beur », n'a alors guère suscité l'enthousiasme des programmeurs radios.

l'inscription délibérée par Lionel D d'une de ses chansons en intertextualité avec la chanson française, du moins avec ce qui est en passe de devenir l'une de ses traditions génériques. Cela doit convaincre d'inscrire plus généralement le rap français d'emblée dans une double filiation, ou continuation : du rap américain, et de la chanson française. Importe également la disparition de la thématique antimilitariste (même si on pourrait l'inférer comme sous-entendue par le contexte de guerre), au profit de celle du cahier de doléances délivré au Président : bel et bien désormais *lettre au Président*. Une réserve doit être signalée : cet exemple est le moins évident du corpus, il a été inclus pour son titre et l'occurrence « *lettre* ». Cela n'empêche pas de l'intégrer, mais souligne les limites de la notion d'intertextualité, toujours liée de quelque manière à la décision de l'interprète.

Introduction froide d'une menace violente

« Lettre au président », c'est d'ailleurs le titre d'une chanson de Fabe, qui enregistre déjà un nouveau changement présidentiel ; surtout renoue avec une certaine provocation, présente dans le modèle de Vian mais que les suivants avaient délaissée. Plus précisément c'est la tension apitoiement sur soi / provocation qui se retrouve au cœur du dispositif énonciatif ; et plutôt que provocation, une véritable menace. Déjà le morceau se déroule dans une ambiance sombre, voire inquiétante par moments. Ensuite il est tout entier construit autour d'un premier terme d'une proposition dont l'auditeur attend la continuation logique, qui n'interviendra qu'à la fin ; cette attente crée projette également une tension pour cette chanson, et accentue l'ethos menaçant. En effet dès les premières phases on entend : « *Tu peux m'épier conspirer pire / Espérer voire me virer tirer fuir / Me faire cuire me cuisiner...* ». Suite à cet incipit devrait résonner un « *mais tu ne peux pas...* » ou un « *mais moi je peux / mais nous nous pouvons...* » qui justement introduirait l'élément de menace en réponse à ce qui est vécu par Fabe comme provocations et abus de pouvoir. Seulement il est sans cesse différé, ou à peine évoqué comme dans le refrain (« *J'm'occupe de ton cas mon gars* »). Pour l'instant donc, la plainte garde l'exclusivité mais l'on reste tout du long en attente de riposte ; et ici l'apitoiement sur soi est élevé en véritable procédé de victimisation. L'attente de riposte inscrit quant à elle l'auditeur comme destinataire véritable : ce n'est pas le Président que Fabe fait attendre, mais l'auditeur qu'il engage ainsi à l'attention à sa chanson au moins jusqu'à l'actualisation de la menace promise. Les trois couplets développent un certain nombre de griefs concernant la politique sociale du Président : ceux-ci s'articulent principalement autour des *topoi* relativement communs dans le rap de l'immigration (premier

couplet, alors que le rapper annonce d'emblée être « *en règle comme [s]es papiers* ») et de la vie dans les grands ensembles urbains (deuxième couplet) ; pour finir par des propositions plus générales sur la société telle qu'elle va mal. Signalons au passage une référence au service militaire, qui achève de marquer l'intertextualité : « *Mon service pour toi s'est arrêté au bout des trois jours* », donc sans désertion. Le Président est interpellé à plusieurs reprises (« *dis-moi* », « *tu vois* », etc.) ; voire attaqué de temps à autre (« *Zoophile ou pervers dans ton costard / Sadomaso frustré homme de pouvoir* »). Enfin le dernier couplet commence à préciser la menace : « *Ose parler /.../ Aie du cran* », qui peut dès lors s'énoncer sur la chute : « *Si tu nous rates on t'rat'ra pas : protège ton dos* ».

Celle-ci introduit un décalage central vis-à-vis du modèle de Vian : en effet la non-violence et l'apitoiement initiaux ont définitivement laissé la place à une menace violente d'agression physique qui pourrait bien conduire à la mort du Président. En termes d'énonciation il faut entendre tous les « *tu peux...* », pleins d'une forme d'impuissance vis-à-vis de celui qui détient le pouvoir (c'est le côté plainte désabusée et résignée), et en même temps porteurs de cette menace latente omniprésente, visant quant à elle l'action : un changement de situation⁶³. La menace trouve son actualisation, violente et glaciale, dénuée de toute émotion : pas la moindre marque de contentement ni de jouissance, simplement la transformation de l'impuissance en un fantasme désabusé de passage à l'acte. Et elle est ponctuée par l'assurance de sa transmission : en effet si elle représente bien la chute en tant que derniers mots du dernier couplet, il faut y adjoindre un court épilogue intervenant après la reprise du refrain. Epilogue scénarisé et parlé, pour s'assurer que la missive parvient à son destinataire, forme d'accusé de réception téléphonique. Fabe compose en effet un numéro de téléphone pendant que la musique ralentit et se dépouille pour ne plus laisser résonner qu'une lourde basse. Au bout de quelques sonneries on décroche ; Fabe, en liaison avec quelque conseiller de l'Elysée tutoyé (mais on n'entend que ses propres tours de parole), demande poliment à parler à « *Jacques* », sans doute absent. Il laisse alors un message à son interlocuteur : « *Tu lui diras qu'j'ai écrit une chanson pour lui* ». Dans cette destination de la chanson, il y a comme chez Vian anticipation d'une réaction potentielle des institutions : « il ne pourra pas dire que je ne l'ai pas prévenu », à la précision près que l'envoi de la lettre intervient simultanément avec sa diffusion ; donc il est prévenu, mais le mal est fait puisque la

⁶³ : Plus précisément un retour de justice, d'une justice soumise à l'antique loi du talion : c'est le président qui garde l'initiative d'action (« *Si tu nous rates...* », sorte de prérogative régaliennne du pouvoir), mais Fabe et les siens (« *on* ») possèdent une capacité de réaction immédiate et sûre d'elle.

diffusion a eu lieu⁶⁴. Au sujet du système d'adresse il actualise un nous, notamment dans la menace, mais il demeure vague : on pourrait l'interpréter en terme aussi bien de co-témoin (Lionel D) que de partenaire du petit groupe (Renaud).

1.4 : Les raps au Président (2001-1997)

L'inversion chronologique du titre annonce un retour nécessaire à Fabe, après l'examen du dernier épisode en date de cet ensemble intertextuel. Il s'agit d'un rap de Salif : « Notre vie s'résume en une phrase (Street is watching) ». D'emblée la tradition à laquelle il se rattache est affichée dans un geste qui donne en même temps le ton de l'adresse : « *Pour parler au Président pas b'soin de faire de lett' / Si j'puis me per-e-mett' qu'il aille se faire mett' / J'suis jeune de banlieue et fier de l'ét'* ». Cet incipit fait allusion à celui de Vian en s'en distinguant quant à la forme : en insultant le Président sans ambages, plutôt avec pour seules ambages la grammaticalité. Cela donne la mesure de ce qui va suivre : une oscillation entre une hypercorrection grammaticale (« *puis* », subjonctif, etc.) et une énonciation totalement libérée, avalant le plus de syllabes possibles (« *b'soin* », « *j'puis* », etc.), et injurieuse. Cette oscillation figure à sa manière la tension apitoiement sur soi / provocation déjà présente chez les précédents de Vian et Fabe. En même temps, elle amplifie l'ethos désabusé de ce dernier : la lettre n'a plus de raison d'être, l'insulte froide suffit et évacue ce Président puisque la vie semble continuer pour ce jeune homme dans sa banlieue. La chanson rejoint la description habituelle dans le rap de la vie quotidienne dans les grands ensembles urbains – disons la banlieue et tout ce qu'elle connote de misère sociale et affective, et de stigmatisation : « *Ici c'est zouk et misère bienv'nue dans notre monde tu vois / C'est bien connu c'est c't'endroit-là qu'on montre du doigt* ». En somme, rien de bien original dans le propos, qui pourrait prendre place dans une conversation entre jeunes sous un abribus, ou autrefois dans un hall d'immeuble. A en rester aux paroles on concluerait d'ailleurs volontiers à une politique de la différence, comme chez Renaud, revendiquée pour les jeunes de banlieue.

⁶⁴ : Dans une intervention ultérieure il thématise d'ailleurs une forme de victimisation par l'évocation d'une censure, ce qui en fait le parfait continuateur de Vian : « *Tu veux mon nom c'est Be-fa l'impertinent / Celui qu'écrit une lettre au Président que Skyrock Fun et NRJ [les trois radios F.M. susceptibles de diffuser un rap en 1997] censurent impunément* » [11'30 contre les lois racistes, 1997]. Une autre poursuit la critique : « *Le rap et moi c'est comme /.../ Chirac [et] la défenestration* » [Fabe, 1997, « Le rap et moi »] ; et une dernière achève de l'inscrire en position de dialogue avec le Président : « *Rac-chi pourquoi tu tousses c'est toi qui pousSES / Mes frères à bout j'arrive à la rescousse / Pousse-toi d'là !* » [IAM, 1997, « L'enfer » feat. Fabe & East].

L'énonciation cependant ouvre le champ des possibles, par exemple avec l'amplification de l'ethos désabusé.

Bel et bien désabusé, bel et bien amplifié ; le constat impuissant s'accompagne cette fois d'une politique fiction qui prend les traits d'une émeute doublée de l'assassinat du Président, finalement resté présent. En effet le troisième couplet commence de la sorte : « *Voilà pourquoi si ça crame je dis* ([avec chœurs masculins :] *oui !!*) / *Si on t'cane je dis* ([idem :] *oui !!*) / *Si on t'frappe je dis* ([idem :] *oui !!*) ». S'agit-il pour autant d'un appel à l'action violente, en contraste avec la glaciale menace de Fabe puisque le ton ici est clairement jouissif et que les « *oui !!* » criés à plusieurs signalent la force irrécusable du nombre ? En fait la réalité reprend immédiatement place : « *Agir d cette façon nous dégoûte /.../ Y a mort d'un président et l'aut' président derrière l'imite* » ; cette violence modalisée [cf. E. Goffman, 1991, pp. 53-54] est immédiatement dénoncée pour son inefficacité – l'expérience procurée par la modalisation de l'assassinat prouve son inutilité dans la chanson déjà, *a fortiori* dans la réalité. Cette fois la désillusion est totale, et l'impuissance à changer quoi que ce soit omniprésente. La musique en rajoute, mélancolique à souhait ; et sur le refrain on entend un chœur (et cœur) féminin se déchirer d'un « *Hou-houhouhou...* » confinant au pathétique. Autre élément de l'énonciation à prendre en compte : le système d'adresse fonctionnant en son sein, afin d'identifier les acteurs désignés par les déictiques. Les je renvoient à Salif, avec lequel se déploient d'une part des tu, d'autre part des on. Salif interpelle donc un interlocuteur par le tutoiement : il s'agit du Président, d'abord désigné à la troisième personne (celui dont on parle, absent de la situation) et par une insulte qui semblait l'envoyer sous d'autres cieux. Il est finalement resté, et cette description de la vie quotidienne de la banlieue s'adresse à lui. A lui et à d'autres : les nombreux ils (et quelques vous), avec des glissements perpétuels entre ces trois modes, qui rendent la situation relativement floue.

Nous, facteur d'illimitation et d'interpellation

Le tout instancie un *eux* (les hommes politiques, etc.) contre lequel lutte et se dresse je. Par exemple : « *Et pis on a Auchan alors dis-moi on manque de quoi ? / C'est c'qu'ils laissent entendre dans leurs sièges réservés / Mais nous n'vous envions pas y a des privilèges dont on sait s'préserver* », où l'on passe de tu (« *dis-moi* » monsieur le Président) à ils (députés, sénateurs, et tous détenteurs de « *sièges* »), jusqu'à vous qui les englobe tous. Autre glissement des déictiques ici : de je à nous, par on, ce qui permet d'aborder le second système

d'adresse ; je n'est pas seul dans sa lutte. En effet, l'auto-désignation de Salif louvoie constamment entre ces trois pôles, dans une même indétermination. Nous et on désignent classiquement soit « toi (vous) + moi », soit « il(s) + moi » si toi est absent de la situation. Il faut postuler sa présence : rien ne la contredit, au contraire les chœurs co-acteurs de la politique fiction la suggèrent et démultiplient le toi en vous. Cette distinction entre deux *nous* (et la nécessité dans laquelle la chanson place l'auditeur d'opter pour la solution « vous + moi ») est fondamentale, comme le montre Emile Benvéniste dans son étude sur la question [E. Benvéniste, 1966, pp. 225-236 ; cf. en outre, J. Guilhaumou, 1985]. Le nous dit « *exclusif* » (« il(s) + moi ») insiste sur moi ; le nous *a contrario* « *inclusif* » (« vous + moi »), sur vous [E. Benvéniste, *op. cit.*, pp. 233-234]. Si Benvéniste introduit la distinction pour les langues qui la marquent dans la désinence verbale, on peut l'étendre aux langues la distinction, où elle serait alors marquée par la situation.

Par conséquent je propose d'ajouter à son importante conclusion (« *D'une manière générale, la personne verbale au pluriel exprime une personne amplifiée et diffuse /.../ Dans le verbe comme dans le pronom personnel, le pluriel est facteur d'illimitation, non de multiplication* » [p. 235]), un facteur d'interpellation dans le cas du nous inclusif puisque l'accent est mis sur vous. Ce nous est donc *facteur d'illimitation et d'interpellation*. En tous cas, ici, l'enquête sur les déictiques amène à concevoir la chanson comme une scène à plusieurs présents : d'un côté les « jeunes de banlieue » (Salif et d'autres), de l'autre le Président, entouré sans doute de quelques conseillers ; les premiers montrent leur lieu de vie aux seconds dans une forme de visite, guidée et critique. Par cette configuration de la situation, Salif s'adresse d'un même mouvement au Président, et aux siens – et non en leur nom : il n'est pas porte-parole comme on qualifie d'ordinaire le lien entre rappers et auditeurs, mais co-locuteur. Si la scène (la visite guidée) est imaginaire, la situation (la chanson) elle s'actualise *sous nos oreilles*⁶⁵, et par conséquent ceux désignés comme les siens deviennent tous les auditeurs potentiellement d'accord avec la description : plus simplement, potentiellement concernés par elle. Par l'énonciation il leur est fait une place dans la scène, au sein de la chanson, qui correspond à un dialogue avec Salif et le Président : dialogue potentiel, qui vient ouvrir une fenêtre d'espoir face à l'impuissance intonative. Et fenêtre pleinement politique : elle suggère la constitution d'un collectif, par le dialogue, pour faire front contre *eux* ; cela correspond à la complicité par le biais d'une relation.

⁶⁵ : Et non dans nos oreilles et sous nos yeux. Cette expression vise à montrer qu'une chanson en s'adressant à notre audition peut faire naître une vision : opère la jonction des expériences sensorielles.

D'ailleurs un dialogue interviendra en guise de chute, comme chez Fabe, sous forme de saynète parlée entre deux protagonistes. Elle débute à partir d'une expression rappée par Salif et qu'il attribue au nouveau Président, évoquant les jeunes des banlieues : « *"on les a p'tet' baisés"* » ; alors un homme interrompt son monologue :

« [L'homme :] _ *P'tet' baisés ?*

[Salif :] _ *Ben ouais...*

_ *Comment ça "p'tet'" ? Mais y nous ont baisés mon pote.*

_ *Eheh*

_ *Ouais mais y nous ont baisés y nous baisent et nous baiseront encore.*

_ *Mais qu'est-ce que j viens d dire là ? C'est la même chose !*

_ *Eh ouais mon pote ça chang'ra pas »*

Laissons de côté le contenu ; reste l'actualisation de ce dialogue jusqu'alors seulement potentiel. Il se termine certes par une touche fataliste, mais cela n'importe pas autant que l'expérience en elle-même qui semble en appeler d'autres, identiques. Comme avec Vian l'énonciation s'institue en une forme de méta-communication, adressée cette fois directement à l'auditeur. Et qui n'en rajoute pas à la provocation mais propose une forme autre de liaison entre les individus. Reformulé cela pourrait donner ceci : « Parlons-nous, quitte à nous contredire, et peut-être alors serons-nous moins impuissants ». Cette forme de liaison se définit autrement que comme la simple conjonction par opposition au Président : cette solution, envisagée par la politique fiction, s'est révélée inefficace. Ici la liaison cherche à former par l'expérience dialogale un groupe, par là démocratique – en tant que l'entrée en dialogue ouvre la potentialité du désaccord, de la contradiction, etc.. C'est là qu'intervient de manière décisive, quant à l'efficace de l'entreprise, le nous inclusif : facteur d'interpellation, il attire l'attention et crée une relation ; facteur d'illimitation, il permet à tout un chacun de pouvoir (vouloir) entrer dans la configuration.

Nous, embrayeur démocratique

Il reste, pour conclure sur ce sujet, à opérer le retour à Fabe : à la lumière de ces remarques il devient possible de mieux rendre compte du nous indécis relevé. Pour cela il faut déjà revenir aux occurrences de tu : clairement, tout du long, elles désignent le « Jacques » à qui il téléphonait en épilogue (supposons M. Chirac) ; seulement à la fin du premier couplet, trois occurrences ne lui sont pas adressées. « Garçon *j'ai bien l'impression / Qu'il y a une*

O.P.A. sur l'immigration / C'est la crise : la douce France casse du bronzé bébé / T'achètes ton pain t'as pas d'papiers on s'voit au de-blé d'emblée / Voilà pourquoi il y a du complot dans l'air / J'ai pas la couleur locale laissez-moi faire mes affaires / C'est nécessaire frère serre les coudes l'enfer est sur terre ». Ici, de manière tout aussi limpide que pour « Jacques », ces occurrences renvoient à l'auditeur : ce passage actualise donc un dialogue entre Fabe et son auditeur, qui remplit la même fonction que chez Salif. Il reste à savoir si ce qui, à partir des tu, devient un nous est facteur d'illimitation ou non : désigne un petit groupe catégorisé ou permet à chacun de prendre part au dispositif. La question se pose en effet au regard du statut des premières occurrences (« T'achètes ton pain t'as pas d'papiers on s'voit au de-blé d'emblée »), qui circonscrivent singulièrement les possibilités de concernement puisque ce passage catégorise l'auditeur visé : une personne issue de l'immigration, pour le moins susceptible de connaître des problèmes de papiers d'identité. Par contre, dans la dernière occurrence, « C'est nécessaire frère serre les coudes l'enfer est sur terre », la situation est plus ambiguë : déjà le tu apparaît à travers la forme verbale du singulier de l'impératif, qui a moins la force illocutoire d'un ordre que celle d'un conseil à suivre ; surtout, ce tu peut aussi bien se rattacher aux précédentes occurrences qu'être considéré de manière autonome : continuer la catégorisation entamée ou élargir en toute généralité. A nouveau devant l'indétermination de la situation et l'ambiguïté sémantique, il faut procéder par élimination des solutions pragmatiquement impossibles. Du point de vue d'un auditeur, rien n'interdit d'adopter l'une comme l'autre solution. Plus précisément pour un auditeur compris dans la catégorie « issu de l'immigration », il est possible de continuer à interpréter cet impératif comme s'adressant à lui et aux autres membres de sa classe. Pour un auditeur non compris dans la catégorie, il est tout aussi possible d'y entendre une généralisation qui le comprenne, lui.

Tout le monde s'y retrouve, ou plutôt tout le monde peut se retrouver dans le nous de la chanson qui fonctionne alors bien comme inclusif. Une confusion pourrait intervenir, qui consisterait à interpréter ce nous comme procédé démagogique⁶⁶ ; au contraire il fonctionne comme *embrayeur démocratique* dans la mesure où l'illimitation fonde l'impossibilité de l'exclusion. *A priori* aucun groupe, mise à part l'instance *eux* contre laquelle se crée la collection des tu en nous, ne peut se considérer exclu de la potentialité de dialogue ouverte.

⁶⁶ : Pierre Bourdieu en parle comme de l'expression de « la mauvaise foi structurale du porte-parole » [P. Bourdieu, 1987, p. 195] : « *Quand un apparatchik veut faire un coup de force symbolique, il /.../ ne dit pas : 'Je pense que vous, sociologues, devez étudier les ouvriers', il dit : 'Nous pensons que vous devez'* » [Ibid.].

Embrayeur démocratique, dans la mesure également où l'interpellation fonde la réversibilité (tu n'existe que pour devenir à son tour je), et le conflit potentiel synonyme du débat démocratique. Embrayeur démocratique, enfin car il ne renvoie ni à l'anonyme, ni à l'intimité de ceux qui partagent déjà beaucoup, mais à un processus d'émergence et de formation ; à un travail à mener ensemble. Une conclusion s'impose sur ce qui apparaît à présent comme un genre de la chanson : au titre de genre, les lettres au Président peuvent se voir attribuer une formulation analogue à celle de T. Todorov, pour qui un genre du discours peut être réduit à un acte de parole [T. Todorov, 1978, pp. 53*sqq*]. Ici il convient de noter la modification qu'a subie l'acte de parole originel, qu'on aurait tort d'assimiler au simple changement de thématique (de la désertion à la lettre au Président), puisque c'est la structure même de l'acte de parole qui se trouve altérée. En effet l'acte de parole en question se laisse décrire comme plainte, cette forme élémentaire de la critique sociale [cf., M. Walzer, 1998] ; « je me plains de ce que... ». Pour le modèle générique, « je me plains de devoir faire la guerre » ; avec l'appel à la désobéissance civile, « je me plains de ce que *vous nous* obligiez à faire la guerre » (Vian et Renaud). Avec la disparition du motif militaire, « je me plains de votre indifférence à la misère humaine, etc. » (Lionel D). Avec le changement de mode d'adresse à l'auditeur, cela devient « je me plains de *votre* indifférence à *notre* égard » (Salif et Fabe) ; et par l'opérationnalité de l'embrayeur démocratique : « *nous nous* plaignons de *votre* indifférence à notre égard ». Alors, la structure de l'acte de parole initial change radicalement, par la conjonction du changement thématique et du mode d'adresse ; l'apitoiement sur soi est remplacé par une plainte, qui d'être collective devient menaçante.

2 : LE RAP COMME PRATIQUE CHANSONNIERE PAR L'INTERENONCIATIVITE

L'intertextualité, à considérer des chansons, ne saurait donc en rester à des paroles, mais passe par une relation entre les différentes énonciations ou interprétations. La deuxième partie de ce chapitre thématise en propre cette dimension énonciative, tout en poursuivant l'examen méthodique des relations entre rap et chanson française. En matière d'énonciation, on réduira ici l'acception de la notion à celle chansonnière d'interprétation ; interprétation

langagière de paroles (qui se déploie dans le cadre d'une interprétation musicale) : quel langage nous est donné à entendre dans la chanson, ici le rap ? Une telle question peut sembler naïve, voire absurde ; il s'agira de montrer quelques unes des implications fondamentales qu'elle permet d'approcher. A tout le moins, l'interprétation langagière amènera à préciser la définition formelle du rap entamée au chapitre précédent. En outre, elle permettra de radicaliser les conclusions apportées par l'intertextualité : grâce à l'outil de l'interénonciativité, d'inscrire le rap comme pratique chansonnière. L'exploration de l'interénonciativité entre rap et chanson française autorisera à poser l'hypothèse d'une tradition réaliste de la chanson française, à laquelle les rappers participent et qui s'étend sur plus d'un siècle ; réaliste justement quant au langage qu'elle donne à entendre. Tous ces éléments seront mis à l'épreuve dans la proposition d'une autre histoire pour le rap français, et dans l'exploration d'une micro-affaire ayant concerné le groupe IAM.

2.1 : L'interprétation langagière comme économie articulatoire

Des « reprises » de chansons françaises. Différentes articulations

Il convient de préciser ce qui est entendu par interprétation langagière ; quelques exemples y contribueront. Il s'agit d'un outil technique concernant la matérialité du langage : c'est-à-dire la réalisation vocale de tout ce qui reste nécessairement imprécis dans la réduction graphique (attaque, accent, respiration, phrasé, etc.) ; surtout : le mode articulatoire. A ce titre, les citations de chansons ici recouvrent ce seul critère, exceptionnellement donc en aucun cas pour leur sens, sauf indication expresse. Tout d'abord, sur les liens rap / chanson, on a évoqué en introduction au chapitre l'existence d'une compilation de « reprises »⁶⁷ de standards de la chanson française : *L'hip-hopée, la grande épopée du rap français*. D'une manière générale les reprises possèdent cette vertu pédagogique de mettre en évidence de manière éclatante la notion d'interprétation et son importance pour la chanson. Ce disque marque en outre la rencontre de pratiques musicales dites radicalement différentes ; dans une perspective historique, la rencontre d'époques différentes de la chanson, comme l'annonce le slogan du

⁶⁷ : Ces guillemets de précaution signalent le statut incertain de ces « reprises »-là : en effet elles opèrent toutes à divers degrés une intervention personnelle de la part du groupe ou du rapper, qui permettrait d'ajouter son nom au rang des auteurs. La reprise stricte semble bannie, et cela a partie liée avec le statut particulier du chanteur de rap. K-mel dans « Petite Marie » (1980, F. Cabrel) parle de « *version revisitée* ».

disque : « *Des sons nouveaux pour des paroles éternelles* ». Des rappers parcourent quelques décennies de chansons, des années cinquante aux années quatre-vingt : « Ne me quitte pas » (1959, J. Brel), « Requiem pour un con » (1962, S. Gainsbourg), « Mourir pour des idées » (1972, G. Brassens), « Saïd et Mohamed » (1984, F. Cabrel), etc.. Parmi les changements opérés sur les paroles initiales on trouve souvent une réactualisation du langage : par exemple G-Kill dans « J'me voyais déjà » (1961, C. Aznavour) transforme « *ans* » en « *piges* », « *province* » en « *banlieue* », « *complet* » en « *jean* » ou « *jogging* », « *cachet* » en « *oseille* », etc. ; de manière plus nécessaire pour ne pas risquer l'anachronisme, « *les chansons et les orchestrations* » en « *les textes et les musiques* ». Pour autant, cette dimension sémantique ne change pas fondamentalement la donne de départ, simple remise au goût du jour, et certains assument sans problème les paroles « d'époque » comme Oxmo Puccino avec « Ces gens-là » de Brel. En revanche, entre « *Moi j'ai failli mourir de ne l'avoir pas-zeue /.../ En hurlant t'à la mort me sont tombés dessus / Ils-zont su me convaincre* » (G. Brassens) et « *Moi j'ai failli mourir de n'l'avoir pas eue /.../ En hurlant à la mort me sont tombés d'ssus / Ils-zont su m'convaincre* » (Boogotop), se creuse une différence tenant à la nature du langage employé : celle entre « *ne l'avoir* » et « *n'l'avoir* », « *dessus* » et « *d'ssus* », « *me convaincre* » et « *m'convaincre* ».

Si le groupe peut assumer, de la chanson originale, deux imparfaits du subjonctif, des « *boutefeux* » et autres choses surannées, il ne peut par contre articuler « *ne l'avoir* ». Cela se trouve encore plus marqué dans une chanson pourtant interprétée déjà sur un mode quasi parlé : « No comment » de Gainsbourg (1984) ; quelques syllabes sont avalées (« *D'la technique ? Affirmatif* » et « *C'que j'préfère ? No comment* ») mais l'articulation demeure par ailleurs très largement décomposée. La version interprétée par Stomy Bugsy actualise un langage aux syllabes nettement plus souvent avalées, voire introduit une certaine systématité pour ce mode d'articulation. En effet, pour chaque « je » suivi d'un verbe débutant par une consonne le « -e » est apocopé : « *Si j'baise ? Affirmatif* », « *Si j'bande ? Affirmatif* » ; en outre, « *Quoi d'autre ?* » devient « *Quoi d'aut' ?* ». L'interprétation de Gainsbourg reste conditionnée par le chant, c'est-à-dire par la nécessité de placer en congruence l'acheminement vocal du texte et la musique : la phase chantée doit s'étendre sur une ligne musicale. Ici, les phases étant courtes, aucune nécessité ne vient commander d'avalier des syllabes, de presser cet acheminement vocal : même si Gainsbourg adopte une interprétation plus proche du mode parlé que chanté, son articulation demeure conditionnée par les impératifs du chant. Au contraire de l'interprétation de Stomy Bugsy, pas plus soumise à

quelque urgence d'acheminement vocal, mais qui laisse entendre un langage plus proche d'une situation courante, ordinaire de discours, où l'apocope est généralement de mise.

Un autre exemple, celui de « Ces gens-là » de Brel, permet de progresser dans les caractérisations énonciatives. Dans cette chanson, le personnage campé est en situation de dialogue avec un autre, laissé muet (cf. le refrain : « *Faut vous dire monsieur que chez ces gens-là...* »). Par conséquent Brel, dans un souci de réalisme, réalise justement un certain nombre d'apocopes – ce qui s'éloigne de son mode usuel d'articulation ; par exemple, l'incipit : « *D'abord y a l'aîné, lui qu'est comme un melon / Lui qui a un gros nez lui qui sait plus son nom / Monsieur tell'ment qu'y boit ou tell'ment qu'il a bu / Qui fait rien d'ses dix doigts...* ». En outre, certaines parties sont intégralement parlées, comme le refrain, ce qui accentue l'effet de réel : rapproche le chant d'une situation naturelle de dialogue. La version proposée par Oxmo Puccino dans le disque ne diffère guère au niveau de l'interprétation : l'un et l'autre avalant préférentiellement telle ou telle syllabe ; par commodité et habitude d'usage, les mêmes le plus souvent. Pourtant à un moment une rupture se fait sentir : au début du troisième couplet, quand le personnage en vient à évoquer les conversations qu'il a avec « *Frida* ». Alors, Oxmo Puccino multiplie les syllabes avalées (l'interprétation de Brel est notée entre crochets) : « *Même qu'on s'dit [se dit] souvent qu'on aura une maison avec des tas d'f'nêtres [d'fenêtres] / Avec presque pas [presque pas] d'mur et qu'on vivra dedans et qu'y f'ra bon y être / Et qu'si [que si] c'est pas sûr c'est quand même peut-être / Pasque les aut' [autres] veulent pas pasque les aut' [autres] veulent pas* ». On voit bien qu'il ne s'agit pas de syllabes préférentielles ici, mais d'une superposition – par dessus l'interprétation de Brel – d'une autre interprétation : le dialogue avec Frida, évoqué par Brel au sein de son dialogue avec « *monsieur* », est interprété par Oxmo Puccino. Si le premier thématise une mise en abîme (un dialogue dans un dialogue), le second réalise une mise en abîme énonciative : il se met en conversation avec Frida, en plus d'avec « *monsieur* », tandis que Brel reste avec ce dernier ; il actualise ce second dialogue que Brel ne faisait que suggérer.

Un dernier exemple, « *Manu* » (Renaud, 1981) « repris » par Daddy Lord C, confirme les dernières remarques. En effet Renaud pratique de manière constante le mode articulatoire (syllabes apocopées) que Brel n'interprétait que pour cette chanson précise en raison de la situation de dialogue signalée ; c'est-à-dire : comme les rappers ? Pas tout à fait, et la version de Daddy Lord C informe des différences qui peuvent les séparer. A nouveau la chanson est un dialogue virtuel (ou situation dialogique et non dialogale), en tous cas un monologue

effectif⁶⁸ adressé par l'énonciateur à un certain « Manu », perclus de chagrin suite à une déception amoureuse : « *Eh Manu rent' chez toi y a des larmes plein ta bière...* ». L'interpellation par le nom propre et la récurrence de la deuxième personne du singulier au plan des pronoms personnels et possessifs engage à considérer qu'il s'agit d'un dialogue. Comme Renaud avale aussi de nombreuses syllabes, il ne réside pas de différences significatives apparentes dans l'interprétation. Seulement, quand la chanson explicite la situation de dialogue au début du troisième couplet (« *J'veis **t'dire** on est des loups...* »), Daddy Lord C suspend son flow pour littéralement parler ; en outre il ajoute des marques d'adresse et autres éléments dialogiques (indiquées par le soulignement) : « ***Eh** j'veis **t'dire un truc cousin nous** on est des loups on est fait pour vivre en bande / Et surtout pas en couple ou alors **garçon** pas longtemps* ». Il ne s'agit pas comme précédemment d'une superposition, mais d'un redoublement énonciatif qui ne laisse plus guère d'ambiguïté quant à la nature de la situation : un dialogue. D'ailleurs, tandis que Renaud campe la situation par un « *Eh Manu rent' chez toi* », Daddy Lord C redouble déjà les éléments qui guident l'enquête de l'auditeur : « *Eh Manu **arrête ton char s'te plaît vas-y rent' chez toi*** ».

Des remixes de N.T.M.. Un déplacement interprétatif (1991-2001)

De l'examen de ces « reprises », retenons pour le moment un déplacement interprétatif, situé au niveau de l'articulation du langage ; ce déplacement est capital puisque c'est la nature même du langage donné à entendre qui se trouve engagée. Une autre série d'exemples devrait achever de cerner le problème. En 2001, le groupe N.T.M. édite un double C.D. de *remixes** de leurs précédentes chansons [N.T.M., 2001] : les voix restent les mêmes mais les musiques changent. Dans des interviews différentes (*L'affiche* n° 89, 2001), quatre personnes ayant participé à l'entreprise font le même constat pour la question touchant à la difficulté de l'exercice. « *On s'est retrouvé avec des nouveaux sons excellents mais une fois qu'on mettait les voix dessus ça n'allait pas /.../ 'L'argent pourrit les gens' [1991] a été un remix très difficile à faire. Je ne sais pas ce qu'on foutait à l'époque* » (p. 39), pour Kool Shen ; « *Un morceau rapide d'aujourd'hui était considéré comme un morceau lent hier. Donc à chaque fois on pitche (accélère, ndlr) un peu les voix. En ce moment on est sur 'Quelle gratitude ?' [1991], on va peut-être le pitcher* » (p. 45), pour JoeyStarr ; « *Il faut se replacer dans l'état*

⁶⁸ : Ou « *monologue dans une forme dialogique* » [S.B. Ahmad, G. Furniss, 2000, p. 198], selon une enquête sur l'interprétation d'artistes Hausa qui « *donn[ent] fortement l'impression que non seulement la performance est structurée de manière dialogique, mais qu'un dialogue a véritablement lieu* » [p. 197].

d'esprit de morceaux qui datent /.../ La technique du flow était différente » (p. 52), pour Madizm ; « *Sur les morceaux les plus anciens le flow est moins précis. Le challenge est plus grand parce qu'on doit mettre en osmose de vieux raps avec des sons de maintenant* » (p. 53), pour Spank. Il semble y avoir un problème avec les voix de 1991 ; à partir de là on peut reprendre l'évolution des albums de N.T.M. commencée au chapitre précédent, afin de chercher si un changement de flow est perceptible.

La situation se laisse résumer en une phrase, à la lumière de ce qui vient d'être dégagé pour l'interprétation langagière : dans les trois premiers albums (1991-1995) l'articulation est complètement décomposée, dans le dernier (1998) l'apocope domine. C'est toute la différence entre « *Mais peu importe car l'emblème que je porte / Me porte main forte m'épaule et m'escorte me reconforte...* » [1991, « De personne je ne serai la cible »] et « *C'est clair que j'vis que pour ça / Et puis qu'je pense que comme ça qu'j'bouge pas / Depuis l'temps qu'j'envoie qu'j'balance des bombes...* » [1998, « Seine-Saint-Denis style »]. Ce résumé abrupt mérite quelques affinements mais rend bien compte de l'évolution générale, sans degrés ni progressivité⁶⁹. Certaines syllabes entre 1991 et 1995 sont quand même avalées, et pour plusieurs types de raisons. Premièrement, des habitudes articulatoires appuyées, avec l'exemple paradigmatique des adverbes en « -ement » : le « -e » tombe le plus souvent, comme en langage naturel (« *Je sens lent'ment monter la pression* » [1991, « De personne je ne serai la cible »]). Autres exemples fréquents, les verbes en « -dre » (attendre, apprendre, etc.) et les mots en « -tre » (lettre, quatre, etc.) perdent soit le « -e » final, soit la syllabe « -re » : « *Car sans comprend' sans apprend' tu t'enfonces* » [*Ibid.*, « Blanc et noir »]. Dans les expressions formées à partir de « tout » (tout le temps, tout de suite, etc.), l'article suivant perd son « -e » : « *Tout l'monde nous considère comme une menace* » [« De personne je ne serai la cible »]. Deuxièmement, comme il a été signalé pour les chanteurs, la contrainte que constitue pour l'acheminement vocal d'une phase la durée de son support musical : par exemple « *Donc je me fais prédateur / Pour une poignée de papiers qui pour un jour ou plus me f'ra croire que l'argent fait le bonheur* » [« L'argent pourrit les gens »]. Quoique

⁶⁹ : Les éditions ultérieures du troisième album [1995] bénéficient de titres enregistrés en 1996 : « Come again 2 », « Saint-Denis style remix – Affirmative action » feat. Nas. Sur chacun on perçoit à l'état embryonnaire le type d'interprétation systématisé sur l'album suivant. Non encore systématisé : dans la première chanson, si Kool Shen avale à un moment (« *...j'n'entends plus vraiment...* »), il décompose ailleurs entièrement une phase pourtant propice (« *Pour ne pas que l'on puisse me comparer...* » ; ce qui pourrait – devrait ? – être rappé aujourd'hui ainsi : « *Pour n'pas qu'l'on puisse m'comparer...* »). A l'état embryonnaire, surtout chez Kool Shen : dans la deuxième, s'ils rappent chacun autant, on trouve deux occurrences de syllabes avalées chez lui (« *...Y a plus d'place... que d'la couille...* »), sept chez JoeyStarr (« *... J'le balance... rien n'nous affecte... à bout d'bras... putain d'société... le vent dans l'dos prêt à voler d'nos propres ailes... y a pas d'place...* »).

justement, à ce moment une des performances vocales consistait à acheminer sur une même mesure le plus de syllabes décomposées possible : « *Devant toi je suis bien je fonce-dé j'aime ça quant à toi toi là-bas toi qui m'écoutes* » [« C'est clair »], alors que la facilité et l'habitude s'accommoderaient d'un « *j'suis bien j'fonce-dé...* » ; ou, rappé explicitement : « *O.K. Shen rappe plus vite sur le beat sans limite car j'ai le sens pratique / Ma vocation est unique entièrement je m'y implique donc ta mère je nique* » [Ibid.]. Ce type de performance peut mener, fort logiquement, jusqu'à l'essoufflement vocal : « *J'ai les neurones affectés et le cœur infecté fatigué de lutter de devoir supporter la fatalité et / [pause] Le poids d'une vie de raté* » [1993, « J'appuie sur la gâchette »].

Troisième type de cas de syllabes avalées : le concept de la chanson, qui se laisse comprendre avec l'exemple paradigmatique d'un autre groupe, Ministère Ämer : « Plus vite que les balles » [Ministère Ämer, 1994]. En effet, dans cette chanson il s'agit pour chacun des rappers de « *courir plus vite que les balles* » dans la mesure où il est poursuivi par des policiers armés : corrélativement il se doit en outre de rapper « *plus vite que les balles* », donc d'avalier des syllabes, alors que cela ne correspond pas à sa manière usuelle de rapper. De la même manière, l'interprétation de « La fièvre » [N.T.M., 1995] répond à l'exigence imposée par le concept de la chanson, à savoir que quelque événement ou personne « *a mis la fièvre* » à JoeyStarr ou Kool Shen, c'est-à-dire l'a mis dans un certain état d'excitation ; corrélativement, le flow subit lui aussi l'excitation, et se multiplient les syllabes apocopées. Tandis que JoeyStarr rencontre une jolie fille : « *Faut qu'j'la serre ! / Avant qu'cela n'me manque y faut qu'on fasse la paire /.../ Donc j'te laisse imaginer la suite / J'te fais pas de dessin* », de son côté Kool Shen, lors d'un contrôle d'identité, ne peut présenter ses papiers (« *Là j'les avais pas sur moi* ») et passe donc la journée au poste de police (« *J'suis resté assis sur un banc* »). Enfin, le quatrième cas de figure recensé entre en résonance avec ce qui a été dit des « reprises » d'Oxmo Puccino et Daddy Lord C : une situation de dialogue enchâssée dans la chanson et qui à ce titre nécessite un traitement langagier réaliste, à savoir des syllabes avalées. Une telle situation se laisse le plus souvent inférer de la présence de marques d'adresse (« *Quoi t'es miro tu vois pas tu fais semblant tu n'm'entends pas / Je crois plutôt que tu n't'accordes pas vraiment...* » [1995, « Qu'est-ce qu'on attend »]), et/ou d'inflexions vocales (ici le mode parlé : « *Hé mec de cette façon le pognon ne f'ra pas l'ampleur de ta condition* » [1991, « L'argent pourrit les gens »]). Elle peut aussi être explicitée par l'intervention d'une autre voix : « *Son état de santé se dégrade et me mine ([voix d'homme :] j' imagine) / Hou ! Bien pire que tu n'l'imagines !* » ; parlant des hommes de pouvoir, « *Ah je*

vois on n'se déplace pas pour n'importe quoi c'est ça ? / ([voix d'homme :] Exact !) » [1993, « Plus rien ne va »].

2.2 : La tradition réaliste de la chanson française

En considérant ces deux ensembles d'exemples : d'une part apparaît une divergence d'interprétation entre rappers et chanteurs, puisque les premiers avalent beaucoup plus de syllabes que les seconds ; d'autre part, une semblable divergence pour le même groupe, N.T.M., entre 1991-1995 et 1998 : de la décomposition quasi totale des syllabes à leur absorption maximale. C'est-à-dire que la différence d'interprétation qui traverse un groupe à deux époques différentes correspond exactement à celle qui oppose les rappers à leurs prédécesseurs chanteurs dans les « reprises ». L'hypothèse de travail que je voudrais soumettre à l'épreuve réside en la fusion et la généralisation de ces deux conclusions : l'interprétation langagière dans le rap français se fait depuis le début en relation avec et en fonction de celle de la chanson française – et non de façon primordiale en fonction du rap américain : voilà ce que je désigne par *interénonciativité*, dont les possibilités d'extension resteraient à examiner mais qui se limite ici entre rap et chanson. Ce fait contribue à ancrer le rap français comme pratique chansonnière. En tant qu'outil d'analyse figurant des liens forts entre différentes énonciations (pour la chanson : différentes interprétations langagières), l'interénonciativité servira à formuler une autre hypothèse, celle de l'existence d'une tradition réaliste (dans sa représentation du langage) de la chanson française. Mais avant cela il faut préciser en quoi cet outil consiste, et pour cela présenter les travaux à partir desquels il a été élaboré : ceux de Pascal Boyer [P. Boyer, 1982 ; 1984 ; 1988] et de Jean-Louis Fabiani [J.-L. Fabiani, 2001].

La tradition comme interénonciativité

P. Boyer, au cours de ses différentes publications sur les récits du *mvèt* (épopées chantées chez les Fang du Cameroun et du Gabon relatant les guerres mythiques entre les deux peuples à l'origine de l'ethnie), s'est attaché à définir progressivement « *la tradition comme genre énonciatif* » [1984]. C'est-à-dire, à explorer l'hypothèse que « *la 'traditionalité' des énoncés littéraires n'est pas d'ordre sémantique mais pragmatique, qu'elle repose non*

pas sur la compréhension des récits eux-mêmes, mais sur une disposition particulière des locuteurs et des auditeurs » [1982, p. 6]. En effet il pose le principe que le mode d'accès essentiel à la tradition pour un ethnographe soucieux de l'approcher, puisqu'elle ne s'observe pas, consiste en énoncés [par exemple, 1984, p. 237]. Or, ceux-ci sont soumis non à quelque contrainte de véridicité ou de traditionalité, mais à un principe de pertinence : ils doivent constituer de la part du locuteur une intervention pertinente et intéressante en situation et vis-à-vis de son destinataire, et ce afin de susciter son attention. Par conséquent les énoncés traditionnels ne relèvent pas de la répétition à l'infini et à l'identique de quelque chose d'immuable qui serait la tradition, mais de l'introduction à chaque énonciation (à chaque récitation de l'épopée) de quelque chose de nouveau sur la base des récitations mythiques précédentes ou censées être connues du public. Sans entrer dans le détail de ses analyses d'épopées, je retiendrai cette idée-force d'un « *caractère énonciatif des faits de tradition* » [1984, p. 248], comme mécanisme général et méthode d'enquête commode et fructueuse.

De son côté J.-L. Fabiani a élaboré « *à propos des usages de la philosophie comtienne de la science dans l'histoire de la sociologie française* » [2001] un autre outil d'analyse se rapportant à la tradition, celui de « *tradition latente* ». Il part du constat que parmi la communauté des sociologues, Auguste Comte n'est guère lu de nos jours [p. 397], voire que l'un des seuls modes de référence à son programme viserait à disqualifier un collègue (par l'étiquette guère valorisée de « *positiviste* »). Pour autant il existerait selon lui « *'une part comtienne' qui continue de travailler les sciences sociales* » [p. 390], qui ne se caractérise donc pas par des références, non plus que par la résurgence dans le débat sociologique d'« *idées* » dont on pourrait lui attribuer la paternité, mais « *par la stabilité d'un style d'intervention intellectuelle* » [Ibid.]. A nouveau, il n'est pas dans mon propos d'entrer dans les linéaments de la démonstration, qui propose à la réflexion un certain nombre d'exemples qui témoignent de cette part comtienne ; entre autres, la prégnance de la problématique anthropologique des systèmes de classification, aussi bien chez Durkheim que Bourdieu [p. 412], ou encore « *la revendication d'une efficace propre de l'intervention intellectuelle* » [p. 413], etc.. Il s'agit de retenir l'élément central qui retient l'attention de J.-L. Fabiani et qui rend pour lui observable et inférable l'hypothèse de la tradition latente : « *une posture qui associe une théorie de la production scientifique à une forme d'engagement philosophique original dans le monde social* », ce qu'il appelle encore « *geste philosophique* » [p. 408]. Et là où il donne une acception métaphorique à « *geste* », il est tout aussi possible d'appliquer la

littéralité : dès lors le geste renvoie évidemment à l'énonciation⁷⁰, et l'hypothèse de la tradition latente peut être élargie et généralisée à d'autres domaines. Il ne sera plus tant question pour moi d'un « *style d'intervention intellectuelle* » que d'un style d'intervention (ou d'interprétation) langagière pour la chanson.

Récapitulons : sur le plan théorique, d'un côté la tradition se reconnaît à ses caractéristiques énonciatives ; de l'autre, une tradition peut être latente qui résulte de la reconduite (rémanence, etc.) de certains gestes. Sur le plan des données, la différence d'interprétation langagière entre N.T.M. avant et après 1995 coïncide avec celle entre chanteurs et rappers de la compilation de « reprises ». L'axiome formulé à titre hypothétique se décomposerait donc ainsi : il existe une interénonciativité entre rap et chanson française qui concerne la matérialité articulatoire du langage soumis à l'audition ; comme l'acheminement vocal du langage constitue en propre l'*ars* du chanteur, il en résulte que le rap constitue une pratique chansonnière. Pour montrer que l'interprétation langagière interagit de manière primordiale avec (prend pour modèle, en tant que référent et précédent) la chanson française et non le rap américain, un exemple est déterminant : dans le premier album du groupe IAM, un titre est rapé en français par Shurik'N, et en anglais par Akhenaton, « Wake up » [IAM, 1991]. La partie de Shurik'N est entièrement décomposée ; celle d'Akhenaton en anglais est parcourue de ces ellipses syllabiques (« *wouldn't... ain't... don't... she's... you're... can't...* » pour « *would not...* », etc.) fortement implantées dans la chanson anglo-saxonne depuis longtemps et que les professeurs d'anglais incitent à articuler dès les premières heures d'apprentissage de cette langue⁷¹. Le même Akhenaton, qui rappe ainsi en anglais sur ce titre, n'en pratique pas moins dès qu'il le fait dans sa langue une interprétation totalement décomposée. La poursuite de la formulation de cette hypothèse mène à concevoir que, si de

⁷⁰ : Cf. A. Berrendonner, 1981, p. 219 : il définit l'énonciation comme « *geste locutoire* » (aussi « *gesticulation* »). Également, M. Polanyi, 1974, pp. 53-54 ; il associe tradition et « *dimension tacite* », par exemple en opposant « les contenus articulés de la science » à « l'art non spécifiable de la recherche scientifique » [p. 53], en tant qu'ils ne peuvent s'enseigner de la même manière.

⁷¹ : Les professeurs de français en tant que langue étrangère apprennent-ils à leurs élèves de la même manière à prononcer « *J'te téléphon'rai d'main* » ? Comme si une certaine sacralité de la langue passait d'abord et avant tout par la correction articulatoire, et que ce fait dépassait largement la seule sphère de la chanson. Car les questions d'articulation excèdent largement la sphère de l'oralité pour empiéter, voire conditionner à certains égards celle de l'écrit : « *L'articulation de la voix doit être comprise comme pleinement grammaticale et non pas comme simplement phonatoire* » [H. Parret, 2002, p. 142]. Par exemple ce titre de chanson, « *Malgré tout j'l'm* » [Octobre Rouge, 2002], serait l'aboutissement graphique de la transposition articulatoire de « *malgré tout je l'aime* » en « *malgré tout j'l'aime* » : c'est la matérialité du langage employé tout entier qui change, et non sa seule oralité. Cet autre titre, « *A. C D'100 VER.C* » [*Explicit Dix-huit...*, n.d. , D.Vice], poursuit radicalement cet aboutissement graphique du langage articulé, sans codage aucun : simplement « *assez d'sang versé* ». On peut aussi penser aux *textos*, ces messages écrits transmis par téléphone portable : il n'y a pas codage, mais raccourci de l'écriture.

1990 à 1995 il n'était pas envisageable de rapper autrement qu'en décomposant totalement son interprétation langagière, à partir de 1998 il ne l'est plus d'interpréter ainsi. Au contraire ce trait articulatoire seul suffirait à jeter le discrédit sur qui le pratiquerait : quand il s'agit désormais de parodier le rap *old school**, il est remarquable d'entendre les rappers principalement décomposer leur articulation (quelques thématiques aussi semblent privilégiées, mais sans qu'il soit possible de dresser une liste précise). Désormais il convient d'avaler le plus de syllabes possibles, ou : il n'est plus question de décomposer.

Plusieurs conséquences en découlent : tout d'abord, il s'agit d'une véritable règle constitutive [cf. J. R. Searle, notamment : 1998, pp. 45-46 et 64*sqq*] de la pratique du rap. Elle régit par exemple l'économie articulatoire d'un rap pourtant entièrement construit sur la base d'une pratique scripturale, les petites annonces : « Les petites annonces du carnage » [La Rumeur, 2002] respectent ce style d'écriture fondé sur l'abréviation et le raccourci par économie (« *Par employé : dix grammes de pain + eau croupie à boire* »), mais n'en pratiquent pas moins également une autre forme de raccourci, syllabique, qui n'existe pas dans les petites annonces habituelles. Ensuite, si c'est bien une règle constitutive de la pratique d'un rap, ceux qui rappent depuis 1990 et plus largement une date antérieure à 1996 ont changé leur interprétation : par exemple les deux rappers de N.T.M. comme nous l'avons vu – le point suivant sera consacré aux questions d'ajustement dans une perspective historique. Enfin, il y a fort à parier que ce changement qui concerne le langage a des effets pragmatiques : à ce titre révèle quelque chose de la relation rapper / auditeur, centrale pour le propos général et jusqu'ici à peine effleurée (notamment dans l'importance que revêtent pour les rappers les situations dialogiques). D'autres conséquences, éthiques et politiques, seront explorées dans les chapitres suivants, mais doivent être signalées dès à présent : cette interprétation correspond à l'exact contraire de ce que Michel Bernardy dans son manuel de diction appelle « *politesse articulatoire* », qui consiste à « *démultipli[er] la prononciation des syllabes, donn[er] à chaque voyelle le tissu sonore du langage, à chaque consonne ses harmoniques* » [M. Bernardy, 1988, p. 120]. Par conséquent, elle se rapproche d'une forme de « *pathétique vocale* » [J. Cheyronnaud, 2001b, pp. 91-92], qui laisse transparaître dans la voix une corruption ou dégradation de l'âme (« *mixage d'inintelligibilité du sens et d'incontinence sonore* » [p. 91]) ; voire de « *voix illégales* » comme « *façons de chanter illégitimes qui ne doivent rien à la facilité, à la vulgarité, à l'indigence* » [G. Authelain, 1987, pp. 159-160].

J'ai choisi de nommer ce phénomène *ellipse syllabique*, bien que d'autres appellations soient disponibles, mais elles ne recouvrent pas exactement à mon sens ce qui est en jeu ici. *Syllabique* : et non seulement phonique ou phonétique, dans la mesure où si ces suppressions concernent le plus souvent une seule lettre, et plus particulièrement une seule voyelle, elles peuvent s'étendre jusqu'à la syllabe entière. On a déjà relevé « *entend'* » pour « *entendre* » ; on peut encore citer « *Less du neuf* » pour « *L'essence du neuf-deux* », selon le processus de formation du nom d'un groupe (*R.E.R.* n° 15, octobre 2001, p. 28). De toute façon, on assiste à chaque fois à une réduction du nombre de syllabes prononcées (« *j'te rappe* », de trois à deux syllabes ; « *faut qu'j'rappe* », de quatre à deux). *Ellipse* : et non apocope ni élision, dans la mesure où ces opérations recourent des phénomènes circonscrits [cf. ces entrées in H. Morier, 1989]. Notamment, l'élision concerne préférentiellement des voyelles (surtout le « -e caduc »), et si Henri Morier note que « *Une ou deux voyelles réputées stables sont menacées du sort de l'e caduc* » [p. 160], cela ne l'étend pas aux consonnes. Elle se rapproche aussi de la synérèse (deux voyelles contiguës diphtonguées) mais ne répond pas à des besoins de versification et excède les seules voyelles ; de la syncope, également, sans à nouveau la recouvrir. Au total, la notion d'ellipse est à prendre au sens de Ludwig Wittgenstein [L. Wittgenstein, 1961, p. 123 § 20] ; non omission par sous-entendu mais abréviation par rapport à un modèle, ici celui de la correction de l'articulation : « *La phrase est 'elliptique' non parce qu'elle omet quelque chose que nous sous-entendons lorsque nous la prononçons, mais parce qu'elle est abrégée, comparée à un paradigme déterminé de notre grammaire* ». L'ellipse ainsi entendue rend au mieux compte du phénomène : notamment elle contient l'idée d'une forme de subversion par rapport au modèle, celui de la chanson française.

La tradition réaliste de la chanson française

Je me risquerai à formuler un autre ensemble d'hypothèses qui ne pourront être vérifiées dans le présent travail, mais gagneraient à l'être en ce qu'elles proposent un regard qui se veut neuf sur l'histoire de la chanson française. Si l'on admet que l'interprétation décomposée pratiquée par les rappers entre 1990 et 1996 correspond au modèle dominant d'interprétation langagière en vigueur dans la chanson française⁷², l'interprétation pratiquée à partir de 1996-1998, avalant le plus de syllabes possible, ne constitue pas pour autant une irruption totalement originale et inédite dans l'histoire de la chanson française. Elle entre en

⁷² : Contrairement donc, par exemple, à la chanson anglo-saxonne ; une rapide audition de quelques disques l'atteste sans conteste.

résonance avec d'autres pratiques chansonnères, plus ou moins anciennes. Au plus près : Renaud, déjà rencontré et qui est apparu sur la scène publique en gavroche, ce qui conduit à remonter encore dans l'enquête d'antécédence. Un peu plus loin : Bobby Lapointe, pour des raisons peut-être différentes qu'il faudrait interroger, sans doute « littéraires » – si l'on considère son œuvre iconoclaste en lien avec les recherches sur le langage d'un Raymond Queneau par exemple. Un peu plus loin, où l'on retrouve quelques autres gavroches : Arletty, Fréhel, Aristide Bruant, Montéhus, etc., pour les chanteurs, sans doute encore plus loin pour les chansons⁷³. C'est-à-dire, une certaine chanson française d'entre-deux-siècles, dite « populaire » et/ou « réaliste », face à laquelle se pensera une autre chanson française, dite pour sa part « poétique » (ou « *poésie chantée* », selon les auteurs). En cette fin XIXème et début de XXème siècles, il s'agit du mode articulatoire commun et courant, qui se serait même étendu à d'autres pratiques artistiques comme le théâtre voire la littérature⁷⁴. Quelques années plus tard, il disparaît totalement de l'espace chansonnier (à quelques exceptions individuelles). Fin XXème siècle, on le retrouve collectivement investi, à nouveau, par les rappers. Dans ce cadre je postule d'une part que les rappers n'ont sans doute pas eu un accès direct à ces productions : d'où la notion commode de tradition latente qui ouvre une possibilité de jonction entre ces deux époques séparées de plus de cinquante ans⁷⁵.

D'autre part, que cette *tradition* latente désignant un style d'interprétation langagière dans la chanson peut être à juste titre qualifiée de *réaliste* : non tant pour ses contenus ou thèmes de prédilection, que justement pour le langage donné à entendre. Celui-ci se rapproche en effet beaucoup plus, et surtout plus systématiquement, d'une situation quotidienne (et non

⁷³ : Voir plus globalement pour la réalisation d'items vocaux-textuels : dans la continuation de l'évolution initiée dans l'histoire de la musique occidentale à partir de la réforme mélodramatique de la monodie florentine à la fin du XVIème siècle, qui consiste en une « imitation de la parole dans sa continuité expressive » [M. Imberty, 1979, pp. 128sq ; 1981, pp. 177sq].

⁷⁴ : M. Bernardy s'indigne pour mieux faire ressortir sa « *politesse articulatoire* » [*loc. cit.*] contre certaines tendances, précisément, du début du XXème siècle. Des acteurs, « sous prétexte de *vérisme* » [M. Bernardy, *op. cit.*, p. 118], auraient pratiqué des économies articulatoires proches de l'ellipse syllabique ; il cite cet alexandrin : « *Titus en m'embrassant m'am'na d'avant vous (!)* » [*Ibid.*]. Roland Barthes, à l'inverse, s'indigne contre les tendances de la chanson à « [s']*asservi[r]* à l'esthétique *petite-bourgeoise* de la Comédie-Française, qui est une *esthétique* de l'articulation, et non de la prononciation » [R. Barthes, 1982, pp. 249-250] ; par cette distinction il vise justement à réhabiliter *vérisme* contre *préciosité*, tradition *réaliste* contre *poétique* : ellipse syllabique contre décomposition. Pour la littérature de langue française, la rupture que constitue la parution du *Voyage au bout la nuit* (L.-F. Céline) date de 1932 ; il y aurait sans doute d'autres pistes à explorer en matière de parallèles entre rappers et Céline, auquel ne manqueront de faire penser les problèmes moraux que suscitent certains énoncés du rap [cf. chapitre trois, pp. 142-150].

⁷⁵ : Par exemple, si l'on place de côté Lapointe, les rappers connaissent en revanche bien Renaud [cf. la compilation de « reprises »], Renaud qui cite volontiers ces mêmes Bruant et Fréhel. Cela permet de retrouver la dialectique *in absentia* / *in praesentia* : Renaud rend d'une certaine manière *présente* pour les rappers cette tradition *réaliste* qui leur était jusqu'alors *absente* et qu'ils n'auraient eu sinon, sans doute, que peu de chances de rencontrer.

forcément populaire, même si l'accent d'Arletty par exemple pourrait contribuer à confondre les deux) et banale de pratique langagière, que celui des productions de cette autre tradition, dite « poétique » par certains auteurs – pour ma part, *tradition artificielle*⁷⁶. L'interénonciativité est donc cet outil qui permet de comparer entre elles différentes énonciations, à partir d'un critère précis sur la matérialité du langage proposé à l'entendre (et pourquoi pas au lire : du moins à l'entendre du lire, donc à comparer les voix des auteurs). À appliquer l'interénonciativité à d'autres pratiques langagières, il faut sans doute changer le critère : trouver celui qui correspond le mieux à la situation envisagée. Par exemple, pour rester dans le domaine des arts, au cinéma : on peut raisonnablement s'attendre à quelque différence entre les économies articulatoires des acteurs des films de Marcel Carné et Jacques Prévert, et de ceux d'Eric Rohmer. Par contre ce critère peut demeurer pertinent pour d'autres aspects de l'énonciation cinématographique : je pense, comme cela a déjà été évoqué, aux différences entre langues française et anglaise (et l'américain) ; cela serait alors à comparer les économies articulatoires des versions originales et des versions francisées, et à l'inverse pour les films français.

Pour retourner aux deux traditions de la chanson française : des artistes se rattachant à la tradition artificielle peuvent le temps d'une chanson activer une *situation réaliste*, le plus souvent pour signifier une situation dialogique ; « Ces gens-là » de Brel, déjà évoqué, aussi « Monsieur Tout Blanc » de Léo Ferré, en dialogue avec le pape, etc.. L'inverse est également valable. Il reste que l'une comme l'autre des deux traditions se pensent (se pratiquent) l'une contre l'autre : tous les efforts consentis d'un côté pour donner prise à l'artifice ou au réalisme de la situation performée par la chanson sont de l'autre côté contrecarrés par des efforts inverses (hypercorrection langagière *versus* tendance à avaler le plus de syllabes possible, etc.). Au sein d'une même tradition, on peut vouloir mener les efforts encore plus loin : par exemple la « reprise » de « Hexagone » de Renaud par plusieurs rappers [*Hexagone 2001... op. cit.*]. Les deux « mois » rappés par FDY Phenomen (ainsi que ceux par A.Speak et Awax) connaissent un certain nombre de modifications qui conduisent à une naturalisation sensible

⁷⁶ : Cf. l'article « Poésie et chanson » rédigé par Louis-Jean Calvet dans un dictionnaire encyclopédique [*in Y. Plougastel (dir.), 1996, pp. 594-596*] : il parle alternativement de « chanson poétique » et de « poétique de la chanson ». L'expression tradition artificielle n'est certes pas aussi laudative, mais il ne s'agit pas d'une qualification péjorative. Guy Rosolato parle du « caractère factice » du langage entendu à l'opéra et en fait un critère de réussite esthétique ; il le définit comme les situations où « l'artifice, loin de se faire oublier, se manifeste avec assez de constance pour que l'on en vienne à examiner cette particularité ». Cela « tient à la prééminence de la voix, traitée d'une certaine manière, c'est-à-dire dans sa plus grande efflorescence, et partant, à la place faite au langage pour exprimer l'action dramatique » [G. Rosolato, 1978, pp. 31-32]. Avec la chanson, l'efflorescence n'est pas toujours aussi flagrante, mais l'artifice est réel.

d'un langage qui n'était pas particulièrement artificiel à l'origine (interprétation de Renaud à gauche, de FDY Phenomen à droite) :

<i>« On leur a dit au mois d'avril</i>	<i>« En avril on leur a dit</i>
<i>A la télé dans les journaux</i>	<i>Dans les journaux la télé</i>
<i>De pas se découvrir d'un fil</i>	<i>T'découvre pas d'un fil</i>
<i>Que l'printemps c'était pour bientôt</i>	<i>Que l'printemps c'était bientôt mais c'est d'jà l'an</i> <i>[deux mille</i>
<i>Les vieux principes du seizième siècle</i>	<i>Ils sont encore au seizième siècle</i>
<i>Et les vieilles traditions débiles</i>	<i>Avec leurs traditions débiles</i>
<i>Ils les appliquent tous à la lettre</i>	<i>Ils appliquent leurs conn'ries à la lettre</i>
<i>Ils se souviennent au mois de mai</i>	<i>Au mois d'mai c'est la révolution qui a foiré</i>
<i>D'un sang qui coula rouge et noir</i>	<i>Ça a failli renverser l'histoire</i>
<i>D'une révolution manquée</i>	<i>Ce sang rouge et noir</i>
<i>Qui faillit renverser l'histoire</i>	
<i>J'me souviens surtout d'ces moutons</i>	<i>Mais trop d'moutons qui flippaient d'la liberté</i>
<i>Effrayés par la liberté</i>	<i>Sont partis voter par millions pour l'ordre et la</i> <i>[sécurité »</i>
<i>S'en allant voter par millions</i>	
<i>Pour l'ordre et la sécurité »</i>	

Cette naturalisation concerne les plans aussi bien sémantiques, que syntaxiques et rythmiques : le langage employé tend bien à se rapprocher le plus possible de celui de la conversation quotidienne, courante et ordinaire.

Ces formulations abruptes et approximatives ne visent pas quelque vérité ; ce sont des propositions qui nécessitent une mise à l'épreuve serrée et contextualisée, et qui alors permettraient peut-être d'évaluer avec d'autres outils l'histoire de la chanson française. Pour l'heure il s'agit de retenir l'inscription des rappers dans une tradition réaliste de la chanson française : dans une pratique chansonniers. Le trait retenu jusqu'à présent pour caractériser cette pratique va faciliter la formulation de la définition formelle du rap entamée à la fin du chapitre précédent et laissée depuis en suspens ; « effort le plus poussé pour se rapprocher dans le cadre de la chanson (donc du chant) du langage parlé » [p.60-61]. « Effort le plus poussé » : au regard de cette tradition réaliste, admettons une systématisation d'une pratique déjà amorcée début XXème ; systématisation dans la mesure où aucune autre manière de rapper n'est envisageable, et où certaines pratiques aboutissent à des regroupements

polysyllabiques sans doute inédits. « Dans le cadre de la chanson (donc du chant) » : il s'agit toujours d'une manière de chanter, par conséquent rapper doit répondre à certaines conditions communes aux différentes activités de chant, mises en évidence par J. Cheyronnaud [2003, pp. 35-37]. Notamment : « *L'activité technique [de chant] impose une rupture avec celle du parler de la conversation courante, elle exige une économie respiratoire, musculaire faciale, laryngo-buccale spécifique qui demande attention à qui envisage de s'y livrer* », ce qui définit une « *clause spécifiante et de réflexivité* » [p. 36]. En effet quand on évoque une ressemblance entre rap et situation naturelle de pratique langagière, il faut bien garder en arrière-plan la spécificité et la réflexivité irréductibles du fait de se mettre à rapper. *A contrario* une fois qu'on s'est y mis, on peut insérer une phase en mode parlé mais c'est l'activité de parler à ce moment-là qui nécessite réflexivité et spécificité, et ainsi de suite une fois cette phase terminée et qu'on veut à nouveau rapper⁷⁷. « Du langage parlé » : il faut entendre ici la situation la plus ordinaire, celle où parler signifie en même temps s'adresser à quelqu'un (si tant est qu'il puisse en exister d'autres). Car ce qui se trouve en jeu dans toutes ces remarques et observations sur la matérialité du langage dans la chanson concerne fondamentalement la forme langagière adressée à l'auditeur : *in fine* la forme de communication instaurée entre chanteur et auditeur. Donc rapper signifierait s'adonner à une activité particulière différente de la parole ordinaire (actualiser un flow), mais la matérialité articulatoire du langage mise en œuvre dans ce flow tendrait à se rapprocher jusqu'à se confondre avec celle de la parole ordinaire⁷⁸.

2.3 : Petite histoire du rap français (1/2). La prise de l'interprétation langagière

⁷⁷ : Les rappers l'expérimentent fréquemment puisqu'ils livrent de nombreuses introductions parlées à leurs chansons, pour seulement ensuite se mettre à rapper : on peut mesurer alors toute la distance entre les deux activités, distance que le préfixe « *mi-* » ne permet pas d'apercevoir.

⁷⁸ : Une précision, qui vaut aussi pour amende honorable d'erreurs passées : j'ai été mis sur la voie de l'interprétation langagière par l'*Essai d'une philosophie du style* de Gilles-Gaston Granger [1988]. Il y présente la question du style dans le langage comme résultant non du contenu informationnel mais des « *éléments non-pertinents des signifiants* » [p. 122 ; encore appelés « *résidus* » et perçus comme « *superflus* »] qui interviennent de manière redondante dans la production d'une suite d'énoncés. Placé face à une telle conception je me suis mis à modifier ma manière habituelle de retranscrire des chansons, en étant dès lors attentif à l'interprétation langagière et non plus en recomposant systématiquement les syllabes avalées [par exemple : A. Pecqueux, 2000a]. Je suivais en cela la plupart des recueils de chansons, et de rap [J.-L. Bocquet, P. Pierre-Adolphe, 1997b ; J.-C. Perrier, 2000 ; cf. annexe n° II] ; ainsi que le mode de retranscription d'entretiens recommandé lors de ma formation en ethnographie. Il était en effet fortement conseillé de ne pas laisser dans un mémoire ces scories langagières qui ne faisaient que heurter sans bonheur la lecture ; il n'appartient qu'à moi de n'avoir pas vu la spécificité d'une chanson par rapport à un entretien. Je reviendrai sur les conceptions de G.-G. Granger, ainsi que sur un autre problème pour la retranscription de chansons (la ponctuation), quand il conviendra d'aborder précisément le flow [chapitre quatre]. Pour une perspective ethnomusicologique sur les conséquences entraînées par l'interprétation syllabique, cf. C. Brailoiu, 1973.

De la décomposition à l'ellipse syllabique

Cette histoire a déjà commencé avec la présentation de la période 1990-1996 pour N.T.M.. On peut généraliser sans trop de problèmes à l'ensemble de la scène française les critères proposés pour caractériser les situations où des syllabes sont avalées, comme cela a été fait avec Ministère Ämer pour le troisième critère (le concept de la chanson). Pour le quatrième critère (la situation de dialogue enchâssée dans la chanson), il convient de noter une certaine exceptionnalité du groupe IAM qui continue à pratiquer la décomposition systématique et conserve ainsi une certaine artificialité à la situation. Pour preuve cette phase de « L'aimant » [IAM, 1993] : « *Quand elles me demandaient où j'habite je leur répondais "chérie juste à côté / La villa du dessus"* ([voix de fille :] "*Excuse-moi ce ne sont pas les mecs de ton quartier / Qui volent les affaires des gens qui sont allés se baigner*") ». Cette manière de parler peut vouloir signifier l'origine sociale (inférée de « quartier ») différente pour la jeune fille (chez elle, on parlerait guindé, tout décomposé), elle n'en resterait pas moins théâtralisée : artificielle⁷⁹. D'ailleurs, un peu plus loin, un autre dialogue est actualisé : toujours rappé, et toujours décomposé, alors qu'il met en scène des amis du quartier (de la même origine sociale). La situation est différente quand le dialogue n'est pas rappé mais interprété sur le mode parlé ; par exemple, « "*Ouais j'cartonne !* " » [« Attentat II »] ou « "*Petites allez m'ach'ter une glace !*" » [« Le repos c'est la santé »]. Ils marquent donc ainsi plus encore la différence relevée entre parler et rapper⁸⁰.

Pour le reste la généralisation proposée des commentaires appliqués à N.T.M. fonctionne bien ; je ne reviens donc pas sur cette première période dont le principe d'économie articulatoire est désormais clair : décomposer toutes les syllabes. La deuxième période, transitoire (1996-1998), débute en 1996 quand furent édités les deux raps

⁷⁹ : C'est le lieu de se demander si l'ellipse syllabique ne pourrait être considérée comme marqueur social, et servirait dès lors aux rappers pour fonder une communauté d'auditeurs sur la base au moins de cette forme de reconnaissance : « Voyez comme on rappe : c'est (presque) comme on parle, et c'est (presque) comme vous parlez ». A mon sens l'ellipse syllabique fonctionne en partie seulement ainsi ; et elle montre plus qu'une origine sociale (circonscrite ou élargie) une certaine nonchalance énonciative dans l'interprétation langagière qui, du moins dans la société française actuelle, semble relativement largement socialement admise dans les conversations ordinaires, et à laquelle s'oppose soit une préciosité quasi aristocratique, soit des situations sociales bien définies (tels les entretiens d'embauche, les rencontres officielles, l'école également, etc.).

⁸⁰ : Voir également « Interview » [*ibid.*] : cette chanson configure de manière humoristique une interview entre le groupe et un jeune journaliste d'un petit magazine. Le journaliste pose ses questions sur le mode parlé en avalant certaines syllabes ; Akhenaton et Shurik'N répondent en rasant de manière décomposée.

intermédiaires déjà cités de N.T.M. ; ainsi que quelques autres où des syllabes sont avalées : « Seul le crime paie » de Lunatic [*Hostile rds...*, (1996) 2000], « J'attaque du mike » [X-Men, 1996] (et de manière générale l'équipe de nouveaux rappers dont font partie ces deux groupes, regroupée sous le nom de « Time Bomb »), etc.. L'ellipse syllabique se pratique alors à titre relativement exceptionnel et non encore toujours systématisé. A partir de 1997 s'opère une certaine généralisation, tandis qu'une bonne partie des rappers continue à pratiquer sa première interprétation ; 1998 marque la systématisation sur les plans quantitatif et qualitatif. D'autres éléments coïncident pour faire de cette période un moment charnière dans la courte histoire du rap français : l'affaire N.T.M., comme première rencontre entre le rap hardcore et la société française ; une nouvelle génération de rappers qui tentent de se caractériser par rapport à la précédente, justement par le flow (comme « Timebomb », ou encore « Arsenal » autour de La Cliqua) ; une radio F.M., Skyrock, se spécialise progressivement dans la diffusion de rap, et *a fortiori* de rap français au moment même de la loi des quotas de programmation de variétés françaises sur les ondes ; enfin les premières ventes de disques qui chiffrent en centaines de milliers d'exemplaires écoulés. Et ces différents éléments convergent dans une même direction, tandis que beaucoup de personnes écoutent du rap français : par l'entremise de cette radio à l'aire de diffusion quasiment nationale, des millions et quotidiennement. Cela entraîne des conséquences économiques (explosion du nombre de disques édités, de labels éditeurs, etc.) ; également quant à la pratique : il ne s'agit plus seulement de rallier à soi de nouveaux auditeurs, mais aussi et en même temps de continuer une relation commencée avec d'autres⁸¹.

En outre il s'avère d'autant plus primordial de rendre réaliste cette relation aux auditeurs que les situations de dialogues revêtent visiblement une grande importance. Or l'une des principales et premières facilités d'ellipse syllabique correspond à l'articulation d'un « je + verbe commençant par une consonne » (« *j'rappe* ») ; plus encore, d'un « je + pronom personnel + verbe de relation » (« *j'te rappe* » ou « *je t'rappe* »). Ou alors, au choix : ces constructions syntaxiques à partir d'un verbe de relation deviennent plus nombreuses à partir du moment où les rappers pratiquent l'ellipse syllabique ; il serait donc plus aisé de dire une relation par ce type d'interprétation langagière. Cela reste hypothétique, et ne correspond pas à un raisonnement effectué collectivement par les rappers ou quelques avant-gardistes. Mais

⁸¹ : C'est à prendre en toute généralité, car cela a toujours été le cas : « Attentat II » [IAM, 1993] fait suite à « Attentat » [IAM, 1991], « C'est clair II » [N.T.M., 1993] à « C'est clair » [N.T.M., 1991]. Il importait déjà de continuer une relation.

tout se passe comme si, tant que le public restait peu nombreux, il semblait nécessaire de bien décomposer son interprétation – de bien se faire comprendre ; et qu’à partir du moment où le public devient plus nombreux et quotidien, ce trait n’importe plus tant. Car le *topos* de la relation à l’auditeur est abordé à partir de ce moment plus fréquemment, comme le montrent quelques titres : « Les miens » et « Mon clan » [Shurik’N, 1998], « That’s my people » [N.T.M., 1998], « Les miens m’ont dit » [Fonky Family, 2001a], etc.. De plus : souvenons-nous que le verlan n’a commencé à se multiplier qu’à partir du quatrième album de N.T.M.. De plus : les interventions de JoeyStarr dans les trois premiers albums de N.T.M. allaient en décroissant, et subitement croissent à nouveau avec le quatrième album, comme s’il s’accommodait mieux de ce type de pratique du rap à l’interprétation langagière différente et où la relation à l’auditeur devient prépondérante. De plus : cette interprétation sera corroborée par le mécanisme de l’auto-ironie [chapitre quatre]. Rien de bien formalisé et formalisable donc, mais un faisceau d’éléments qui indiquent (et c’est le moins dont on puisse conclure) un *parallèle entre cette nouvelle interprétation langagière et l’expression d’une relation à l’auditeur.*

Éléments de transition

Quelques exemples de disques de cette époque charnière devraient achever de le montrer ; ils concerneront exclusivement des disques collectifs ou compilations dans la mesure où ceux-ci donnent l’occasion de voir se rencontrer plusieurs manières d’interpréter un rap au moment même où la pratique change. Ainsi *11’30 contre les lois racistes* [1997] réunit une vingtaine de rappers qui se succèdent au microphone et posent leur rap sur le même morceau instrumental. Si la plupart pratique l’ellipse syllabique de manière plus ou moins systématique, certains continuent à tout décomposer – et parmi ceux-ci, tous ont déjà sorti un ou plusieurs disques (Akhenaton, Assassin, Kabal notamment). Cela peut paraître trivial mais c’est une manière complètement différente de pratiquer : une autre « *technique du corps* » [M. Mauss, 1950], qui nécessite apprentissage et réflexivité avant de devenir automatique, constitutive de la pratique elle-même. Quitte à passer par des brouillages momentanés, tel le groupe Prodiges Namor pour sa « reprise » de « La vie d’artiste » de L. Ferré [*L’hip-hopée... op. cit.*] : sur les paroles de Ferré, seules deux ellipses syllabiques (« *J’t’ai rencontré... Moi j’conserve* ») ; quand après le dernier couplet il ajoute quelques paroles propres elles se multiplient (« *Si c’était à r’faire tu sais qu’je l’referais / C’est c’la... c’est pas c’que vous croyiez...* »). Il a sans doute dû s’y reprendre à plusieurs fois pour éliminer de son

interprétation des paroles de Ferré les ellipses syllabiques qu'il devait y placer. Une autre compilation, *Planète rap : l'univers du nouveau rap français* [1997], regroupe plusieurs des éléments de cette époque charnière ; elle est éditée par la radio Skyrock, et se veut une rampe de lancement pour une nouvelle génération de rappers comme l'évoque le titre. En outre, elle date de 1997 mais certaines chansons sont antérieures (à partir de 1994).

Globalement, l'interprétation proposée reste fidèle à la première manière de rapper puisque onze groupes ou rappers décomposent entièrement les syllabes sur dix-huit présents. Pour autant il faut retenir la circonstance atténuante que constitue justement la date : sur ces onze chansons, neuf sont antérieures à 1997, dont six produites en 1995 – donc ces six-là ne pouvaient pas rapper autrement. A ces onze chansons il faut adjoindre une douzième : « Accélère » (1996) de Metal Sound ; il s'agit d'un groupe de raggamuffin', qui ne rappe pas mais chante. Et une treizième, « Plus vite que les balles » (1994) de Ministère Ämer, déjà rencontrée et dont l'interprétation langagière répond au concept. Il reste cinq titres avec une interprétation elliptique : d'abord selon le modèle « je + verbe commençant par une consonne » ; ensuite sans systématisation ; enfin avec systématisation. Pour le premier cas de figure, on rencontre les groupes K par Kas (« La manie », 1997) et Ärsenik (« Ball trap », 1997). K par Kas en effet interprète par moments en décomposant (« *Je manie... je me sens bien...* », etc.), par moments en avalant (« *J'suis content... j'n'ai pas de temps à perdre... j'veux... j'fais...* », etc.). Il s'agit d'une facilité articulatoire dans la mesure où ce type de construction syntaxique constitue un des cas les plus fréquents d'ellipse syllabique. Ärsenik oscille aussi entre les deux types d'interprétations, et introduit un autre type de construction : le modèle « je + pronom personnel + verbe de relation » (« *J'te casse tell'ment les couilles...* ») ; autre facilité articulatoire, introduisant cette fois l'adresse, donc la relation. Le deuxième cas de figure renvoie à la non-systématicité ; il comprend Idéal J (« Le ghetto français », 1996) et Tout Simplement Noir (« Tout simplement noir », 1995). Les deux manifestent une grande propension à l'ellipse syllabique, mais continuent dans des situations de facilité articulatoire à décomposer. Ils expriment chacun des préférences dans la pratique de l'ellipse : pour Tout Simplement Noir, surtout les situations de « *de (ou 'le')* » insérés entre deux mots, pour lesquelles l'ellipse est quasiment systématique (« *Pas d'problème... faut l'dire...* »). Pour Idéal J, celles de « je (ou 'ne') + verbe commençant par une consonne » (« *On n'vit... j'balance...* »).

Enfin, dernier cas de figure, l'interprétation elliptique systématique, c'est-à-dire : non que toutes les syllabes pouvant être avalées le soient, mais au moins à chaque fois que se présente une situation de facilité articulatoire ; c'est-à-dire : l'interprétation constitutive de la pratique actuelle du rap français. En l'occurrence, les groupes La Brigade et Lunatic (« 16 rimes (le chargeur est surchargé) », 1996) ; et surtout Lunatic sur ce titre pour la systématisme. En effet ses deux rappers ne laissent passer aucune occasion d'avalier une syllabe ; plutôt si, en laissent passer une, afin de faire entendre délibérément une répétition de syllabes renvoyant à des signifiants différents (« *Sorti du 9.2. [le département] quoi de neuf de la banlieue...* »). Cette nouvelle interprétation s'est désormais imposée, sans nécessiter pour autant la systématisme qui vient d'être décrite : un des rappers d'IAM, Shurik'N, pratique encore une interprétation langagière largement décomposée mais avale périodiquement des syllabes, ce qui lui permet de ne pas être « montré du doigt », et de rapper par exemple avec d'autres qui sont passés à la nouvelle interprétation ou n'ont jamais connu que celle-ci. Il suffit simplement qu'elle soit pratiquée à certains moments, notamment ceux de facilité articulatoire : qu'on n'entende plus les décompositions artificielles. Notamment, les décompositions qui fondaient les performances vocales d'alors et qui ne manquaient de se signaler justement comme performance par le caractère artificiel de l'énonciation. Désormais la performance vocale se situerait *a contrario* dans la capacité à avaler le plus de syllabes possible, quitte à recréer une situation artificielle (il faut bien que la performance se signale comme telle : l'artifice en est un élément constitutif). On peut à présent rendre compte des propos de Kool Shen sur son flow en 1991 cités à propos des remixes : « *Je ne sais pas ce qu'on foutait à l'époque* » – il ne sait *plus* ce qu'il faisait alors, car il a acquis une nouvelle technique du corps et serait bien en peine pour reproduire celle qu'il utilisait à ce moment⁸².

2.4 : Une interprétation violente. La micro-affaire IAM

La formation marseillaise IAM jouit ordinairement d'une renommée tout à fait positive, et bien au-delà des publics de rap depuis son premier succès (« Je danse le mia »)

⁸² : Outre Marcel Mauss, cf. M. Polanyi, *op. cit.*, p. 49 : « Le but d'une performance adroite est atteint par l'observation d'un ensemble de règles qui ne sont pas connues comme telles par celui qui les suit. *Par exemple le facteur décisif qui fait que le nageur ne coule pas réside dans sa manière de réguler sa respiration ; il flotte et continue à flotter en se retenant de vider ses poumons lors de l'expiration et en les gonflant plus que d'habitude lors de l'inspiration : pourtant ce fait n'est généralement pas connu des nageurs* ».

pendant l'été 1994. On peut parler à son égard de véritable pierre de touche du rap politiquement correct, du point de vue de sa perception extérieure. Le groupe possède une « *incontestable aura* » selon un article du *Monde* (23 février 1999), aura qui transcende les frontières musicales et générationnelles (« *J'ai été voir IAM. Franchement ça ne m'a pas déplu* » dixit Johnny Halliday, *Le Figaro Magazine*, 4 septembre 1999). Aller voir IAM comme Johnny Halliday, ou plus simplement en parler est devenu un passage obligé pour dire qu'il existe un autre rap que celui des bandes et des gros mots, comme on l'a montré dans le chapitre précédent [cf. aussi pour une première présentation, A. Pecqueux, 2000b]. Pour autant, le groupe a déjà été au centre de deux micro-affaires ; la première, sans suite, concernait plus spécifiquement Akhenaton pour sa chanson « Eclater un type des A.S.S.E.D.I.C. » [Akhenaton, 1995] : un employé de cette administration se serait reconnu dans le portrait esquissé et l'aurait pris pour une attaque *ad hominem*. Dans la seconde, voir IAM n'a pas été pour tout le monde une expérience si bienvenue, d'autant plus que des millions de téléspectateurs l'ont faite un samedi soir de février 1999 en *prime time* et en direct sur France 2 à l'occasion des *Victoires de la musique*, qui récompensent les artistes s'étant illustrés l'année précédente. Ce soir-là en effet voir IAM revenait à rencontrer « *la palme de la bêtise /.../ une mauvaise prestation musicale, doublée d'une mascarade* », selon le même article du *Monde*. A l'origine de ce qui fut un tollé médiatique, l'interprétation d'une chanson inédite : « *Indipendenza* » [1998] ; cela dit l'affaire s'arrêta sur ces réprimandes offusquées et ne porta guère à conséquence⁸³.

Au niveau visuel il est indéniable que l'on puisse être outré puisque le groupe apparaît accompagné de dizaines de figurants coiffés de cagoules et revêtus de treillis militaires. C'était d'ailleurs le principe du clip vidéo de la chanson, réalisé sur la base d'une métaphore filée avec une conférence de presse « secrète » de nationalistes corses : les traditionnelles armes de guerre de rigueur étant remplacées par d'inoffensifs microphones et autres samplers. Si l'on comprend donc sans peine ce qui a pu choquer dans cette performance (la « *mascarade* »), cela ne rend pas compte de la critique esthétique (la « *mauvaise prestation musicale* »). La question se pose donc au niveau chansonnier : qu'est-ce qui a pu devenir « *mauvais* » chez IAM qui jusque là bénéficiait d'une « *incontestable aura* » ? Si le jugement concerne leur prestation ce soir-là, il reste nécessaire de situer cette chanson-là par rapport au

⁸³ : C'est pourquoi elle est « micro » ; je lui conserve tout de même le qualificatif d'affaire dans la mesure où cet épisode continue à s'attacher à la réputation du groupe. On y revient par exemple en 2001 à l'occasion d'un numéro hors série d'un magazine de rap consacré à la sortie du deuxième album solo d'Akhenaton et à ses dix ans de carrière : on cherche à découvrir pourquoi un tel dérapage (*Radikal* hors série n° 1, 2001, pp. 102 et 112).

répertoire du groupe. Pour ce qui est du plan strictement musical, rien ne change fondamentalement, si ce n'est un rythme un peu plus rapide. Du côté des paroles, simplement la revendication d'un certain idéal d'indépendance culturelle pour leur ville, faisant ainsi rejaillir une de leurs premières grilles thématiques [IAM, 1991] et rejoignant d'autres groupes qui font de même sans être « *mauvais* » pour autant (Massilia Sound System, Les Fabulous Trobadors, etc.). Dernier élément à interroger : la chanson apparaît dans la seconde édition d'un album paru d'abord en 1997, et constitue leur nouveau single ; or un certain nombre de paramètres chansonniers changent par rapport à cet album qui est la raison de leur récompense.

Parmi ces nouveaux paramètres, il y a d'abord l'apparition d'une troisième voix dans un single, celle de l'ex-danseur Freeman, qui se singularise par une prononciation disons « arabisante » dans la mesure où y prédomine le « R apical » absent de la prononciation habituelle du français. Cette consonne est assimilée par Ivan Fónagy à un « *index érigé* », et elle constituerait selon lui une « *menace* » [I. Fónagy, 1970, p. 132] ; il faut reconnaître à tout le moins qu'elle provoque un certain heurt sonore. Ainsi « *khouya* », mot arabe signifiant « mon frère », par cette consonne apicale accentue sans conteste vers une certaine interpellation. Par exemple, sur ces deux phases, le R apical associé aux stridentes ne peut manquer d'instiller une certaine agressivité à l'interprétation : « *Khô dans l'vice les crocs s'vissent tôt le monde s'agresse se graisse / ([Akhenaton :] Régresse) dresse ton bilan : c'qu'ils pondent ici c'est pour leur adresse* »⁸⁴. Ensuite, deuxième paramètre : comme l'extrait vient de le laisser paraître, les voix des différents rappers se superposent, jouent ensemble dans un véritable partage. Avant, le plus souvent, Akhenaton et Shurik'N exécutaient chacun leur(s) couplet(s) et le refrain incombait à l'un ou à l'autre (ou aux deux ensemble) ; ici, si chaque couplet est pris en charge par l'un des trois, les deux autres interviennent fréquemment pour interpréter des segments. Sur des couplets de seize phases, on compte sept interventions autres chez Shurik'N ; dix chez Freeman ; douze chez Akhenaton. Pire : dans le refrain, un chœur crie « *Independenza !* », un rapper se charge d'une phase, puis les trois se partagent la suivante ; la structure se répète trois fois. Par exemple : « ([chœur :] *Independenza !*) ([Shurik'N :] *Que ceux remplis de sales principes gisent là*) / ([Akhenaton :] *Grise la*) ([Freeman :] *verdure persiste*) ([Shurik'N :] *vise et mise là*) ». En

⁸⁴ : Dans d'autres chansons de ses albums solos : sur trois mesures, « *Mentalité du bled khô... ma peau marron / Le daron... barons* » [Freeman, 1999, « Bladi » feat. K.Rhyme Le Roi & Khaled] ; sur deux rimes, « *Etat de maqu'reau / ... avec un mik' khô* » [2001, « Y a plus d'règne »].

bref, cela provoque de brusques, inattendus et continuels changements de voix qui viennent par là rompre une certaine harmonie et contribuent, en sus du R apical, à introduire une nette dissonance qui peut ne pas seoir à toutes les oreilles.

Enfin dernier changement : la première édition de l'album en question date de 1997 ; les rappers y décomposent entièrement toutes les syllabes. Ils n'ont pas suivi le mouvement qui s'amorçait, ou n'ont pas anticipé sa généralisation rapide et le fait que cette nouvelle interprétation langagière deviendrait règle constitutive de l'activité de rapper. Car ils ne pouvaient pas ne pas être conscients de l'amorce de ce mouvement ; par exemple l'un des deux rappers français invités sur l'album (en *featuring*), Fabe, pratique l'ellipse syllabique. Sur ce nouveau titre ils s'y sont tous trois mis, et tranchent ainsi radicalement avec leur interprétation habituelle⁸⁵. « *Trop d'jeunes s'ouvrent les veines parc' que trop d'maux* » (Shurik'N), « *On m'note sur orbite j'les écris* » (Freeman), « *Y a pas d'frontières c'est géant dans l'néant* » (Akhenaton) : ces interprétations à base d'ellipses principalement de voyelles induisent par le frottement des consonnes entre elles, au niveau esthétique, un effet de heurt constant. Si l'on additionne cet effet à la dissonance des voix s'entremêlant et au son menaçant que constitue le R apical, on commence à comprendre en quoi la performance du groupe a pu faire l'objet d'une telle évaluation. Globalement cette interprétation peut être qualifiée d'agressive, voire violente par sa constance dans l'agressivité ; bien loin d'une « *politesse articulatoire* » [*loc. cit.*] en tous cas. Si l'on ajoute la cinquantaine d'hommes déguisés, il devient clair qu'IAM ne s'est pas contenté d'être hors sujet par rapport à la cérémonie et ses conventions, mais que toutes les conditions étaient réunies pour donner naissance à cette micro-affaire – on peut leur prêter une certaine volonté de faire scandale ce soir-là. Cet exemple montre aussi l'importance de l'interprétation langagière : en tant que règle constitutive de la pratique du rap, nécessaire donc à suivre à partir d'un certain seuil de généralisation, quitte à produire un écart de conduite ; en tant que mode articulatoire conditionnant sous bien des aspects l'écoute, donc la réception du rap, esthétique et morale : sociale pour tout dire.

⁸⁵ : Comme l'évoque Akhenaton en 2001 dans le magazine consacré à la sortie de son deuxième album déjà cité : « *C'est inévitable /.../ Nous nous y sommes mis [à cette nouvelle économie articulatoire] /.../ Si tu as décroché et que tu rappes comme à tes débuts (il mime un flow old school rap français), tu peux t'évertuer à dire des trucs très intéressants, tu seras largué et personne n'écouterà plus ce que tu as à dire* » (Radikal *op. cit.*, p. 27).

3 : UN POSTE D'INTERPRETATION PARTICULIER

Afin de conclure, ces quelques pages reviendront sur les différentes analyses, en vue non de les récapituler : de dégager les conséquences qui s'imposent ; et particulièrement celles, pragmatiques, qui concernent la relation rapper / auditeur. La première série de remarques s'applique au statut du chanteur de rap ; elle renvoie plutôt aux analyses développées dans la première partie, notamment à propos des lettres au Président. La seconde série aborde directement cette relation rapper / auditeur, à partir de l'examen de l'économie articulatoire du rap, également sous l'égide de l'énonciation. Au total, ce bilan sur les données accumulées depuis le début amènera à définir le poste d'interprétation particulier, sans doute inédit dans l'histoire de la chanson française, au moins pour être ainsi collectivement investi et pour imposer à ses praticiens des obligations contraignantes. Celles-ci tiennent d'une part à une *conformité d'identité* du rapper entre ses différentes interventions puisque je y est toujours ce rapper – cela impose une *responsabilité* de tous les instants envers les paroles proférées (impossibilité de se dédouaner par un : « *ce n'est pas moi qui dis cela, c'est le protagoniste de la chanson* »). D'autre part, au fait qu'en étant le plus souvent explicitement adressé à un auditeur, le rap se veut instruction d'un procès de communication avec lui, ce qu'il ne peut pas être au sens littéral par l'asymétrie essentielle du dispositif chansonnier.

3.1 : *Je est ce rapper. Conditions de profération d'un rap*

Erving Goffman dans *Les cadres de l'expérience* file la métaphore théâtrale d'ailleurs sous-jacente à toute son œuvre, et exploite de bout en bout les ressources du matériau artistique. Il procède à une incursion dans le domaine de la chanson, au moment d'exemplifier la distinction qu'il propose, quant aux cadres spécifiques de la conversation, entre les fonctions d'animation et de responsabilité du discours [1991, pp. 507sq] : « *Les interprètes de variétés jouent aussi sur ce registre de l'autre que soi, bien que la figure qu'ils s'attribuent ne se distingue pas précisément et qu'entre le chanteur et la figure on présuppose une affinité qui autorise le chanteur à chanter en son nom* » [p. 526]. Il précise surtout en note : « *Je me*

contente de soulever simplement la question du rapport du chanteur à la 'personne' qui est censée en énoncer les paroles, c'est-à-dire le 'je' de la chanson » [ibid.]. Cette question revêt en effet une importance particulière pour la chanson. Lors du commentaire de la chanson de Salif j'ai indiqué sans autre commentaire que les je renvoyaient à Salif lui-même : il s'agit à présent de l'expliquer et d'en tirer les conséquences. Tout d'abord, nouvelle règle constitutive de la pratique de cette forme de chanson : le rapper est toujours à la fois auteur **et** interprète (et, de plus en plus aussi compositeur de la musique) : chaque mot qu'il prononce, il en est l'auteur ; sauf exception, chaque mot qu'il écrit, il en est l'interprète. Règle constitutive, dont la présomption de violation (quelqu'un d'autre que l'interprète serait l'auteur) représente une des plus graves critiques pour un rapper : « *Là j'ai la haine comme lorsqu'on m'dit : / "Asken tes textes c'est toi qui les écris ?" / Pourtant j'ai pas la tête à êt' seul'ment interprète comme Johnny* » [A.N.P.E., 2001, Sadik Asken, « Trop de tension »]. Règle constitutive, qui rend par conséquent problématique l'exercice de la « reprise » d'une chanson antérieure : d'où la tendance à ajouter aux paroles de la chanson initiale quelque chose de nouveau, émanant du rapper. D'où également l'extrême rareté de ce type d'exercice, qui apparaît uniquement dans des projets discographiques globaux comme ceux cités, en aucun cas au sein d'un album d'un groupe ou d'un rapper comme cela peut être le cas dans d'autres styles musicaux. Cela dit cette règle constitutive, pour décisive qu'elle puisse être pour les rappers, concernerait principalement par exemple une sociologie centrée sur les artistes et leurs pratiques⁸⁶. Dans ma perspective elle n'importe pas tant que l'autre règle constitutive qui en découle : non seulement le rapper est toujours l'auteur de ce qu'il interprète, en outre il est toujours le référent auquel renvoient les différentes occurrences de je dans ses chansons.

Je ici n'est pas donc un autre, il est toujours ce rapper/auteur/interprète, désormais également protagoniste. Par là le rapper est toujours *ancré* (indexé) dans sa chanson ; où l'ancrage désigne « *la présence* ès qualités, *dans l'énoncé, de l'auteur de l'énonciation, telle qu'elle peut s'exprimer dans la langue* » [G.-G. Granger, 1979, p. 172] et pose un problème de renvoi non au message mais « à l'énonciation elle-même, en tant que produisant le message » [p. 173]. Cette règle peut connaître des exceptions ; auquel cas, le rapper doit imaginer un procédé afin d'indiquer l'usage ici extraordinaire de je. Ainsi Akhenaton dans « Lettre aux hirondelles » [Akhenaton, *op. cit.*] modalise cette indication dès l'incipit : une autre voix que la sienne commence la lecture d'une lettre qui lui est adressée (« *Marseille le*

⁸⁶ : Pour une perspective inspirée de la sociologie des professions, cf. K. Hammou, 2002 ; ainsi que : M. Jouvenet, 1998.

19 janvier 1994. *Salut Italiano, je t'écris c'te lettre...* ») ; au fur et à mesure de la lecture sa propre voix recouvre la première, pour finir par commencer seule à rapper la chanson. On comprend de la sorte qu'Akhenaton rappe une lettre qui lui a été adressé ; il est clair que les je renvoient à cet ami et non à lui. Autre solution commode pour signaler la présence de la narration d'une expérience vécue par un autre que le rapper : classiquement, le recours à la troisième personne ; par exemple « Un brin de haine » [Ibid.] commence ainsi : « *Vincent a soixante ans immigré de Calabre / Il a quitté les champs...* », le je n'apparaissant que pour signaler l'avis du narrateur (« *Son meilleur ami /.../ autant que je sache est ma foi un gosse bien tranquille* »). Le titre peut suffire à signaler la modalisation réalisée dans la chanson : « Dans la peau d'un dealer » [Matt, 2001], précaution préalable indispensable pour ne pas se méprendre sur une chanson entièrement effectuée à la première personne⁸⁷. Par ailleurs cette règle constitutive doit être présentée comme telle aux auditeurs, du moins dans un premier temps. En 1993 le même Akhenaton se doit de préciser à la fin du récit de la vie d'« Une femme seule » [IAM, 1993] que « *Si je vous parle de cette manière sincère ouvert / C'est que cette femme seule était ma mère* ». Alors qu'en 1997 quand il relate la micro-affaire ayant fait suite à une des chansons de son album solo, il n'explique à aucun moment le fait que cette narration le concerne personnellement [IAM, 1998, « Dangereux »] : c'est censé être clair.

Si *je est bien ce rapper* une conséquence réside dans l'importance (voire la nécessité dans un groupe, où plusieurs rappers se succèdent et doivent se différencier) de l'auto-présentation, qui fonctionne déjà comme attestation de soi – que c'est bien soi qui parle. Philippe Lejeune l'a souligné pour l'autobiographie : ce « *je soussigné* » qui apparaît dès la couverture du livre pour se poursuivre par un avertissement, et autres procédés [P. Lejeune, 1996, pp. 19-35]. Ici, mis à part le cas de l'album d'un artiste solo, il n'en est pas question : il faut donc passer par d'autres procédés. Le plus commun consiste à se présenter à la troisième personne du singulier, ce qui a pu être interprété comme expression du narcissisme le plus développé [L. Genton, *op. cit.*, pp. 17-19]. De façon ordinaire, « *Ça c'est Chill trente ans pas d'bluff lyrics de daron clap / Histoire vraie action pas d'invention d'fanfanron du rap* » [Comme un aimant, 2001, Akhenaton, « J'voulais dire »] ; ou encore « *C'est l'môme qu'on appelle Luch' l'môme qu'on connaît à peine* » [Le Rat Luciano, 2000, « Il est fou c'monde »].

⁸⁷ : Matt est un chanteur de *R'n'b* qui par certains côtés tend à brouiller les frontières entre ces genres musicaux. Son cas devient intéressant à suivre, notamment pour les différentes règles constitutives mises en évidence. S'il respecte la nécessité de modaliser quand je n'est pas lui, son dernier album correspond à la première écriture par un rapper de chansons dont il laisse l'interprétation à quelqu'un d'autre : à la première *écriture* de chansons (le rapper Sat lui a en effet composé « Piégé », « Absorbe mes pensées » et « L'œuvre de Dieu » [Matt, 2003]).

Quitte à passer par le martèlement : « *C'est l'intRohff tu peux pas test' Rohff / Comment on m'appelle ? Rohff j'épelle : R.O.H. 2 F.* » [Rohff, 2001, « L'intRohff »] ; ou par une auto-désignation pour le moins insultante au niveau sémantique : « *C'est cet enfoiré d'Sat* » [Cut Killer, 2001, « Freestyle 'F.F.' »]. De telles attestations nous intéressent principalement pour leurs conséquences pragmatiques, induites par la norme sociale qu'implique ce type de pratique : d'une part l'authenticité, d'autre part la responsabilité. Pour la première il s'agit de la qualité des épreuves à l'aune desquelles les paroles des chansons doivent être considérées ; il n'est question ni de vérité ni de fidélité, mais d'authenticité : de la crédibilité à accorder non tant à ce qui est énoncé qu'à celui qui énonce et engage ainsi son identité. Que les expériences, que le rapper dit par son énonciation d'un rap avoir vécues en propre, se soient « réellement » passées (selon un hypothétique point de vue de Dieu) comme il le dit n'importe pas tant que la perspective qu'il engage (par l'ancrage et l'attestation) sur ces expériences, et qui l'engage sur son identité propre.

Selon les formulations, plus ou moins fleuries : « *J'fais d'la bio rappologique* » [Booba, 2001, « Nouvelle école » feat. Mala], « *J'te raconte que / C'que j'connais : ça va du bled à ma queue* » [*Ibid.*, « De mauvaise augure »] ; et plus ou moins lapidaires : « *Mon historique mon curriculum : / Montreuil ville natale domicile Noisy-l'Keu-s origine marocaine* » [La Caution, 2001, « Almanach »], à l'inverse de « *15. 12. 7.7. ma date de naissance /.../ En 86 y a eu cet accident d'voiture /.../ 99 : j'ai perdu sept potes /.../* » [Rohff, *op. cit.*, « Le même quartier »]. L'enjeu consiste à présenter à la perspicacité de l'auditeur l'authenticité d'une identité, ou plutôt une conformité d'identité. Si un ensemble de procédés viennent y contribuer, en dernière instance l'auditeur choisit entre reconnaître cette conformité – et la respecter du coup comme telle – ou ne pas la reconnaître. Deuxième conséquence pragmatique : l'engagement de sa responsabilité, du fait que le rapper est auteur et interprète de ses chansons, également leur protagoniste attesté. Bref il demeure *in fine* seul responsable et garant de ce qu'il rappe, et il le revendique par l'insistance à combiner toutes ces règles pourtant contraignantes et jusqu'alors jamais expérimentées dans l'exercice chansonnier⁸⁸. Cela définit un poste d'interprétation particulier, qui permet en contrepartie de la responsabilité, d'écarter la difficulté reconnue dans les manuels de diction [M. Bernardy, *op. cit.* ; G. Le Roy, 1968] : trouver la « voix » de l'auteur, réussir à *incarner* ce qu'il a écrit.

⁸⁸ : Par exemple un groupe a choisi de s'appeler La Caution, et s'en explique ainsi : « *On vit dans une société où personne ne te fait confiance sans garantie. Transposé dans le rap ça veut dire qu'on peut nous faire confiance. Que La Caution ce sera toujours du vrai rap* » (*Radikal* n° 52, mai 2001, p. 30).

En quoi les contraintes de composition d'une chanson sont indissociables de l'horizon de son effectuation vive ; et les caractéristiques formelles du poste d'interprète donnent un premier accès à l'*actio* vocale.

Mais cela implique également une lourde responsabilité par toutes les règles articulées, et dont le rapper ne peut pas ne pas être conscient après s'être imposé de telles contraintes, et qui contribue à nouveau à rapprocher la pratique du rap d'une situation de conversation ordinaire où ces contraintes sont généralement également réunies. Il s'agit en effet de « *l'engagement de responsabilité d'une personne réelle* » [P. Lejeune, *op. cit.*, p. 23] : c'est-à-dire, de la même manière que les « personnes réelles » engagent leur responsabilité en situation ordinaire, mais d'une manière beaucoup plus contraignante que dans les pratiques artistiques habituelles. Comme le dit le 3^{ème} Œil, s'il s'agit d'un « *texte cru vécu parfois trop radical* », le tout est d'avoir « *les [pause] pour assumer c'qu'on écrit* » [3^{ème} Œil, 1999, « La boomba »]. Cela explique aussi à nouveau pourquoi l'exercice des « reprises » peut parfois devenir difficile pour un rapper : parce qu'il peut engager sa responsabilité d'une manière trop exorbitante. Un exemple intéressant, quand Rohff rappe « Deuxième génération » de Renaud [Hexagone 2001... *op. cit.*]. Déjà, « *Dans la bande c'est moi qu'est l'plus grand / Sur l'bras j'ai tatoué une couleuvre* » devient « *Dans la bande il dit qu'c'est lui l'plus grand / Sur l'bras il a tatoué une couleuvre / Pour ça il faut du cran faut du cran* ». Surtout, « *Alors je m'défonce avec c'que j'peux / Le trichlo, la colle à Rustine / C'est vrai qu'des fois ça fout la gerbe mais pour le prix c'est c'qu'on fait d'mieux / Et pis ça nettoie les narines* » devient pour sa part : « *Alors Renaud il a écrit qu'il s'défonce avec tout c'qu'il peut / Le trichlo la colle à Rustine une chambre à air / C'est vrai qu'des fois ça fout la gerbe mais pour le prix c'est c'qu'on fait d'mieux / Et même s'il a mal à la trompe quand il urine ça lui nettoie les narines* ». Il apparaît de toute évidence que le rapper Rohff ne peut assumer la responsabilité induite pour lui par les paroles de Renaud ; cela ne veut pas dire que le chanteur Renaud les assumait, ou les assumait de la même manière puisqu'il n'était pas soumis aux mêmes règles. L'authenticité de Rohff ne peut s'accorder avec les expériences décrites par Renaud : ses auditeurs habituels n'y retrouveraient pas son identité, les autres s'en formeraient une représentation qu'il ne souhaite visiblement pas transmettre.

Ce sont ces règles constitutives qui me permettent de faire le partage entre ce qui est à inclure dans l'enquête comme rap français, et ce qui ne peut en faire partie, et non les excommunications internes. En effet, pour être dit rapper, je considère qu'il faut (outre

actualiser un flow) répondre aux exigences établies pour ce poste d'interprétation : auteur-interprète-protagoniste. Par exemple, Stomy Buggy est accusé par certains d'avoir pris un tournant « variété française » en quittant son groupe Ministère Ämer, et ce en raison de chansons qui seraient plus faciles d'accès pour un plus grand nombre d'auditeurs. Soit, il s'agit d'une dispute d'acteurs, mais je n'ai pour ma part aucune raison, sur ce seul motif, de ne plus le compter pour un rapper. Par contre, quand il réalise quelque chose qui musicalement est un rap, mais qui est un spot publicitaire télévisuel pour McDonald's, là il semble contrevenir à plusieurs règles. On peut penser que les mérites gustatifs et autres qu'il attribue à cette marque de restauration rapide correspondent à une expérience propre, il serait alors toujours interprète-protagoniste ; mais on peut aussi bien en douter. S'il a lui-même inventé le slogan, « *C'est tout c'que j'aime* » (qui apparaît sur l'écran : « *C'est tout ce que j'aime* »), et le reste des paroles, il demeure auteur ; là encore un doute s'imisce et il faut engager par conséquent une enquête pour déterminer s'il compte toujours pour un rapper.

3.2 : « *J'te rappe ma vie* ». Une interprétation adressée

En même temps, et cela renforce l'idée selon laquelle l'épreuve déterminante de ce type de productions concerne l'authenticité et non la vérité : le je renvoie exclusivement au rapper ; c'est-à-dire systématiquement à un pseudonyme ou nom de scène (*blaze*, pour le rap). Quand Philippe Fragione rappe il n'est jamais question de Philippe Fragione, à la rigueur de « Philippe Fragione »⁸⁹. Par contre il est toujours question de Akhenaton ou, selon les moments, Chill, Sentenza, A.K.H., sans guillemets cette fois puisque le nom de scène à lui seul remplit leur fonction. Peu importe qui est Philippe Fragione : c'est Akhenaton (Chill, etc.) qui rappe et c'est lui qui engage son authenticité et sa responsabilité ; non en tant que personnage de composition qui n'existe que le temps d'une ou plusieurs chansons, simple création de papier ou de disque, mais en tant que rapper : Akhenaton c'est Philippe Fragione devenu rapper. A nouveau, l'enjeu ne porte pas en dernière instance sur la vérité mais sur la communication : non sur la vérité d'un événement (d'une chose, etc.) du monde mais sur la

⁸⁹ : Selon la notation proposée par D. Laborde : « *Ici, je ne cherche pas à savoir ce que Thelonus Monk improvise exactement lorsqu'il joue Crepuscule with Nellie ou Blue Monk. J'abandonne les adverbess au philosophe et porte mon attention sur ces séquences acoustiques qui portent pour titre Crepuscule with Nellie ou Blue Monk en tant qu'elles nous impliquent dans un processus relationnel nous mettant en présence de 'Thelonus Monk'* » [D. Laborde, 2001, pp. 142-143].

vérité d'une communication. Cette communication engage un je et, corrélativement, un tu, qu'il soit seulement impliqué ou actualisé – dans le rap il se trouve qu'il est constamment actualisé –, et dont il faudra montrer si c'est « un auditeur » ou aussi, toujours, « cet auditeur ». Avant cela, il importe de faire retour sur l'interprétation langagière et l'interénonciativité mises en œuvre ci-dessous, et leur utilité. Ils ont déjà permis de réaliser nombre d'avancées dans la caractérisation du rap ; il s'agit désormais de mesurer, au-delà des progressions factuelles, leur apport théorique.

En effet la chose sur laquelle portaient ces outils consiste, plus qu'en des sons qui intéressent la phonologie ou la phonétique, en la matérialité du langage que j'ai également nommée économie articulatoire : en un mot, en l'articulation du langage. Celle-ci n'a jusqu'ici été abordée qu'au sens matériel de ce qui est donné à entendre dans la production d'énoncés ; or on peut lui adjoindre un second sens, complémentaire et cette fois moins matériel que symbolique. Notamment à la suite des travaux de Hermann Parret sur la voix : « *Elle articule dans les deux sens du terme : d'une part, elle est articulatoire puisqu'elle est pleinement dépendante de l'organe phonatoire et corporel et, d'autre part, elle impose de l'articulation, de la structuration dans l'univers* » [H. Parret, *op. cit.*, p. 21]. Cela signifie que si l'on prend les deux sens ensemble, la matérialité articulatoire nous renseigne de manière privilégiée sur la symbolique articulatoire : selon la façon dont on articule son langage, on renseigne sur la nature de la relation qu'on entretient avec son interlocuteur. Et si le rap représente la forme chantée se rapprochant au plus près de la langue naturelle, et plus précisément d'une situation où le langage est employé de manière tout à fait ordinaire, le rapper s'adresse à un interlocuteur (son auditeur), et c'est sur la nature du lien qu'ils entretiennent ensemble que l'économie articulatoire nous renseigne. En résumé, le rap constitue une forme de communication entre un rapper et son (ses) auditeur(s) ; certes asymétrique, d'autant plus sur l'espace d'un disque (par rapport à un concert où l'asymétrie tend à être fictivement niée). Dans un tel cadre asymétrique c'est justement l'articulation qui permet d'inférer qu'il s'agit d'une communication ; elle exerce en cela une fonction analogue à l'intonation et qui tient en « *sa capacité à rendre concret l'auditoire, à le rendre sensible et proche* » [M. Bakhtine in T. Todorov, 1981, p. 283].

A ce titre de communication il faut noter, à côté des je engageant le rapper, les tu presque aussi nombreux. C'est bien là le fait fondamental : le rapper ne soliloque pas, ne livre pas ses pensées solitaires au monde ; il est toujours en situation explicite de dialogue avec le

monde, son monde : ses auditeurs. « *J'te parle...* » (et variantes : « *je t'parle* », etc.), « *j't'envoie...* », « *j'te balance...* », etc. ; en trois mots, « *j'te rappe* », c'est-à-dire : « *j'm'adresse à toi par c'rap* ». Cette situation de communication permanente avec l'auditeur explique l'importance déjà rencontrée des situations aussi bien dialogiques que dialogales pour les rappers et leur interprétation. Cela peut aller jusqu'à donner un rendez-vous précis par rap interposé : « *Noisy-l'Sec vers les deux bancs près d'l'école Cott'reau / Là où chaque jour d'l'année si tu passes sûr qu'tu nous trouves* » [La Caution, *op. cit.*, « *Rétrospectives* »]. De plus l'adresse omniprésente annonce souvent l'apparition d'un nous, comme on a déjà pu le voir ; le problème complexe de l'énullage du nombre de personnes [cf. C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, 1988, p. 241] devient dans ce contexte primordial et nécessitera qu'on s'y appesantisse. En outre, le seul fait de l'adresse instaure entre le rapper et son auditeur une forme de proximité que M. Polanyi nomme « *convivialité* » : « *L'échange de salutations et de remarques conventionnelles est l'expression d'une camaraderie [companionship], et toute adresse articulée d'une personne à une autre contribue à instaurer entre elles de la convivialité [conviviality], dans le sens où elles se rapprochent l'une de l'autre et partagent leurs expériences de vie* » [M. Polanyi, *op. cit.*, p. 210]. Tout le problème dès lors consiste à qualifier la façon dont se développe cette convivialité minimale basée sur des échanges phatiques : en une culture de la connivence, en une « *communauté en paroles* » [H. Parret (dir.), 1991], en un collectif, ou autre. Enfin, quant à la question soulevée ci-dessus de savoir si, de la même manière que je est toujours ce rapper, tu est toujours cet auditeur, on a déjà rencontré avec Fabe le cas d'une chanson qui configure en son sein (et dans un même couplet) au moins trois référents distincts au tu : le Président, un auditeur issu de l'immigration, un auditeur non forcément issu de l'immigration.

Si l'auditeur à qui le rapper s'adresse, voire qu'il interpelle, représente toujours un auditeur déterminé, il l'est par chaque chanson et ne recouvre donc pas forcément cet auditeur (celui qui écoute). Même s'il peut l'être explicitement comme dans cet extrait de l'introduction parlée de l'album de Salif qui thématise l'ensemble du processus de communication qui s'engage (attestation de soi, etc.) : « *Ben voilà ça y est on y est : soit t'as volé soit t'as gravé soit t'as payé mais tu l'as au final ce C.D. hein, tu l'as hein, il est dans tes mains là maintenant. Donc ça y est c'est entre toi et moi maintenant qu'ça s'passe. Pi j'sais qu'les gens y z'ont quand même besoin d'sentir qui leur parle, qui leur parle hein ! Ben t'as Salif, hein, Salif : toujours prêt à dire deux-trois saloperies, et pi t'as Fon : l'autre, le salaud ivre, ado mal poli que les badauds applaudissent* » [Salif, *op. cit.*, « *Viens dans mon monde* » ;

cf. en outre, Disiz La Peste, 2003, « Viens on discute »]. Quelques problèmes ont été soulevés, qui devront retenir l'attention plus longuement dans les chapitres suivants, et qui dérivent tous de cette conclusion : le rap, en tant que cette entité auditive que représente un item vocal-textuel, est un *acte de communication chansonnier entre un rapper et un auditeur*. Ce serait sans doute surinterpréter que d'en faire un véritable dialogue ; quoique, ne pourrait-on y voir quelque chose *comme un dialogue*, dans un sens analogue à la situation de prière avec laquelle il présente sans doute le plus d'affinités. Situation inverse, puisque celui qui prie cherche à entrer en dialogue avec une divinité sans qu'il soit attendu qu'Elle lui réponde ; dont la hiérarchie est inverse également, puisqu'il marque une constante humilité (infériorité hiérarchique) à Son égard, même s'il peut être en colère (« Pourquoi ne m'entends-Tu pas / m'as-Tu abandonné, etc. ? »). Ici, de se passer dans le monde des affaires entre humains, l'asymétrie est inverse : le rapper s'adresse à un auditeur, dont il ne peut jamais être sûr qu'il l'entende, qu'il acquiesce à ce qu'il lui dit, ou qu'il lui oppose une opinion conflictuelle (additive, etc.) ; auquel il tient malgré tout à continuer à s'adresser. Si pour F. Jacques la prière correspond à « *ce qu'on appelle de manière métaphorique mais assez exacte, son dialogue avec Dieu* » [F. Jacques, 1987, p. 85], par analogie, l'intervention d'un rapper peut être tenue pour « *ce qu'on appelle de manière métaphorique mais assez exacte son dialogue avec un auditeur* ». Ce préalable indispensable servira de prémisse aux futures investigations.

CHAPITRE TROIS
L'ECOUTE-EN-ACTION (1/2). UNE ECOUTE
OSCILLATOIRE ET HIERARCHISEE

La relation rapper/auditeur se comprend comme processus de communication asymétrique : l'un intervient, l'autre écoute. Puis l'auditeur se livre à une sanction, et c'est le rapper qui ne peut recourir aux ressources habituellement disponibles dans une communication ordinaire (réviser, justifier, etc.) – sans même parler du délai inhérent ici. L'asymétrie ne peut, intrinséquement, disparaître même si des interventions des deux parties tendent à la réduire. Dans ce chapitre, nous retiendrons l'asymétrie entre énonciation et audition, et leurs interactions, plus : leur interpendance. Le but est de mettre en place un modèle souple d'écoute qui satisfasse à ces conditions : 1. permettre de lier ensemble, au moins de façon minimale, écoute acousmatique et non acousmatique⁹⁰ ; 2. respecter les caractéristiques propres à la chanson, dont la principale pour la communication : le fait qu'elle soit infra-argumentative (on n'écoute pas une chanson comme un meeting politique, une conversation ordinaire, etc.) ; 3. rendre compte d'attitudes différentielles, dans une démarche phénoménologique ; 4. enfin, s'appliquer à tout un chacun – c'est-à-dire sans demander de compétences particulières d'écoute, ni inclure l'interprétation dans son dispositif. Bref : une procédure sera pratiquée, qui peut sembler difficile en ce qu'elle consiste à attribuer des perceptions à autrui comme d'aucun lui attribue des croyances [cf. G. Lenclud, 1994]. Mais, de même qu'attribuer des croyances est une procédure nécessaire aux sciences sociales, attribuer des perceptions, tout autant ; cela commande dans les deux cas aux plus grandes retenues (précaution et prudence). En même temps il s'agira de mettre à l'épreuve ce modèle à travers deux exemples tirés de registres différents : celui de la présence au concert, et celui de l'imputation à des chanteurs de qualifications morales, telles que « *homophobes* » ou « *misogynes* ». Au total donc, entre la mise en évidence des modes de présence au concert et des potentialités d'écoute de chansons dont les énoncés posent de graves problèmes moraux, l'enjeu tient à proposer un modèle d'écoute d'items vocaux-textuels, où l'écoute est un usage social, plus précisément une sanction, pris dans un cours d'action : *l'écoute-en-action*.

⁹⁰ : Une audition acousmatique désigne celle d'un son dont la source (l'exécution) n'est pas visible [cf. P. Schaeffer, 1966, pp. 91-99] : ici, cas typique de l'écoute d'un disque, *versus* celle d'un concert.

L'ensemble des discussions sur l'écoute revendique une perspective spécifiquement socio-anthropologique sur la communication. Exempte d'expérimentations en laboratoire, celle-ci n'entre pas en concurrence avec une psychologie de la perception musicale [cf., R. Francès, 1972 ; M. Imberty, 1979 et 1981]. Réfractaire aux pratiques interprétatives sans pouvoir toujours les éviter, elle discute ses distances critiques avec l'herméneutique, tout en lui empruntant à l'occasion des outils précis utilisés dans sa visée propre⁹¹. Elle s'éloigne également de toute science du son, et préfère pour ses besoins les qualifications de sens commun. Au sein des sciences sociales, si l'on retient les différences généralement mises en évidence pour l'anthropologie [cf., D. Sperber, 1982, pp. 15-16], elle se caractérise par un refus des polarisations classiques entre inspirations des sciences de la nature et des Humanités, ainsi que d'une voie médiane (« *science interprétative* »). Elle vise donc, non à interpréter, mais à décrire ce qui est à interpréter ou sanctionner (la marge de liberté, laissée par la chanson proférée, à l'interprétation et à la sanction sociales), ainsi que les méthodes disponibles pour ces procédures : donc à décrire les éléments en instance d'interprétation par les acteurs à partir de l'observation de « *la part de la seconde personne dans l'action de la première* » [P. Pharo, 1997, p. 196]. Il ne s'agira pas de voir les choses depuis un hypothétique poste d'autrui (première ou seconde personne), mais de décrire les éléments qu'autrui (tout acteur social) peut objectivement saisir de la communication dans laquelle il se trouve engagé : non prendre la voie infinie des variations culturelles, mais celle déterminante de la variabilité culturelle, comme pour le symbolisme : « *Une représentation symbolique détermine une condition focale, détermine un champ d'évocation, mais ne détermine pas les parcours de l'évocation. /.../ Cette relative liberté de l'évocation est à la base même de l'utilisation sociale* » du symbolisme [D. Sperber, 1974, p. 134].

⁹¹ : Comme pour toute science sociale, c'est la confrontation avec la question herméneutique, entendue au sens large, qui pose le plus de problèmes dans la mesure où chaque énoncé comporte une part d'interprétation [cf., sur le statut herméneutique des sciences humaines, C. Taylor, 1997, pp. 137-194 ; V. Descombes, 1998, pp. 36-37]. Si l'on considère la définition de l'interprétation donnée par Wolfgang Iser dans le cadre de sa théorie de la lecture : « *Au lieu de déchiffrer le sens, elle doit expliciter les potentiels de signification du texte. L'acte de lecture se déroule comme un procès de communication qu'il s'agit de décrire* » [W. Iser, 1985, pp. 51-52], l'interprétation tient à la visée donnée, la « *signification du texte* ». En la remplaçant par une autre, celle de l'attention à l'œuvre, on obtient une définition de l'opération effectuée dans ce chapitre. Dans son parcours de différentes théories de la lecture, P. Ricœur [1985] développe des conceptions cruciales ; surtout, ce paradoxe (ici, *oscillation*) qui tient à ce que « *la liberté des variations imaginatives [du lecteur] n'est communiquée que revêtue de la puissance contraignante d'une vision du monde [de l'auteur]* » [p. 260]. Cf. en outre, sa jonction des termes de la dichotomie de l'herméneutique classique, objectivation et interprétation : P. Ricœur, 1986.

1 : MODES DE PRESENCE A L'EXECUTION DE CHANSONS. PONT AVEC LES CONCERTS (1/2)

Le trajet mène du concert au disque, de la présence *in vivo* à l'écoute acousmatique, dans le but de laisser voir une continuité. Le modèle proposé se veut suffisamment souple et peu coûteux en hypothèses pour correspondre à celui qu'activent en pratique nombre d'auditeurs. Cette généralité expose à imprécisions et approximations ; primera son opérationnalité pour discuter de chansons. Ensuite, il vise à donner à voir un spectre élargi des activités à l'œuvre lors d'expériences culturelles, par rapport à celles généralement retenues. Les études sur la réception « populaire » prennent appui sur deux principes qui conditionnent les autres assertions : elles retiennent comme seuls pertinents les comportements publics des artistes et collectifs des autres présents ; et elles postulent, dans la continuité des préoccupations sur les formes de coprésence dense, des engagements mécaniques des spectateurs vis-à-vis des propositions des artistes. Que le « sociologue » se trouve « au Zénith » ou ailleurs [cf. A. Hennion, 1993, pp. 318-324⁹² ; également, J.-M. Lucas, 1991], les descriptions ne varient guère et reproduisent ce même schéma, où des artistes proposent et les spectateurs acquiescent voire adhèrent, immédiatement et bruyamment. Au total elles entérinent, qu'elles se réclament ou non de cette tradition théorique, les formulations de Pierre Bourdieu concernant « *l'aristocratie du désintéressement* » [1979, p. 287], qui trouve son exact opposé dans la figure « *du fan, limite caricaturale du militant, voué à une participation passionnée /.../ mais passive et fictive* » [p. 450 ; et p. 569, où la comparaison est explicitée : « *Rien n'oppose plus radicalement les spectacles populaires /.../ aux spectacles bourgeois que la forme de la participation du public : constante, manifeste /.../, parfois directe /.../ dans un cas, elle est dans l'autre cas discontinue, distante, hautement ritualisée* »]. Il s'agit de mettre en question ce désintéressement : s'il demeure l'impensé des réceptions culturelles populaires, il n'en représente pas forcément l'impensable.

⁹² : Ils y étaient en fait quatre pour un concert de rock [L.-J. Calvet *et alii*, 1988]. Le sociolinguiste s'intéresse au dispositif de vedettariat ; l'ethnologue à la place du chercheur, renvoyé tout du long à son altérité radicale ; le sociologue, à la prise de la foule ; l'historien, à l'« *imaginaire social* » [p. 96] du spectacle.

1.1 : *Un triple constat ethnographique*

Se donner pour ambition l'élargissement du spectre des activités à l'œuvre au sein d'un concert commande de se montrer attentif à tous les types d'interactions qui le composent et non aux seules, lointaines et incertaines, entre artistes et autres présents⁹³. Cela implique notamment au niveau méthodologique de dégager un tableau général des traits significatifs de la situation, et relever des détails particuliers non significatifs d'emblée [cf. A. Piette, 1996]. Il n'est pas question de relater des détails qui viendraient affaiblir ou contredire une description globale précédente. Cela vise simplement à souligner d'une part que les acteurs en présence ne sont pas seulement des spectateurs idéaux, imperturbablement attentifs, mais avant tout des acteurs sociaux dont une des compétences ordinaires revient à réaliser discrètement ou non des régimes d'action différents et multiples. D'autre part, que les détails entrent de plein droit dans le dispositif général du concert : contribuent également à lui donner consistance, d'une manière à préciser qui constitue l'enjeu présent. L'exemple retenu ici est le concert du groupe marseillais la Fonky Family le 9 juin 2001 à Toulon (Zénith-Oméga). Une audience d'environ deux mille personnes a pris possession des lieux peu de temps avant son début ; elle se partage entre la salle et ses abords qui permettent notamment de se restaurer. Un rapper, Manu Key, se charge de la traditionnelle première partie : le son est assez puissant sans être assourdissant et une partie des lumières, allumées ; seule une centaine de personnes regroupées autour de la scène lui prêtent une attention soutenue.

A ce moment, pour les autres, l'essentiel se joue ailleurs : certains attendent, assis ou debout, dans les gradins ou dans la fosse, le plus souvent par petits groupes ; d'autre se promènent, par groupes toujours, en empruntant couloirs et escaliers. Le tout se caractérise par des flux constants, orchestrés de façon minimale : des formes de parades ; et par le fait qu'un artiste livre sa performance dans une indifférence quasi totale⁹⁴. A la fin de sa

⁹³ : Ces pages reprennent sous forme résumée les conclusions d'une publication précédente [A. Pecqueux, 2003], qui visait spécifiquement à inscrire dans la trame descriptive d'un concert – conçu comme événement public, contenant comme clause la sanction rendue par son public – des activités singulières, non destinées *a priori* à l'observation et l'évaluation publiques, et à questionner leur statut. Pour une conception similaire de l'objet concert, et de fines descriptions de concerts de jazz, voir : O. Roueff, 2002.

⁹⁴ : Particularité toute relative, à en croire ce récit de souvenir de Paul Veyne : « *J'avais dix-neuf ans et, pour la première fois de ma vie, j'allais voir un concert salle Gaveau. Là, j'éprouvais un profond étonnement à voir, d'un côté, l'énorme organisation objective que sont l'institution culturelle et économique des concerts, l'orchestre, la musique savante jouée dans cet endroit, l'ensemble des habitudes du public qui venait à une certaine heure, s'asseyait, restait, écoutait selon tout un cérémonial et, de l'autre, dans le cœur et l'esprit même des auditeurs, le plaisir modéré que donne l'audition d'une œuvre d'art, interrompue peut-être par des moments*

prestation, Manu Key annonce le groupe qui a visiblement suscité ce rassemblement, la Fonky Family, puisqu'applaudissements et cris se font entendre et qu'un rapide reflux des promeneurs dans la salle stabilise celle-ci. On s'installe dans les gradins, ou se positionne de manière privilégiée dans la fosse, d'autant plus que l'annonce est confirmée par l'extinction des lumières : les artistes peuvent faire leur entrée sur scène. Comment passe-t-on d'une atmosphère fluide (et ordinaire pour un rassemblement public) à cette configuration *a priori* stabilisée de concert ? Combien de temps celle-ci peut-elle tenir une ligne de conduite si idéalement conforme à nos attentes (resserrement collectif autour de la scène, encouragements en direction des artistes, attention constante, etc.) ? Comment rendre compte, autrement qu'en termes de rapper de piètre qualité, de l'indifférence suscitée par la performance de Manu Key, cet artiste reconnu depuis près de dix ans dans le monde du rap français ? Tels sont les problèmes qui ne peuvent manquer de se poser suite à la première description de cet espace public particulier, caractérisé par une auto-sélection des présents (ni intimes ni connivents pour autant) – forme d'espace public reposant sur une convergence minimale des présents entre eux quant à la définition de la situation.

Indifférence, attention, latéralité

On évoquait des formes de parades : il s'agit de petits groupes (trois à cinq personnes) se déplaçant d'une manière ostentatoire et sexuellement marquée ; les jeunes filles succèdent aux jeunes hommes et vice versa dans une indifférence affichée, seulement perturbée par quelques regards et sourires. Pour un observateur des artères piétonnes, ces démarches séductrices sont tout à fait banales. Avec l'apparition des artistes sur scène, de tels groupes seraient censés tout oublier de ces prémisses pour suivre avec une attention constante les évolutions de la Fonky Family ; l'observation délivre des conclusions fort différentes. En effet les parades ne s'arrêtent pas avec le concert, même si son début occasionne un resserrement des présents ; une fois engagée la stabilisation du dispositif (notamment au niveau spectaculaire : habitude avec les nouvelles luminosité et sonorité, la présence en chair et en os des artistes, etc.), les flux et parades reprennent, certes moins nombreux et principalement entre fosse et gradins. Cette continuité montre qu'il s'agit de concilier présence et autres

d'ennui, rarement par des moments d'enthousiasme ou de rêverie. Mais enfin, rien que de très faible » [P. Veyne, 1995, p. 182]. N. Goodman rejette, sur un autre plan, des présupposés psychologisant similaires : « *Pour qu'un concert et l'acte de l'écouter soient esthétiques, il n'est nullement nécessaire qu'ils suscitent une émotion, et pas davantage qu'ils procurent une satisfaction [...] Toute considération de l'expérience esthétique en termes d'orgie ou de bain émotionnel est à l'évidence absurde* » [N. Goodman, *op. cit.*, p. 288].

activités : de maximiser à sa façon la présence au concert. Autre exemple : cet homme passe tout le concert accoudé à une rambarde, bien en vue, et laisse les gens s'approcher de lui ; il s'adonne à une activité illégale que l'on préfère discrète, la vente de haschich, mais ne semble pas troublé de l'accomplir dans cette arène publique précise. Ou, pour rester dans le même domaine : nombre de personnes s'attachent à préparer (puis fumer) des cigarettes agrémentées de cette substance sans la moindre gêne, voire pour quelques uns avec ostentation. Si l'on observe de plus en plus une certaine licence à en fumer dans des lieux publics, leur préparation demeure généralement tout aussi discrète que leur vente ; surtout cela nécessite ici une grande attention – garder les yeux rivés sur les paumes ouvertes de ses mains pour ne rien perdre de la mixture, anticiper de potentielles bousculades, etc..

On pourrait multiplier les exemples, et évoquer ces personnes qui restent tout le temps d'un concert au bar, pourtant séparé de la salle du spectacle, et se placent ainsi délibérément en situation d'écoute acousmatique⁹⁵ ; on ne le fera pas pour ce concert puisque la salle ne dispose pas de bar mais d'une simple buvette ambulante à l'effigie d'une marque de soda. Par contre on peut parler de ces autres personnes qui ne se contentent pas des parades entre fosse et gradins, et les poursuivent dans les couloirs désertés qui constituent les abords de la salle. Elles se mettent dans la même situation acousmatique : ne font qu'entendre, et mal, alors qu'elles ont acquitté un substantiel droit (dix-neuf euros) pour également voir les artistes exécuter leur musique. Pendant ce temps un concert se déroule, dans une ambiance tout à fait propice à la fête qu'il se devait de constituer : applaudissements, cris, et autres sanctions ponctuent les différentes chansons exécutées par le groupe avec une grande énergie. Cette description amène à dresser un triple constat ethnographique : les présents expriment tout autant une attention au concert, qu'ils s'engagent latéralement par rapport à lui, ou qu'ils lui sont indifférents⁹⁶. Ces activités ne doivent pas être considérées comme des fautes d'ajustement à la situation ou comme des tentatives d'évasion momentanée, mais bien comme des latéralités assumées (parades entre fosse et gradins) qui peuvent conduire à une forme d'indifférence (celles dans les couloirs). L'enjeu désormais consiste à évaluer la mise en place d'une potentielle coordination collective, si l'on veut bien admettre comme hypothèse que ces

⁹⁵ : Où l'écoute peut se trouver sérieusement dégradée, en tous cas, atténuée. Certains bars diffusent même leur propre musique, en concurrence avec celle du concert. Dans ce cas peu de personnes y restent intégralement : comme si l'on voulait bien s'abstenir de voir, mais pas entièrement d'entendre.

⁹⁶ : Cette formulation ne vise pas à décrire ce qui se passe dans la tête des présents [cf. D. Sperber, 1982, p. 22, commentant une phrase d'Evans-Pritchard : « *On n'observe pas, on devine une 'désapprobation silencieuse'* »], mais dans leurs actes en tant qu'ils vont à l'encontre d'attentes à la fois scientifiques et de sens commun, et qu'ils manifestent avec une certaine ostentation cette inadéquation.

activités variées ne sont ni mutuellement exclusives ni incompatibles entre elles : prises ensemble elles peuvent contribuer à la dynamique de configuration progressive du concert comme totalité.

1.2 : De l'indifférence à l'engagement

Certaines des activités décrites s'apparentent à un « *canal de distraction* » [E. Goffman, 1991, p. 202] par rapport à l'activité principale ; la plupart se rapportent plutôt à un « *canal de superposition* » [p. 215], et confirment que lors d'interactions différentes activités peuvent se dédoubler facilement. Seulement, pour Goffman, les distractions correspondent à des formes d'absence à l'activité principale, voire « *menacent notre aptitude à l'engagement approprié* » [p. 202]. Plus loin il nuance cette acception en y incorporant l'« *envie de bouger, de se gratter, de bâiller, de tousser, bref de s'offrir un engagement latéral pour se soulager* » [p. 204]. La latéralité est limitée au soulagement, à l'origine purement physiologique, et souligne notre imperfection humaine : elle n'est pas conçue pour elle-même, ni pour de potentielles finalités sociales. La superposition quant à elle est signalée au passage, appuyée par l'exemple des panneaux publicitaires sur les autoroutes qui n'augmentent pas les accidents de la circulation. A nouveau la latéralité n'est pas problématisée : son statut est celui d'un pur incident, voué au hasard de la disposition des panneaux et de leur capacité à retenir notre attention. Au total cette façon de concevoir la latéralité n'est pas satisfaisante au regard des précédents exemples, dont elle s'avère peu à même de rendre compte. Car il ne s'agit pas de croire que ceux qui s'adonnent à des activités latérales ou indifférentes au concert se moquent de ce dernier ou cherchent à s'en éclipser : même l'indifférent conserve avec lui un lien constant, l'écoute acousmatique. La distraction n'est pas une fin en soi pour les présents, et le vendeur de haschich, venu pour des raisons commerciales, ne quitte pas des yeux la scène. Pour Daniel Cefaï, l'application de la notion goffmanienne de cadre à la description de publics pose problème dans la mesure où elle ne permet pas de recouvrir « *la gamme entière des procédés à travers lesquels des sensibilités se touchent, des sympathies s'acquièrent, des convictions s'emportent, des engagements se gagnent* » [D. Cefaï, 2001, p. 67]⁹⁷. C'est

⁹⁷ : L'analyse de D. Cefaï ne porte pas sur Goffman mais sur son application par l'école regroupée autour de David Snow, « l'analyse de cadres ». Il ajoute que cette application est aussi inopérante pour décrire « *le fait que les membres [des publics] oscillent entre des postures de compassion et d'ironie, de rébellion et de résignation, de croyance et de distanciation, d'illusion et de critique, d'investissement et de retrait, qui sont les aléas de la*

pourquoi il peut être utile de se tourner vers une autre façon de considérer l'action et la perception, celle de Michael Polanyi.

Cet épistémologue invite à distinguer deux types de conscience : l'une focale, l'autre subsidiaire (sans être inconsciente pour autant). Pour l'exprimer il part d'un exemple simple, planter un clou : « *Quand nous utilisons un marteau pour enfoncer un clou, nous prêtons attention à la fois au clou et au marteau, mais différemment. Nous regardons attentivement l'effet de nos coups sur le clou, et essayons de manier le marteau afin de frapper le clou avec le plus d'efficacité* » [M. Polanyi, *op. cit.*, p. 55]⁹⁸. Il poursuit en détaillant la description de cette action ordinaire, prenant notamment en compte les sensations inéluctables, à chaque coup porté, sur la paume de la main qui tient le marteau, afin de différencier l'objet de notre attention et les instruments de celle-ci qui permettent de guider l'action. « *J'ai une conscience subsidiaire [subsidiary awareness] de la sensation sur la paume de ma main qui se fond dans ma conscience focale [focal awareness] de mon action d'enfoncer un clou* » [*Ibid.*]. Comme ces deux types de conscience sont mutuellement exclusifs [p. 56] – c'est-à-dire qu'on ne peut être conscient de façon subsidiaire et focale de la même chose en même temps –, il faut inclure une hiérarchie entre les deux : « *Quand nous nous focalisons sur un tout [a whole], nous sommes conscients, mais d'une conscience subsidiaire, de ses parties, alors qu'il n'y a aucune différence d'intensité entre les deux types de conscience* » [p. 57]. Avec ce modèle souple il est possible d'envisager latéralité et indifférence de manière plus positive : comme des modes d'attention au même titre que l'attention proprement dite ; plus simplement, pour éviter les confusions, comme des modes de présence au concert.

Il suffit pour cela de considérer la musique exécutée sur scène non comme le terme forcément focal de l'attention, mais comme l'un des deux termes de notre attention, tour à tour focal ou subsidiaire. Et d'une attention qui n'est pas forcément kinesthésique : audition et vision peuvent se séparer ; cette attention peut n'être qu'auditive, acousmatique. *Terme focal* : parce que j'ai quand même payé dix-neuf euros ; parce que j'ai reconnu l'exécution de telle chanson que j'affectionne particulièrement ; etc. ; je prête une attention focale à la scène et vois simplement autour de moi des silhouettes évoluer. *Terme subsidiaire* : parce que je viens

réception individuelle et collective » [*Ibid.* ; je souligne]. Pour sa part, il transpose aux publics un titre de Musil en parlant de « *publics d'auditeurs sans qualités* » [p. 80] : sans qualités données d'avance et exclusives (exaltation, etc.), mais potentiellement ouverts et prêts à endosser toutes les qualités, positives et négatives.

⁹⁸ : Ailleurs c'est l'exemple de la reconnaissance d'un visage : on en est sûr, mais on ne peut décrire les étapes qui ont mené à la certitude [M. Polanyi, 1983, pp. 4sqg]. Pour une présentation de Polanyi, cf. B. Djenab, 1999.

de reconnaître un ami que je veux saluer ; parce que je suis en train de préparer une cigarette de haschich ; etc. ; mon attention se focalise sur cette activité et la scène passe à l'arrière-plan. *Attention acousmatique* : parce que pour pouvoir échanger quelques mots avec cet ami rencontré par hasard, nous devons quitter la salle et rester quelques instants dans les couloirs adjacents ; parce que je souhaite me désaltérer à la buvette située dans ces mêmes couloirs ; etc. ; je me place délibérément en attention acousmatique, pour laquelle la scène est à nouveau le terme soit focal (pendant que j'attends mon verre, je peux tendre l'oreille pour ne rien rater du concert), soit subsidiaire (parades dans les couloirs désertifiés, etc.). Chaque présent passe d'un état de conscience (d'une activité) à l'autre : même un observateur fort d'une problématique sur la réception ne peut tout du long scruter l'audience de manière focale et n'être conscient du reste que de manière subsidiaire ; il lui faut régulièrement *faire glisser son foyer d'attention* et redéfinir ainsi perceptivement à chaque fois la situation, sous peine de perdre trop d'informations. Nous approchons de la sorte un peu plus précisément le dispositif concert : non simple spectacle sur scène mais intégration complexe et labile de la salle entière (ou des salles dans ce cas) et des différents éléments qui la composent.

Concernement et confiance réciproque : l'engagement

A partir du constat que la scène demeure le seul terme constant (changeant mais toujours présent) de l'équation de l'attention posée⁹⁹, je risquerai un autre postulat : les présents convergent entre eux par un intérêt minimal pour le groupe et ce qu'il représente, soit : la « *Fonky Family, groupe marseillais de rap français* », chaque élément ou tous pouvant constituer l'intérêt. Ce postulat reprend celui que J. Cheyronnaud formule à propos des festivaliers cannois : des « *concernés* », c'est-à-dire « *des individus convergeant minimalement entre eux sur des attentes touchant au secteur cinématographique* » [J. Cheyronnaud, 2001, p. 32]. Ici le secteur n'est ni le monde du cinéma ni même celui du rap :

⁹⁹ : On peut y objecter le supporter des spectacles sportifs, ce maître de cérémonie qui tourne le dos à la rencontre pendant toute sa durée pour focaliser son attention sur l'animation de la tribune (il lance les chants, exécute la gestuelle se rapportant à chaque chant, etc.). Sa conscience focale est dirigée sur le public mais par ce trait même, il demeure toujours conscient au moins subsidiairement de la rencontre qui se déroule. Dès qu'il verra un visage trahissant quelque émotion liée à celle-ci il sera des plus prompts à se retourner : le spectacle demeure le terme constant de son attention. Et les supporters face à lui fournissent un bon exemple du glissement entre conscience focale et subsidiaire : ils se doivent en effet de s'ajuster à ses propositions, mais ne sont pas prêts non plus à renoncer à suivre la rencontre. Suivant leur degré de compétence en tant que supporter, et leur degré d'intérêt pour l'animation de la tribune, ils garderont soit la rencontre soit le maître de cérémonie comme terme focal de leur attention. Pour un supporter habitué il s'agira de la rencontre (chants et gestuelles étant pour lui des activités routinières, les premiers mots d'un chant lui suffisent pour s'ajuster correctement) ; pour un nouveau désirent s'intégrer au groupe de supporters, il s'agira du maître de cérémonie.

il s'agit de la Fonky Family sous la description retenue ci-dessus. Ainsi la configuration-concert s'institue en espace de concernement, qui se définit par une relation collective : le concernement. Celui-ci en tant que relation permet de préciser pour le concert la convivialité évoquée à la fin du chapitre précédent. Et il ne s'oppose pas aux activités latérales par ce caractère collectif ; au contraire il peut s'en nourrir. Ces activités, mises bout à bout et prises ensemble, sont susceptibles de mener à un concernement collectif, certes dirigé vers le groupe, mais surtout faisant converger les présents entre eux¹⁰⁰. Par exemple, les fumeurs de haschich ; à l'origine singuliers, en voyant que d'autres (au premier rang desquels les artistes) en font autant avec la même nonchalance, ils se transforment en « fumeurs publics » avec une cause commune implicite, qui transparaît de leur pratique : la libéralisation de sa consommation. Et ils ne convergent pas seulement entre fumeurs puisque, dans la mesure où aucune plainte ne se fait entendre à leur encontre, il faut admettre un climat général et minimal de non-désapprobation : donc une forme de convergence de tous les présents¹⁰¹.

Le modèle proposé des modes de présence au concert, inspiré de la théorie de la perception de M. Polanyi, a permis de problématiser en propre les phénomènes de latéralité et d'indifférence, et de préciser la convivialité à l'œuvre comme relation de concernement, à partir d'hypothèses de faible coût. Il aide encore à décrire un mécanisme essentiel à la coordination : celui de la confiance réciproque, dont les acteurs doivent être munis afin d'actualiser un monde commun. Ce mécanisme est à entendre comme l'effet d'une première interaction réussie, qui fait passer du premier au second plan (ou : fait glisser de la conscience focale à la subsidiaire) la « *confiance décidée* » : la rend « *assurée* » [cf. N. Luhmann, 2001], tout en maintenant une possibilité de révision. Il a été fait état à l'entrée sur scène de la Fonky Family d'un resserrement collectif dans la fosse comme dans les gradins : il induit un niveau proxémique proche du corps à corps, et ne peut durer si les présents ne partagent pas cette confiance. Par là, celle-ci entretient un rapport d'interdépendance avec le concernement puisqu'on peut la transcrire par cette formule (qui ne doit pas faire croire à une opération

¹⁰⁰ : Toutes ces activités ne jouent pas ce rôle de contribution au concernement : certaines peuvent le miner profondément, d'autres n'avoir aucun rapport avec lui. L'hypothèse du concernement va à l'encontre de celle formulée par L.-J. Calvet [1981] : « *On va au contraire voir et entendre les vedettes du music-hall parce qu'on a déjà entendu leurs disques. Et du coup s'institue un rapport circulaire entre le disque et la scène* » [p. 114]. Le concernement peut en effet s'appliquer à chacun des termes de la définition de la Fonky Family ; si c'est à « *groupe de rap* », cela ne présuppose en aucun cas une connaissance précédente. Cette hypothèse normative au sujet du public paraît surprenante dans la mesure où quelques pages avant il en critiquait de semblables, dues à Lucien Rioux, sur la pérennité et le non-renouvellement d'un public vis-à-vis d'un chanteur tout au long de sa carrière [pp. 108-109].

¹⁰¹ : Cela ne pourrait être le cas dans tout autre espace public. Dans une cours de lycée par exemple, les surveillants protesteraient, alors qu'ici cela ne fait partie des préoccupations du service d'ordre.

cognitive, il s'agit d'une confiance affirmée par l'action du resserrement) : « Comme nous sommes tous venus pour le concert de la Fonky Family, groupe marseillais..., et pour aucune autre raison, nous pouvons nous risquer à nous rapprocher ». En retour le resserrement, entraînant la sensation kinesthésique (tactile, olfactive, visuelle, voire auditive) du corps d'autrui, contribue physiquement à faire émerger la relation de concernement.

Les options de M. Polanyi permettent de rendre effective cette interdépendance en fondant confiance réciproque et concernement en un seul terme, celui d'engagement. Poursuivant l'exemple du clou à enfoncer et de la conscience subsidiaire du marteau dans la paume, il lui substitue les termes d'une activité intellectuelle : « *Quand nous acceptons un certain ensemble de présuppositions et que nous les utilisons comme cadre [framework] interprétatif, il est possible de dire que nous habitons en elles comme en notre propre corps. Leur acceptation non critique et temporaire consiste en un processus d'assimilation par lequel nous nous identifions avec elles /.../ Comme un outil, un signe ou un symbole peuvent être conçus ainsi seulement à travers les yeux d'une personne qui leur fait confiance pour réaliser ou signifier quelque chose. Cette confiance [reliance] est un engagement personnel [personal commitment] qui est impliqué dans tout acte d'intelligence par lequel nous intégrons de façon subsidiaire des éléments au centre de notre attention focale* » [M. Polanyi, *op. cit.*, pp. 60-61]. Le fait de se resserrer au centre de la fosse est un risque pour notre corps mais il ne devient tel, et conscient comme tel, que rétrospectivement : quand le resserrement est mis en cause et le risque en évidence par une perturbation¹⁰². Jusque là c'est simplement l'affirmation d'un acte de confiance réciproque dans le cadre d'un concernement collectif : un acte d'engagement personnel, dont nous sommes conscients de manière subsidiaire aussi longtemps qu'il réussit, et qui s'effectue par et au cours du procès global du concert. Il consiste en une manière d'habiter notre corps, ici, au centre de la fosse ou dans les gradins, avec d'autres dont on ne sait au final pas grand-chose sinon qu'ils partagent un concernement minimal avec soi ; engagement envers la Fonky Family, surtout envers et avec les présents.

Pour finir, il faut réintégrer Manu Key – plutôt, on peut désormais le réintégrer. Et on le peut à partir de la triade des modes de présence déglagée, formée d'attention, de latéralité et d'indifférence. On s'ennuie dans beaucoup de situations, même salle Gaveau : il serait plus

¹⁰² : C'est-à-dire quand une ou plusieurs personnes manifestent qu'elles ne sont pas venues pour le concert de la Fonky Family, groupe marseillais... Par exemple : pour se mettre dans un état de conscience second à l'aide de drogues (alcool, psychotropes, etc.) ; une personne titube au centre de la fosse, les autres s'en écartent ostensiblement. Pour se battre : des coups sont échangés, les autres s'écartent.

juste de dire qu'il ne se passe pas un concert (un match de football, une pièce de théâtre¹⁰³, etc.) sans qu'on ne s'y ennuie à un moment ou à un autre, et pas seulement pendant les moments d'attente ; plus généralement sans être en proie à des sentiments d'indifférence. Ces moments correspondent à ceux où la promesse faite par le concert ne fonctionne pas ou plus : où l'on reste ou retourne dans ce monde irréversible, terriblement quotidien, celui-là même que le concert se devait de nous faire quitter pour un autre, le sien, réversible¹⁰⁴. La possibilité de la réversibilité est assurée par le dispositif entier : du groupe et de ses sollicitations en direction de l'audience aux conditions sonores et lumineuses, de l'architecture à la composition de l'audience, du mode d'intervention du service d'ordre à la convivialité de la buvette, etc.. Elle l'est surtout par l'actualisation de la relation de concernement qui assure l'audibilité collective, notamment à travers le moment du resserrement. *Manu Key* n'est pas un piètre meneur : avec les lumières éteintes et un son plus puissant, on peut raisonnablement tabler sur le fait que ceux concernés par « la Fonky Family, groupe marseillais de *rap français* » auraient eu davantage de prises pour lui prêter une attention plus soutenue, qu'un premier resserrement aurait pu avoir lieu entre eux par exemple. Sans toutefois que cela puisse empêcher ceux concernés par « la *Fonky Family*, groupe... » de lui demeurer indifférents, et d'autres de lui préférer la latéralité. En retour la latéralité peut se révéler un moyen efficace et commode de se dégager de l'indifférence, de même qu'il faut sans doute avoir fait l'expérience de moments d'indifférence et d'ennui pour partager de bonnes raisons de s'engager. La triade se ferme en ouvrant sur la possibilité d'une coordination collective : un engagement et une sanction, qui seront abordés dans le prochain pont avec les concerts.

2 : L'ECOUTE-EN-ACTION¹⁰⁵, UN MODELE OSCILLATOIRE ET HIERARCHISE

¹⁰³ : J.-L. Fabiani [2002] inclut l'ennui et non le plaisir au titre des clauses du contrat entre programmeurs et publics du Festival d'Avignon [p. 111], et en fait une description précise : « *En apparence, ceux qui s'ennuient trop choisissent la liberté. Mais les choses ne sont pas aussi claires : certains s'ennuient et ne partent pas ; d'autres, qui ont pratiqué une attention flottante, voire carrément dormante, applaudissent à la fin avec enthousiasme* » [p. 254].

¹⁰⁴ : En référence aux travaux d'Elisabeth Claverie sur les apparitions de la Vierge qui montrent comment les pèlerins et la Vierge s'y prennent pour établir entre eux « *une relation d'audibilité* » et actualiser de la sorte « *un dispositif de passage entre deux mondes, l'un irréversible, l'autre réversible* » [E. Claverie, 1991, pp. 172-173]. Comme pour le pèlerinage, la réversibilité est bien la promesse faite par le concert aux participants : quitter momentanément ce monde quotidien pour un autre.

¹⁰⁵ : Les tirets de liaison indiquent l'inspiration ethnométhodologique du modèle [cf., H. Garfinkel, 1967]. L'expression est formée sur le modèle de « *lecture-en-action* » proposé par Michel Barthélémy [1999] ; elle désigne « *le processus, co-généré par l'ensemble occasionné formé par les opérations de lecture et le dispositif*

Quelque chose de cette triade des modes de présence au concert doit pouvoir se retrouver dans les modes d'attention à la chanson ; c'est du moins l'hypothèse qui est faite. De l'explicitation de cette hypothèse, sous la forme de quelques propositions, émergera au fur et à mesure le modèle d'écoute. Il adhère, comme prémisses, à une théorie événementielle du son [cf. R. Casati, J. Dokic, 1994] ; en outre, à l'orientation générale proposée pour la chanson par J. Cheyronnaud, où « *Écouter*, désignerait ici cette activité perceptive auditive qui s'exerce en direction et en distance sur une source émettrice pour en saisir une représentation cohérente, détecter et identifier des propriétés jusqu'à en établir un compte-rendu de perception, en formuler un point de vue » [J. Cheyronnaud, 2003, p. 113]. Ce modèle vise à mettre en valeur la pluralité d'attitudes possibles lors de l'écoute d'une chanson, en quoi il est oscillatoire, sans tomber pour autant dans un contextualisme outrancier et psychologisant du type : « Lorsque je suis dans telle situation émotionnelle (colère, lassitude, bonheur, etc.), je ressens telles sensations à l'écoute de telle chanson, et dans telle autre situation, etc. ». Cela revient à soumettre la pluralité à un principe hiérarchiquement supérieur, en quoi le modèle est hiérarchisé : placé entre les bornes de contraintes sociales. Ce principe tient au fait que ce sont des chansons dont il est question : des paroles sont proférées, ici dans ma langue maternelle. Pour le moment, le retour sur l'indifférentisme dont on peut faire preuve à l'égard de dispositifs culturels communément destinés à retenir l'attention, s'impose par nécessité pragmatique de l'intégrer au dispositif théorique et méthodologique, avec des formes d'attention plus soutenues.

2.1 : Pour une prise en compte de formes diversifiées d'attention aux objets culturels

La forme de distance à soi, de réflexivité, qu'impliquent indifférence et désintérêt au même titre que la latéralité, se retrouve dans un grand nombre de relations aux objets culturels ; à ce titre elle doit être d'emblée posée comme prenant part au dispositif culturel à l'œuvre. S'il s'avère nécessaire d'y revenir pour les modes d'écoute après les modes de

textuel, d'où émerge la signification du texte, sous un point de vue anonyme, censé être le même pour qui sait lire » [p. 96].

présence au concert, c'est parce que, au même titre que le désintérêt constitue l'impensé des études sur les réceptions de spectacles populaires, il constitue également celui des études sur les « *objets sonores* », à l'origine de la distinction qui est une hiérarchisation entre audition et écoute¹⁰⁶. La première désignerait la simple modalité sensorielle, non discriminante ; la seconde, l'ensemble des processus de sélection, traitement, etc., de ce qui est donné à l'audition. Du degré zéro de l'écoute, sorte d'état de nature auditif, à la volonté de comprendre ; de l'état passif, qui le plus souvent d'ailleurs subit les agressions sonores du monde moderne et urbain (marteaux-piqueurs, sirènes et autres), à l'action réfléchie qui peut mener au plaisir dans le cas de la musique. Ne peut-il exister une *audition voulue* ou une écoute indifférente, qui puisse également procurer quelque plaisir ? Ou, un plaisir de ne pas entendre comme un « *plaisir de ne pas comprendre* », qui ne saurait être l'apanage exclusif de l'ethnographe, et ne peut-on « *s'y consacrer maniaquement* » [J. Pouillon, 1993, p. 156] ? Si, quand je¹⁰⁷ travaille, je choisis scrupuleusement les disques que je passe, je n'en arrive pas moins à me concentrer sur mon travail : je ne fais que les « ouïr » ; j'en ai une conscience subsidiaire alors que je me focalise sur mon travail.

L'indifférentisme proprement dit a pour l'instant été rencontré au concert, où cette posture pouvait contribuer à mener à la fois au concernement et à la réversibilité. P. Veyne en proposait déjà une version quand, dans la continuité de ses travaux sur les modes de croyance

¹⁰⁶ : Pour Barthes, « Entendre est un phénomène physiologique ; écouter est un acte psychologique » [R. Barthes, 1982, p. 217]. Pierre Schaeffer donne une version hiérarchique et catégoriquement vectorielle de l'écoute en évoquant « un itinéraire perceptif progressant d'étape en étape » [P. Schaeffer, *op. cit.*, p. 113] où « j'écoute ce qui m'intéresse » s'oppose à « j'ouïs, à condition de n'être point sourd, ce qui se passe de sonore autour de moi, quels que soient, par ailleurs, mes activités et mes intérêts » [*Ibid.*]. Cet itinéraire progresse ensuite vers entendre puis comprendre sans employer le mot « audition », dont le suffixe traduirait peut-être trop une action. Cf. les prolongations données à ses conceptions dans le volume collectif *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, 1999 ; notamment, dans l'explicitation des quatre écoutes par Makis Solomos, pp. 63-65. *A contrario* les principales critiques adressées au modèle par Jean Molino [pp. 119-136] touchent à la définition de « ouïr » [p. 128], et à la hiérarchisation du parcours perceptif : « Contrairement à ce qui se passe pour une langue [...] l'audition d'une musique ne m'impose aucune direction d'écoute, aucune consigne qui me permettrait d'en saisir le sens » [p. 126]. Michel Imberty pour sa part promeut une « écoute disponible » [M. Imberty, 1981, pp. 33-38], qui caractérise d'abord le musicien – et d'autant mieux s'il est âgé [p. 35] –, ensuite potentiellement « l'auditeur-analyste [...] qui, fil à fil, remonte à la source pulsionnelle des pensées et des œuvres, note à note reconstituera [...] le sens inconscient projeté par le compositeur » [p. 36]. Le modèle d'écoute proposé ici consiste donc, loin de ces formes élitistes préoccupées par la qualité supposée d'une écoute, à mettre en valeur une pluralité continue des dispositions d'écoute pour tout auditeur (analyste, musicien, ou autre).

¹⁰⁷ : Comme pour le concert, les je décrivant des procès auditifs renvoient à des attitudes générales dont tout un chacun a pu faire l'expérience. Chaque occurrence peut, en général et sans dommages, faire l'objet d'une mise au pluriel. Imaginons un groupe de personnes : elles peuvent discuter ensemble, et accessoirement écouter de la musique en même temps – conscience subsidiaire de la musique. L'une d'elles peut vouloir faire écouter aux autres un extrait précis – conscience focale de la musique, puis conversation focalisée dessus, etc.. Comment par exemple qualifier la conscience de la musique lorsqu'on dit qu'elle « meuble un silence » entre ces personnes ? Si c'était focale, cela ne ferait qu'accroître la gêne ; sans doute une forme très intensément subsidiaire (ou très lâchement focale), avec focalisation sur une tentative de relance de la conversation.

[P. Veyne, 1983], il appelait non sans provocation à pratiquer « *une sociologie de /.../ la médiocrité de l'art* » [P. Veyne, 1988, p. 4]. C'est à une modification radicale des méthodes les plus liminaires d'appréhension des conduites culturelles que cette réflexion incite puisque dans ce cadre « *L'œuvre d'art, loin de véhiculer une iconographie et une idéologie, est un décor qu'on ne regarde même pas, que l'on voit à peine, et qui est pourtant très important* » [Ibid.]. Sans doute le type d'importance, fondamentale, que peut revêtir l'audition de disques lors de focalisations sur un autre objet (le travail, la lecture, etc.). Il insiste en outre sur la nécessité pour l'observateur de prendre en compte une « *pluralité d'attitudes, souvent chez un seul et même spectateur, et pluralité corrélative des fonctions de l'art* » [p. 8]¹⁰⁸. Ainsi quand j'interromps momentanément mon travail, j'accorde alors une plus grande attention aux disques que j'ai mis tant de temps et de soin à sélectionner. Il serait sans doute plus profitable de continuer à se pencher sur (et à approfondir par des études empiriques) cette proposition forte d'une « *pluralité d'attitudes* » que sur la seule « *médiocrité* » ; plutôt que « *les œuvres ne fonctionnent qu'à dix pour-cent de leur capacité* » [p. 11], leur rendement doit s'étaler sur une échelle disons, de un à quatre-vingt dix-neuf pour-cent. Où ma conscience subsidiaire de mes disques représenterait une valeur équivalente à ces dix pour-cent ; et les parades dans les couloirs déserts du Zénith-Oméga de Toulon, sans doute un pour-cent.

Face à ces propositions parfois extrêmes de P. Veyne, il ne s'agit pas de se placer dans une position médiane et consensuelle ; mais de laisser toute sa place à la figure fondamentale de l'*oscillation* (chez lui, sous la dénomination du « *va-et-vient* » [p. 19]). J.-L. Fabiani, dans cette continuité, évoque les « *prises multiples* » dont peut être l'objet une œuvre d'art ou une institution culturelle : il cite les exemples de la critique ou de l'indifférence de certains, « *prise[s] de distance qui ne mett[ent] pas nécessairement fin à leur adhésion* » [J.-L. Fabiani, 2003, p. 2]. Dans une perspective similaire, Isaac Joseph donne à la figure du spectateur les traits de celui qui, loin de se limiter à une gamme restreinte et par trop attendue d'activités, pratique « *le va-et-vient de la distance et de la proximité, de l'engagement et du désengagement, de la socialisation et de la désocialisation* » [I. Joseph, 1995, pp. 23-24]. Distance, désengagement et désocialisation sont à prendre de manière plus positive que par un manque ou défaut. Il reste à en conclure, d'une part, qu'une question de l'indifférentisme ne se pose pas, ou du moins pas seule ; au contraire d'une problématique en terme d'intégration de ces formes d'attention diversifiées et *a priori* éloignées ; toujours : indifférence, attention

¹⁰⁸ : En écho à la « *pluralité des modalités de croyance* » et des critères de vérité qu'il s'était donné précédemment comme objet [P. Veyne, 1983, p. 11].

proprement dite et latéralité. D'autre part, que le modèle proposé pour la présence au concert doit pouvoir être généralisé à d'autres domaines, ou transposé, puisqu'il apparaît maintenant que les spectacles ne sont pas les seules configurations à tolérer une « *pluralité d'attitudes* ».

2.2 : Oreille focale, coup d'oreille et oreille subsidiaire

Quelques propositions désormais pour une *écoute-en-action* de la chanson, qui indirectement contribuera peut-être à clarifier le problématique rapport entre paroles et musique ; la plus douloureuse question d'une « instrumentalisation » de la musique à des fins autres que purement musicales [cf. R.M. Schafer, 1979]. Pour rejoindre un exemple fréquent dans les travaux sur la perception musicale : il s'agit ni de s'offusquer ni de se réjouir que Vivaldi meuble tout au long des saisons nos courses au supermarché, mais de reconnaître, sans émotion particulière, que le plus sérieux mélomane ne peut s'empêcher, en écoutant ce même Vivaldi ou tel autre de ses compositeurs préférés, de passer par des états de conscience équivalents à des formes d'indifférence. Il lui arrive, consciemment ou non, d'assigner des fonctions autres qu'esthétiques à la musique qu'il écoute. Une conscience focale ininterrompue sur la musique d'une pièce de quelques minutes semble bien difficile à exiger ; que dire alors d'opéras de plusieurs heures qui ne peuvent manquer à certains moments de donner envie de « *se soulager* » selon l'expression de Goffman [*loc. cit.*]. Et à nouveau, ce ne sont pas les seules limites physiologiques qui forcent à se soulager : je peux vouloir me soulager. Et le soulagement ne se limite pas à un toussotement : il peut comprendre de se livrer à des activités toutes différentes, qui marquent une certaine indifférence, et de soulager l'écoute elle-même (d'en rester à l'audition, selon les définitions entérinées). Dernière montée en généralité : ces propositions se veulent une contribution indirecte à « *la difficulté qu'il y a à rendre compte de manière appropriée des traits principaux de l'action située, en particulier du fait qu'elle est à la fois ordonnée /.../ et contingente dans sa détermination* » [L. Quéré, 1998, p. 151], à travers l'exemple de la perception auditive située.

Des oreilles activées par des saillies

Première de ces propositions : il faut postuler, afin de rendre compte de ce que je nommais écoute indifférente ou audition voulue, l'existence d'une *oreille qui ne pense pas* –

délibérément : qui ne veut pas penser et se sait tacitement ne pas penser. D. Laborde proposait de comparer son dispositif descriptif de la musique à une « *oreille qui pense* » [D. Laborde, 2001, pp. 145-146]¹⁰⁹ ; je lui ajoute son « antithèse », complémentaire et nécessaire : l'oreille qui ne pense pas. L'une cognitive, l'autre anti-cognitive ; celle de l'observateur (chercheur, critique, amateur éclairé, etc. [cf., par exemple, « l'oreille mélomane » de C. Lévi-Strauss, 1971, pp. 582-596]), celle de l'indifférent qui a quelque chose de mieux à faire que d'écouter mais ne peut s'empêcher d'ouïr. L'une représente le rapprochement recherché d'une situation où l'œuvre d'art fonctionne à cent pour-cent, l'autre celui d'un degré zéro de l'écoute. Cela dit, il ne s'agit pas d'hypostasier trop longtemps ces deux oreilles passablement idéales au final, ou plutôt passablement difficiles à décrire passées ces généralités, en même temps que peu opératoires dans la pratique. C'est pourquoi je me focaliserai sur toutes les oreilles intermédiaires, ni cognitives ni anti-cognitives, mais perceptives, et qui permettent de passer de l'une à l'autre en toute souplesse et sans contradiction : celles qui forment l'ordinaire de notre rapport à la musique, celles qui font de l'oreille un *sens* commun et non seulement aristocratique (l'oreille qui pense comme organe élitiste, celle qui ne pense pas ou indifférente comme manifestation de « *l'aristocratie du désintéressement* » [loc. cit.]). On peut tout de même retenir ces deux oreilles, dans un sens précis : celui de tendances auditives, en les reformulant dans le vocabulaire déjà retenu : *oreille focale* et *oreille subsidiaire*.

Ces tendances auditives ne deviennent des réalités, ne sont activées et actualisées que s'il leur est soumis des propositions d'entendre. Il s'agit principalement pour la chanson d'interventions énonciatives, plus que musicales (même si celles-ci ne sont pas à négliger). D'autant plus dans le cas du rap puisque parmi les interventions musicales, les scratches correspondent le plus souvent à des citations / manipulations d'énonciations précédentes (leur nature sonore est plus énonciative que strictement musicale). Ces interventions fonctionnent généralement comme des formes d'interpellation des tendances auditives : elles ont pour visée de capter l'attention de l'auditeur et, sur la durée, de la retenir ; on leur donnera pour cela le nom de *saillies énonciatives*. Elles représentent le principe hiérarchiquement supérieur du modèle, et le chapitre quatre en traitera spécifiquement ; un premier exemple afin de montrer

¹⁰⁹ : Il présume par là une intention de faire sens dans l'écoute, que Polanyi situe dans le vocabulaire : « *Dire que nous lisons ou écoutons un texte, et non que nous nous contentons de le voir ou de l'entendre, implique précisément que nous focalisons notre attention sur ce qui est indiqué par les mots vus ou entendus et non sur les mots eux-mêmes* » [M. Polanyi, op. cit., p. 92]. Alan Henderson Gardiner y voit l'effet de « *l'attention sélective* » [A.H. Gardiner, 1989, p. 49] qui, face à l'ambiguïté de toute expression, fait privilégier l'application de sens la plus pertinente dans le contexte présent : « *Peut-être le phénomène le plus commun de tous est-il qu'on a à peine conscience des mots prononcés en tant que tels, seules les choses qu'ils indiquent étant discernées* » [pp. 49-50].

qu'il ne saurait fonctionner sans elles. Cet exemple concerne la « *chantabilité* » [J. Cheyronnaud, 2004, p. 6], puisque ces saillies ne se limitent pas à activer une attention plus ou moins soutenue, elles peuvent également inciter l'auditeur à *chanter-avec* les artistes, que ce soit sous la douche, ou dans une salle de concert [A. Pecqueux, 2003, pp. 327-328]. Le refrain constitue souvent cette saillie privilégiée, reconnaissable du reste de la chanson par un traitement énonciatif particulier, et d'autant plus facile à chanter pour l'auditeur que c'est souvent ce dont on se remémore le mieux. En concert, les artistes soit proposent aux présents de prendre en charge vocalement une partie du refrain ; soit remarquent à la première phase que les présents le font d'eux-mêmes, et leur laissent dès lors l'initiative de segments dans une forme de karaoké vif (par exemple, la seconde partie de chaque phase [cf., Fonky Family, 2003, « Art de rue » ; et « Si je les avais écoutés » pour cette autre saillie qu'est l'incipit d'une chanson]). Cela ne signifie pas que tous les présents chantent-avec, ni que tous les refrains connaissent un tel traitement : simplement qu'en tant que saillies énonciatives, ils attirent dans une certaine mesure l'attention des présents.

Du coup d'œil au coup d'oreille

Deuxième proposition : parmi les oreilles intermédiaires, prévaut celle qui se manifeste dans le *coup d'oreille*, formée sur le coup d'œil. Dans leur qualification du « *mode de coexistence du public urbain* », L. Quéré et D. Brezger [1993] partent du constat formulé par E. Goffman de l'existence d'une « *inattention civile* » comme « *forme très précise d'attention, de prise en compte de la co-présence d'autrui et de traitement des personnes* » [p. 91]¹¹⁰. De là ils commentent la distinction de David Sudnow entre regard focalisé et non focalisé [p. 94] : le premier caractérise la spécification visuelle de la situation et fonctionne comme demande de participation à une interaction commune (solicitation d'interaction) ; le second, comme simple surveillance de la normalité des apparences, et reste de l'ordre de l'inattention polie. Ils soulignent l'importance du « *coup d'œil* » [pp. 95-96], entre les deux même si en tant que tel il constitue un regard focalisé, caractérisé par son enchâssement dans un cours d'activité et par sa normativité (c'est-à-dire « *considéré comme devant suffire* » [p. 96]). Cela apparaît surtout dans les situations non focalisées où les coups d'œil furtifs constituent une des formes de réalisation de l'inattention polie puisque « *du fait qu'ils*

¹¹⁰ : Selon un constant principe de la sociologie simmélienne, qui consiste à considérer comme une interaction non forcément négative ce qui pourrait paraître *a priori* réserve ou distance [cf., pour une présentation de ce principe et son articulation avec l'anthropologie kantienne : I. Joseph, 1998, pp. 79 et 86-87].

représentent un regard focalisé, ils manifestent une attention à l'autre, voire une reconnaissance comme personne ; mais par leur brièveté, ils manifestent en même temps à celui qui est regardé qu'on ne cherche pas à réduire son indétermination sur un autre mode que celui d'une saisie typifiante de sa personne et de son activité, ou qu'on ne sollicite pas de participer à ce qu'il est en train de faire, de penser, de vivre » [Ibid.].

C'est sur cette base et par analogie que je parle de coup d'oreille. Si celui-ci ne met pas en présence d'une « personne », il faut considérer qu'il s'agit, avec les technologies développées depuis l'invention du microphone jusqu'aux reproductions (réductions) en *high fidelity*, d'une *quasi-personne*. Elle tient cette qualité avant tout de la mise en présence de l'auditeur avec une voix humaine. En même temps, le rapport avec cette quasi-personne est doublement asymétrique par sa réduction : elle ne pourra jamais réagir ; la sollicitation d'interaction provient exclusivement d'elle. Donc, à partir d'une action vocale : d'un coup d'oreille je suis mis en présence d'une quasi-personne ; je la reconnais comme telle et comme exécutant une activité spécifique, le chant (saisie typifiante). Je prolonge mon coup d'oreille : je poursuis la saisie typifiante (un rap, un rap français, un rap français *hardcore*, etc.) ; focalise mon attention sur la chanson ; commence à participer à la sollicitation d'interaction qu'elle me propose. Je ne prolonge pas mon coup d'oreille : je retourne à mon cours d'activité précédent, ou plutôt interromps la parenthèse qu'a constituée le coup d'oreille dans mon cours d'activité, tout en restant subsidiairement conscient de la chanson et de la quasi-personne, donc tout en conservant la possibilité de focalisation (que ce soit sur la chanson – ou une autre puisque les plages défilent –, ou sur la quasi-personne). Ou, la saillie vocale (énonciative) se poursuit : je prolonge mon coup d'oreille, etc..

2.3 : L'écoute-en-action comme modèle oscillatoire

Les discussions précédentes omettent un fait prépondérant pour l'écoute : celui, nécessaire et indéterminé (sinon indéterminable : difficilement descriptible, même perceptible), du potentiel d'évocation de la musique : sa capacité à mener son auditeur aux confins du rêve éveillé, et dont le propre est de prendre appui sur une oreille focale et de conduire à adopter une oreille subsidiaire. On peut la concevoir comme « *effet essentiellement secondaire* » [J. Elster, 1987, pp. 17-100] : écouter de la musique peut plonger dans des

formes d'« *absence mentale* », qu'il est impossible d'obtenir par la volonté. C'est la limite d'une expression telle que audition *voulue* : quand je mets un disque pour accompagner mon travail, je ne forme pas l'intention de me focaliser dessus, mais il peut arriver que je ne puisse m'en empêcher. Sans doute les absences perceptuelles sont-elles moins exigeantes que les absences mentales ; elles placent tout de même face à des dilemmes comme ceux de *l'auto-effacement* ou du *hamac* [pp. 35-36] : quand j'écoute de manière subsidiaire, si je m'en rends compte c'est forcément que soudain l'écoute est devenue focale. En tous cas, qu'il y ait des oreilles différentes tient peut-être au fait que l'ouïe constitue l'organe médian décrit par Herder : médian par rapport à la vue (qui ouvre un monde trop grand, qui éblouit par sa clarté, etc.) et au toucher (au monde si restreint, aux informations si confuses, etc.), il ouvre sur le « *tissu de langue* » qu'est l'homme [J.G. Herder, 1977, pp. 102-106]. Selon lui, « *Comme l'homme ne reçoit la langue de la nature qui l'enseigne que par l'ouïe, sans laquelle il ne peut découvrir la langue, l'ouïe est d'une certaine manière le milieu de ses sens, la véritable porte de l'âme et le lieu de liaison des autres sens* » [p. 102].

Ces premières propositions imposent de développer la figure évoquée de l'oscillation, qui permet de penser les fluctuations d'une oreille à l'autre, et les révisions possibles (redonner un coup d'oreille). Elle n'est pas à entendre comme ce va-et-vient régulier qui mènerait pourtant à une analogie musicale, avec le métronome, mais au sens précis de variation d'une grandeur autour d'une valeur fixe. Cette variation paraît entretenue (c'est-à-dire maintenue constante), en tant que l'amplitude théoriquement ne diminue pas, par un apport tout aussi constant d'énergie (ici, énergie vocale). Seulement les fluctuations entre les différentes oreilles imposent de croiser cette définition technique avec un usage plus courant du terme où le mouvement de va-et-vient tend à être caractérisé par une certaine irrégularité ; dans mon acception par conséquent la variation n'est ni forcément régulière ni forcément irrégulière¹¹¹. Elle n'est ni déterminée comme en physique en fonction du temps, ni laissée à des fluctuations hasardeuses ; mais conditionnée par deux variables : l'énonciation et la

¹¹¹ : Cette acception se rapproche de la « *physique ondulatoire* » [I. Joseph, 1984, p. 551] mise en place par Gabriel Tarde. Pour Tarde en effet, il importe de dégager les grands principes régulant la vie sociale, principe de discontinuité du réel et principe d'intégration de l'infini dans le fini, donc deux principes contradictoires [pp. 550-551]. Mais il lui importe surtout de montrer que justement la contradiction ne tient pas et qu'il faut les penser ensemble car « *les vraies oppositions ne sont pas des contradictions mais des rencontres* » [p. 557]. La figure de l'oscillation développée a également partie liée avec l'application pour la relation communicationnelle, des notions mathématiques de fonction et de variable, par l'école de Palo Alto [cf. P. Watzlawick *et alii*, 1972, pp. 18-22] ; plus généralement, avec les différentes utilisations de la notion en théorie des systèmes [cf. par exemple, E. Morin, 1973, pp. 45-49]. Il apparaîtra enfin, qu'elle partage nombre de points communs avec la variation perceptuelle développée par Michel Serres [1985 ; pour la fluctuation déterminée, « *chemins fixes dans un milieu aléatoire ou chemins aléatoires dans un lieu déterminé* », p. 317 : pp. 234-235 et 316-318].

disposition auditive. La notion d'oscillation a notamment été travaillée à propos des énoncés figurés par Guy Rosolato, auquel faisait référence l'expression d'*oscillation populomiséraliste* [G. Rosolato, 1978, pp. 52-80, où l'oscillation est « *métaphoro-métonymique* »]. Sans détailler le contenu de cette oscillation, il importe de retenir ses traits distinctifs généraux, soit : une limite inférieure (la réduction métonymique), une limite supérieure (le non-sens de la métaphore sans référent dans le monde), et entre les deux « *un jeu ouvert de circuits* » [p. 60]. C'est-à-dire, appliqué à nos préoccupations : entre les limites inférieure et supérieure des oreilles subsidiaire et focale, un semblable jeu ouvert de circuits, qui résulte de la rencontre de deux trajectoires, l'une énonciative l'autre auditive, qui font office de variables.

La figure de l'oscillation implique l'idée de continuité, donc forcément en contrepartie de discontinuité – selon le principe retenu de refus de s'en tenir à l'évidence d'un terme seul¹¹². Continuité de l'audition (en tant que modalité sensorielle), entre l'audition voulue et l'écoute (les deux oreilles) ; discontinuités des coups d'oreille d'un côté, de saillies énonciatives de l'autre. Cette figure conduit à adopter une approche systémique : celle-là même qui permet une intégration complexe et complémentaire à la fois de contraires – les deux oreilles, continuité et discontinuité, etc. –, et d'activités différentes – audition/énonciation, indifférence/attention/latéralité, etc.. Plus précisément et pour arrêter ici de dresser des listes, troisième proposition qui concerne les deux variables conditionnant l'oscillation de l'écoute-en-action, et qui introduit deux oscillations : *l'oscillation indifférento-attentive* de la disposition auditive de l'auditeur, qui comprend toutes les gammes de la latéralité. Elle trouve son correspondant dans *l'oscillation digitalo-analogique* de la disposition énonciative du chanteur : entre l'interprétation langagière d'unités discrètes, clairement identifiables, et d'un tout continu, peu sécable. Cette dynamique a souvent été mise en évidence à propos des rapports entre musique et langage, par exemple par J. Molino

¹¹² : Logique scalaire et oscillatoire de l'intégration des contraires : non logique du tout ou rien, mais logique du tout et rien, ou plutôt du presque tout et presque rien. Anthony Wilden l'a exprimée en ces termes : « *C'est la question, non de 'l'identité des contraires', non plus de 'l'unité des (prétendus) contraires', mais plutôt la question de l'unité des différences, distinctions et contradictions – la question authentique de l'unité dialectique de, à la fois 'à la fois / et', et 'soit / soit'* » [A. Wilden, 1980, p. LVI]. Ici se retrouve l'orientation phénoménologique empruntée à Maurice Merleau-Ponty : « *Il n'y a pas à choisir entre l'inachèvement du monde et son existence, l'engagement et l'ubiquité de la conscience [...] puisque chacun de ces termes, lorsqu'il est affirmé seul, fait apparaître son contradictoire. Ce qu'il faut comprendre, c'est que la même raison me rend présent ici et maintenant et présent ailleurs et toujours, absent d'ici et maintenant et absent de tout lieu et de tout temps. Cette ambiguïté n'est pas une imperfection de la conscience ou de l'existence, elle en est la définition* » [M. Merleau-Ponty, 1945, p. 383]. Cf. aussi sa réhabilitation originale de la dialectique, sans synthèse et comme pratique [M. Merleau-Ponty, 1964, pp. 121-128].

qui parle de la « *discrétisation du continuum sonore* » comme de leur trait commun majeur [J. Molino, 1999, p. 125]. L'introduction de ces deux nouvelles oscillations ne mène pas à une régression à l'infini : les trois forment un système de rôles entre elles, une triade suffisante pour donner consistance à l'écoute-en-action et faire émerger une signification de la chanson. Parmi les différents paramètres, un sera éludé : celui du volume sonore de l'écoute. Un volume trop faible conduirait à ne jamais activer que l'oreille subsidiaire, puisque les saillies énonciatives ne pourraient être perçues ; il est donc postulé que le volume minimal considéré correspond à celui à partir duquel les saillies deviennent perceptibles dans des conditions neutres d'écoute. Des interférences telles que le passage dans ma rue d'un véhicule employant sa signalétique sonore au moment d'une saillie ne peuvent être envisagées dans ce cadre. L'oscillation digitalo-analogique sera abordée plus précisément à propos du flow ; pour le moment : des saillies énonciatives, dans le flux continu d'énonciation d'une chanson, offrent des prises aux auditeurs qui ne se seraient pas donnés pour mission de l'écouter : attirent leur attention.

2.4 : Un modèle oscillatoire et hiérarchisé

Comme pluralité d'attitudes ne doit pas signifier relativisme absolu mais postulat réaliste, il convient, dans ce cadre holistique, d'adopter une vision hiérarchique. Elle était présente dans le vocabulaire de M. Polanyi dans la mesure où il n'était jamais question d'inconscience, mais de part en part de conscience, d'une conscience hiérarchisée en différents états : du subsidiaire au focal, avec chacun sa nécessité propre par rapport à l'autre. Egalement, présente dans la définition de l'oscillation puisque, si celle-ci connaît variables et amplitude, c'est autour d'une valeur fixe. Conscience hiérarchisée et valeur fixe rencontrées en outre à propos de l'attention au concert, où la musique exécutée sur scène remplissait la fonction de valeur fixe hiérarchiquement supérieure. Il reste à déterminer laquelle joue ce rôle pour ce qui est de l'attention à la chanson, ce qui constitue la quatrième proposition. Ici ce sont les paroles interprétées, donc l'énonciation, dans la mesure où d'une part elles me mettent en présence d'une personne humaine par le truchement de la voix, comme l'ont montré Luc Boltanski et Marie-Noël Godet à propos de messages radiodiffusés destinés à établir une communication en régime d'amour entre un destinataire incarcéré et un locuteur libre : « *L'absence d'image fait porter tout le poids de la présence sur la voix. Élément du*

corps, elle doit assurer seule la tâche d'incarnation de la personne » [L. Boltanski, M.-N. Godet, 1995, p. 63]. Et dans la mesure où, d'autre part, elles sont interprétées dans une langue que je n'ai pas la seule compétence de connaître ou comprendre : qui est ma langue maternelle, dont je ne pourrais me détacher même si je le voulais¹¹³. Et où, enfin, cette conception rejoint le sens commun : on écoute de la chanson française avant tout pour ses paroles interprétées, sans avoir à présumer si la préférence est donnée à la voix ou au sens des paroles puisque l'expression contient ces deux éléments. Par cette valeur fixe et hiérarchiquement supérieure, je cherche à comprendre quand je suis attentif ; et quand je suis indifférent, je ne peux parfois m'empêcher de comprendre, par exemple dans le cas où une saillie énonciative m'interpelle. Cette hiérarchie possède, comme toute autre, un sommet : des paroles interprétées dans ma langue maternelle, à comprendre ; une base : la réduction de la chanson à sa seule musicalité (et non musique). Car la hiérarchie n'oppose pas paroles et musiques, mais paroles interprétées (avec/dans/sur/etc. de la musique) et réduction à la musicalité (des paroles et de la musique, sorte de fond sonore perçu comme plaisant).

Si l'on admet la proposition d'une oscillation de l'écoute-en-action, force est d'accepter que cette hiérarchie peut se renverser : le sommet se retrouver à la base et la base au sommet, puis de nouveau se renverser. Elle rejoint ce que Douglas Hofstadter a désigné comme « *hiérarchie enchevêtrée* » [*tangled hierarchy*] ou « *boucle étrange* » : phénomène qui « *se produit à chaque fois que, à la suite d'une élévation (ou d'une descente) le long de l'échelle d'un système hiérarchique quelconque, nous nous retrouvons, à notre plus grande surprise, au point de départ* » [D. Hofstadter, 1985, p. 12]¹¹⁴. Cela ne signifie pas que la valeur hiérarchique supérieure de départ perd son statut au profit d'une autre : elle se maintient comme sommet théorique de la hiérarchie mais se retrouve en pratique en bas, rompant ainsi les certitudes établies *a priori*. Comme le souligne Jean-Pierre Dupuy : cette valeur « *contient la possibilité de son inversion, négation, violation, destruction. Le verbe 'contenir', ici, doit être pris dans son double sens : contenir, c'est avoir en soi, mais aussi faire barrage à* » [J.-P. Dupuy, 1993, p. 118]. Ici les paroles interprétées à comprendre possèdent comme clause la possibilité de leur réduction à la musicalité ; et en même temps, quand cette clause est réalisée, ce sommet devenu base peut retrouver sa place au sommet,

¹¹³ : L'accompagnement musical de la chanson joue tout autant le rôle de valeur fixe : on en est toujours conscient, au moins subsidiairement ; mais, pas le rôle de valeur fixe et hiérarchiquement supérieure.

¹¹⁴ : Cf., parmi les applications de cette figure, celles d'Yves Barel : « *La hiérarchie enchevêtrée est la forme que prend ce qui reste une hiérarchie quand elle devient paradoxale* » [Y. Barel, 1984, p. 196]. « *Il y a bien hiérarchie, mais elle est mobile et oscillante* » [p. 169].

notamment à coups de saillies énonciatives. La régression à l'infini est évitée par deux nécessités pratiques : la sanction de l'auditeur (qui rend une décision, même si elle peut toujours être révisée) ; le fait qu'une chanson se déploie dans une temporalité finie. Il n'est peut-être pas anodin de remarquer que Hofstadter a élaboré ce modèle, entre autres, à partir de son expérience d'auditeur de canons et surtout de fugues, et plus précisément de l'*Offrande musicale* de J.-S. Bach [D. Hofstadter, *op. cit.*, pp. 8-12]. Fónagy de son côté, dans son enquête sur les interprétations vocales d'un poème par un acteur professionnel, évoque également le modèle musical de la fugue à propos de l'enchaînement (au sens propre) des vers ainsi exécutés, et des effets de sens qui en découlent, par rapport à une lecture plus traditionnelle [I. Fónagy, 1983, pp. 305-307 ; Claude Lévi-Strauss dirigeait son commentaire mélomane également sur la fugue, *op. cit.* ; pour une généalogie plus générale de la structure en spirale des qualités sonores, cf. R. Casati, J. Dokic, *op. cit.*, pp. 112-114].

Cela dit, en comparaison des deux autres modèles (Gödel et Escher) qui en sus de Bach, ont conduit Hofstadter sur cette voie, il y a ici hiérarchie enchevêtrée pour une raison beaucoup plus simple, particularité de la chanson : quelqu'un interprète des paroles dans ma langue naturelle, sans pratiquer forcément de mélisme, et je peux ne pas l'écouter, mais simplement l'ouïr¹¹⁵. Cette particularité est rendue encore plus prégnante par le rap : quelqu'un, en outre, s'adresse à moi, et je suis toujours en mesure de ne pas l'écouter. Une autre particularité de la chanson favorise une boucle étrange : le fait que, si elle a la temporalité comme ressource, elle n'est pas dirigée par un principe évolutif, mais par celui du retour périodique du même (le refrain pour les paroles ; les quelques phases mélodiques répétées qui constituent généralement l'accompagnement musical). Cette particularité se trouve à nouveau accentuée dans le rap, par un traitement relativement spécifique du refrain [cf. chapitre quatre, pp. 155-156] ; surtout, par la technique du *sample*, échantillon sonore de quelques secondes repris du début à la fin¹¹⁶. Nous pouvons ainsi écouter une chanson de

¹¹⁵ : Particularité plus généralement de l'audition (en tant que modalité sensorielle) : l'œil fait « naturellement » sens de ce qu'il voit, la surface du corps de ce qu'elle touche, le palais de ce qu'il goûte, le nez de ce qu'il sent. On peut suspendre parfois cette nécessité : le nez et le palais notamment par anticipation de la traversée d'un endroit nauséabond ou de l'ingestion d'un médicament infecte. On peut également « culturaliser », par l'habituation, ces expériences désagréables, et les faire passer à l'attention subsidiaire : ainsi d'un jeune vétérinaire de campagne, d'abord incommodé par certaines odeurs de ferme. Mais on ne peut volontairement et durablement rendre le nez (l'œil, la main, le palais) indifférent – non au sens moral où l'on pourrait dire que le nez, l'œil et l'oreille des gardiens à Auschwitz étaient devenus durablement indifférents aux sévices perpétrés.

¹¹⁶ : Cette technique peut donc s'interpréter également comme héritière de la tradition chansonnière, et non comme seul indice d'une « *black culture* » qui serait caractérisée par le principe de répétition [J.A. Snead, 1990 ; pour une application au rap, cf. T. Rose, *op. cit.*, pp. 68-69]. Dans la perspective de l'échantillonnage comme hiérarchie enchevêtrée, le *sample* est valorisé comme sommet de la hiérarchie par son choix parmi une

manière totalement subsidiaire, voire indifférente ; une saillie énonciative nous interpelle, et nous pouvons changer de modalité auditive. *A contrario* nous pouvons vouloir être attentif à la chanson, mais tomber dans un état de conscience subsidiaire (effet essentiellement secondaire) ; une saillie énonciative, etc.. C'est dire que la chanson fonctionne, en écoute, comme un « *objet-frontière* » [S.L. Star, J.R. Griesemer, 1989], suffisamment souple pour que l'écoute glisse dessus, et suffisamment dur pour qu'elle puisse s'y arrêter¹¹⁷. En quoi de tels objets « *agissent comme des ancrés ou des ponts, même s'ils sont temporaires* » [*Ibid.*, p. 414] : ancrés donnant à l'oreille subsidiaire l'injonction d'écouter, et vice versa ; ponts entre chanteur et auditeur, les mettant en présence l'un de l'autre. Il faut donc inclure dans l'écoute-en-action une clause de révisibilité, cinquième et dernière proposition, que doit pouvoir assurer un outil descriptif : le *canal de complémentarité*.

Cette clause guide cette conception de l'écoute, comme de l'attention au concert pour laquelle j'ai d'abord proposé le canal de complémentarité [A. Pecqueux, 2003, p. 328]. Elle est adaptée pour la perception du modèle de description de l'action de Pierre Livet [1994]¹¹⁸. Si au concert des activités descriptibles par des qualifications différentes ou antagonistes (de l'indifférence à l'attention) sont envisageables, et ne s'opposent pas voire peuvent contribuer à l'émergence d'un monde commun entre les présents, il faut spécifier cette contribution pour la rendre plus concrète et disponible. C'est ce à quoi vise le canal de complémentarité : rendre compte de l'oscillation aux niveaux individuel et collectif entre indifférence, attention et latéralité à la scène. Si le terme de canal, dont les applications par Goffman ont été discutées, et qui renvoie au schéma de la théorie du code, est conservé, c'est parce qu'il traduit bien la fluidité dont cet outil se veut le véhicule ; d'ailleurs, pour Goffman, son acception est explicitement métaphorique [E. Goffman, *op. cit.*, p. 201]. Quant à la notion de complémentarité elle permet de dépasser l'aporie de l'interaction en dirigeant le questionnement vers statuts et rôles dans un ensemble cohérent ; ici une hiérarchie. Par canal

multiplicité d'autres possibles, mais se trouverait continuellement replacé à la base de la hiérarchie par son retour perpétuel, qui constitue une banalisation du sommet.

¹¹⁷ : Pour une application au patrimoine de ce concept concernant la sociologie des sciences, cf. J.-L. Tornatore, 2000. Hofstadter en propose une formulation proche à propos du glissement entre concepts : « *Il faut être capable de déformer les concepts lorsque c'est nécessaire. Rien ne doit être totalement rigide, mais, à l'opposé, il ne faut pas non plus que les concepts soient 'mous' au point de ne plus avoir aucun sens. L'astuce, c'est de savoir quand et comment transformer ('glisser') un concept en un autre* » [D. Hofstadter, *op. cit.*, p. 735].

¹¹⁸ : « *L'impossibilité d'une définition complète de l'action est liée à la nature essentiellement dynamique de l'action, et à la possibilité de réviser son sens en cours d'action. L'intention consiste en une dynamique de révision du rapport entre buts entrevus et repères reconnus* » [*Ibid.*, p. 26]. La révision pour lui est liée à l'indécidabilité qui émerge d'une communication, et marque ses limites (qu'est-ce qui peut me garantir que celui qui vient de faire une promesse la tiendra ?).

de complémentarité il faut donc entendre toutes les activités qui contribuent à donner sens et consistance au dispositif entier, parmi celles qui se développent latéralement à la valeur supérieure identifiée, comme parmi celles qui se focalisent sur cette valeur ; et dont la relation avec cette valeur doit être constamment révisée, redéfinie dans le cours même d'action, en fonction du dispositif. Le vocabulaire est celui de l'action, mais il doit s'entendre comme corrélé à celui de la perception : activités et attention se conditionnent mutuellement. Appliqué à l'écoute-en-action, le canal de complémentarité désigne tous les modes d'écoute et d'énonciation qui peuvent contribuer à donner émergence à une compréhension minimale de la chanson, ou à mener à adopter une écoute attentive et tournée vers une compréhension plus précise. Depuis la conscience subsidiaire de la seule musicalité, qui délivre ses propres informations, même sans enquête (au moins, l'ethos sonore général) ; à l'enquête interprétative ; en passant par les coups d'oreille et les qualifications progressives.

3 : APPLICATION A UN PROBLEME MORAL : UNE HOMOPHOBIE, UNE MISOGYNIE DANS LE RAP ?

On applique souvent des jugements moraux à des chanteurs, tels que « *misogynes* » ou « *homophobes* »¹¹⁹, en prenant appui sur les paroles de leurs chansons, non celles interprétées en contexte chansonnier mais celles déposées à la S.A.C.E.M.. S'il ne s'agit pas de minimiser la portée de charges souvent explicites et violentes, il n'en demeure pas moins essentiel de les reproblématiser au sein du mode d'existence propre à toute parole proférée. Un tel problème moral en outre n'a d'existence sociale que vis-à-vis des réceptions potentielles d'une chanson :

¹¹⁹ : Du rapper américain Eminem, ayant suscité nombre de révolutions pour l'homophobie imputée à ses chansons, et de son duo virilement amical avec l'homosexuel notoire Elton John ; à Maurice Chevalier imitant de façon acerbe les manières efféminées de Félix Mayol, tout en revendiquant dans ses mémoires son penchant homophile ; en passant par Charles Trenet qui, paradoxalement au regard de l'icône homosexuelle qu'il a pu devenir, aimait avoir placé cette expression dans « L'abbé à l'harmonium » (1971) : « *Soudain l'abbé nous quitte trouvé mort aux pédales* ». Cf. entre autres, le dossier « La rose et le rap » du magazine *Têtu* (n° 55, avril 2001, pp. 54-67) ; ou le témoignage d'un jeune homme, « *20 ans, gay et fan d'Eminem : 'Il m'a donné de la fierté, celle d'être ce que je suis vraiment'* » (*Epok* n° 33, février 2003, pp. 38-39). A propos de la misogynie, les courriers de lecteurs des magazines de rap signés de jeunes filles évoquent souvent ce délicat problème ; par exemple, à propos d'un rapper : « *Je crois que pour que le genre de meufs dont il parle dans ces phrases n'existent plus, il faudrait peut-être tout simplement que les lascars qui en profitent ne le fassent plus* » (*Groove* n°51, juillet/août 2001, p. 10).

vis-à-vis des différentes modalités d'écoute de la chanson et du statut de la charge dans la parole chantée dont le propre est d'être infra-argumentative. En bref, face à une chanson portant de telles charges le problème à résoudre est : peut-on continuer à l'écouter alors qu'on se trouve éthiquement en désaccord avec ces énoncés (du type : peut-on lire et apprécier Louis-Ferdinand Céline sans être antisémite ?) ; plutôt, afin d'éliminer la portée normative du peut-on, la chanson configure-t-elle un espace disponible pour un tel auditeur ? Il s'agit donc désormais de mettre le modèle d'écoute-en-action proposé à l'épreuve d'exemples précis et problématiques : en croisant pour chacun les variables, afin d'obtenir l'amplitude de l'oscillation – *in fine* la marge de tolérance laissée par la chanson pour une interprétation. L'enjeu ne consiste pas à relativiser des attaques portant sur le genre, pas plus qu'à réduire leur violence effective : à conclure à quelque angélisme en parlant de langage codé (« quand les rappers délivrent une rime homophobe / sexiste, en réalité ils veulent dire... » : le contraire, autre chose, etc.). Pas plus qu'à adopter une posture normative qui séparerait le bon grain de l'ivraie (là c'est homophobe / là non)¹²⁰ ; mais à décrire ces oscillations afin d'envisager les sanctions disponibles pour l'auditeur. La meilleure des volontés serait bien en peine pour parvenir à relativiser, tant les extraits cités donnent de tangibles prises pour une interprétation en termes d'homophobie ou de misogynie (et plus de prises pour une telle interprétation que pour une autre). Cela dit, d'être proférés et d'engager une écoute-en-action, ils peuvent résonner « autrement ». S'ils sont identifiés comme suspects par un auditeur, celui-ci est amené à traiter leur ambiguïté énonciative ; c'est alors la question de la gestion de celle-ci par un auditeur-interprète qu'il faut affronter.

3.1 : Attitude périphérique par le centrage sur soi et indécidabilité interprétative

Il ressort du postulat d'infra-argumentativité qu'un chanteur livre moins un discours argumenté sur un sujet avec des statuts différents pour ses éléments qu'il ne manifeste des attitudes vis-à-vis d'énoncés au cours d'une interprétation ; ce qui ne l'empêche en aucun cas de vouloir modifier les croyances, etc., de son destinataire – il s'agirait donc d'un *épidictique*

¹²⁰ : Posture normative que revendiquent les auteurs des entrées « Chanson » et « Musique » du *Dictionnaire de l'homophobie* [L.-G. Tin (dir.), 2003]. A partir d'exemples intéressants, mais depuis cette posture qui s'apparente souvent à une indignation morale (tout à fait légitime), ils ne prennent guère en compte les attitudes, voire ne leur reconnaissent pas d'existence. Tout devient homophobie, à partir du moment où une désignation s'accompagne d'un verbe contenant une connotation dépréciative ; les rappers y sont de fait livrés à l'opprobre.

infra-argumentatif. Ces attitudes se matérialisent dans l'énonciation, et peuvent être l'occasion de saillies énonciatives. En tous cas elles font l'objet d'une oscillation pragmatique, versant pour les attitudes de l'oscillation des dispositions énonciatives du chanteur. Elle se situe entre un seuil où l'*attitude* du chanteur peut être qualifiée de *périphérique*, et un autre où l'*attitude* serait *radicale* : entre une certaine nonchalance à l'égard de ce que l'on énonce et un esprit de sérieux ostensiblement manifesté – et entre les deux, une large gamme d'attitudes. Concernant la première, appliquée à l'un des présents problèmes : avec une attitude périphérique les charges homophobes sont distillées violemment, mais nonchalamment et épisodiquement au cours d'une chanson sans sujet précis si ce n'est l'énumération des « j'aime / j'aime pas » – dans un contexte plus général, dans le rap, de *chansons anti-thématiques* [cf. chapitre six pp. 286-290]. La référence à l'homosexualité s'insère donc dans une liste, sans attitude énonciative particulière par rapport aux autres valorisations / dévalorisations, donc sans saillie énonciative qui pourrait donner à l'auditeur une prise particulière. Cependant, comme cette référence se trouve dans la colonne des « j'aime pas », il s'agit bien d'homophobie.

Plus précisément, l'attitude première est égocentrée, et la nonchalance se développe à l'égard de tout ce qui ne concerne pas au premier chef le locuteur. Par exemple le groupe Lunatic rappe « *Mon destin écrit sur du P.Q. anti-pédés pages entières / Pour une mort violente garantie frère* » [2000, « Le son qui met la pression »]¹²¹ : on voit le caractère isolé et non-argumenté de la charge, en même temps que sa violence. Ce caractère isolé montre en outre qu'elle est non-marquée énonciativement : puisqu'on se doute que ce n'est pas le « P.Q. » qui est « anti-pédés », et que par contre « pages entières » concerne le « P.Q. », la charge constitue une *parenthèse énonciative*, marque de ponctuation intonative que d'aucuns retranscriraient graphiquement par des virgules [cf. chapitre quatre, pp. 184-192]. Dans ce contexte, l'attitude à l'égard de l'injure comme des « pages entières », etc., est nonchalante, périphérique, alors que l'accent est placé sur « *mon destin* ». Cette attitude est égocentrée, de même que la perspective : il ne s'agit pas tant d'une critique sociale à valeur généralisante que d'une affirmation de soi, en tant qu'homophobe (entre autres manifestations de haine, à

¹²¹ : Cette chanson étant le *single* du groupe, la radio F.M. Skyrock la diffusait, et avait choisi de recouvrir cette injure par une distorsion sonore qui la rendait inaudible. La même radio diffusait depuis l'année précédente une chanson comportant « *Donc en tant qu'anti-pédés ton côlon je viens briser* » [*Première classe*, 1999, « On fait les choses » feat. Ben-J & Jacky, Mystik, Pit Baccardi, Rohff] sans le moindre problème (même si depuis elle pratique sur cette rime une même distorsion). Comme quoi l'auto-censure et l'indignation de la radio répondent à un autre type d'oscillation, sans doute guidée par des impératifs économiques (la première chanson éditée par un label indépendant, la seconde par une *major company*).

l'encontre des policiers, hommes politiques, etc.). C'est toute la différence entre « **JE désigne une cible** » et « *je désigne une CIBLE* » (les majuscules marquent l'accentuation). Et puisqu'une dévalorisation ne reste que rarement sans s'accompagner d'une valorisation concomitante, dire son homophobie dans ce cadre peut servir avant tout à clamer sa virilité, comme ici : « *Peux-tu tolérer l'interdit accepter Freddy Mercury [chanteur homosexuel] ? / Que des pur-sang accros d'juments dans mon écurie* » [Rohff, 2001, « Rap info »].

De telles charges littérales demeurent rares et marginales ; elles sont généralement circonscrites par des précautions d'usage explicitées [cf. Don Choa, *op. cit.*, « 7h00 du mat » : « *Sans faire la pute même si y a pas d'sot métier* »]. Le plus souvent l'évocation de l'homosexualité fonctionne comme métaphore plus ou moins filée, où valorisation et dévalorisation désignent les talents de rapper – dans un contexte, toujours, de chanson sans thématique précise si ce n'est l'*egotrippin'* (l'auto-glorification du rapper en tant que rapper). Le « *pédé* » ici qualifie le « *mauvais rapper* », face auquel ne se trouve pas quelque « *hétéro* » (ou alors implicite), mais « *moi* ». Ainsi le même Rohff dans une autre chanson commence par rapper : « *A c'qu'on dit la plupart des rappers s'prennent pour des mauvais garçons / En c'qui m'concerne mélange pas les strings et les cal'çons / C'est pas du rap de merde j'suis pas un pédé / J'rappe pour ceux qui s'démerdent j'encule les condés* » [Mission suicide, 2001, « Rap de barbares » feat. Pit Baccardi, Rohff, Disiz La Peste & Gwen Boudda]. Il est clair que « *j'suis pas un pédé* » s'oppose à « *la plupart des rappers* » ; soit, une métaphore fondée sur l'homophobie. La rime suivante laisse dans l'embarras puisque « *encule[r] les condés* » revient à se mettre, même métaphoriquement, dans une posture homosexuelle. L'embarras interprétatif s'accroît dans le couplet suivant où il prévient qu'en cas de contestation de sa supériorité par un autre rapper : « *J'te prends au mot / Moi j'te nique comme un homo* ». Quelle que soit la signification que l'auditeur veuille en donner (« *comme un homo nique* » ou « *se fait niquer* », ou « *comme je nique un homo* », etc.), le rapper se met à l'évidence dans une posture revendiquée d'homosexuel. Il devient dès lors difficile, voire impossible, de statuer de façon certaine (même si l'auditeur, lui, de fait statue) : nous touchons ici à une véritable *indécidabilité* qui empêche non de parler d'homophobie mais de trancher de façon objective dessus, puisque cette posture revendiquée amène à réviser ce qui précédait (à savoir la métaphore homophobe)¹²².

¹²² : Il faut bien comprendre par indécidabilité que le statut de la charge est *indéterminable*, non *indéterminé*. Il n'est pas entièrement relatif, mais il est impossible à partir des données syntaxiques et sémantiques de déterminer en toute objectivité ce qu'il en est, sinon à entrer dans la tête à la fois du chanteur (pour savoir ce qu'il a « voulu dire ») et de l'auditeur (pour savoir l'interprétation qu'il a délivrée).

De la même manière, Sat rappe dans une de ses chansons : « *Pour ta gouverne avant d'courir les chiennes en chaleur aux grosses mamelles* » [Sat, 2002, « Vie 2 chien »] : la sentence de l'auditeur-interprète sensible à des questions portant sur le genre ne saurait être autre que de lui reprocher un sexisme. Or cette phase est immédiatement suivie de cette autre : « *Trouve-toi une bonne niche et un bon moyen d'remplir la gamelle* », qui informe donc sur le caractère non-fondé ou plutôt provisoire de la sentence de l'auditeur : il s'agit d'une métaphore, d'ailleurs filée tout au long de la chanson, et qui n'est pas machiste comme la métaphore précédente était homophobe. Si l'on peut dire, « *chien* » est à entendre littéralement dans cette figure : si les femmes sont des « *chiennes* », les hommes, tout autant, des « *chiens* ». Quoique : qu'est-ce qui empêche d'interpréter la figure et la chanson tout entière, non comme métaphore mais comme métonymie, à savoir la réduction de l'homme à ses pulsions animales ? *A priori* rien ; au contraire une telle façon de parler, même métaphoriquement, de la sexualité (les animaux « font ça naturellement », mais non sans rapport de pouvoir) mène vers ce type de conclusion, et rabat à nouveau sur la possibilité d'une attribution de sexisme¹²³. Ce n'est pas tant qu'on tourne en rond ; voilà bien les caractéristiques d'une oscillation et d'une hiérarchie enchevêtrée : elles se manifestent par une indécidabilité qui ne frappe que l'observateur extérieur, qui prend le temps de s'arrêter sur son écoute, tandis que l'auditeur en cours d'écoute ne peut s'empêcher d'agir (écouter), et de rendre sa sanction. Les niveaux d'enchevêtrement peuvent mener loin : « *Malheur à celui qui s'approche de mon os, ma niche, ma maîtresse* » ; cette maîtresse renvoie non plus aux filles en général mais à sa compagne, mais : comme partenaire sexuel ou comme propriétaire du chien qu'il est ? On ne pourrait décider. Ceci dit, si c'est comme partenaire sexuel, pourquoi ne pas avoir conservé « *chienne* » usité jusque là (la réponse « pour les besoins de la rime » ne peut pas satisfaire). Si c'est comme propriétaire, le sexisme s'inverse en revendication de soumission envers sa compagne. Je retiens de cette attitude périphérique vis-à-vis de la charge ses deux caractéristiques générales : énonciativement, isolée et non-marquée ; comme métaphore, menant à l'indécidabilité. Pour l'écoute-en-action la première autorise une intermittence, des coups d'oreille, voire une audition voulue ; comme le suggèrent les Lunatic en écho à leurs « j'aime / j'aime pas » : « *T'aimes ou t'aimes pas dis-moi toi qui sais tout / Si*

¹²³ : Par exemple : « *Non j'regrette rien de rien de cette époque de vie d'chien d'rue / D'ces chienn'ries et d'ces chiennes qu'aiment s'faire appeler chérie* », où ces chiennes-là désignent sans doute les filles dont on obtient les grâces à peu de frais. Cette chanson n'est pas sans évoquer « Le chien » (1970) de L. Ferré : « *Nous sommes des chiens de bonne volonté et nous n'sommes pas contre le fait qu'on laisse venir à nous les chiennes puisqu'elles sont faites pour ça et pour nous* ».

tu kiffes pas re-noi t'écoutes pas et puis c'est tout » [op. cit., « Si tu kiffes pas »]. La seconde ouvre la potentialité d'une révision¹²⁴ du jugement premier.

3.2 : Une critique sociale holiste comprenant l'homosexualité. Attitude radicale

Toute autre est l'attitude radicale, qui ne dit plus une homophobie égocentrée, isolée ou métaphorique, mais assimilée à un des maux de notre société. L'attitude ainsi que le contexte changent profondément : ici le chanteur s'inscrit comme critique social. Par là d'une part il dénonce des dysfonctionnements sociaux censés maintenir dans l'échec social lui et ceux dans la même situation que lui ; et résultant et/ou d'instances supérieures (les puissants économiques, politiques, etc.), et/ou de l'inadéquation du comportement de ses concitoyens avec celui qui les mènerait vers un progrès social [cf. M. Walzer, 1996]. D'autre part il modalise sa parole pour lui insuffler la dynamique d'une montée en généralité et en importance [cf. L. Boltanski, L. Thévenot, 1987]. Devant une telle attitude l'auditeur retient le sérieux des qualifications, souvent accentué par une musique plus lente et instillant une atmosphère plus grave. En outre, la perspective portée sur la société est généralement holiste, celle-ci étant perçue comme un tout formé d'éléments interdépendants (donc les et dominant sur les ou). Les dysfonctionnements sociaux relèvent d'une telle interdépendance : les brutalités policières vont de pair avec les injustices judiciaires, etc., et si homophobie il y a elle s'imbrique à son tour dans le système formé. De ce cadre général, il ressort que l'auditeur ne dispose pas de la même marge de manœuvre que précédemment : le sérieux l'enjoint à écouter ; l'interdépendance le place dans l'alternative de tout accepter ou tout rejeter. Un cadre semblable prévaut dans une chanson de Michel Sardou¹²⁵, « J'accuse » (1976, avec Pierre Delanoë), où il impute tour à tour à ses concitoyens et aux puissants les différents maux touchant sa société (catastrophes écologiques, terrorisme, etc.), et notamment : « *J'accuse les hommes de croire des hypocrites / Moitié pédés moitié hermaphrodites / Qui jouent des durs*

¹²⁴ : Le phénomène d'auto-correction peut être à l'initiative du rapper. Comme celle opérée par le même Sat, purement syntaxique, mais qui modifie radicalement le statut de la charge : « *J'fais pas confiance aux femmes ça passe d'un homme à un autre* » [Fonky Family, 2001a, « Art de rue »] devient en concert « *... femmes qui passent...* », soit : de la réduction chosifiante à la catégorisation stricte.

¹²⁵ : Il en a commis deux autres sur l'homosexualité : « Le rire du sergent » (1971, avec Yves Dessca) et « Le surveillant général » (1972). Mais il s'y garde de toute généralisation et circonscrit ses contextes chansonniers à des moments réputés douloureux à ce sujet : respectivement l'armée (« *La folle du régiment / La préférée du capitaine* »), et l'internat (le surveillant, « *un peu efféminé* », « *passait ses nuits à espionner /.../ comment les jeunes étaient couchés* »).

pour enfoncer du beurre / Et s'agenouillent aussitôt qu'ils ont peur ». Posture de critique social, interdépendance des différents maux, chute sans grande ambiguïté (dernière accusation : « *De n'être pas des hommes... tout simplement* ») : l'homophobie y devient radicale.

Ce cadre se retrouve également au moins dans une chanson du rap français : « 7 société va mal » de Passi [2000], qui consiste en une liste des divers maux de la société, aussi bien sociaux, culturels et scientifiques. Par exemple : « *Les vieux ont l'viagra les putes veulent la sécu les pédophiles n'ont pas cessé / Dans la rue ton fils voit deux pédés s'embrasser [bruit de baiser bruyant] / Le doute peut s'installer* » ; et plus loin dans le couplet, conclusion de la chanson : « *Paul et Gérard veulent s'marier adopter faut t'habituer / La nature est morte le progrès le P.A.C.S. l'ont tuée* » (le mot « P.A.C.S. », recouvert par un *scratch*, se laisse deviner par son initiale inscrite dans le livret). L'interdépendance est bien évidente entre viagra, pédophilie, homophobie, etc., et c'est en ce sens que celle-ci, clairement désignée et décidable, peut être qualifiée de radicale : le progrès social ne pourrait survenir que de l'éradication simultanée de tous ces maux. Rien ne servirait que l'on arrête les pédophiles si en même temps « *Dans la rue ton fils [continue à] voi[r]...* ». Dans un tel cas, si l'on se reconnaît dans l'auditeur sensible à ce type de discriminations, peu de solutions s'offrent à l'écoute-en-action, si ce n'est l'interrompre, ou s'en remettre non sans quelque difficulté éthique à l'audition voulue. A part ça, si l'on dispose de l'enregistrement sous son format C.D. et si l'on reste en mesure, malgré « cela », de continuer à apprécier le reste du répertoire de l'artiste, on peut encore passer à la plage suivante ; si le format est celui d'une cassette audio, cela s'avère plus compliqué. A cet égard il n'est peut-être pas anodin que cette chanson soit la dernière de l'album.

On commence ainsi à saisir le fossé qui sépare les attitudes radicale et périphérique de la part du chanteur à l'égard de ses paroles, qui se prolonge par un semblable fossé concernant les marges de tolérance disponibles pour l'auditeur : fortement restreinte dans l'attitude radicale, ouverte à plus de potentialités avec une attitude périphérique. Mais les exemples retenus, dont la rareté leur donne un statut exceptionnel plus qu'exemplaire, montrent en quoi ces fossés restent idéaux et théoriques¹²⁶. La plupart du temps chanteur et auditeur se situent

¹²⁶ : Dans d'autres situations, la question peut quitter ce cadre idéal et se poser pour des problèmes pratiques cruciaux. On pense notamment aux diverses expressions d'un racisme ordinaire – au sens de non idéologique, et non assumé comme tel (puisqu'on se définit dans nos sociétés rarement comme raciste ou haineux [cf. R. Ogien, 1993]), comme lorsqu'on commence une phrase par « *Je ne suis pas raciste mais bon quand même il faut voir*

dans l'espace mouvant entre ces extrêmes ; et les auditeurs rendent leur *sanction, toujours définitive* : homophobe ou non, et non un peu homophobe ou un peu homophile, d'autant plus qu'il ne s'agit pas de savoir si le rapper aime les spaghettis ou non, mais d'un véritable problème moral¹²⁷. La sanction est *en même temps toujours révisable* – principalement par la discussion avec d'autres auditeurs, car si la chanson est infra-argumentative il n'en demeure pas moins possible d'argumenter sur les problèmes qu'elle pose. La sanction rendue est d'ordre auditive, et se concrétise en un *zapping*, soit sensoriel (actualisation de l'oreille subsidiaire) soit concret (arrêt de la diffusion). La révision s'effectue soit en cours d'écoute, et concerne alors à nouveau l'oscillation des modalités auditives ; soit après-coup, et se règle donc par l'argumentation entre auditeurs. Par exemple, une amie trouvait une chanson, « Ghetto sitcom » [Disiz La Peste, 2000], misogyne ; elle développe cependant autant de critiques à l'encontre des jeunes hommes que des jeunes femmes : les défauts s'y partagent de façon relativement égalitaire. Le rapper y raconte les débuts d'une relation amoureuse en prenant alternativement dans chaque couplet la posture de l'observateur extérieur, du jeune homme et de la jeune femme, afin de montrer la discordance entre chacune des versions. En ce sens « Ghetto sitcom » ne peut être dite pour moi misogyne que dans la mesure où elle se trouve conçue et énoncée au sein d'une société patriarcale telle que la nôtre, ce qui est manifeste dans le fait que ce soit au jeune homme de payer leur sortie commune dans un établissement de restauration rapide. En jugeant la chanson misogyne c'est donc plus le cadre patriarcal que les paroles de la chanson que mon amie contestait (et sans qu'elle soit particulièrement féministe par ailleurs) ; à force d'argumentations je crois avoir réussi à la convaincre.

Il ne s'agissait pas de montrer ici que dans le rap aussi on peut déceler des figures élaborées, complexes, comme dans de grandes œuvres littéraires, ce qui renverrait sinon à un populisme, du moins à un relativisme. Il semble désormais relativement admis que la complexité de l'élaboration d'une expression langagière est banale et quotidienne : on ferait même des métaphores et autres figures comme M. Jourdain de la prose. Loin d'en consigner chaque occurrence, l'enjeu réside plutôt dans le fait de remarquer que complexité et

que... ». A mon sens, même si cela nécessiterait un traitement empirique autre que ces propositions rapides, la dénonciation systématique de ce type d'occurrences verbales souffre de ne pas considérer en quoi l'attitude, sans cesser d'être raciste, y est le plus souvent fondamentalement égocentrée.

¹²⁷ : Les qualifications en « j'aime/j'aime pas » contiennent déjà une part d'imprécision, donc d'indécidabilité. Car si « j'aime » oriente assez précisément vers une valorisation, ce n'est pas le cas de « j'aime pas » vers une dévalorisation, dans la mesure où la négation exclut « j'aime » mais « *laiss[e] ouverts tous les autres possibles sans choisir entre eux* » [A. Berrendonner, *op. cit.*, p. 180] : « j'aime pas trop » ou « j'aime pas j'adore », etc..

indécidabilité se trouvent tout aussi quotidiennement et banalement niées, ou plutôt surmontées par une sanction en acte : parce qu'il faut bien s'entendre, et qu'on s'entend le plus souvent sans incommensurable écart entre ce qui est à comprendre et ce qui est compris ; parce que toute expression langagière est irrémédiablement insérée dans une séquence temporelle, et que les acteurs qu'elle engage ne peuvent dans cette temporalité se livrer à toutes les spéculations et calculs de la théorie des jeux [cf. P. Livet, L. Thévenot, 1994, pp. 152-153]. En tous cas l'exploration par l'écoute-en-action d'un tel problème moral permet, sans réduire la violence, de comprendre en quoi un auditeur animé de choix éthiques tels que l'homosexualité ne lui pose pas problème, et préexistants à l'écoute d'une chanson homophobe comme « 7 société va mal » (Passi) ou comportant une charge homophobe comme « Le son qui met la pression » (Lunatic), peut continuer à pratiquer leur audition – sans forcément écouter, surtout : sans devenir automatiquement homophobe. En quoi ces auditeurs, s'ils se trouvent dans l'obligation de cautionner tout ce que contient une chanson pour l'écouter voire chanter-avec, ne le sont en aucun cas pour l'ouïr¹²⁸. En même temps, se laisse deviner toute la distance qui sépare alors des auditeurs capables de fermer l'oreille sur de telles qualifications, sans engager leur propre responsabilité sur la question ni être justiciables de complaisance ou complicité par silence, d'auditeurs engagés dans ou militants d'une cause homosexuelle qui ne manqueraient pas de se mobiliser et de mobiliser l'attention publique suite à de telles provocations (dénonciations par écrit [cf. L.-G. Tin, *op. cit.*], voie de presse ; manifestations de désapprobation à tel concert des artistes concernés, comme ce fut le cas de parachutistes pour « La Marseillaise » de Gainsbourg en 1979 ; etc.).

¹²⁸ : Cela ne signifie pas que le problème moral disparaît avec la décision de se limiter à une audition surtout que, s'il y a décision, c'est que l'auditeur y a *entendu* préalablement la part d'homophobie ou de misogynie avec laquelle il n'est pas en accord. Cette décision montre la part d'ambiguïté contenue en chaque être social. Par exemple, lorsqu'on se recommande à soi-même lors de certaines rencontres de ne pas aborder certains sujets (politiques, religieux, etc.) : on sait qu'avec ces personnes-là ce pourraient être des sujets qui « fâchent ». On sait par avance qu'elles ont des options contraires aux siennes, et pourtant on continue à les côtoyer. Il semble par conséquent, en quelque sorte, qu'on lise quotidiennement du Céline en passant outre ses pages antisémites.

CHAPITRE QUATRE
L'ECOUTE-EN-ACTION MISE A L'EPREUVE (2/2).
POUR UNE ETHIQUE DE LA VOIX

Le modèle d'écoute proposé prétend à un certain réalisme : mettre en valeur des mécanismes qui se produisent non dans quelque for intérieur mais dans l'acte même d'audition, et tirer sa justification de cette prétention – en quoi il ne serait pas « un modèle de plus ». On a pu entr'apercevoir, avec la présence au concert, son origine et son ancrage dans d'autres situations que le disque et avec l'examen de problèmes moraux, une application directe ; il sera mis ici systématiquement à l'épreuve. Pour cela, on a déterminé une valeur dominante : les paroles proférées, qui représentent l'*actio* des chansons. Plus précisément : *actio vocale*, puisque la situation d'écoute d'un disque ne comprend pas un voir (élimine gestes et visage qui complètent l'*actio*) ; par commodité de langage on la notera *action vocale*. Toute une tradition de théoriciens de l'éloquence l'ont placée au centre de leur enseignement en raison des effets qu'elle était susceptible d'induire chez les auditeurs d'un discours, supérieurs selon eux aux figures, et autres arrangements et ornements des idées : « *Ce n'est donc pas sans raison que Démosthène attribuait la première place et la seconde et la troisième à l'action ; si en effet l'élocution n'est rien sans elle et si elle est grande sans l'élocution, elle a certainement un très grand pouvoir dans l'éloquence* » [Cicéron, XVII-56 ; je souligne]. Pour notre part, nous lui conférons un effet déterminant : celui de pouvoir arracher l'auditeur d'une écoute-en-action animée par une oreille subsidiaire, de le faire basculer dans une attitude plus attentive. Ces moments déterminants correspondent à ceux où l'action vocale s'incarne dans des émissions qui, d'une manière qu'il faudra à chaque fois préciser, attirent l'attention : des *saillies énonciatives*. Dans la mesure où elles se révèlent les paroles proférées les plus susceptibles d'engager l'auditeur dans un procès d'audition (oreille subsidiaire, et déterminations minimales ; coup d'oreille, et typifications ; oreille focale, et enquête interprétative, etc.) – dans la mesure donc où elles donnent consistance à l'oscillation du modèle d'écoute, elles seront l'objet et l'enjeu de ce chapitre.

Il s'agira de montrer, à travers des confrontations avec des situations chansonniers, les rencontres potentielles entre des trajectoires énonciatives et auditives. Ces situations de

saillies énonciatives révéleront toute leur diversité : modulations intonatives bien sûr, en passant par exemple d'un mode parlé à un mode rappé (et toutes les nuances que celui-ci contient) ; modulations lexicales également, dans la juxtaposition de registres différents voire opposés ; ou encore grammaticales, etc.. Elles sont regroupées en trois principales rubriques : après la détermination de saillies qui ont pour but d'éveiller l'attention de l'auditeur voire de l'interpeller, on s'intéressera aux moyens de maintenir cette attention avec l'analyse de quelques figures (principalement, l'auto-ironie) ; cette montée en généralité conduit à l'étude de la voix rappée, le *flow*, et de ses conséquences pour l'écoute-en-action. En ce sens, avec les saillies énonciatives, il est avant tout question d'actions vocales pour une écoute : d'une voix pour une oreille, et de ce que cela induit pour le processus de communication initié par le rapper avec un auditeur (« *j'te rappe* »). Les saillies énonciatives constituent par conséquent un cas particulier d'une étude plus générale : celle de la voix proférée, voix de la chanson et indirectement voix du langage. Une telle étude se révèle nécessaire à tout projet de sciences sociales qui se donne pour objet sinon l'esprit, du moins une certaine intériorité d'acteurs sociaux dont la technique du corps dominante consiste en une émission vocale ; donc, *une intériorité qui*, logée nulle part, *s'exteriorise*, ici dans le souffle, *et se dirige*, vers un auditeur. On rencontre ainsi la problématique d'une éthique de la communication, et il faudra dresser les contours de ce que pourrait représenter une *éthique de la voix* dans un contexte communicationnel où les interlocuteurs sont absents les uns aux autres.

1 : L'INTERPELLATION. ATTENTION ET SAILLIES ENONCIATIVES

Les saillies énonciatives ont été présentées comme les principales tactiques pour glisser de l'oreille subsidiaire à l'oreille focale. Il importe désormais de faire fonctionner comme outil ces saillies qui visent à attirer l'attention perceptive de l'auditeur, et à le diriger vers la signification chansonnière. Le cadre général correspond au principe commun à toute pragmatique de la communication : la complémentarité entre les interlocuteurs. Une de ses implications nécessaires consiste dans le fait que l'énonciateur cherche la coopération de son destinataire, quelle que soit l'extension donnée à cette coopération. Un des précurseurs de

cette tradition intellectuelle, A.H. Gardiner, insiste particulièrement sur ce point, parlant de « *l'intelligence vive et active de l'auditeur* » [A.H. Gardiner, *op. cit.*, p. 51]¹²⁹. Retenir un tel principe revient à adopter un modèle inférentiel de la communication, que Sperber et Wilson ont complété avec la notion d'ostension afin justement de rendre la complémentarité entre énonciateur et destinataire, puisque si l'inférence est une procédure effectuée par ce dernier, l'ostension correspond à l'acte, initié par l'énonciateur, qui permet d'activer l'inférence. « *Pour réussir, un acte de communication ostensive doit attirer l'attention du destinataire. En ce sens, un acte d'ostension est une demande d'attention* » [D. Sperber, D. Wilson, *op. cit.*, p. 234]. Les saillies énonciatives prennent place dans ce cadre ; et leurs deux visées interdépendantes (attirer l'attention, diriger vers la signification) fonctionnent également comme leurs deux conditions. Les saillies entrent par conséquent dans la catégorie de la priméité identifiée par Peirce ; et en son sein, elles correspondent principalement aux signes seconds, les indices [C.S. Peirce, 1978, pp. 153-161]¹³⁰. Si l'indice n'affirme rien, il fonctionne tel un index pointé à destination de l'interlocuteur ; et s'il devait trouver une formulation verbale, ce serait sur le mode de l'impératif ou de l'exclamation. La combinaison d'une problématique rhétorique avec une perspective pragmatique amène à concevoir ces actions vocales particulières que sont les saillies énonciatives non comme une seule euphonie, mais comme la rencontre entre une euphonie et une cacophonie [Cicéron, XLIV-149 – XLIV-151] afin qu'elles puissent représenter pour l'oreille, sans pour autant la blesser, cet index vocal qui attire son attention.

1.1 : Attirer l'attention. Des saillies énonciatives

Il existe de nombreux moyens pour attirer l'attention d'un auditeur avec des paroles proférées ; toutes doivent d'une manière ou d'une autre prendre appui sur les ressources complémentaires des énoncés et de l'énonciation. Les effets sont caractérisés *a minima* par le fait d'activer chez l'auditeur un coup d'oreille, peu importe pour le moment de chercher à

¹²⁹ : Il déploie d'autres expressions, récurrentes, qui reflètent toutes ce principe général : « *L'acte de discours exige en contrepartie un acte de compréhension intelligent et celui-ci, tout mécanisé qu'il soit, est toujours une inférence à partir des mots et de la situation à la fois* » [p. 175].

¹³⁰ : L'influence de Peirce se laisse deviner dans la structure de l'étude. Tandis que les éléments soumis à l'épreuve dans ce chapitre concernent la priméité, ceux du chapitre suivant entrent dans la secondéité, et ceux du dernier dans la tiercéité : soit, respectivement, les catégories « *du sentiment et de la qualité* » ; « *de l'expérience, de la lutte et du fait* » ; et « *de la pensée et de la loi* » [p. 265].

savoir jusqu'où conduit l'enquête interprétative initiée. Cette perspective découle de la notion de saillance : ce qui est perçu comme saillant peut varier à l'extrême ; pour autant l'existence du trait distinctif, qui constitue la saillance, comporte une certaine objectivité. Une technique fréquente, déjà rencontrée avec la chanson de Fabe « Lettre au président », consiste à repousser à plus tard la continuation d'une proposition logique à deux termes dont seul le premier est posé d'emblée : protase en attente d'apodose. On peut la considérer comme attente de pertinence ou attention perpétuelle dans la mesure où elle incite à l'attention constante, au moins jusqu'au moment où le second terme se trouve actualisé. Avec Fabe cela intervenait à la fin du dernier couplet, comme si le reste de la chanson formait une parenthèse, ou une incise intercalée dans une unité syntaxique. Dans « Les fleurs du mal » [Les Spécialistes, 1999], l'un des rappers commence son couplet par « *Tu peux me laisser me blesser...* », répète ce premier terme plusieurs fois avec des structures complétives différentes (« *Tu peux croire... Tu peux t'en contrefout'...* ») pour placer seulement sur la chute le second terme (« *Mais y a jamais personne qui part sans payer l'addition* »). L'actualisation peut survenir plus tôt, comme dans « Dernier rempart » [Sat, *op. cit.*] où le premier terme est répété neuf fois (sous la forme « *Y peuvent...* ») avant l'apparition du second dans le refrain (« *Mais y peuvent pas quoi ! ? S'emparer d'quoi ! ? /.../ Mon esprit* »). Ce second terme revient ensuite régulièrement dans le couplet suivant afin de maintenir l'attention supposée accordée.

Une autre technique pour attirer l'attention consiste dans le traitement énonciatif donné au refrain. Elle est nécessaire en ce sens que toute chanson comporte comme horizon d'attente la structure couplets/refrain, et si le refrain peut ne pas exister dans telle chanson particulière il est perçu comme *in absentiae* : la structure attendue est considérée comme violée. Le refrain, pour un auditeur ordinaire toujours susceptible d'une attention flottante, ne se définit pas comme la répétition de certains mots à chaque fin de couplet (définition de l'analyste) ; mais comme un groupe de mots auquel est donné un statut énonciatif (souvent intonatif) saillant par rapport aux autres groupes de mots. Si l'auditeur trouve confirmation de son appréhension lors de la répétition de ce phénomène énonciatif (il s'agit alors d'un refrain au sens strict), il n'a pas besoin d'attendre sa répétition pour interpréter un tel phénomène comme refrain. Pour attester du caractère perceptuel, et non normé par une définition de toute éternité, de la reconnaissance d'un refrain : le rap « C mon truc » [Sat, *op. cit.*] commence par une introduction parlée ; une pause puis le rap proprement dit, pendant un temps suffisant pour conclure qu'il s'agit du premier couplet ; une pause puis, avec une énonciation différente, six phases : donc, le refrain. Dans la foulée, il produit une nouvelle modulation énonciative,

en superposant par-dessus sa voix des backs qu'il interprète lui-même : quatre phases doublées. Avec la définition normative, un problème d'énumération se pose (un, ou deux refrains ?) en raison de l'autonomisation relative de la seconde modulation énonciative (pause et répétition), problème résolu par une décision arbitraire de l'observateur ; avec la définition perceptuelle, il y a deux refrains. Le refrain peut n'intervenir qu'à la toute fin, après tous les couplets [Akhenaton, 2002, « Bionic M.C.'s » *feat.* Mic Forcing] ; être doublé, un au début, un autre à la fin [Le Rat Luciano, 2000, « Le jeu » *feat.* Fonky Family]. Le cas de divergence le plus fréquent, par rapport à la norme couplets/refrain, est l'existence, attestée par la répétition, de deux refrains au sens strict : deux refrains entièrement différents, dont la répétition respective est aléatoire [D.J. Djel, 2001, « C torride » *feat.* Manu Key, Sat & Rim-K] ; ou de deux refrains, dont le second consiste en une extension du premier [Rohff, 1999, « Du fond du cœur »].

Différentes saillies énonciatives

Si ces exemples ont permis de mieux fixer ce à quoi correspond le fait d'attirer l'attention, il importe désormais de différencier les procédures pragmatiques que sont les saillies énonciatives. Première variété, les saillies énonciatives proprement dites, qui répondent à la définition des indices de Peirce ; il s'agit moins d'un énoncé que de ce que serait la formulation verbale d'un index pointé, du type : « Hé ! », c'est-à-dire : « *Ecoute-moi !* ». Pour cela il existe, outre les interjections, des formulations consacrées, par exemple : « *Avis à tous les mecs et meufs...* », afin d'attirer l'attention sur la phase suivante (« *J'nique l'Etat les keufs...* ») [Rohff, 2001, « Sensation brave »]. L'effet gagne en efficace quand les formules sont répétées et accentuées, comme ici : « *Attends ! attends ! attends ! quoi ? quoi ? quoi ?...* » [Assassin, 2000, « Touche d'espoir »]. A côté de telles formules, on peut également utiliser des mots suffisamment marginaux par rapport à la langue standard pour attirer intrinsèquement l'attention sur eux ; particulièrement les grossièretés : « *Putain d'merde c'est la merde dans mon quartier* » [Cut Killer, 1996, « Le ghetto français » *feat.* Ideal J]. Leur récurrence entraîne, comme l'attente de pertinence, une tension constante : ainsi, sur les vingt-deux phases rappées de « Temps mort », Booba [*op. cit.*] prononce dix-huit occurrences d'insanités saillantes. De telles saillies énonciatives n'ont parfois pour autre but que d'attirer l'attention sur elles-mêmes ; formes de saillies autosuffisantes. Par exemple dans un couplet pris en charge par l'un des deux rappers du groupe certains mots sont rappés ensemble, ce qui constitue bien une saillie énonciative ; et lorsqu'on regroupe ces différents

mots, ils forment ensemble le nom du groupe : « *Le... pris... a... payer... l'a... co... si... on...* » (le prix à payer La Caution) [La Caution, *op. cit.*, « Culminant »].

Deuxième variété : la *saillie énonciative explicite* (auto-référentielle), c'est-à-dire celle qui redouble l'énonciation (le point d'exclamation intonatif de « *Hé!* ») par un énoncé équivalent, du type : « *Ecoute-moi!* » ; elle explicite ce qu'elle fait. Sa forme générale se trouve entre autres dans cette saillie : « *Dododonne l'alerte!* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « Rien n'est garanti » *feat.* Les X], redoublée dans la phase suivante par un « *Prête l'oreille* ». Autre exemple, quand Disiz La Peste rappe : « *Disiz La Peste maladie musicalement transmissible* » [2000, « Un scratch, un beat, un rap » *feat.* JM Dee], il attire déjà l'attention par l'énonciation de son nom et par la dissonance de consonnes sourdes et sonores ; il ajoute quand même : « *Mec j'te l'ai dit tes oreilles sont mes cibles* », explicitant par là ce que l'énonciation faisait. De même, Rocca réalise déjà une saillie en rapping : « *La Cliqua ça choque c'est des vrais coups pas des saignées en ketchup* » [Rocca, 1997, « Rap contact II » *feat.* La Cliqua] par la double rime et la dissonance ; en disant ensuite « *Fais stop mets play rembobine* », il explicite ce que peut conduire à faire la saillie – c'est-à-dire engager une procédure de révision par la ré-audition. La troisième variété, les *saillies énonciatives sonores*, est la plus répandue dans la mesure où elle inclut les refrains et les attaques propres au rap (marquées par une certaine agressivité énonciative). Ces saillies se définissent par un traitement énonciatif particulier qui affecte la matérialité sonore de la chanson et ne peut manquer d'activer un coup d'oreille. Les dissonances en constituent une forme, de même que les répétitions de « R apical » : « *Alors écoute bien khô /.../ Tu veux stopper mon crew /.../ Négro t'es sourd ou quoi ? /.../ Alors écoute bien khô* » [Booba, *op. cit.*, « Ecoute bien »]. Elles constituent les premières parties des phases du refrain, et sont également des saillies explicites dans la mesure où elles redoublent les « R apical » par des « *Ecoute bien* ». Pour ce qui est des saillies exclusivement sonores, on peut citer les cas de rimes léonines (« *Je fais le tour du bloc la jalousie se respire / Tu crois qu'j'm'en moque ? Encore une chose qui m'inspire* » [Starflam, *op. cit.*, « Ultrastarflam » ; également, « *Choisis ton camp* » *feat.* Uman]) ; et, de ce que seraient des *énonciations léonines*, puisque la première partie de chaque phase est rappée, la seconde chantée (« ([El Tunisiano, rappé :] *La galère n'arrange rien*) ([Black Renégat, chanté :] *au contraire elle empire les choses*) / ([El Tunisiano, rappé :] *Si certains prennent des doses*) ([Black Renégat, chanté :] *c'est pouvoir penser à aut' chose*) » [Sniper, 2001, « La France » ; également, « *Pris pour cible* »]).

Les indices d'oralité et les saillies agrammaticales

Il reste une sorte à explorer, qui pose plus de problèmes en tant que, si elle s'appuie bien sur l'énonciation, ce sont également les règles grammaticales qui lui confèrent son caractère saillant ; par là, ces saillies font l'objet d'une enquête en intentionnalité de la part de l'auditeur et nécessitent une interprétation plus ou moins arbitraire. Ce sont les *saillies agrammaticales* : des énonciations qui se distinguent des autres par un écart vis-à-vis des normes standard de la grammaire. Déterminer s'il s'agit d'un écart intentionnel, ou d'une faute de langage due à une connaissance insuffisante de la langue, voilà précisément la difficulté. L. Genton par exemple a tranché en énumérant, à côté de procédés poétiques estimés désuets, « *les impropriétés et les bévues* » [L. Genton, *op. cit.*, p. 53] langagières afin de récuser le travail sur la langue dont se targuent les rappers. Comme, à nouveau, il semble délicat de pénétrer la tête des acteurs sociaux et régler cette question d'intentionnalité, il ne reste d'autre solution que d'observer les contextes chansonniers dans lesquels apparaissent ces écarts afin d'y trouver les données objectives qui permettraient de conclure dans un sens ou l'autre. Ceci dit, il ne peut exister de données telles qu'elles amèneraient à conclure à une absence d'intentionnalité : elles ne servent que dans le sens d'une détermination positive. Par exemple si, quand Le Célèbre Bauza rappe « *Nique les règles grammaticales on est pire qu'des animaux* » [Oxmo Puccino, 2001, « Premier suicide » *feat.* Le Célèbre Bauza], il est difficile de voir un hasard entre un défi lancé aux normes et une immédiate impropriété, il devient impossible de décider avec un « *Malgré qu'on soit là...* » [Psy4 De La Rime, *op. cit.*, « Sale bête »]. Cela revient à renoncer au critère d'intentionnalité en tant qu'il vise un traitement purement normatif de la question, pour un critère énonciatif : si dans le premier exemple la saillie est évidente, c'est moins le cas dans le second ; entre ces deux extrêmes à nouveau, une multitude d'états intermédiaires. Je propose de réserver la dénomination de *saillie agrammaticale* au premier, qui désigne donc une agrammaticalité accompagnée de son ostension énonciative¹³¹ ; quant au second on peut y voir au mieux un *indice de l'oralité de l'intervention*.

¹³¹ : Il s'agit de l'équivalent langagier du *pitch bend* ou « *fausse erreur* » dans le jazz – le fait de jouer deux notes voisines en même temps, ce qui crée une dissonance musicale [D. Laborde, 2001, pp. 153-155]. Pour D. Laborde une telle fausse erreur permet d'activer une connivence entre auditeurs et musicien, et remplit dès lors une fonction relationnelle. Cette interprétation, tout à fait heuristique avec un musicien comme Thelonius Monk, réputé pour sa virtuosité, ne l'est plus autant avec un musicien moins reconnu, ou connu pour être moins virtuose, ou avec une effectuation vive toujours risquée par rapport à une fixation discographique. Ces questions ramènent à un traitement par attribution d'intentionnalité. C'est pourquoi je m'en tiens au seul fait qu'un tel dispositif énonciatif attire l'attention de son auditeur, lui fait activer un coup d'oreille ; à partir de là, c'est à l'auditeur, de trancher la question, à l'aide d'autres éléments disponibles (s'il s'agit du seul écart, etc.).

Examinons d'abord les indices d'oralité, afin de marquer leur différence avec les saillies : il ne leur est pas conféré de traitement énonciatif distinctif, rien ne permet donc de leur accorder plus d'importance qu'ils n'en ont – par le haut comme saillie agrammaticale, ou par le bas comme marque d'incompétence. Dans ce registre, les nombreuses occurrences de « malgré que... », ainsi que les erreurs de conjugaison (« *Dans l'fond on est des bons gars qui font des chansons* » [Fonky Family, 1997, « Tu nous connais »] ; « *C'est nous qu'on baise les stars* » [Rohff, 2001, « Le bitume chante » feat. Mafia K'1fry & Tiwony] ; etc.), de construction (« *Ça gêne à beaucoup d'gens* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « A bas les illusions »]), ou de prononciation (« *Mecs qui s'croivent tout permis* » [Manu Key, 2000, « Triomphe 2000 » feat. Rohff]). Toutefois, ne pas surestimer leur importance ne revient pas à leur en dénier toute forme ; en tant qu'indices d'oralité, on peut interpréter ces écarts comme prolongements de la tendance au rapprochement avec le langage ordinaire. Ils correspondent alors à des marques artificielles de la parole en train de se dire (artificielle puisque cette parole a été préparée *a minima* à l'avance sous forme scripturaire), au même titre que diverses formes d'hésitation et révision (« *heu* », pauses indiquant la recherche d'un mot, etc.). La frontière avec les saillies grammaticales n'est pas toujours nette ; par exemple : « *Si y aurait pas d'balance y aurait personne en prison* » [Sniper, *op. cit.*, « La France »] laisse dans l'indécidabilité puisque l'erreur peut bien être involontaire, elle ne manque pas de rappeler tel exemple paradigmatique des manuels de grammaire pour ce type de faute (« *Si j'aurais su j'aurais pas v'nu* », *La guerre des boutons*, L. Pergaud). Aussi, des erreurs fondées sur ce qui a été classifié comme indice d'oralité peuvent donner lieu à des saillies agrammaticales : « *Malgré qu'ma langue ait trébuché* » [Mr R, 1999, « J'aurais voulu vivre comme Jésus-Christ »] renvoie à l'indice d'oralité par le « *malgré qu'* », mais devient saillie par l'énoncé « *ma langue ait trébuché* » ; énoncé redondant par rapport à « *malgré qu'* » (c'est en disant « *malgré qu'* » que sa « *langue [a] trébuché* »), qui fait de l'expression une saillie agrammaticale explicite¹³². Cela reste pour moi indice d'oralité dans la mesure où le raper, manifestement conscient de l'erreur, a choisi de la conserver dans son rap, ce qui donne bien l'impression d'un langage en train de se dire, d'une expression en train de se former.

Pour ce qui est des saillies agrammaticales, l'écart par rapport à la norme ne s'appuie pas que sur des erreurs de grammaire : également sur des hypercorrections langagières et sur

¹³² : Ce que sont au final toutes saillies agrammaticales, puisqu'elles doivent manifester avec ostension la conscience de leur écart, ce qui revient à une forme d'auto-référentialité.

des néologismes. Pour les erreurs de grammaire, on peut citer « Association 2 gens *normals* » [*Into the Groove* n° 51, 2001, T.T.C. & Svinkels], sur laquelle le refrain ne laisse aucun doute puisque la forme correcte y est aussi présente (« *Association d'gens normaux de types super sympas / Ambiance ultra-amicale association d'gens normals* »), et qui peut se comprendre par l'auto-description des rappers en personnes sous l'emprise de l'alcool. L'hypercorrection langagière, qui ne fait pas partie de l'horizon d'attente d'un rap, constitue un deuxième critère dans la mesure où elle est le plus souvent suivie d'une expression grossière, et où elle renvoie à des usages bannis du langage oral (première personne du passé simple, subjonctif imparfait, etc.). Le premier cas a été rencontré avec Salif (« *Si j'puis me per-e-mett' qu'il aille se faire mett'* » [*loc. cit.*]); également : « *Le rap stimule mon hypothalamus travaille mon hypophyse / Hydrolyse mes lobes oculaires /.../ C'que tu fais c'est d'la merde* » [La Caution, *op. cit.*, « *Asphalte hurlante* »]; ou plus simplement : « *Quand les condés vinrent...* » [Saïan Supa Crew, 2001, « *Polices* »]. Pour le second : « *Que voulez-vous que je fisse sinon du hardcore ?* » [N.T.M., 1993, « *Pour un nouveau massacre* »]; « *Que demander de plus fût-ce le funk...* » [Akhenaton, 1995, « *Bad boys de Marseille* » feat. Fonky Family]; « *Ils omirent d'insinuer que nous contribuâmes à la reconstitution...* » [Tandem, 2001, « *Le chant de l'amertume* »]. Dernier critère : l'emploi de néologismes, à condition qu'ils soient indiqués comme tels, puisqu'il existe aussi des néologismes indécidables qui renvoient à l'oralité (« *convoitisent* » [Arsenik, 1998, « *Sexe, pouvoir et biftons (Qu'est-ce qui fait courir les scarlas ?)* » feat. Assia], « *cannibaliser* » [K.D.D., 1998, « *Masque de fer* »], « *hantisent* » [Mr R, 2000, « *Misère* » feat. Fabe, Faf La Rage, Sat, Ritmo & Off], etc.). Deux exemples de néologismes saillants : « *J'parie non j'Marseille* » [A.N.P.E., 2001, Toubab, « *Le Toubab* »], en référence à la rivalité supposée entre les deux villes; « *C'est désastrologique personne n'est né l'bon jour* » [Cut Killer, 1998, Time Bomb feat. Bauza & Oxmo Puccino, « *Les gens savent...* »]: certes expression originale pour figurer la fatalité (comme logique du désastre), avant tout saillie énonciative.

1.2 : Interpeller l'auditeur. Ordinaire et violence de la dénomination

Le cadre dans lequel sera appréhendée l'interpellation correspond à celui déployé dans les pages de Louis Althusser sur la question [L. Althusser, 1970, pp. 29-36]. L'interpellation pour lui se différencie du fait d'attirer l'attention par l'ajout d'un pronom personnel : donc,

« Hé toi ! » ; chez Althusser : « 'hé, vous, là-bas !' » [p. 31]. Par ce trait l'interpellation remplit une fonction spécifique, celle de constituer l'individu interpellé en sujet, du fait qu'il se retourne : « *Par cette simple conversion physique de 180 degrés, il devient sujet. Pourquoi ? Parce qu'il a reconnu que l'interpellation s'adressait 'bien' à lui, et que 'c'était bien lui qui était interpellé' (et pas un autre)* » [Ibid.]. Cette opération se présente de manière récurrente dans le rap, ce procès de communication qui nécessite en outre des saillies énonciatives afin de s'actualiser – pour que l'auditeur entre dans ce procès par une oreille focale et ne laisse pas le rapper soliloquer. Selon le commentaire qu'en a proposé François Flahault [F. Flahault, 1978, pp. 63-65], en croisant l'analyse d'Althusser avec d'autres sur « *la rebuffade* » [A.F. Blum *et alii*, 1973], l'énonciation d'une interpellation a « *valeur d'intimation* » [F. Flahault, *op. cit.*, p. 64] : l'individu interpellé est non seulement constitué en sujet, également obligé vis-à-vis de l'autre. Cette obligation est notée par F. Flahault, à partir de l'expression « *'Tu pourrais au moins'* » : « *'La moindre des choses auxquelles tu es tenu de...'* », c'est de répondre [Ibid.]. Avec la chanson il ne saurait être question de répondre, par l'asymétrie du dispositif communicationnel ; l'obligation concerne l'écoute d'une oreille focale : plus précisément, l'interpellation oblige à un coup d'oreille et invite à le poursuivre par la focalisation de l'écoute.

Des interpellations ordinaires : « Hé toi ! »

On ne peut faire l'énumération de tous les « Hé toi ! » ; on se contentera donc d'en relever la forme générale, ses expressions ordinaires et quelques variantes significatives. Concernant la forme générale, elle peut s'énoncer : « *Hé pote ! reçois-tu cinq sur cinq ?* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « Mode de vie complexe »], en tant que l'interpellation inclut une clause de convivialité. Une expression ordinaire en serait la formule neutre, mais en *incipit* de la chanson : « *Hé jeune ! Toi qui m'écoutes* » [Cut Killer, 1996, « Réalité » *feat.* Different Teep], où cette attaque interpellatrice fonde véritablement l'écoute évoquée. Une expression plus diffuse sans être moins obligeante réside dans l'interjection, ici répétée : « *Mec /.../ Mais dis-moi /.../ Mais hé ! /.../ Regarde-nous ! /.../ Eh mec ! /.../ hein* » [Starflam, *op. cit.*, « Choisis ton camp » *op. cit.*]. Ces interjections se trouvent toutes dans le premier couplet, et en attaque de phase (sauf « *hein* », au milieu de la dernière phase, avant la chute : « *Choisis ton camp ou bien fous l'camp !* »). L'acceptation de l'interjection ne se limite pas à des locutions invariables : elle s'étend à des noms communs qui remplissent la même fonction interpellatrice ; ainsi de « *mec* » dans le dernier extrait, et d'une expression comme « *gros* » [113, 1999, « Ouais

gros »] : la chanson commence par « *Hé gros* », puis le décline sous toutes formes (« *mon gros* », « *ouais gros* », « *gros* », etc.). Ces attaques interjectives confirment bien l'agressivité énonciative qui leur était attribuée ; agressivité qui ne vise pas tant la personne interpellée que l'interpellation elle-même, afin d'assurer son efficacité propre : engager l'écoute. Cette distinction n'est toutefois pas toujours opératoire, comme en témoigne une autre attaque de couplet : « *Hé juge à toi qu'j'm'adresse juge l'adresse employée* » [Mafia Trece, 1997, « Je plaide pour la rue » *feat.* Diam's], où l'agressivité vise aussi le juge du procès imaginaire dont Diam's fait partie des prévenus.

La principale variante de ces formes ordinaires d'interpellations consiste en ce qu'on peut désigner comme injure affectueuse : la sémantique d'interpellation employée est celle de l'injure, mais en même temps le régime énonciatif ne laisse pas de doutes sur l'affection. D'autant plus que le phénomène peut toujours se tourner vers soi : « *cet enfoiré d'Sat* » [*loc. cit.*], ou « *J'suis qu'un hybride rien qu'un putain d'bâtard* » [Disiz La Peste, *op. cit.*, « J'irai cracher sur vos tombes » *feat.* Taïro]. Comme forme générale de l'injure affectueuse, on peut retenir : « *Eh ! Enfoiré es-tu prêt ?* » [Fonky Family, 2001a, « On nique tout »], expression que le groupe a entériné comme son slogan. Il introduit en effet ses concerts par sa diffusion scratchée et en boucle pendant une bonne minute [cf. Fonky Family, 2003, « Intro »], mais il a par contre édulcoré l'expression pour les affiches publicitaires annonçant un nouvel album (« *2001 es-tu prêt ?* »). Comme si l'exposition de l'expression au regard de tous dans la ville pouvait amener à des mésinterprétations, ce qui ne serait pas le cas de son énonciation dans le contexte chansonnier. Cette auto-censure confirme que le seul critère distinctif est énonciatif – comme seule garantie contre une appréhension littérale de l'injure par l'auditeur. Une forme plus ordinaire et plus répandue consiste dans la traditionnelle dédicace d'une intervention : « *C'est dédié à ma bande aux enfoirés et ordures* » [Sat, *freestyle* Skyrock, 22 mars 2001]. Il importe d'insister sur ce fait, à savoir que le régime énonciatif permet seul de qualifier ces interpellations d'affectueuses, d'autant plus que les mêmes expressions servent également à dire sa haine : à changer radicalement de mode d'interpellation.

Des interpellations violentes : la *captatio malevolentiae*

En effet le modèle d'Althusser (« *c'était bien lui* » [*loc. cit.*]) peut-il continuer à fonctionner quand le « *hé* » s'accompagne non d'un « *toi !* », mais d'une injure non performée en régime affectueux ; chacun continue-t-il alors à se retourner et à la prendre pour lui de bon

gré ? On peut en douter ; il y a même de bonnes raisons de croire que c'est le contraire qui se produit. C'est-à-dire qu'on ne se retourne pas vers l'énonciateur de l'interpellation mais vers *l'autre que soi*, à côté de soi mais autre, et qu'on l'identifie, lui et non soi, comme celui à qui est adressée l'injure. L'interpellation ne se laisse plus appréhender comme « *c'était bien moi* » mais comme « *c'était bien l'autre que moi* ». L'exemple d'Aristide Bruant est à cet égard significatif : toujours cité pour houspiller ses clients à leur entrée, voire les insulter copieusement, et pour le succès qu'il en retirait, le principe explicatif appliqué demeure hypothétique et peu argumenté, qui résiderait dans un « désir bourgeois d'encanaillement »¹³³. Si l'on en croit un certain nombre de recherches sur des procédures apparentées, telle la raillerie [cf. J. Cheyronnaud, 1998], la personne ciblée par la charge n'en éprouve que rarement un plaisir personnel, au contraire des tiers arbitres que forment les autres présents. Celle-là dispose de deux types de réponses : soit l'entrée dans le mécanisme, basé sur la surenchère sans atteinte à la personne (donc la production d'une nouvelle charge) ; soit le rire, forme de défection [*exit* : cf. A.O. Hirschmann, 1995] à peu de frais et qui souligne qu'on a pris la charge pour ce qu'elle était. L'indignation représente dès lors une forme d'erreur d'ajustement à la situation et au mécanisme qui la sous-tend.

Face à un accueil injurieux de Bruant, la personne ciblée, dans une position asymétrique qui rend la réponse difficile, n'a guère d'autre solution que feindre ne pas se sentir concernée, ou le prendre par le rire. Et les présents saufs s'encanailent moins qu'ils ne manifestent par leur relâchement zygomatique le soulagement que ce soit tombé sur *l'autre que soi*. Cette interpellation est violente dans la mesure où, contrairement à la raillerie, la condition de non-atteinte à la personne n'est plus opératoire. Et dire d'elle qu'elle ne fait pas précisément appel à « *une mise en disposition favorable de l'auditoire* » [M. Angenot, 1982, p. 305] s'assimile à une litote. C'est pourquoi Marc Angenot introduit, à l'opposé de cette définition de la figure rhétorique de la *captatio benevolentiae*, celle de *captatio malevolentiae* : « *Le lecteur est malmené, pris à parti, soupçonné de mauvaise foi, sinon invité à ne plus lire avant* » [*Ibid.*]. Les observations suivantes partent de l'hypothèse que l'interpellation violente fonctionne comme *captatio malevolentiae vis-à-vis de l'autre que soi*. Sur le modèle de ce

¹³³ : Cf., entre autres : L.-J. Calvet, 1981, p. 113 ; C. Brunshwig *et alii*, 1981, p. 73 ; et l'article « A. Bruant » de l'*Encyclopaedia Universalis* par Jean-Claude Klein, pour qui Bruant « *inaugure une façon d'appâter le bourgeois qui fera fortune : houspillant sans ménagement ce dernier, il lui donne à peu de frais l'illusion de l'encanaillement* ». E. Goffman aborde ces problèmes pour la relation entre un personnage et son public. Il cite le romancier J. Barth : « *'Lecteur ! Salaud papivore, c'est à toi que je m'adresse...'* », et appuie cet exemple sur d'autres issus du monde de la musique : « *Ceux qui doivent assurer l'ambiance d'une boîte de nuit ont recours à des techniques qui relèvent du même principe* » [E. Goffman, *op. cit.*, p. 386], ce qui était la fonction de Bruant.

refrain : « *Tu d'viens tout rouge t'as chaud tu t'reconnais* » [Mafia K'1fry, 2003, « Balance »] : *moi*, vraiment moi l'auditeur ? La suite immédiate : « *C'est d'toi que j'parle balance ! tu m'reconnais / P'tit enculé on peut pas t'aimer* » ; non, ou plutôt *ouf !*, c'est bien l'autre que moi, celui qui dénonce ses amis à la police – décidément rien à voir avec moi, mais « il y en a », et ce sont des autres que moi.

Si attirer l'attention consiste en un « *Hé !* », qui se développe en « *Hé toi !* » pour l'interpellation neutre, en « *Hé pote !* » pour celle bienveillante, la forme élémentaire d'une interpellation violente évolue en « *Hé snob !* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « On hait »]. Cette formulation explicite par trop la cible, en ce sens que le regard se tourne spontanément vers l'autre que soi puisqu'il est entendu que « ni toi ni moi ne sommes snobs », d'autant plus qu'« être snob » tient de l'attitude et non de l'unique appartenance sociale. Le plus souvent, la formulation ne laisse qu'espérer que ce soit bien l'autre que soi qui est ciblé, car elle pourrait aussi bien définir le soi. Il arrive que le mécanisme en lui-même soit décrit, ce qui à nouveau assure le retournement spontané vers l'autre ; par exemple : « *Sales vendus qu'vous êtes pour la plupart / J'm'adresse à qui s' sentirà visé* » [La Rumeur, 2002, « Le prédateur isolé »]. Si c'est à chacun de déterminer s'il est ciblé ou non par la dénomination violente, il est plus que probable que peu prendront pour eux cette réduction de la personne. Surtout : peu douteront de l'existence de ces « *sales vendus* », mais la réserveront à d'autres. De manière moins circonscrite, l'interpellation violente se réalise sur le mode de l'insulte générale et généralisable, au sens où tout un chacun peut être défini par cette réduction – et a sans doute effectivement déjà été l'objet d'une telle opération douloureuse. Par exemple : « *Temps sombre ducon /.../ Ecoute quand moi et mes gars t'causent* » [Carré Rouge, 2001, « De la part de l'ombre »] invite l'auditeur à refuser pour soi la réduction ; à la réserver à l'autre, et à se placer de fait de connivence avec le locuteur qui a engagé un véritable procès contre ce « *ducon* ». Le cadre est toujours celui d'une communication se rapprochant d'une situation courante, par l'indice d'oralité « *t'causent* » (et non « *t'causons* »). Telle interpellation se retrouve fréquemment en attaque, ici de couplet, avant une pause et le début effectif du rap : « *J't'encule !!* » [*Ibid.*, « Jeux de vrais, je devrais » *feat.* Le Rat Luciano & Fellagha]. Elle peut en outre être systématisée et correspondre ainsi au concept de la chanson : dans « *J't'emmerde (remix)* » [Arsenik, 2002, *feat.* GhettoSuperstars], on dénombre une centaine d'expressions interpellatrices injurieuses en quelques six minutes.

La violence n'éclate pas à chaque fois avec l'évidence conférée par les appuis sémantiques ; même édulcorée, l'interpellation peut faire fond sur la *captatio malevolentiae*. Ainsi : « *Vu ? M'as-tu vu ? Tu n'vois pas tu n'parles pas t'écoutes pas...* » [D.J. Kheops, 2000, « Sortis de nulle part » *feat.* M.C.'s Arabica], sans la moindre insulte ni grossièreté, jette à son tour l'opprobre sur le « *tu* ». En tous cas, pour rendre cette procédure opérationnelle il convient, selon l'expression utilisée (*c'est bien l'autre que moi*), d'éviter que l'auditeur la prenne pour lui, et se prémunir contre une telle interprétation par des garants communicationnels. Cela était le cas ci-dessus avec « *ducon* » par l'aménagement implicite des places. Les garants communicationnels jouent, au niveau énonciatif, le même rôle qu'au niveau sémantique les circonscriptions catégorielles, comme « *Hé snob* » ci-dessus. Pour ce qui est de leur fonctionnement, outre l'aménagement implicite des places, il s'agit de considérer leur aménagement explicite qui place l'auditeur devant une alternative manichéenne : soit du côté des « bons », soit de celui des « méchants » ; cela renvoie à l'institution simultanée d'une communauté et d'une adversité [cf. chapitre cinq]. Par exemple, au plus direct : « *T'es d'accord avec eux : fuck you ! / Mais si t'es contre crie fort : c'est nous contre eux !* » [Sat, *op. cit.*, « Dernier rempart »]. C'est dire que l'actualisation de la *captatio malevolentiae* contient son pendant positif et opposé, en régime d'affection. Autre garant communicationnel, la circonscription numérale, d'autant plus qu'elle est performée dans cet exemple sur le mode interrogatif : « *Quel est l'enfoiré d'con qui a juré sur sa pute de mère qu'on était k-en [niqué] ? !* » [Arsenik, *op. cit.*, « P.O.I.S.O.N. »].

Prises à partie énonciatives

Sous la forme « *Vu ? M'as-tu vu ?* » l'énonciation pouvait parvenir à réaliser une interpellation violente sans insulte ni injure ; dans ce cas l'interpellation ne devient violente en grande partie qu'à cause de l'intonation employée. De telles occurrences forment une *captatio malevolentiae* mixte ; si la réalisation et les effets changent, le mécanisme reste identique, qui consiste à se retourner vers l'autre que soi. L'auditeur n'y est pas directement insulté, mais pris à partie énonciativement de telle manière qu'il lui est préférable de ne pas se reconnaître dans le « *tu* ». La violence, non moins effective, s'apparente plus à une menace qu'à une réduction offensante et définitive de la personne. La chanson « Qu'est-ce qu'tu croyais » de Mafia Trece [D.J. Kheops, *op. cit.*] fonctionne ainsi, interpellant régulièrement un auditeur décrit comme critique du groupe (sur la base de supputations d'enrichissement), sur le mode plus exclamatif qu'interrogatif : « *Qu'est-ce tu croyais ! ?* ». Si cet auditeur est

appelé à changer d'opinion par toute une série de justifications à valeur de preuves, le procédé invite surtout à ne pas se reconnaître dans un tel auditeur, à ne pas s'approprier cette opinion sur le groupe : à être *a contrario* de concert avec le groupe. Cela conduit à se retrouver avec lui dans une connivence rendue effective par l'énonciation, et à pouvoir endosser également la responsabilité de celle-ci ; voilà bien l'enjeu de ces interpellations. Avec la *captatio malevolentiae* mixte on comprend que ce qui pouvait être considéré comme seule interpellation se trouve requalifiée dans l'écoute comme dénomination violente, ce qui révèle l'ambiguïté de l'adresse, sous quelque forme qu'elle apparaisse, entre les régimes d'affection et de dénonciation. Les « *chico* », « *mon gars* » et autres « *garçon* » utilisés par Rocca [2001, « Plaidoirie »] pour qualifier l'auditeur ressemblent aux différents « *gros* » rencontrés chez le groupe 113 ; ils fonctionnent pourtant comme prises à partie d'une constante violence énonciative (exclamations/interrogations très proches du cri) vis-à-vis de l'auditeur.

Un bilan s'impose, à la fois sur cette première approche de la violence dans le rap, et sur l'interpellation. Remarquons d'abord que la *captatio malevolentiae* amène parfois à évincer de la chanson une partie de ses auditeurs potentiels, comme le notait M. Angenot (« invité à ne plus lire avant », [loc. cit.]) et le chantaient les Lunatic (« Si tu kiffes pas re-noi t'écoutes pas et puis c'est tout » [loc. cit.]¹³⁴). Plus généralement le mode d'adresse du rap, « *tu* » nonchalant et familier, peut à lui seul conduire certains auditeurs à refuser de voir leur altérité ainsi réduite. Si l'interpellation violente constitue la plus risquée des façons d'attirer l'attention auditive en tant que, « *coup porté à l'oreille* » [D. Sibony, 1998, p. 65], elle peut toujours se voir opposer une fin (de non-recevoir) d'écoute, elle reste en puissance la plus efficace par rapport au dessein visé – obliger au coup d'oreille, voire à l'oreille focale –, dans la mesure où l'auditeur doit ouvrir une enquête interprétative afin de s'assurer que c'est bien l'autre que lui qui est ainsi violenté, et non lui. Une conclusion plus générale mais provisoire commence à se profiler : la figure de l'interpellation comme schème global de l'adresse dans le rap. Il serait par trop rapide de poser que toutes les occurrences de la deuxième personne du singulier représentent des équivalents énonciatifs de l'interpellation formelle « *Hé toi !* ». Trop rapide et surtout peu heuristique, car si tout est interpellation, comment encore en parler – de même qu'on ne peut guère conclure autre chose qu'une agressivité intonative du fait que toute attaque soit performée avec brusquerie. Cela dit, il ressort du nombre et de la

¹³⁴ : Dans le même esprit : « *Cherche pas à comprendre si t'es pas d'là* » [Fonky Family, 1999, « Cherche vraiment pas à comprendre »] ; « *Ça reste notre attitude même si ça t'gêne / Mec te mêle pas* » [Carré Rouge, op. cit., « Notre attitude »] ; etc..

multiplicité des formes d'interpellations et autres saillies énonciatives comme un corollaire de l'engagement du rapper dans sa parole : une injonction d'écoute ; plutôt : une injonction de participation au procès communicationnel entamé.

2 : L'AUTO-IRONIE, EPREUVES DE RELATION A L'AUDITEUR ET EPREUVES DE VERITE

Pour enjoindre l'autre il faut le concerner, comme cela a été postulé pour les concerts : ouvrir ou poursuivre avec lui une relation, aussi bien culturelle que sociale et affective [cf. L. Quéré, 1991]. Il faut en outre lui donner des clés suffisantes pour qualifier la valeur de vérité des paroles engagées par le je omniprésent dans son attestation de soi. Ces deux types d'épreuve ont en commun de faire dire au locuteur quelque chose à propos de lui et de ce qu'il dit, et de destiner ce métapropos directement à l'auditeur ; ce trait permettra de les regrouper en une figure commune, l'*auto-ironie*. De nouveau, il n'importe pas de montrer que les rappers aussi font des figures. L'enjeu présent est double : voir comment l'injonction initiée dans l'interpellation peut se poursuivre en dehors de celle-ci (et l'attention se maintenir) ; et comment la qualification de l'épreuve de vérité permet d'aborder à nouveaux frais des situations problématiques, comme l'affaire N.T.M.. Dans un registre similaire ce groupe rappait : « *Allons à l'Elysée brûler les vieux et les vieilles / Faut bien qu'un jour ils payent* » [N.T.M., 1995, « Qu'est-ce qu'on attend »], puis Kool Shen s'en justifiait en disant que « *le truc est tellement gros que ça devient du quatrième degré* » [J.-L. Bocquet, P. Pierre-Adolphe, 1997a, p.182]¹³⁵. Incitent-ils au terrorisme antirépublicain, à la révolution générationnelle, ou veulent-ils dire autre chose ; sont-ils dans le littéral ou le métaphorique, et si c'est métaphorique qu'est-ce qu'un quatrième degré et comment le manifeste-t-on à son auditeur ? S'il semble surprenant de parler de figures, et de qualifications d'une valeur de

¹³⁵ : « *On nous parle de message, mais nous on est pas des messies /.../ Je sais que les gens sont quand même capables de réfléchir par eux-mêmes /.../ Les gens ne sont pas des cons, ils ne prennent pas les trucs à la lettre. Quand on dit qu'on va aller brûler les vieux', moi je l'ai écrit comme un truc marrant. Le truc est tellement gros que ça devient du quatrième degré. 'Allons à l'Elysée buter les vieux' : bien évidemment qu'on ne va pas aller brûler les vieux. On a rien contre les vieux ! C'est une espèce d'image pour leur dire : 'Allez vous faire enculer'* » [Ibid.].

vérité des énoncés, dans une section consacrée à l'énonciation, il apparaîtra que ces figures constituent aussi des saillies énonciatives en ce qu'elles heurtent le sens commun (P. Ricœur parle d'« *impertinence prédicative* » à propos de la métaphore [P. Ricœur, 1975]). Par là elles engagent à donner un coup d'oreille et ouvrent sur la possibilité d'une enquête interprétative.

2.1 : Généralités sur l'auto- et le méta-. Des figures explicites

C'est le lieu de dire quelques mots à propos de la figuralité en tant que cet emploi du langage, pour ordinaire qu'il soit, informe sur la relation qu'entretiennent les interlocuteurs et sur leurs compétences langagières. Celle qui revient le plus fréquemment est classiquement la métaphore. Une occurrence suffit ici : « *La cité est la pesanteur qui fait qu'on a plus de pépins que la pomme de Newton* » [D.J. Kheops, *op. cit.*, « Pour de meilleurs lendemains » *feat.* Soprano & Sako] ; son auteur, Soprano, produit d'ailleurs avec son groupe (Psy4 De La Rime) des raps presque entièrement bâtis sur de telles figures. La métaphore peut être filée tout du long de la chanson, au point d'en devenir le concept, comme avec « Vie 2 chien » de Sat ; « Club merde » [3^{ème} Œil, 1999] compare la vie dans les quartiers périphériques à celle dans un club de vacances et de loisirs, sauf qu'il n'y a ni « *safari* » ni « *folie* » et que « *jamais on rit* ». Cela dit, le rap présente cette particularité, qui mérite qu'on s'y arrête, de produire des figures présentant une circularité pragmatique : on explicite par des énoncés ce que l'énonciation exprime déjà, à l'instar des saillies énonciatives (auto-référentielles) explicites. Sans entrer dans des discussions théoriques¹³⁶, le point saillant réside dans l'obligation dans laquelle placent de telles figures de postuler de la part du locuteur la faculté de surplomber ce qu'il dit : de commenter, en même temps qu'il les dit, ses propos ; de se situer à un *métaniveau* [cf. G. Bateson, 1977]. Cette faculté nous intéresse dans la mesure où elle trouve son pendant chez l'auditeur dans la production d'inférences afin de comprendre les deux niveaux de la communication : ces figures impliquent un modèle inférentiel.

¹³⁶ : Cf. principalement, Y. Barel, 1979, pp. 25-37, où il commente les analyses de Raymond Ruyer sur les paradoxes, qu'il ramène à un « *paradoxe fondamental : ce paradoxe est la possibilité que 'quelque chose' soit à la fois acteur et terrain de son action* » [p. 26], comme le mythe du premier œuf, ou le paradoxe du Crétois. Si un tel paradoxe se manifeste à chaque perception (puisque'il lui faut, outre l'œil qui fixe un défilé, « *un 'œil intérieur' qui regarde les images du défilé pour fabriquer l'image synchronique* » [p. 33]), il est surtout prégnant dans la communication, quand « *notre message est aussi méta-message, et nous violons tranquillement la théorie des types logiques* » [p. 34]. Cf. en outre, ses réflexions ultérieures sur l'auto-référence [Y. Barel, 1984, pp. 185-197] ; et les pages de Merleau-Ponty [1964, pp. 173-201] sur l'effort de « *ma main gauche* » pour « *toucher ma main droite en train de toucher les choses* » [p. 191], ce qui rappelle les deux mains se dessinant d'Escher.

Diverses variétés de figures auto-référentielles ou explicites sont intégrées dans un rap, au même titre que dans la conversation ordinaire mais au contraire de la chanson en général qui en est exempte. Cela tient à l'un des traits communs entre rap et conversation ordinaire, qui distingue en même temps rap et chanson : ce poste d'interprétation particulier où règne l'indifférenciation rapper/auteur/interprète/protagoniste, et la responsabilité totale envers les paroles qu'il engage. Ainsi Faf La Rage crée-t-il une *assonance explicite* : « *J'tente de faire des assonances des styles quand j'y pense / Mets au point une diction qui m'met en transe quand j'm'élance* » [Faf La Rage, 1999, « Feuille blanche »], puisqu'il réalise la figure qu'il dit tenter, précisément en employant sa dénomination – s'il s'agit en fait d'une allitération, il ne semble pas que ce soit là l'essentiel. La Scred Connexion pour sa part réalise un *refrain explicite* en incluant ces deux phases, en finale d'une série énoncée comme refrain : « *On dit c'qu'on voit en effet ça c'est un refrain / Si t'es satisfait alors rapproche-toi n'aie pas peur* » [Scred Connexion, 2002, « Renverser la vapeur »]. La figure se complexifie lorsqu'on rappe dans un couplet : « *Tellement triste qu'y a pas d'refrain* » [IV My People, 2002, « Œil pour œil »], et qu'on place ensuite quand même un refrain. Plus encore, lorsque les deux D.J. du groupe dans une compilation remixent le morceau, en changeant le titre, surtout prennent acte de l'injonction paradoxale et décident de faire disparaître le refrain, le remplaçant par une pause musicale langoureuse entre chaque couplet [*Ibid.*, 2003, « L'œil de la réflexion »]. Elle se serait encore complexifiée, s'ils avaient réalisé un refrain scratché avec cette phase (« *Tellement triste qu'y a pas d'refrain* »), au lieu de le supprimer. En tous cas ces figures multiplient les niveaux de perception jusqu'à donner naissance à des hiérarchies enchevêtrées.

Dernière variété, plus générale, l'*oralité explicite* remplit la même fonction que les indices d'oralité : manifester artificiellement qu'une parole est en train de se dire, donc rapprocher le rap d'une situation de conversation ordinaire. Par exemple, en rappant « *Seize temps pour déchirer alors j's'rai bref / J'irai droit au but j'dirai merde aux putes* » [*Première Classe*, 1999, Lino, Le Rat Luciano & Don Choa, « Atmosphère suspecte »], Lino d'une part dit ce qu'il fait ; d'autre part se contredit en encombrant son court temps de parole de cette phase « inutile » : il résout la contradiction en l'énonçant le plus brièvement possible (« *j's'rai bref* »), et non « *je serai bref* » ou même « *je s'rai bref* ». Dans un projet discographique consacré aux victimes du sida (thématiques et bénéfiques), Le Rat Luciano dit dans son couplet : « *En écrivant c'texte j'pensais galérer / Et douze heures avant la prise d'un seul coup j'étais inspiré / C'est sorti du cœur* » [*Sur un air positif*, 2001, « Le truc » feat. Fonky

Family], ce qui est une façon à la fois de marquer la difficulté qu'il a éprouvée sur ce sujet (au lieu de l'é luder : cela augmente sa crédibilité), et de remplir l'« *inspiration* » par le processus même par lequel elle est venue¹³⁷. Cette figure est bien à considérer comme oralité explicite, même si elle emploie le champ sémantique de la textualité, car chacun est bien conscient du caractère artificiel du rapprochement d'une situation de conversation ordinaire et qu'il y a toujours antécédence d'un texte sur le produit fini. Par conséquent, dire la brièveté de l'antécédence (« *Douze heures* ») conduit à rapprocher écriture et réalisation : à suggérer une quasi simultanéité.

2.2 : L'auto-ironie comme relation nonchalante à l'auditeur

Après ce survol de figures explicites, il s'agit de considérer celle annoncée comme centrale dans le rap, en tant qu'elle réunit deux épreuves (de relation et de vérité) : l'auto-ironie [cf. A. Pecqueux, 2000a ; 2002a]. Pour l'instant sera abordé l'angle de l'épreuve de la relation avec un public ou auditeur, pour lesquels l'article indéfini marque l'indétermination de préférence au relativisme du pluriel. Ce public est resté largement imprécis ; il importe d'y remédier autant que possible. Les acteurs pour cela recourent à une distinction, entre « *underground* » et « *grand public* », où le premier terme désigne « *notre public, c'est-à-dire celui qui écoute du ragga et du hip-hop* » (ou : « *les gens qui ont les références de ce que tu fais et dis* »), et le second « *monsieur-tout-le-monde* », selon Nuttea et JoeyStarr (*Groove, hors série hip-hop français* n° 1, 1997). La catégorie visée par leurs productions, clairement affichée, recouvre la seconde, en quoi cet « *underground* » ne constitue en aucun cas une avant-garde et veut être entendu de tous : « *Fuck le social j'veux voir F.F. résonner des gratte-ciel / Représenter jusque dans mon sous-sol* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « Le jeu » *op. cit.*]. Une formulation plus sociologique donnerait d'un côté des amateurs¹³⁸, et de l'autre le-plus-grand-nombre-possible, susceptible au moins d'entendre des raps, voire d'en acheter. A partir de la distinction entre cibler (« *diriger un propos sur quelqu'un ou quelque chose* ») et

¹³⁷ : Il poursuit ensuite la narration de la genèse de son rap, en décrivant le processus de destination de son morceau : « *Mes vers restent simples on m'demande mon point d'vue / Après tu vois l' résultat et tu juges* ».

¹³⁸ : Le public qui aime les productions de rap et le fait savoir en les achetant, etc. Et aime le rap et le fait savoir en étant potentiellement un praticien-amateur : chaque soir sur Skyrock, vers vingt heures, un auditeur réalise un *freestyle* par téléphone interposé ; chaque mois, des magazines proposent des espaces réservés à la publication de paroles originales, dont *Groove, R.A.P.*. Kool Shen estimait le contingent des amateurs en 2000 à cinquante mille personnes (*Libération*, 2 juin 2000) ; en faisant converger les chiffres de vente, il semble n'avoir guère évolué.

viser (« *faire servir cette désignation d'une cible à une fin quelconque* » [J. Cheyronnaud, 1998, p. 78]) : si tout un chacun *vis*e le-plus-grand-nombre-possible (souhaite dépasser en nombre de ventes le seul contingent des amateurs), il reste à circonscrire la *cible* des rappers dans leurs chansons. Or : d'un côté les amateurs comme le-plus-grand-nombre-possible ne sont jamais gagnés à soi d'avance ; de l'autre, on ne peut techniquement adresser des chansons, voire des segments de chanson, à chacun des deux groupes séparément – à moins de postuler une pratique de l'implicite généralisé : des significations cachées pour les amateurs, derrière des significations lisses pour les profanes¹³⁹. Par conséquent, le seul postulat disponible engage à concevoir que les rappers ciblent toujours les deux catégories à la fois, tout comme les chansons militantes cherchent à convaincre *et* à réaffermir les convictions déjà établies [cf. G. Manfredonia, 1997, p. 12]. La distinction théorique ne peut du coup tenir l'épreuve de l'activité chansonnière. On désignera par cibler des concernés cette activité bifide : dans un même geste s'adresser aux déjà concernés, et faire de tout un chacun un concerné ; c'est-à-dire instituer la chanson en espace de concernement, comme l'avait été la salle de concert.

Une relation nonchalante à l'auditeur-concerné

Ainsi les premiers ne se sentent-ils ni trahis ni oubliés (par une priorité donnée à la « *nature marchande* » [L. Boltanski, L. Thévenot, *op. cit.*]), et les seconds se trouvent-ils grandis à hauteur de concernés à peu de frais. Un exemple clair se trouve chez Faf La Rage quand il définit, dans le single de son album – donc la chanson destinée à rencontrer le plus-grand-nombre-possible –, le public comme « *un vaste réseau de connaisseurs /.../ pas des fans que des potos* » [Faf La Rage, 1999, « C'est ma cause »]. De même, Mystik [2000, « Intro »] adresse ainsi son album dans son introduction parlée : « *Voici mon album : j'l'ai conçu rien qu'pour vous qui aimez l'rap ça n'empêch'ra pas les autres de j'ter un coup d'œil* » (sans doute : un coup d'oreille). Il faut donc abandonner toute distinction pour ne plus retenir que la catégorie des concernés ; et parmi eux personne n'est dupe d'entrer dans cette forme procédurale circulaire : se sentir concerné revient à la ratifier, et réciproquement. Personne n'est dupe non plus du fait qu'il s'instaure progressivement entre tous une *relation nonchalante* : les uns parce qu'ils ciblent des concernés, d'autres parce qu'ils sont mis sur un

¹³⁹ : Outre qu'une telle pratique ne transparait pas particulièrement des extraits cités, il faudrait pour la défendre affirmer que le-plus-grand-nombre-possible, quand il achète du rap, ne comprend que du lisse : prend plaisir à des œuvres sans relief pour lui, ce qui engage une conception particulière de l'acteur social, incompatible avec celle privilégiée depuis le début de cette étude.

pied d'égalité avec d'*a priori* non concernés, d'autres en étant grandis à hauteur de concernés. Cette nonchalance ainsi que l'opération de cibler des concernés se manifestent principalement dans une attitude générale communiquée avec ostension par les rappers à destination de l'auditoire : l'auto-ironie. Elle prend place dans la communication d'une relation de concernement, et consiste en une distance critique envers soi-même, ce que l'on fait, et l'auditeur-concerné quand il est nommé. Cette nonchalance auto-ironique ne constitue pas un manque de sérieux dans le travail, mais précisément un travail sur la communication d'un manque de sérieux. Elle est indispensable pour cibler des concernés car elle induit une mise à contribution de la perspicacité d'autrui qui ne devient concerné qu'au prix des inférences exigées par cette opération mentale. En outre une telle figure contient une clause de flou référentiel puisque c'est à l'auditeur de prendre la décision interprétative qui l'institue comme concerné.

L'auto-ironie ne désigne pas forcément une ironie tournée sur soi, même si cela peut être le cas : « *Je r'présente pour les vilains et les moches / Filet d'pêche entre les dents l'embonpoint sur les hanches* » [Oxmo Puccino, 2001, « Le tango des belles dames » ; cf. aussi, Akhenaton, 1995, « Je suis peut-être... » ; Salif, 2000, « Bois de l'eau » *feat.* Zoxea, qui se dit « *partisan du je-m'en-foutisme* » et en appelle à « *l'autodérision /.../ l'autocritique et /.../ l'autodestruction !* »]. C'est pourquoi les études récentes sur l'ironie [cf. : D. Sperber, D. Wilson, 1978 ; A. Berrendonner, *op. cit.*, pp. 175-239] ne seront pas reprises ici, même si l'on conserve la notion de « *mention* » dans sa distinction d'avec l'« *usage* », qui permet d'éviter l'impasse habituelle (dire P en voulant dire non-P). L'énoncé mention est celui dont le locuteur marque qu'il a déjà fait l'objet d'une énonciation antécédente ; il s'agit d'une mise entre guillemets énonciative qui implique de ne pas endosser la responsabilité de cet énoncé. Cette mise entre guillemets manifeste la distance réflexive, et oblige à s'écarter d'une conception en termes d'idiots culturels [cf., R. Ogien, 2001, pp. 66-67]. L'antécédence peut être réelle ou imaginaire (X aurait pu tenir ces propos ; pour cela je me base sur des propos antérieurs, ce que je sais de lui, etc.). Voici quelques exemples impliquant une antécédence ; vocifératoire : à l'hommage lancé par un membre de La Brigade et concernant ses paroles (« *Surtout reste authentique comme JoeyStarr en disant autant d'trucs* »), JoeyStarr répond par l'exemple confondant (« *C'est d'la bombe bébé !* »), vocifération constitutive de son ethos sonore (ou *sound*) jusque chez sa marionnette des *Guignols de l'info* [La Brigade, 1999, « Old school » *feat.* JoeyStarr]. Antécédence musicale : Stomy Bugsy a transformé un succès, « *Bad boys de Marseille* » [Akhenaton, *op. cit.*], en « *Le play-boy de Sarcelles* » [D.J. Kheops, 1997,

feat. Stomy Bugsy] ; surtout il a choisi comme musique l'air ralenti de la publicité d'une nourriture pour animaux où un chien en pleine santé courait allègrement dans les prés vallonnés en contrebas du Mont Canigou – son play-boy a drôle allure. Antécédence langagière anonyme : « *Des poètes à c'qu'y paraît /.../ Auteurs d'un art concret aux traits grossiers et dérisoires* » [Less' du Neuf, 2001, « Laisse du neuf »], ce qui ne recouvre pas le prestige généralement attaché à l'*ars* d'un poète.

Ces exemples montrent qu'il n'est pas nécessaire de disposer de compétences particulières pour comprendre l'auto-ironie, pour devenir concerné : des connaissances télévisuelles minimales dans les deux premiers cas ; encyclopédiques minimales dans le dernier. Ce n'est par contre pas le cas quand Don Choa rappe : « *Vous connaissez mon clan ? Paraît qu'c'est deux cent vingt volts !* » [Fonky Family, 2001a, « Imagine »], puisque l'auto-ironie s'active surtout dans la reconnaissance du fait que l'identité de l'antécédent (« *paraît* ») n'est autre que Don Choa lui-même (« *F.F. incite à la révolte / Excite plus que deux cent vingt volts* » [Fonky Family, 1997, « Tu nous connais »]), ce qui nécessite d'être déjà concerné par le groupe. Seulement, un non-concerné préalable pourrait quand bien même y voir de l'auto-ironie dans la mesure où le rapper délègue le pouvoir de définition et de caractérisation du groupe à une source incertaine et anonyme (journalistique, critique, etc.), ce qui n'est guère compatible avec la « *nature inspirée* » [L. Boltanski, L. Thévenot, *op. cit.*] dont se prévalent généralement les chanteurs. Outre l'absence de compétence spécifique, ces exemples dénotent une autre caractéristique du fonctionnement de l'auto-ironie : l'énoncé mention, malgré le préfixe auto-, n'est pas forcément le fait du rapper ; en revanche, il se rapporte toujours de quelque manière au rap (ou à la vie dans la banlieue, etc. : au monde du rap tel qu'il s'est construit socialement autour de quelques thématiques consacrées). Cela entre en congruence avec le fait qu'il s'agit de concerner l'auditeur, de le rendre sensible et d'induire chez lui des attentes minimales à son sujet, et plus généralement au sujet de sa pratique. Exemple d'une auto-ironie qui fait fond sur ces thématiques consacrées : « *Big up à moi-même /.../ J'me la raconte pour l'9.3.* » [N.T.M., 1998, « Seine Saint-Denis style »], puisqu'en général on lance une dédicace à ses amis, non à soi-même ; et on est censé engager une parole authentique, non fabulatrice ou mythomane.

Une connivence dans la distance critique à soi

Des différentes manifestations du mécanisme de l'auto-ironie¹⁴⁰, il ressort qu'il consiste en la mise en exergue d'une distance critique vis-à-vis de ses propres qualités (de soi en tant que praticien de rap), par le moyen même de ses qualités : en l'expression talentueuse d'une absence de talent. Il ne s'agit pas d'un dénigrement de soi, de son talent, ou de son activité, ni d'aucune forme de procès en dénigrement ; mais bien d'un de ces paradoxes de l'auto-, plus précisément d'un *double bind* [cf., G. Bateson, *op. cit.* ; P. Watzlawick *et alii*, *op. cit.*] : *ceci est/n'est pas un artiste*. Le rapper vise à réduire l'asymétrie et la distance entre l'auditeur et lui ; en même temps, il le fait par le moyen de ce qui fonde distance et asymétrie. Ainsi il n'élude pas le caractère artificiel de la situation et y gagne en crédibilité (« *on se dit tout, même ce qui gêne* »), au lieu de céder à la tentation démagogique – dire « *toi et moi on est pareil* » et y croire, surtout vouloir le faire croire. Ce qu'exprime Rohff : « *J'ai rien d'plus que toi / Si c'n'est ce flow cette voix qui fait que Rohff c'est moi* » [Rohff, 2001, « Le même quartier »]. Dans ce cadre, de même que l'antécédence, la distance critique à soi peut employer plusieurs voies ; par exemple, exhiber une incapacité pratique à bien rapper : « *Pour moi ce fut terrible / J'ai passé la journée avec une meuf terrible* » [N.T.M., 1995, « La fièvre »], avec cette rime plus que riche de JoeyStarr. Sans présumer de ses connaissances lexicales, un simple « *pas possible* » à la place du deuxième « *terrible* » aurait fait l'affaire. De la même manière Doc Gyneco finit un couplet par : « *Y m'manque une phrase en eul eul eul* » [Ärsenik, 1998, « Une affaire de famille » *feat.* Doc Gyneco, Assia, Cici & Leeroy Kesiah] après en avoir réalisé plusieurs (« *... seul / ... veulent / ... gueule / ... gueules* ») : peut-être n'a-t-il pas trouvé « *veule* » ou « *bégueule* », mais il n'avait pas besoin d'ajouter ce commentaire, si ce n'était précisément pour exhiber cette auto-ironie. Ces exemples montrent à nouveau qu'un des enjeux d'un rap revient à y distiller des indices d'oralité, comme s'il était en train de se faire, dans une situation de conversation ordinaire et informelle où également, les mots manquent, les répétitions abondent, etc..

Autre incapacité exhibée afin de marquer cette distance critique à soi, celle à se former des idées originales, comme ici Rohff : « *Revendique les clichés d'banlieue : anti-bleus* [par synecdoque : hommes en uniforme bleu] » [Sat, *op. cit.*, « Nous contre eux II » *feat.* Rohff & Le Rat Luciano] ; ou alors, à même comprendre les clichés utilisés : « *L'Etat : nique sa* [bip

¹⁴⁰ : Faut-il encore parler de figure ? Ce terme m'est difficile, par son emploi adjectival, sens figuré, qui présume un sens en sus d'un sens immédiat ; par son acception commune qui renvoie à un ornement du langage. Ici l'auto-ironie apparaît avant tout comme un mécanisme à rendement social ; ce que représentent sans doute toutes les figures, qui gagneraient à être revisitées dans une perspective anthropologique, à la manière de Sperber et Wilson pour l'ironie, ou de Renaud Dulong pour les clichés et énoncés de réputation [R. Dulong, 1992 ; 1993].

sonore] *même si sa mère j’la connais pas* » [16’30 contre la censure, 1999 (Eben)]¹⁴¹. L’auto-glorification, procédé commun dans le rap sous l’appellation *egotrippin’*, peut devenir distance critique à soi quand elle est par trop exagérée, et d’autant plus si cette exagération passe à nouveau par des répétitions (alors que l’*egotrippin’* consiste à dire sa supériorité sur les autres et à la montrer par les moyens les plus originaux). « *J’rappe que sur des musiques super fortes / Dessus j’écris des phrases superbes qui vont monter ma super côte* » [Rohff, *op. cit.*, « R.O.H.F.F. »] : si tout est « *super(be)* », l’image du rapper n’en sort que difficilement plus « belle » tandis que la distance critique brille de l’éclat de l’évidence. De même pour cette revendication d’absence totale de finesse : « *C’morceau c’est King Kong qui t’saute dessus pour t’aplatir* » [Mafia K’1Fry, *op. cit.*, « Lourd »]. L’on voit en quoi la distance entre artiste et public peut sembler réduite (« *Je n’suis pas exceptionnel ni magistral / Juste un connard moyen* » [La Caution, *op. cit.*, « Asphalte hurlante »])¹⁴², sans pouvoir jamais l’être effectivement. Dernière technique relevée pour manifester la distance réflexive, celle qui consiste à ajouter un commentaire après un énoncé afin de le qualifier : « *Coupons les couilles du porc ! Ouah ça c’est fort !* » [N.T.M., 1998, « C’est arrivé près de chez toi »] ; « *Brûle l’Etat policier en premier et / Envoie la République au même bûcher, ouais !* » [*Ibid.*, 1995, « Qu’est-ce qu’on attend »] ; « *J’suis tombé si bas qu’pour en parler faudrait qu’j’mefasse mal au dos / Putain quelle rime de bâtard !* » [Lunatic, 2000, « La lettre »]. Ces commentaires mettent entre guillemets les énoncés précédents : le rapper qualifie de façon critique ce qu’il a énoncé, et manifeste donc une nonchalance vis-à-vis de sa pratique.

Il reste à considérer l’extension de l’auto-ironie au public. Pour cela il est nécessaire de l’appliquer d’abord à soi-même, afin de marquer qu’il s’agit justement d’une extension, d’une mise en partage de la distance critique. « *V’là des rimes de sommaire une bête de ceau-mor les vrais crient ci-mer* » [B.O.S.S., 1999, « Le flow, la vibe et ma vérité », FDY Phenomen] : le rapper, en se caractérisant en premier comme « *sommaire* », convoque un public capable d’une distance critique suffisante pour « *remercier* » de cette bestialité. De

¹⁴¹ : Les niveaux s’enchevêtrent dans ce projet collectif dénonçant la « *censure* » : le bip sonore pourrait sembler auto-censure mais puisqu’il dit ensuite « *sa mère* », au contraire cela ridiculise une hypothétique censure qui ne retiendrait que l’occurrence stricte d’une expression injurieuse sans voir sa répétition elliptique. Ensuite en faisant mine de ne pas comprendre l’expression utilisée et de n’être ainsi qu’une caricature de « jeune des banlieues », Eben répond à ceux qui s’indignent du déshonneur fait aux mères de famille par le nom de N.T.M..

¹⁴² : D’où le slogan récurrent : « *Ya pas d’stars dans l’rap* », surtout en concert, et qui peut mener à ne pas vouloir montrer son visage. La justification peut être politique, comme Assassin : les individus qui composent le collectif ne doivent pas être mis en exergue, alors qu’en pratique ce collectif contient deux membres permanents, dont l’un est notoirement identifié comme fils et frère des acteurs Jean-Pierre et Vincent Cassel ; ou de tranquillité : ne pas montrer son visage pour ne pas être reconnu dans la rue, comme *Karlito (*L’affiche* n° 91, avril 2001, p. 24).

même quand Busta Flex résume les hobbies de son public : « *Sexe violence rap et flouze / Voici la vie d'un jeune de Paname ou de la banlieue blues* » [Busta Flex, 2000, « Sexe, violence, rap et flouze » ; également, 1998, « Ça se dégrade » : « *Avant y avait pas autant d'violence pas d'sida et pas d'rap* »], cela sous-entend d'abord une caractérisation négative de ce que lui-même fait, le rap. Au total, cette première fonction de l'auto-ironie, en engageant des épreuves relationnelles entre rapper et auditeur, met à jour une certaine nonchalance ; lie ensemble les différents interlocuteurs par un concernement réciproque ; communique avec ostension la distance critique (ou réflexive par rapport à sa pratique) qui sous une forme ou une autre fonde sans doute toute pratique culturelle ; enfin, la fait partager à un auditeur toujours libre de la refuser, notamment pour ce qui serait perçu comme une trop grande familiarité.

2.3 : L'auto-ironie comme qualification de la valeur de vérité des énoncés. Quand M. Métaphore rencontre M. Littéral¹⁴³

Un seul et même mécanisme ne peut à certains moments engager tel type d'épreuves, et à d'autres tel second type ; les deux épreuves artificiellement séparées pour les besoins de leur exposé sont dans la pratique interdépendantes. Pour preuves : les commentaires sur leurs énoncés de N.T.M., ou l'extrême exagération de Rohff dans son auto-glorification, ou encore l'incapacité d'Eben à comprendre l'aspect non-littéral de l'expression « *Nique sa mère* », fournissent de sérieux éléments pour faire converger vers une explication de la valeur de vérité des énoncés en termes de « second degré » ; pour certains, même un « *quatrième degré* » [*loc. cit.*]. Une telle explication était à l'œuvre, on s'en souvient, dans la ligne de défense des avocats de N.T.M. à leur procès, et dans les analyses fournies par les experts universitaires. Dans l'extrait de chanson cité au procès, ce mode d'explication s'impose,

¹⁴³ : En référence à « L'histoire du voleur de métaphores » d'Y. Barel [M. Amiot *et alii*, 1993, pp. 209-213]. C'est l'histoire de M. Littéral qui « *de proche en proche [...] absorbait les métaphores comme une éponge absorbe de l'eau* » [p. 209] : les gens ne pouvaient plus se parler, et il répandait ainsi (involontairement) la mort autour de lui, jusqu'à ce qu'il en fasse lui-même les frais ainsi que toute divinité, bonne ou maligne. Une résurrection providentielle intervient pour lui et, « de loin en loin » pour les autres, initialement grâce à l'énonciation anonyme d'une métaphore. « *Désormais*, il faisait semblant de prendre les métaphores au pied de la lettre et ce n'est qu'avec les littéralités que, *sachant la chose sans danger*, il se comportait comme s'il s'agissait de métaphores. *C'est ainsi qu'il inventa les mythologies, les religions, les philosophies, les sciences, le journal télévisé, la causerie au coin du feu, les contes de fées, les déclarations d'amour et de n'importe quoi, et j'en passe* » [p. 213 ; je souligne]. Je donne à l'anonyme providentiel qui a ressuscité le monde le nom de M. Métaphore, et envisage selon le soulignement de la dernière citation leur rencontre.

puisque les chanteurs montent un dispositif narratif consistant à assurer qu'il s'agit de quelque chose qui n'entre pas dans la réalité du monde vécu : « ([chœurs :] *Traquer les keufs dans les couloirs du métro / Tels sont les rêves que fait la nuit Joey-Jo*) / ([JoeyStarr :] *Donne-moi des balles pour la police municipale ! / Donne-moi un flingue* [en écho] !!!) » [N.T.M., 1993, « Police »]. Les chœurs viennent qualifier par avance les paroles de JoeyStarr en les installant dans le domaine onirique ; après coup, des rires répètent que ces énoncés sont modalisés. Chœurs et rires fonctionnent donc comme parenthèses cadrant explicitement les énoncés en question. Seulement, dans l'album suivant le procès, le même JoeyStarr fustige « *les faux tueurs de flics qui tricotent sur le beat / Les pseudo tueurs de flics qui clament la révolte gratuite* » [*Ibid.*, 1998, « Je vise juste »]. Conclusion logique, que tel autre tribunal aurait facilement pu établir : JoeyStarr est quant à lui un « *vrai tueur de flics* » ; or, comme dans le monde réel tel n'est pas le cas, cet assassin officie dans ses raps. De la même manière : Eben « *niquait vraiment sa mère à l'Etat* », etc.. La conclusion provisoire quant à un second ou énième degré devient par là intenable ; la qualification de la valeur de vérité ne se règle pas aussi facilement.

Des problèmes d'indécidabilité interprétative se posent dans quantité d'autres énoncés, principalement ceux où les rappers, dans un élan d'auto-glorification, disent justement « ne pas jouer ». Entre autres exemples, à nouveau N.T.M. quand ils se justifient de la signification controversée de leur nom : « *De toute évidence insulte suprême / Ça dépend ça dépend du contexte / Adressé à qui pourquoi c'est écrit dans les textes* » [*Ibid.*, 1993, « C'est clair (part II) »] ; parfois insulte, parfois non, et pourtant *in fine* « *aucune ambiguïté n'a raison d'être et ne sera* ». Pour Rocca parlant de son groupe : « *La Cliqua ça choque c'est des vrais coups pas des saignées en ketchup* » [*loc. cit.*] ; à l'inverse, Le Rat Luciano évoquant son rap : « *C'est d'la pure œuvre de rue un vrai conte de fées moderne* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « Mode de vie complexe »], alors qu'il revendique le réalisme descriptif et en donne une version peu féerique. Le problème général est bien posé par cette phrase des Nisay : « *Faire couler l'sang avec des textes sensés* » [Zoxea, 1999, « Vengeance » *feat.* Beat 2 Boul, IMS, Don Choa & Nisay] : tuer vraiment, par le moyen de choses telles qu'elles ne peuvent pas tuer – sauf à considérer des textes écrits sur des tables en marbre ou en pierre, et jetés sur l'interlocuteur. Pour résoudre ce problème sans doute, un rapper comme Booba, qui provoque régulièrement des scandales pour ses paroles considérées comme ultra-violentes depuis la première chanson au titre ambigu avec son groupe Lunatic [*Une spéciale pour les halls*, 2000, Lunatic, « Le crime paie »], qualifie ses paroles comme : « *des textes à prendre à un degré cinq* » [Booba,

2002, « Ma définition »]. Alors que pendant toute la chanson qui précède cette chute, il s'évertue à donner des prises tangibles à ceux qui le considèrent comme amoral : « *Obscène est mon style mon comportement / J'suis instable au micro et dans la rue j'vis n'importe comment /.../ Le rap mon crew et l'vice c'est comme ça qu'j'm'en sors* ». Sans disposer de plus d'informations sur cette valeur intermédiaire, on peut se risquer à la faire fonctionner dans une nouvelle oscillation entre un sens littéral et un sens métaphorique, autour de la valeur fixe et déterminante que serait l'énonciation – plus précisément ici l'attitude manifestée par le rapper vis-à-vis de ses énoncés ; sa posture chansonnière.

Ceci est/n'est pas du figuré/littéral. « Un degré cinq »

Puisqu'il définit ainsi ses paroles, on doit pouvoir trouver chez Booba des éléments indiquant la non-littéralité stricte de la signification en même temps que sa non-figuralité stricte. Quand il commence par : « *J'suis pas né dans l'ghetto* » [Lunatic, *op. cit.*, « Avertisseurs »], l'auditeur est en bon droit de l'entendre au sens figuré. Il n'aurait pas toujours vécu dans des conditions sociales précaires, telles que celles qui régissent la vie dans les quartiers dits sensibles qu'il appelle « *ghetto* » : sa présence actuelle serait due à une déchéance sociale personnelle ou de ses parents, qu'il ne va pas manquer de narrer, etc.. Pour autant, il continue par : « *J'suis né à l'hosto'* », expression de la plus pure littéralité, évidence incontournable du mode d'enfantement dans nos sociétés. De la même manière, « *Mon rap remplit pas les prisons* » [« Têtes brûlées »] ouvre une justification qui prend la voie d'un sens figuré, et pourrait être paraphrasé par une formule du type : « *Mon rap n'incite pas à faire des actes répréhensibles, contrairement à ce qu'on pourrait croire* ». La suite ramène brutalement à une autre évidence incontournable puisque « *Mon rap remplit pas les prisons c'est l'juge* ». A l'inverse, « *J'ai roté mon poulet rôti* » [Booba, *op. cit.*, « Ecoute bien »] amène à privilégier une acception littérale, d'autant plus que dans la phase précédente il confectionnait une cigarette de haschich et que l'auditeur peut concevoir qu'après l'avoir fumée il souhaite manger quelque chose. La suite immédiate suspend cette option première pour rabattre sur une métaphore : « *J'ai roté mon poulet rôti et recraché deux îlotiers / Audiophonique méchoui* » – le « *poulet* » figure donc, après révision, les policiers. On voit par l'évidence incontournable (infra-argumentative) des expressions littérales, en quoi ce procédé de qualification de la valeur de vérité labile des énoncés entre dans le mécanisme plus général de l'auto-ironie ; également, en quoi l'expression « *un degré cinq* » décrit avec acuité cette opération oscillatoire. Ce rapper particulier n'en possède pas l'exclusivité ; d'autres exemples

permettent de la généraliser. Par exemple, le procédé peut servir à circonscrire la seule acception possible : « *Sans faire la pute même si y a pas d'sot métier* » [loc. cit.], qui par l'expression d'un respect pour l'acception littérale, indique bien n'autoriser que l'interprétation figurée.

Il se trouve à l'œuvre chez d'autres rappers, tel Sadik Asken lorsqu'il commence par poser la question : « *Tu sais avec qui on marche ?* » [A.N.P.E., op. cit., Sadik Asken, « C'est quoi l'bordel ? » feat. Test, R.Can, C.M.P. & Les Refrès], ce qui laisse penser qu'il va dresser la liste de ses liens musicaux et amicaux ; il y répond laconiquement : « *Nos jambes négro !* »¹⁴⁴. Cette phrase introduit une légère modification : « *Je l'ouvre pasque la ferme c'est pour les cochons* » [Première classe, 1999, « On fait les choses » op. cit.]. Ici le rapper ajoute en effet, outre l'oscillation entre sens littéral et figuré, le jeu sur l'homonymie, et fait s'enchaîner et s'enchevêtrer les différentes significations : la ferme des animaux avec l'ordre de se taire. Un tel enchaînement se perçoit chez Booba, cette fois non sur l'homonymie mais sur la transitivité d'une tournure verbale : « *J'suis en écoute à la Fnac et chez les R.G.* » [Booba, op. cit., « Indépendants »], puisque si ses conversations sont écoutées par les Renseignements Généraux, on écoute son disque dans les bornes d'écoute des magasins de grande distribution de musique. On peut rapprocher l'opération de « *un degré cinq* » d'autres pratiques similaires. Au plus quotidien : une telle oscillation ou injonction paradoxale entre littéral et figuré est bien connue des cruciverbistes, qui goûtent particulièrement les définitions portant ce type d'ambiguïtés. Egalement, des amateurs de spectacles humoristiques¹⁴⁵, puisqu'elle constitue un des ressorts du rire, qu'utilisait par exemple Montaigne : « *Ma raison n'est pas duite à se courber et fléchir, ce sont mes genoux* » [M. de Montaigne, 1979, p. 150]. Plus précisément : quand les surréalistes réactualisent la catachrèse, ainsi « *L'éclat de rire* » de Magritte correspond à un visage brisé en de multiples éclats [cf., G. Rosolato, op. cit., p. 56]. Plus généralement : il s'agit d'un des modes d'existence problématique des fictions contemporaines : le mot « *roman* » a beau figurer sur la première de couverture, des personnes réelles ne manquent parfois pas de se reconnaître dans les protagonistes. Elles ne

¹⁴⁴ : Il se fait d'ailleurs spécialiste en la matière : dans le monde du rap il clame venir « *faire le ménage comme Danza* » [Ibid. ; Tony Danza incarne un « homme de ménage » dans une série télévisée américaine, *Madame est servie*] ou « *J'ai une écriture riche avec Bic pas Montblanc* » [Ibid.] ; « *Dans la vie j'connais qu'une seule pression celle de l'air !...! A force que j'nique les autr' M.C. on va finir par croire que j'suis pédé !...! Au mike j'suis comme Zidane j'suis un buteur* » [« Freestyle »] ; « *On pond des textes pour toi chiants comme la gastro* » [« En 2/2 » feat. X-Men] ; etc..

¹⁴⁵ : Par exemple, dans un film (*La cité de la peur*, A. Berberian, 1994) : un meurtre vient d'avoir lieu, à coups de faucille et marteau ; son collaborateur informe l'inspecteur qui se rend sur les lieux, « *C'est une véritable boucherie !* » ; une porte s'ouvre sur une réelle boucherie, bien sûr ils se sont trompés de porte.

croient donc pas au slogan liminal censé maintenir à l'abri le monde réel, et le font généralement savoir par des procès¹⁴⁶.

Il semble qu'une interprétation en « *un degré cinq* » soit le destin de toute œuvre artistique qui possède comme clause éthique le rapprochement maximal de son univers du monde réel, et comme clause esthétique la non-confusion avec la réalité : à l'exemple d'un film qui inclut dans son dispositif d'être perçu comme fiction, non comme documentaire, tout en revendiquant un réalisme esthétique (cf., la Nouvelle Vague, le Dogme, etc.). C'est-à-dire, le destin de toute œuvre pour laquelle préside une présomption de fictionalité, et qui tend à se rapprocher de la réalité dans son économie narrative, ou à donner des prises pour une telle interprétation ; ou à se présenter comme document authentique, tels les romans épistolaires du XVIIIème siècle. Ou, à l'inverse, le destin de toute situation réelle pour laquelle on cherche à se réfugier ostensiblement dans la fiction : telle enquête journalistique qui donne des noms de mollusques à des hommes politiques impliqués dans des affaires ; telle conversation dans laquelle un locuteur s'engage dans une parabole pour adresser des reproches à son interlocuteur (« _ Dites ce n'est pas de moi dont vous parlez ? _ Non, bien sûr ») ; etc.. Le « *un degré cinq* » comme qualification d'une valeur de vérité pour le rap correspond donc à ce que Hans-Georg Gadamer nomme « *représentation* » pour l'œuvre d'art en général, et la poésie en particulier : pour lui ce concept est à prendre à son sens juridique ou christique du pain et du vin, à savoir non un seul renvoi, mais en plus du renvoi une réelle présence [H.-G. Gadamer, 1992, pp. 60-61]. Il reprend à ce titre une métaphore de Paul Valéry pour rendre compte de cette représentation de la parole poétique, qui est « *à la fois ce qu'elle [est] et ce qu'elle représent[e]* », comme les pièces d'or autrefois [p. 164-165]¹⁴⁷. Il resterait à savoir si le langage ordinaire ne fonctionne pas aussi ainsi, ou si le rap constitue une parole poétique ; mais cette idée de la représentation recouvre la proposition de « *un degré cinq* ».

L'élément décisif qui distingue le rap de ces autres pratiques langagières réside dans le fait que non seulement il revendique ce trait oscillatoire, en outre l'offre comme critère de la

¹⁴⁶ : Dernière affaire en date, celle de Bruno Perera, auteur de *Petits meurtres entre associés* (2002, Ed. Maxima) : roman policier se déroulant dans une petite société autogérée d'assurances ; dans la semblable société où travaille M. Perera, certains employés se sont reconnus dans les portraits et situations (cf. *Le Monde*, 8 avril 2003 ; *Télérama* n° 2780, 23 avril 2003).

¹⁴⁷ : « *Les mots que nous ne faisons qu'utiliser sont comme une pièce de monnaie : ils signifient quelque chose qu'ils ne sont pas. La pièce d'or de jadis, par contre, avait en même temps comme valeur la même valeur que celle qu'elle représentait puisque la valeur de métal de l'ancienne pièce d'or correspondait à celle qu'elle avait comme monnaie* » [Ibid.]. Cela lui permet ailleurs de qualifier la valeur de vérité de la parole poétique : « *Dire à la fois du vrai et du faux et orienter de ce fait vers une ouverture* » [p. 103].

valeur de vérité de ses énoncés dans un élan auto-ironique. Cet élan contribue toujours à instituer la chanson en espace de concernement dans la mesure où, en plus de donner à l'auditeur les moyens d'être concerné, elle lui donne ceux nécessaires pour orienter son enquête interprétative sur la signification. Qu'importe si la solution proposée n'est ni noire ni blanche : un peu noire et un peu blanche, et constitue un *double bind* ; il faut par contre retenir le principe général : « *tuer vraiment* » par le moyen d'un rap et aucun autre, faire être dans le monde réel l'état de choses décrit ou performé par le rap. Quitte à en subir les conséquences si la personne ciblée non pas meurt réellement comme dans la sorcellerie [cf. J. Favret-Saada, 1977], mais s'est reconnue et demande explication, voire justice comme dans l'affaire N.T.M. : c'est l'un des prix à payer de ces épreuves engagées avec le public et impliquant des cibles. Autre généralisation qui concerne globalement l'auto-ironie : elle fait partie de la « *double énonciation* » qu'Anne Ubersfeld a identifié pour le théâtre, et qui correspond au fait que « *le discours théâtral est toujours à la fois discours de personnage destiné à un autre personnage et discours d'auteur (œuvre) destiné au spectateur* » [J.-M. Schaeffer in O. Ducrot, J.-M. Schaeffer, 1995, p. 747]. Cette notion présente l'avantage de ne pas séparer ce qui est une seule et même opération en deux énonciations ; ici elle s'adresse de part en part à l'auditeur. Si elle peut être généralisée au-delà du théâtre, je retiens tout de même cette origine, en tant que le rap révèle au fur et à mesure un certain nombre de traits communs avec la pratique théâtrale. Cela sera patent dans les chapitres suivants avec la tragédie, et la *katharsis* ; pour le moment, avec la double énonciation, mais aussi la qualification de la valeur de vérité. En effet, dans ses réflexions sur la fonction du théâtre, Antonin Artaud évoque un « *moyen d'illusion vraie* » [A. Artaud, 1964, p. 141], soit : une « *action vraie, mais sans conséquence pratique* » [p. 179]¹⁴⁸, ce qui s'apparente à un usage du langage à « *un degré cinq* ».

Trois exemples avant de clore sur ce sujet ; les deux premiers marquent au mieux l'oscillation à l'œuvre. Pour le premier, une simple remarque : la chanson de N.T.M. qui posait problème en début de discussion sur l'auto-ironie, « Qu'est-ce qu'on attend » notamment « *pour fout' le feu* », est suivie en concert par un feu réel – d'artifice (*N.T.M. live. Spectacle enregistré les 24 & 25 novembre 1998 au Zénith de Paris*, 2000, Sony music vidéo) Le second, toujours oscillatoire, laisse à la discrétion de l'auditeur le choix de l'acceptation à retenir, tout en ne conférant que peu de chances à l'une des deux : « *Not' vie un vélo* :

¹⁴⁸ : A partir du principe « *que l'image d'un crime présentée dans les conditions théâtrales requises est pour l'esprit quelque chose d'infiniment plus redoutable que ce même crime, réalisé* » [p. 133].

comprends not' manque de pot et nos pertes de pédales » [D.J. Mars, 2000, « Aux armes » *op. cit.*]. Si une bicyclette ne possède pas de pot d'échappement et peut toujours perdre ses pédales, l'auditeur concerné ne se risquerait pas à parier sur cette interprétation, pour lui préférer celle en termes de manque de chance et d'énervements momentanés. Le dernier exemple exprime au mieux la complexité que peut revêtir ce mécanisme : « *Eh mec j'suis pas l'beur[re] qu'on tartine ni celui qu'on baratine* » [Scred Connexion, 2000, « Bouteille de gaz »] ; le « *beurre* », on peut le tartiner, mais pour l'obtenir il faut *baratter* la crème et le lait ; si le « *beur* » qu'est Haroun n'a rien à voir avec les tartines, par contre, on ne peut pas le *baratiner*. Comment – à partir de quelle décision autre qu'arbitraire – rendre graphiquement « *beur[re]* », d'autant qu'on a vu qu'il n'est pas question d'entendre la différence sonore entre « *beur* » et « *beurre* » comme un bon diseur de dictées se doit de marquer celle entre « *j'aimais* » et « *j'aimai* » ? La solution transcrite rend l'oscillation, ou plutôt la marge de latitude laissée à l'auditeur qui, d'oreille, rendra son option interprétative. Le même phénomène était déjà à l'œuvre avec « *j'parie non j'Marseille* » [*loc. cit.*] de Toubab, qu'il serait plus sûr (mais plus lourd) de transcrire « *J'p[P]arie[s]...* ».

3 : LE FLOW, EMBRAYEUR DIGITALO-ANALOGIQUE. APPROCHE DE LA VOIX RAPPEE

L'auditeur est interpellé, maintenant concerné, par une voix humaine qui peut-être ne chante pas, au moins rappe. Il s'agit de spécifier cette voix, en faisant l'hypothèse que cela permettra de mieux comprendre la question qui traverse le propos depuis l'interpellation : question de l'injonction. On a déjà fait état de la voix à plusieurs reprises, notamment dans sa matérialité articulatoire. Il faut reprendre ces questions sous l'angle général de la voix proférée ; celle-ci amènera alors à compléter certaines des vues développées sur le langage. Déjà elle constitue le coup pratique et décisif porté aux théories qui tendent à appliquer au langage vivant le schème conceptuel du code (comme celui du morse), dans la mesure où il implique de décomposer le langage en unités sécables de différentes tailles. Ce schème est par là dans l'incapacité d'attribuer au langage la moindre continuité, que la voix proférée réalise

pourtant régulièrement sans la moindre gêne, parfois avec volupté et prouesse ; ce qu'exprime par exemple Jacques Wagner : « *La voix est tributaire d'un corps qui l'individualise en lui attribuant /.../ des variables physiques stables et des variations temporelles imprévisibles : /.../ la voix peut rendre le mot incompréhensible, inaudible ou insupportable* » [J. Wagner, 2001, p. 13]. C'est en ce sens que je parle d'oscillation digitalo-analogique. Ce sera également l'occasion de continuer les discussions méthodologiques à propos de la réduction graphique des paroles proférées dans une chanson, afin de généraliser, au-delà de la simple homonymie, jusqu'à la plus élémentaire potentialité de compréhension d'un sens, les entraves que la voix peut toujours faire subir au langage.

L'exemple du *sound*

Une manière d'entrer de plain-pied dans ces problématiques et de les relier à celle du flow consiste à considérer l'ethos sonore ou *sound*. Cette notion, introduite par J. Cheyronnaud, désigne « *la détermination ou la confection d'une individualité vocale et profératoire* » [J. Cheyronnaud, 2003, p. 92]. C'est-à-dire, une individuation stylistique, qui permet de reconnaître le chanteur à travers différentes performances jusque dans des registres éloignés les uns des autres, sorte d'équivalent énonciatif du caractère conçu comme « *l'ensemble des marques distinctives qui permettent de réidentifier un individu humain comme étant le même* » [P. Ricœur, 1990, p. 144]. Cet équivalent n'est pas seulement énonciatif puisque certains éléments visuels y contribuent (gestuelle ou vêtements : tels le balancement de mains de Brel ou le chapeau de Trénet, etc.) : il s'agit donc des différentes manières de meubler l'espace audiovisuel, forme d'*actio* chansonnière. Pour autant, ce sont surtout la voix et son timbre qui jouent ce rôle, et de manière exclusive dans toute situation acousmatique – d'où le terme de *sound*, qui ne prend en compte que les manifestations sonores de l'individuation stylistique. Ce *sound* se différencie d'autres propositions sonores qui servent également à faire reconnaître un artiste (ou une marque dans le cadre publicitaire), tels les *jingles* définis comme « *signalétiques musicales stylistiques* » [J. Cheyronnaud, *op. cit.*, p. 98]. La différence pourrait être marquée par le remplacement de « *signalétique* » par signature, d'autant que les cordes vocales identifient formellement un individu, avec l'ADN et les empreintes digitales – on peut donc parler d'empreinte vocale. Ici il s'agit d'établir que, avec comme seul outil l'écoute de sens commun, il reste possible de reconnaître une telle signature ou empreinte vocale ; le *sound* d'un chanteur.

Le rap à nouveau prolonge la chanson en ce qu'il offre des prises supplémentaires, par rapport aux qualifications vocales certes distinctives mais toujours imprécises car relatives (aigu, grave, etc. ; soprano, ténor, etc.) : des expressions ou inflexions vocales identifiantes auto-référentielles, c'est-à-dire qui se présentent comme telles¹⁴⁹. Par exemple les différentes occurrences de « *gros* » relevées chez le groupe 113 fonctionnent à la fois comme interpellations de l'auditeur, et comme *sound* du groupe, ainsi qu'en atteste cette introduction parlée : « *Hé gros, hé gros, comment ça ils disent tous gros ? Hein ? Non c'est nous les gros, c'est nous les gros, Rim-K, AP quoi, Mokobé, c'est nous les gros, ouais gros, t'sais quoi gros, hé gros...* » [113, *op. cit.*, « Ouais gros »]. Le cas de JoeyStarr fait entrevoir la pluralisation du *sound* en fonction des situations ; en effet selon qu'il intervienne comme rapper ou comme D.J. il module son *sound* afin de ne pas laisser d'équivoque sur la nature de son intervention. En tant que rapper, cela correspondra à une vocifération langagière, par exemple, « *C'est d'la bombe bébé !* » [*loc. cit.*] ; en tant que D.J., toujours une vocifération, mais infra-langagière, entre cris et borborygmes. Un rapper pour autant n'est pas tenu d'utiliser des empreintes uniquement langagières ; Rohff par exemple se signale par différentes modulations vocales de la base « *Ehwa* » (distensions, ou bégaiements en « *E-ehwa* », etc.). Enfin, une empreinte peut servir à identifier un groupe entier, tel « *Nique tout* » pour la Fonky Family (qui utilise l'expression comme son autre nom, « *Section nique tout* » ou « *S.N.T.* ») ; et une autre empreinte, à identifier au sein du groupe tel de ses membres, tel « *Donne l'alerte* » (et ses diverses modulations en « *Dodododonne l'alerte !* » ou « *Donne l'aleeerte !* », etc.) pour Le Rat Luciano dans la Fonky Family. On peut déjà conclure que la voix, à travers la catégorie indigène du flow, fonctionne en premier lieu comme support d'une communication ; en second lieu comme facteur d'individuation stylistique.

3.1 : Une ponctuation minimale. Ponctuation vocale et voix elliptique

¹⁴⁹ : Elles se présentent comme identifiantes, et sont reconnues comme telles par les autres rappers ainsi que par le public. Par conséquent elles ne peuvent être reprises à leur propre compte par d'autres rappers (sauf dans une visée parodique), sous peine de tomber sous le coup d'une critique de plagiat dans un monde de l'art dominé par la surenchère à l'originalité. Entrent également dans ce cadre les présentations de soi à la troisième personne, ainsi que, de manière plus élémentaire, les énonciations de son propre nom. Ceci dit, cette originalité du rap pourrait devenir toute relative et s'étendre au monde de la chanson, dans la mesure où l'offre chansonnière sur les ondes ou le marché du disque s'est considérablement démultipliée depuis les années 80 : la nécessité d'individuation stylistique s'est sans doute accrue d'autant.

La ponctuation abordée ici n'entre que peu en confrontation avec les études linguistiques contemporaines sur la question [cf., N. Catach, 1994 ; pour une présentation des différentes positions : J.-P. Jaffré, 1991], qui s'appliquent presque exclusivement au monde du texte. Notons l'exception des travaux de la linguiste russe L.G. Védénina [L.G. Védénina, 1989], qui place au cœur de son entreprise une fonction communicative de la ponctuation, qui intervient pour « *transformer une proposition virtuelle en une phrase actualisée* » [p. 121]. Cette fonction ancre une phrase dans un contexte, dans un système de relations avec ce qui précède et ce qui suit ; en dernière instance, dans un système de relations entre les interlocuteurs. Elle implique donc de replacer la ponctuation dans la perspective plus large des processus de communication ; à ce titre, la voie privilégiée sera à nouveau celle des approches systémiques, qui ne peuvent manquer d'affronter ce problème inhérent à la notion de système : quand et comment, commence et finit un système [cf. G. Bateson, *op. cit.*, pp. 140-164 ; et la notion de « *parenthèses* », E. Goffman, *op. cit.*, pp. 246-255]. Pour prendre acte de l'intérêt de ces approches il suffit de considérer quelques jeux de langage, tels ceux de R. Queneau, ou encore celui imaginé par Hofstadter entre Achille et La Tortue au moment du dessert dans un restaurant chinois [D. Hofstadter, *op. cit.*, pp. 172-177 ; cf. en outre, P. Watzlawick, 1978, pp. 67-78] : Achille trouve un morceau de papier dans son gâteau, dont le message n'est pas digital, comme d'habitude, mais analogique puisqu'un ensemble de lettres se trouvent collées entre elles. Il est donc obligé de reconstituer les espaces, de découper ce continuum en unités, et obtient, désappointé : « *'OIL SON TIC ILE SUS'* » [D. Hofstadter, *op. cit.*, p. 173]. La Tortue intervient : « *Bon sang, j'ai compris Achille ! /.../ C'est un message de sept syllabes qui dit : 'O ILS ONT ICI LES US'* » [*Ibid.*]. C'est une adaptation contemporaine de la critique adressée à Héraclite par Aristote, lequel lui reprochait sa phrase « *Or bien que cette loi soit vraie éternellement les hommes ne peuvent pas la comprendre* », puisqu'il est impossible de rattacher en logique « *éternellement* » à la vérité de la loi ou aux hommes [cité in Y. Barel, 1979, p. 136]¹⁵⁰. Elle montre que la ponctuation n'est, spécifiquement, un problème ni d'oralité ni de textualité ; de possibilité même de la communication.

Anthony Wilden la qualifie d'ailleurs de « *problème crucial* », qu'il pose au centre de sa théorie de la communication : elle est étroitement liée à la notion de contexte, et engage une « *décision éthique* » de la part du destinataire [A. Wilden, *op. cit.*, p. 98]. En effet, il la

¹⁵⁰ : Héraclite reçut d'ailleurs le surnom de *l'Obscur* pour l'absence de ponctuation de ses écrits [cf., J.-P. Dumont (éd.), 1991, pp. 49-107 et 772-774] ; la critique d'Aristote se trouve dans sa *Rhétorique* : « *La ponctuation, dans Héraclite, est tout un travail, parce qu'on ne voit pas à quel membre se rattache la conjonction, si c'est au précédent ou au suivant* » [Aristote, 1407b].

considère comme une question plus générale que celle des signes de ponctuation (tout en la contenant) : elle recouvre les problèmes de frontières ou limites qu'une conception de la communication comme système ouvert ne peut éluder. Dans ce cadre, la ponctuation implique « *l'interférence d'un autre système avec le système donné. De cette manière les gestes, les expressions faciales, l'intonation et ainsi de suite, ponctuent un discours oral ; la logique des caractères et de la mise en page ponctue un discours écrit ; la mort ponctue la vie* » [p. 112]¹⁵¹. A ce stade le destinataire intervient nécessairement : qu'un acte de langage soit ponctué comme une demande ou comme un ordre, non seulement détermine les rapports de place entre les interlocuteurs, surtout nécessite de se situer à un métaniveau : « *La communication ne peut être convenablement envisagée qu'en référence aux niveaux métacommunicationnels de la ponctuation et du contexte* » [p. 114]. A partir de cette théorie, et des disputes de ponctuation entre Achille et La Tortue (et Aristote et Héraclite), il convient d'examiner cette phase de Lunatic : « *J'aime êtr' défoncé quand j'baise et quand mes frères sortent de taule* » [Lunatic, *op. cit.*, « Si tu kiffes pas »] ; aime-t-il simplement que ses amis quittent la prison, ou aime-t-il être dans un état second à ce moment ? Telle autre : « *J'aime la lumière / De moi-même donner le meilleur / Quand la nuit atteint son dernier tiers / Que mes négros soient fiers / De nous et quand pour eux la roue tourne* » [Ibid.] ; à nouveau, aime-t-il les petits matins, ou donner le meilleur de lui-même à ce moment ? Il y a double enchevêtrement dans cette phase ; il aime que ses amis soient fiers de sa musique, mais : qu'ils soient fiers quand le sort leur est favorable, ou simplement aime-t-il quand le sort leur est favorable, etc. ?

L'hypothèse de la ponctuation minimale

On retrouve ici la figure de la hiérarchie enchevêtrée, ainsi que le constat de l'indécidabilité comme repère communicationnel ; et l'on ne peut aller plus avant sans formuler une hypothèse. Celle-ci postule que, souvent, le rap se présente, au plan auditif, non comme le langage composé d'unités discrètes (digitales) qu'il est quand on le réduit à l'état graphique, mais comme une émission vocale analogique. Comme, voudrait-on dire si ce n'était un abus : un langage qui soit un tout continu. Dans ces conditions, ce qui est donné à entendre, sans être forcément babil incertain, comporte pour le grammairien et le logicien une

¹⁵¹ : Y. Barel interprète cette interférence comme « *superposition* » : « *Dire qu'une mimique 'ponctue' une phrase ou que la mort 'ponctue' la vie, c'est dire que deux 'objets' ou deux processus fusionnent en un seul. Lorsque l'interférence entre deux systèmes nous paraît 'normale' [...] nous cessons de percevoir le caractère paradoxal de la superposition. Parfois, ce caractère paradoxal saute aux yeux* » [Y. Barel, 1979, p. 136].

indécidabilité intrinsèque, due précisément sinon à une absence de ponctuation du moins à une *ponctuation réduite à son expression minimale*. Certains rappers sont particulièrement lucides quant à la ponctuation qu'ils actualisent, en ajoutant là où il n'en faut pas : « *La virgule Caution Star virgule flam* » [La Caution, *op. cit.*, « De soixante-dix à septante » *feat. Starflam*] ; ou là où on ne la perçoit pas : « *C'est là qu'on ponctue : noctam-bus / Noctam-flow acuponcture jactant boules jactant flouze* » [« Toujours électriques »]. De la même manière quand Stomy Bugsy détruit l'unité de certains mots : « *En zig- en zag- en spi- en -ral / J'cours plus vite que les bababaaalles* » [Ministère Ämer, 1994, « Plus vite que les balles »]. Une entité langagière formellement analogique contient pourtant en puissance un sens (en dehors de son orientation vectorielle) ; ce sens doit devenir effectif, et ne le peut que par l'entremise de l'auditeur, sur la base de sa relation avec le locuteur – sous la forme d'une sanction qui informe sur l'état de leur relation (sociale, etc.).

Par exemple, l'auditeur habitué au flow toujours particulier de tel rapper instituera plus vite aux paroles la ponctuation qui lui semblera adéquate, qu'un auditeur non habitué¹⁵². Cette relation est d'abord relation au flow du rapper, toujours idiosyncrasique en même temps que toujours formé par certaines contraintes sociales (les autres flows existants à ce moment, des accentuations sociales et/ou socio-géographiques, etc.). Et le flow représente pour le rapper un outil non pour analogiser le langage, ni pour digitaliser l'entité analogique, mais pour passer de l'un à l'autre : un embrayeur, régulant le débit ou le flux verbal. Tout l'enjeu consiste à déterminer si la part analogique inhérente à toute communication, et qui prend place dans/autour du digital du langage, ne perturbe pas l'intercompréhension. Car l'embrayeur

¹⁵² : « Qui lui semblera adéquate » : malgré la volonté d'échapper à tout relativisme, on voit mal comment en dire plus. D'un côté, il faut postuler que la plupart du temps la ponctuation décidée par l'auditeur doit être la bonne, tout comme bon nombre de communications ne sont pas vouées à l'échec et à l'incompréhension mutuelle. D'un autre côté, on est obligé de constater que, dans la pratique, certaines ponctuations (ou compréhensions), sans parler d'échec, s'éloignent de l'intention communicative objectivement disponible ; ce que A. Wilden nomme « *mispunctuations* » et dont il attribue l'origine à des erreurs de pragmatique [A. Wilden, *op. cit.*, p. 112]. Par exemple, tel présentateur de Skyrock qui le jour de la Fête des Mères conseille aux auditeurs de dédicacer une chanson d'Eminem (« *Cleaning out my closet* », *The Eminem show*, 2002) à leur propre maman. Certes, le refrain contient « *I'm sorry mama* », mais il se finit par une proposition introduite par « *but* », ce qui augure d'une restriction de l'excuse même si on ne comprend pas l'expression figurée qui suit (« *I'm cleanin' out my closet* »). Enfin certains éléments ne laissent pas de doutes sur l'intention du rapper, qui n'est pas de réconciliation (sa fille grandit, mais dit-il à sa mère : « *You'll never see her she won't even be at your funeral* »). Autre exemple datant de cet hiver : la championne de tennis américaine Jennifer Capriati a souhaité rendre manifeste son soutien aux troupes de son pays engagées dans la guerre contre l'Irak en entrant sur un cours accompagnée de « B.O.B. », « Bombs over Bagdad », du groupe de rap Outkast (*Stankonia*, 2000 ; cf. *Le Monde*, 31 mars 2003). Or, ce groupe est signataire d'un appel contre la guerre lancé dans le *New York Times* (26 février 2003, sous l'intitulé « *War on Iraq is wrong and we know it* », reproduit in *R.A.P.* n° 58, mars 2003). Cela laisse planer quelques incertitudes sur l'interprétation guerrière des paroles de cette chanson, qui d'ailleurs ne semblent pas faire directement référence à la première Guerre du Golf, si ce n'est sur le mode d'une métaphore filée avec le parcours du groupe.

qu'est le flow multiplie délibérément la part analogique, sans que le rapper cesse pour autant de chercher à établir une communication avec son destinataire. Pourquoi dès lors multiplier ce qui pourrait constituer pour un observateur extérieur (comme pour un auditeur, même habitué) des parasitages ou brouillages dans le processus de communication, si ce n'est pour obliger l'auditeur à entrer dans ce processus et à y participer activement en lui laissant l'initiative de la ponctuation ? Voilà l'hypothèse qu'il s'agit d'examiner : une obligation de participation à la communication ; l'on comprend en quoi elle vient clore les investigations sur les moyens d'attirer l'attention d'un auditeur.

Sur le plan méthodologique, le fait de considérer la ponctuation comme minimale amène, lors des transcriptions graphiques de chansons, à intervenir le moins possible dans ce débit : comme il a pu être remarqué dans les extraits cités, les marques de ponctuation sont quasiment inexistantes. Notamment, les virgules n'apparaissent que lors de pauses ostensibles ; je n'ai jamais dû inclure de points ni de points-virgules¹⁵³. Quelques fois, deux-points marquent l'introduction d'une énumération ou d'une explication, quand sur le plan graphique l'accumulation de mots peut empêcher une lecture aussi limpide que l'audition. Par contre, les points d'exclamation et d'interrogation connaissent une présence soutenue, visant à retranscrire les intonations de sens commun perçues ; les premiers, une emphase intonative ; les seconds, si seuls : une incrédulité ou une demande ; si accompagnés d'un point d'exclamation (cas le plus fréquent) : une demande sous forme d'interpellation (c'est-à-dire une question rhétorique, qui délivre implicitement la réponse et ne laisse que peu de choix à l'individu interpellé). C'est toute la différence, à nouveau de sens commun, entre la demande de confirmation « *hein ?* » et l'interpellation « *hein ! ?* ». Quant aux parenthèses et crochets, ils ne signalent aucunement une ponctuation du locuteur : les crochets sont des commentaires minimaux sur ce qui est entendu (de type : *a capella*, crié, etc., ou simplement le nom du rapper qui intervient), et les parenthèses donnent les limites de ce qui tombe sous la dépendance du commentaire entre crochets. L'annexe n° II montre les différences de transcription graphique, pour la ponctuation, entre celles disponibles et celle que je propose.

¹⁵³ : A partir du postulat qu'une chanson constitue une entité autonome lors de l'écoute-en-action : une période globale, voire arrondie pour le rap [cf. H. Morier, 1989, p. 867 ; je souligne : « *La rondeur évoque la souplesse et la continuité ; elle s'oppose à la phrase anguleuse, noueuse, où les signes d'articulation, les relatifs, /.../ hachent le débit, rompu de surcroît par le hoquet des virgules* »]. A partir aussi d'une remarque de Barthes : « *Dans la vie courante /.../ nous ne parlons pas par phrases* » [R. Barthes, 1984, p. 138], qui suggère la continuité du discours, sans doute ponctué d'exclamations ou d'interrogations, mais rarement par des points (sinon trois consécutifs, c'est-à-dire une attente de poursuite). Dans sa lecture de *Sarrasine* de Balzac, il introduit l'idée que la voix confère une continuité à ses proférations : « *le lié, c'est ce qui appartient en propre à la voix* », ce qui s'oppose au « *discontinuu, /.../ tout ce qui est impuissant à rejoindre le phrasé* » [Ibid., 1970, pp. 116-117].

Quelques exemples de problèmes de ponctuation

Des illustrations directes devraient permettre de cerner l'hypothèse, ainsi que l'importance du flow par le risque voire la concurrence qu'il engage avec le procès de communication. Avant de progresser vers les fluctuations entre digital et analogique, considérons des extraits chansonniers qui donnent à la voix le rôle dévolu à l'écrit aux marques typographiques de ponctuation ; celles-ci sont rendues inutiles dans la transcription graphique où la consignation scrupuleuse de cet entendu suffit à la compréhension, et conserve au mieux la propriété vocale de l'opération. Ainsi, par l'interjection répétée : « *Tu as la haine hein j'ai la haine hein on a la haine hein / Faut pas qu'on cède hein mais qu'on s'aime hein / Partageons la souffrance cette chose commune faut qu'on s'aide hein / Qu'est-ce t'y en penses ? Y a qu'à voir où ça nous mène hein* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « Tout et rien » *feat.* Djel]. On pourrait ajouter des virgules ou des points après chaque « *hein* » (« *Tu as la haine hein[,] j'ai la haine hein [:] on a la haine hein[.] ...* »), mais ceux-ci ponctuent précisément chaque segment, marquent sa frontière avec celui qui précède et celui qui suit. Cela crée une redondance, de même que les virgules, points, espacements, etc., d'une page d'écriture. La *fonction de ponctuation vocale* remplie par l'interjection peut l'être par un nom commun (« *Pour vous j'suis l'âme des blocs l'arme des blocs / La lame des blocs la larme des blocs la lune des blocs / L'humeur des blocs l'amour des blocs / L'art l'air l'or car c'est l'heure des blocs* » [Psy4 De La Rime, 2002, « Voici »]), dont l'absence révèle la fonction en ouvrant sur de l'analogique (« *larlèrlor* »)¹⁵⁴. Elle peut être aussi remplie, dans un mouvement inverse qui place la ponctuation avant l'élément redondant, par la répétition anaphorique de la proposition principale avant l'introduction de chaque nouvelle relative (« *J'ai c'truc dont les chiennes raffolent c'rap qui les rend folles / C'truc que les gosses reprennent dans les cours d'école / C'rap qui traîne dans les caisses lors des virées / C'rap aimé d'ceux et d'celles qui ont rien à s'reprocher et d'tous ceux qui ont mal viré / C'truc que...* » [Sat, *op. cit.*, « C mon truc »]).

Si la ponctuation vocale rend superflus leurs équivalents graphiques, cela ne signifie pas que son absence impose de les marquer ; l'accentuation constitue dès lors une autre forme

¹⁵⁴ : Ou par une proposition entière qui fonctionne comme interjection, ce qui illustre que la ponctuation vocale est saillie énonciative : « *J'veux pas m'soumett' à l'esclavage moderne de l'Etat y a quoi ? ! / Universel soldat K'Ifray Mafia y a quoi ? ! ...* » [Rohff, 1999, « Rohff vs l'Etat »].

de ponctuation vocale, en tant que dans le rap comme en français l'accent se place le plus souvent sur la finale d'un groupe de mots, et donne à entendre la segmentation. Si ces deux garants vocaux ne suffisent pas à réduire toute ambiguïté, celle-ci n'engage pas non plus à ponctuer, sinon par une décision arbitraire, injustifiable. Quand Shurik'N rappe « *La ville est notre quartier sans relâche arpenté[e(s)] / Charpenté[e(s)] comme une belle femme les rues sont vidées* » [Shurik'N, 1998, « Mon clan » feat. Faf La Rage], on rejoint le style héraclitien : l'accentuation pourrait amener à placer des virgules après « *quartier /.../ arpenté /.../ femme* », mais cela ne résout pas le problème de rattachement de chaque apposition à son nom commun, problème marqué par l'hésitation sur les désinences des participes passés. Dans une chanson, infra-argumentative donc peu soucieuse des contraintes de cohérence du discours, une ville, comme un quartier, voire des rues (si l'on allait jusqu'à placer un point après « *quartier* »), peuvent être arpentés ou charpentés. Dans la première écoute-en-action, irréversible, sans doute insensible à ces questions triviales d'orthographe (ce que peut toujours prendre en charge une deuxième, voire une troisième écoute), la compréhension rattache par économie l'interprétation à l'élément le plus proche, ce qui ici ne conduit guère à de graves conséquences. Dans le même esprit, quand Kool Shen rappe « *Tu sais qu'mon rôle c'est qu'ça continue d'sentir le hall / Dans tout c'qu'on fait on met tout c'qu'on a* » [IV My People, 1999, « IV My People »], si « *sentir le hall* » et « *on met tout c'qu'on a* » nécessitent tous deux une précision quant aux circonstances, une seule est actualisée (« *dans tout c'qu'on fait* »). Comme elle se trouve entre les deux et peut s'appliquer à l'un comme à l'autre, il faut en conclure qu'elle s'applique aux deux, et que des virgules ajoutées ici formeraient pour le coup un véritable contresens.

On touche avec cette économie ou précipitation des mots, à une *voix elliptique*, qui provoque des coupes arbitraires, réfractaires à la grammaire comme à la cohérence logique (ou manifestant une cohérence pratique). C'est une telle voix qui ne prononce qu'une négation là où il en faudrait une seconde : « *Te mouille pas là-d'dans évite ça brille pas / La peine de t'faire remarquer* » [Ärsenik, 1998, « Une affaire de famille » *op. cit.*], puisque (sans même discuter si « *ça* » dépend de « *évite* » ou de « *brille* ») « *brille* » comme « *la peine* » se partagent un seul « *pas* ». Où et combien placer de virgules sans faire un contresens ? On pourrait croire que le même phénomène vocal elliptique se produit avec : « *J'deale / Mes rimes tombe[nt] net sec sur le break de Bomb* [son D.J.] » [3^{ème} Œil, 1999, « L'enfant terrible »]. « *Mes rimes* » fonctionnerait comme complément d'objet direct et sujet des verbes entre lesquels il est inséré, mais la phase suivante (« *Tombe des M.C. puis m'enfuis...* ») incite

à réviser le jugement vers la seule ellipse du « *je* » et à orthographier « *tombe* ». La voix elliptique peut en outre supprimer des syllabes : « *Tu t'déchires la tête -chires le cœur -chires le corps* » [Big Red, *op. cit.*, « Délinquance juvénile »], qui coupe « *tu t'dé-* » (les suppressions de « *tu* » ou de « *tu t'* » auraient formé des ellipses ordinaires). Ou sous-entendre des syllabes excessives : « *Appelle-moi pourriture ou les flics* » [Fonky Family, 2000, « On y est on y reste »], puisqu'il faut reconstituer « *appelle-moi pourriture ou appelle les flics* » (et non « *...appelle-moi les flics* »). La voix elliptique et la ponctuation vocale rendent la ponctuation graphique soit superflue, soit indécidable, dans tous les cas inutile ; de plus, pour le moment, elles ne nuisent pas à la compréhension, puisque les problèmes relevés ne deviennent saillants qu'en phase d'analyse, et non celle d'écoute-en-action.

Elles lui nuisent d'autant moins si l'on se replace dans l'horizon de la chanson comme entité autonome autosuffisante, ce qui entraîne une perspective ainsi qu'une perception holistiques : devant des interrogations sur le nombre, comme pour la ville, le quartier et les rues de Shurik'N, la totalité est privilégiée. Ainsi dans ce refrain de La Caution, « *On vient de la Seine-Saint-D'nis / Là où il règne plein d'mythes / Où dans une chambre y a plein d'lits / Qui conditionnent notre train d'vie* » [La Caution, *op. cit.*, « J'plante le décor » *feat.* Saphir & 16S64] : si le grammairien rattache le pronom relatif « *qui* » au nom commun immédiatement précédent, l'auditeur pressent que ce n'est pas la seule promiscuité des couchages qui conditionne leur train de vie, sans doute aussi ces énonciations incertaines et anonymes que sont les réputations, sans doute encore le département en lui-même ; plus sûrement : tout cela à la fois¹⁵⁵. Cela dit, la ponctuation minimale fait émerger des entités langagières analogiques qui, elle, posent de réels problèmes de compréhension et versent le processus de communication dans le risque permanent. Dans le cas contraire, il n'y aurait pas lieu d'évoquer la technique du flow, sinon pour montrer la virtuosité déclamatoire des rappers, ce qui entre dans une étude esthétique ou critique. Cela commence à apparaître avec cette phase d'Oxmo Puccino : « *Quand les coups d'feu [partèr]* » [D.J. Mars, *op. cit.*, « Au-delà du réel » *feat.* Oxmo Puccino], qui se laisse appréhender comme saillie agrammaticale (« *partèrent* »), ou comme conseil donné dans le cours d'action (« *Quand les coups d'feu : par terre !* »). Cela devient évident quand « *son clit' is good* » rime avec « *son Clint Eastwood* » (un inspecteur, parlant de sa concubine : « *Sans pap'lard mais son clit' is good / J'crame un pétard et elle m'appelle son Clint Eastwood* » [Mission Suicide, 2001, Dad PPDA & Eben, « Gomès et

¹⁵⁵ : L'autre pronom relatif ambigu, « *où* », subit le même traitement : renvoie à « *mythes* » comme à « *Seine-Saint-D'nis* ».

Tavarès : les ripoux »]). Ou quand Koma se définit comme : « *M.C. made in Algérie et c'est vrai que [algérien]* » [Koma, 1999, « Avec c'qu'on vit » *feat.* Morad] ; « *Algérien* », bien sûr, mais pourquoi l'auditeur mettrait-il en doute ce trait, et pourquoi Koma le justifierait-il par la redondance et en évitant ostensiblement l'apocope entre « *que* » et « *Algérien* » ; « *à-l j'ai rien* », et la redondance se transforme en stricte homonymie.

3.2 : Le flow comme embrayage digitalo-analogique

Ce dernier exemple offre une oscillation digitalo-analogique : « *Algérien* » comme « *à-l j'ai rien* » correspondent à des réalités digitales, suivant le mode d'existence théorique de la langue ; « *à-l j'ai rien* » tel que proféré dans ce rap, sans pause ni distinction qui permettrait de percevoir quatre mots fait émerger une entité analogique¹⁵⁶. C'est le lieu de fixer ce qui est entendu par cette oscillation, et le rôle du flow dans ce cadre, à partir du chapitre de Wilden [*op. cit.*, pp. 154-201] : « *La communication analogique et digitale. A propos de la négation, de la signification et du sens* ». Si une chanson constitue bien une entité autonome ou période globale, alors il s'agit d'une chose fondamentalement analogique. Or avec l'analogique il ne peut être question de réfutation, bref de discussion, mais uniquement de rejet (« *On peut refuser ou rejeter dans l'analogique, mais on ne peut pas nier ou opposer un démenti* » [p. 163]). Cela rejoint l'infra-argumentativité : on ne délibère pas sur les éléments d'une chanson ; on l'accepte ou la refuse, puis seulement on peut délibérer sur cette appropriation ou répugnance, dans une dynamique proche de celle du témoignage [cf. J. Cheyronnaud, 2003, pp. 121-125 ; R. Dulong, 1998 ; P. Ricœur, 1994, pp. 107-139]. Dans ce cadre, le flow comme régulation du débit verbal constitue un principe analogique, puisqu'il n'existe pas un débit soit zéro soit un, ni de bouton qui permettrait de passer de l'un à l'autre, mais une échelle dans l'écoulement verbal, en terme de plus et moins. Pour autant, bien que flow et chanson soient des entités analogiques, il ressort de l'écoute-en-action d'un rap un minimum langagier, compréhensible : donc digital. Cela signifie que c'est dans l'écoute-en-action que le digital émerge, donc à l'initiative de l'auditeur qui se trouve investi pour sa compréhension

¹⁵⁶ : On peut suggérer quelques pistes supplémentaires pour l'appréhension du sample, déjà caractérisé comme hiérarchie enchevêtrée [cf. chapitre trois, p. 140 n. 116]. Cette hiérarchie se préciserait pour une écoute-en-action comme équivalent musical du flow, dans la mesure où le sample consiste à extraire d'un item préexistant une unité discrète (digitale), et à former sur sa base une chaîne continue (analogique). Il faut voir également qu'il constitue un véritable métronome pour le rapper, qui peut ainsi se caler aisément sur les temps.

d'une mission de digitalisation de l'analogique chansonnier, et la « *digitalisation est toujours affaire de sélection, de ponctuation ou de choix* » [A. Wilden, *op. cit.*, p. 181]. L'auditeur est aidé en cela par le fait que le tout analogique est constitué, ou plutôt laisse échapper du langage, donc du digital. Loin de former une contradiction interne, cette coexistence de principes contraires est intrinsèque à la chanson puisque ce langagier-digital n'existe qu'interprété et accompagné d'un musical – l'un pour l'autre fonctionnant comme canal de complémentarité dans une relation dynamique. Si cette interprétation prend le plus souvent les traits d'une activité spécifique, le chant, il faut se résoudre pour le rap à y renoncer (ainsi qu'à tout mélisme et tout charme d'une voix de sirène), quitte à reconnaître le transfert des fonctions dévolues à cette activité au flow.

Embrayage digitalo-analogique et notion d'enchaînement

Le flow consiste donc en un *embrayeur digitalo-analogique* : une manière de réguler le débit et l'enchaînement syllabiques, dans le cadre d'une activité commune à d'autres interprétations (théâtrale, notamment), la diction¹⁵⁷. Cela explique que la difficulté physiologique majeure du flow consiste à aménager des plages de respiration, en quoi donc le flow constitue une prise de risque permanente pour le rapper, en même temps que toute la spécificité de la voix rappée¹⁵⁸. Le problème de souffle découle en outre de la ponctuation minimale du rap car en règle générale, l'inspiration coïncide avec les marques de ponctuation – ou plutôt ces dernières servent à l'interprète de repères pour reprendre sa respiration. On commence à entrevoir que les éléments discutés jusqu'ici forment système entre eux et donnent naissance à cette oscillation digitalo-analogique, puisque si la rareté des reprises de

¹⁵⁷ : La différence entre chant et diction, seconde différence majeure entre chanson et rap après l'indifférenciation des rôles (auteur-interprète-protagoniste), se situe dans la grande disproportion de quantité de paroles interprétées : réduite *a minima* pour le chant (avec réduction parallèle du *tempo* : en quoi la poésie le plus souvent peut être dite chantante), elle connaît une croissance exponentielle pour la diction (dont l'unité de mesure pourrait être la pleine page d'écriture). Au lieu de donner des exemples extrêmes, trop facilement probants, revenons aux « reprises » de chansons françaises par des rappers : les paroles originelles des chansons sont généralement interprétées par les rappers en moins de deux minutes, alors que les versions chantées durent entre trois et cinq minutes ; il leur faut par conséquent soit ajouter des paroles originales, soit répéter des couplets, afin de délivrer un produit fini congruent avec la durée moyenne d'une chanson.

¹⁵⁸ : Cela se ressent particulièrement en concert où, par rapport à une situation de studio qui peut subir révisions et modifications, la perte du souffle s'entend nettement. Le cas le plus intéressant est celui d'un groupe dans lequel celui qui prend en charge le refrain a aussi pour responsabilité de rapper un couplet : par exemple pour « Haute tension » [Fonky Family, 2003], Don Choa finit son couplet à bout de souffle mais doit enchaîner sur le refrain ; pour la première phase de celui-ci il est suppléé par un autre rapper du groupe en *backs* vocaux très appuyés. La même aide se produit pour Sat et Le Rat Luciano qui prennent en charge refrain et couplet de « L'amour du risque » et « Nique tout » [*Ibid.*]. On comprend en quoi un rapper peut difficilement assumer seul un concert : il ne se présente jamais seul mais accompagné de *backs* vocaux. Quand dans ce concert Don Choa rappe un morceau seul [« Petit bordel »], il est aidé pour les rimes du refrain, ainsi que certaines des couplets.

souffle et des marques de ponctuation contribue à former de l'analogique, leur présence nécessaire assure une part de digitalisation concomitante. Le flow concerne donc et le débit et l'enchaînement des syllabes ; il ne s'agit pas de questions liées à la seule cinétique (vitesse du débit verbal), mais aussi à la façon d'enchaîner les syllabes entre elles, de leur conférer la continuité d'une seule émission, sans accélérer pour autant le débit. C'est dire que le flow n'a plus grand-chose à voir avec le « *phrasé obligé* », classique dans la diction (où le texte est décomposé « *en vecteurs énergétiques liés à sa respiration, dictés par la syntaxe* » [M. Bernardy, *op. cit.*, p. 57]) ; il se rapproche plus du « *phrasé vectoriel* » : « *un groupe de mots doit être prononcé comme s'il s'agissait d'un seul mot* » [Ibid., p. 82].

Par exemple, si l'on compare les modulations subies par deux refrains performés par Don Choa : pour celui de « Si je les avais écoutés » [en concert : Fonky Family, 2003], il fait montre de sa virtuosité de débit, puisque si les premières occurrences sont relativement décomposées avec une cinétique moyenne de soixante syllabes pour quatre phases, en neuf secondes, la dernière occurrence est divisée en deux parties. La première comprend les quarante-cinq premières syllabes, soit trois phases, en un peu moins de cinq secondes (4'80'') ; la seconde, les quinze dernières syllabes en plus de trois secondes (3'15'') – cette seconde partie lui donne l'occasion de reprendre son souffle. Pour le refrain de « Doucement » [Don Choa, 2002], auto-référentiel et oscillatoire (« *J'mets tout dedans / Qu'ce soit coups de pieds ou de viers [vit en provençal] ou de dents / Si je suis si speed c'est que j'ai perdu tout ce temps / Y s'agit d'aller vite doucement doucement* ») : les premières occurrences donnent l'impression de rapidité, de continuité des syllabes entre elles pour former un seul bloc ; et la dernière, l'impression de décomposition des syllabes. Pourtant, toutes sont rappées en un temps identique, ce qui signifie bien que le débit n'a pas changé de vitesse mais que c'est son flow, en tant que seul enchaînement syllabique, qui lui permet de faire être ce refrain alternativement comme entité analogique et digitale.

Deux figures sont fréquemment utilisées pour désigner le débit verbal : celle de l'écoulement d'eau (fleuve, torrent et marée), qui correspond à une des traductions de l'anglicisme *flow*, et celle de l'automobiliste régulant la vitesse de sa conduite (à l'aide d'une pédale, c'est-à-dire l'un des modes de régulation analogique). M. Bernardy développe ainsi la seconde : « *L'automobiliste ne s'arrête pas à chaque borne kilométrique, mais il varie et modifie sa conduite en fonction de la courbe de la route et des incidents de parcours. Telle doit être la conduite de l'orateur, qui change de vitesse* » [M. Bernardy, *op. cit.*, p.

129]. Rohff, comme d'autres, utilise la métaphore sur toute une chanson : « *Démarrage hold-up de la première à la sixième [vitesse] /.../ Quand j'pilote le mik' rien qu'j'passe des rapports* » [Rohff, 2001, « T.D.S.I. »]. Je conserve l'image pour rendre spécifiquement compte de l'enchaînement, avec quelques précisions et aménagements de circonstance. Si le flow concerne bien débit et enchaînement syllabiques, alors la comparaison avec l'automobiliste vaut moins pour la boîte de vitesse (ou pour la pédale d'accélération), dans la mesure où la vitesse n'est pas un facteur suffisant, que pour la pédale d'embrayage. Comme il s'agit d'une pédale à part entière, le flow demeure ainsi principe analogique. Comme elle est la seule pédale à contenir une clause de réversibilité (vers une plus grande comme une plus petite vitesse), elle seule laisse voir une oscillation. Comme enfin elle vise à mettre en adéquation vitesse et moteur suivant un principe d'économie, le flow apparaît comme une possible solution de l'adéquation problématique pour la chanson entre le musical et le langagier (c'est-à-dire être dans les temps : faire correspondre l'acheminement vocal avec le *tempo* musical), en même temps qu'il laisse toujours une marge d'incertitude et de liberté : celle, pour filer la métaphore, d'être en sur-régime, en régime de croisière ou de brouter. Par exemple : « *Adieu messieurs de la poL.I.C.E.* » [Ministère Ämer, *op. cit.*, « Plus vite que les balles »] où la pédale passe idéalement de la plus grande (enchaînement) à la plus petite vitesse (épellation) au sein d'un seul mot.

On comprend également que le flow entraîne de manière privilégiée les difficultés de compréhension, plutôt que quelque parler spécifique aux rappers et à leurs auditeurs (argot, verlan, etc.). Effectivement, même pour les auditeurs les plus habitués, certaines associations de mots rappés, suivant la façon dont le flow les profère, peuvent rester incompréhensibles : indécomposables en unités digitales certaines. C'est ce que sous-entend Oxmo Puccino, et qui concernerait aussi les rappers l'imitant : « *'Wta mmanna zhotbde ataflahm' on clone mon flow / Même quand c'que j'fais est flou* » [Oxmo Puccino, 2001, « Premier suicide » *op. cit.*]. Si ces enchaînements de syllabes mènent à des erreurs d'interprétation sur la réalité digitale impliquée¹⁵⁹, il n'en demeure pas moins que l'énonciation globale délivre des orientations qui peuvent s'avérer suffisantes pour une compréhension minimale. Si « *Qui décida d'essayer*

¹⁵⁹ : Après que Salif a rappé « *Et ouais c'est l'an deux mille et la musique bon chic bon genre* », une voix d'homme intervient pour commenter : « *Font chier ces rappers toujours : 'mon shit [résine de cannabis] mon gen-ar' [argent]* » [Salif, 2001, « Faut qu'les gens comprennent ça (blabla) »] ; désabusé, le rapper se contente d'un « *C'est ça* ». Cf., en outre, Ärsenik, 2002, « *J't'emmerde* » : « *Tu dis qu'j'suis trop /.../ 'boumboumichak' qu'on comprend rien à la putain d'zic' ? ! J't'emmerde !! /.../ Pour toi c'est du morse mais t'entendras l'boum d'la bombe quand j'vais l'amorc'* » ; déjà le « *J't'emmerde !!* » ne constitue pas « *du morse* » mais est clairement identifiable.

d'nous rayer » n'est pas facile à décomposer dans l'écoute-en-action, Don Choa précise ensuite : « *Tu m'as compris mec même si j'parle vite sec comme une détonation* » [Première classe, 1999, « Atmosphère suspecte » *op. cit.*]. Au total, il ne s'agit plus de seules ellipses mais bien d'*enchaînements syllabiques* (vitesse et/ou continuité de l'émission vocale). Et si les rappers se rattachent à la tradition réaliste de la chanson française, ils la prolongent et la systématisent par une voix particulière. Egalement le flow constitue dès lors, de manière plus globale, le style du rap : le style de la voix rappée, et ce qui différencie au mieux (au-delà du timbre ou de l'intonation) la voix de chaque rapper. Qu'il s'agisse d'un principe analogique pour un genre chansonnier n'est pas gênant : l'analogique concerne moins le contenu que l'état de la relation – entité relationnelle. Cela concorde avec les définitions complémentaires données au style par Granger comme redondance de traits non-pertinents et comme réalité perceptive, et par Sperber et Wilson [1989, p. 326] : « *Le style, c'est la relation* »¹⁶⁰.

Différentes échelles d'enchaînement

Le flow comme style de la voix rappée ; le principe est holistique. Ce style a également partie liée avec l'enchaînement en général : le flow permet d'enchaîner entre elles un certain nombre de choses. Des syllabes, comme ici : « *J'publie constant c'que j'bâtis va en montant / Montrant l'plan d'reforme d'pas mal d'cerveaux dans la merde* » [Freeman, 1999, « Cracher du sang » *feat.* K.Rhyme Le Roi]. Le même rappe d'un seul trait, après avoir constaté que « *Ma clef d'voûte s'trouve dans ma diction* » : « *Marre des excès / Marre d'êt désaxé déjà qu'c'est / Pas facile d'exceller dans c'domaine* » [2001, « L'histoire n'est jamais faite »], combinant ellipse et enchaînement syllabiques. Mais on rencontre dans le rap quantité d'autres enchaînements ; des propositions entre elles par multi-homonymie dans ce passage de Fabe : « *Le bonheur c'est quelque chose à part un diplôme ([Mokless :] qu'on a pas) / Puis qu'on ramène à la maison ([Mokless :] qu'on a pas) /.../ Et comme on mord à ([Mokless :] l'appât) / Moral à plat /.../ Au fond du cœur s'apercevoir ([Mokless :] qu'on a pas) / La lueur qui adoucit tout c'qui nous irrite* » [Scred Connexion, 2000, « Le bonheur »]. Si au début la répétition de « *qu'on a pas* » fonctionne comme ponctuation des propositions, l'introduction de l'homonyme « *appât* » transforme l'utilisation ; et le dernier « *qu'on a pas* » ne sert pas à ponctuer mais à lier puisqu'il reçoit un complément d'objet. Le même mécanisme dialectique

¹⁶⁰ : « 'Le style, c'est l'homme.' Nous dirions plutôt que le style, c'est la relation. En observant le style d'un acte de communication, on peut, par exemple, découvrir ce que le locuteur pense des capacités cognitives et du niveau d'attention de l'auditeur, jusqu'à quel point le locuteur est disposé à faciliter la tâche de l'auditeur, le degré de complicité qui existe entre eux, leur proximité ou leur éloignement émotionnel » [Ibid., pp. 326-327].

entre répétition et homonymie est employé ici : « ([Le Célèbre Bauza :] *Sacs à puces*) ([Oxmo Puccino :] *sacs à merde*) ([Le Célèbre Bauza :] *ç'a qu'à s'taire*) » [Oxmo Puccino, 2001, « Premier suicide » *op. cit.*]. Le flow enchaîne également les propositions entre elles par l'indifférenciation de leur traitement énonciatif et l'absence de ponctuation comme d'articles : « *J'ai des dossiers mais c'est pas ceux qu'on traite aux R.G. / Tintin au Congo les nazis Disney Hergé / Les colonies abolition sans partage des terres chômage progrès technique régression /.../ Mal de vivre tristesse solitude ivresse /.../ Essais nucléaires programmes scolaires précaires / Comptes bancaires à découvert...* » [Fabe, 2000, « Juste à cause de ça »]. Enfin s'il a été postulé que chaque chanson constitue une seule période énonciative, il arrive qu'un couplet soit explicitement construit comme une seule phrase : « *Je soussigné Sat déclare emmerder l'système c'qui nous gouvernent /.../ Les mêmes qui /.../ Ceux qui /.../ Les mêmes qui...* » [Sat, *op. cit.*, « Réalise »].

L'échelle se déplace pour ces enchaînements : si l'on est parti des syllabes, l'unité du couplet en fait également l'objet. Aucune raison n'empêche de prolonger vers des unités plus vastes : la chanson, voire le disque. En effet, déjà deux couplets peuvent être enchaînés, et c'est dès lors le refrain qui constitue un aparté, d'autant plus long qu'il est performé par un autre rapper et semble donc empêcher la continuation de notre conversation avec Salif : « *Ce texte que j'écris défoncé... [refrain] Ouais ouais j'écris défoncé dans mon appart'* » [Salif, *op. cit.*, « Bois de l'eau » *feat. Zoxea*]. Au-delà, la figure de rhétorique justement nommée *enchaînée* [H. Morier, *op. cit.*, p. 413], consiste à reprendre la finale d'un vers comme début du suivant avec un sens différent, et peut aider à créer la continuité de toute la chanson¹⁶¹. Est concerné le plus long rap français [IAM, 1997, « Demain c'est loin »], neuf minutes, à une époque où ils ne pratiquaient pas l'ellipse syllabique (comme s'ils cherchaient à créer une continuité par d'autres moyens). Shurik'N prend en charge vocalement la première partie et multiplie les enchaînées (choisis arbitrairement : « *Un jour tu pètes les plombs / Les plombs certains chanceux en ont dans la cervelle /.../ Rien ne fait un homme à part les francs / Du franc-tireur discret au groupe organisé /.../ Les obstinés refusent le combat suicidaire / - Cidaire, sidérés les dieux...* ») ; tandis qu'Akhenaton dans la deuxième moitié ne rappelle le procédé qu'à deux reprises mais la continuité est assurée (« *Hangars silos / Ça file au bloc vingt /.../ Ça finit par des gardes à vue / Regarde la rue* »). D'une manière plus générale

¹⁶¹ : De quelques phases parfois, comme ici : « *Quand j'rappe faut qu'mes lyrics t'éveillent au-d'là du réel / Le réel c'est mon rayon au-delà d'ma semelle / Mes semelles loin des troupeaux là où j'marque un stop-ready / Pour être au top rect-di loin d'la carotte pour la vie / La vitesse...* » [Rocé, 2002, « Pour l'horizon »].

l'entremêlement des voix de différents rappers à travers une chanson (et non la seule alternance des couplets) contribue également à enchaîner jusqu'à la continuité, même si ce procédé ne dépasse que rarement un couplet. Par exemple, Sat et Le Rat Luciano fondent leurs couplets respectifs en un seul [Faf La Rage, 1999, « A l'arrache » *feat.* Fonky Family & K.Rhyme Le Roi] ; ou Booba et Ali, seul exemple à ma connaissance sur la totalité d'une chanson [Lunatic, *op. cit.*, « Têtes brûlées »].

Dernière unité pouvant faire l'objet d'un enchaînement, le disque : cela est réalisé à chaque compilation émanant de D.J.'s, qui enchaînent les titres entre eux, sans la moindre pause, comme s'il s'agissait d'une soirée dansante. Tout l'*ars* du D.J. réside dans sa capacité à ne pas faire entendre l'artificialité de l'enchaînement, et à proposer une liste cohérente [cf. par exemple, D.J. Djel & D.J. Soon, 2003]. Des rappers ont réalisé des tentatives partielles pour mener l'enchaînement jusqu'au disque entier : Akhenaton, pour les cinq premiers titres de son deuxième album [Akhenaton, 2001], par des scratches discrets. En reconnaissant n'avoir pas eu le courage de prolonger l'expérience au-delà (*Radikal* hors-série n° 1, 2001, p. 28 : « *Je regrette un peu de ne pas avoir eu plus d'énergie pour lier tous les morceaux* »), il établit bien la teneur de l'intention : « *pouvoir écouter un album qui soit un tout et pas une suite de titres* ». Dans une visée similaire Sat en a enchaîné autant pour son propre album [Sat, *op. cit.*], avec des techniques différentes : entre les titres un et deux, et trois et quatre, par la continuité de la musique ; entre les titres deux et trois, par le tic-tac d'un réveil jusqu'à la sonnerie (signifiant sans doute son propre réveil symbolique par le rap, dont il est question dans l'item suivant [« C mon truc »]) ; entre les titres quatre et cinq, par l'énonciation parlée au début du second [« *Streetlife* » *feat.* Matt] de « *Streetlife vie d'rue !* », soit juste après la chanson « Vie 2 chien ». Le tout compose une seule émission : ce qu'on appelle « début » ou « fin », dans l'écoute-en-action, n'est pas audible tel quel. D'autres expériences enchaînent les différentes chansons de manière plus virtuelle : en plaçant les titres de toutes les chansons de l'album dans un seul couplet [Mafia Trece, 1997, « La loi du silence (suspects usuels) »]. A ce jeu de langage, l'unité peut gonfler au-delà de l'album, jusqu'à la carrière entière : Shurik'N fait ainsi référence dans une chanson à plusieurs titres réalisés avec son groupe IAM [Shurik'N, 1998, « Les miens »].

Différentes techniques de flow

Le flow comme style de chaque rapper ; le principe devient d'individuation. Si le flow correspond en même temps au trait distinctif entre rappers, on ne doit pas oublier son caractère holistique. En effet, si l'ellipse syllabique ne s'impose comme condition nécessaire et suffisante du flow qu'à partir de 1998, celui-ci subissait avant des inflexions notables qui tendaient déjà vers une certaine continuité, comme IAM avec l'enchaînée : la pente analogique de l'interprétation langagière était amorcée. Dans ce cadre, en parler comme principe d'individuation amène à recenser les types de solutions adoptées afin de conférer à partir de l'organe vocal une continuité à un rap : le flow reste avant tout principe analogique. On ne reprendra pas les solutions auxquelles une large place a été faite (polysyllabisme et ponctuation minimale). Une première technique apparaît dans la réduction minimale des articles, définis et indéfinis. Il y a bien réduction, et non ellipse après un premier article prononcé ; cela contribue à la fois à enchaîner les propositions entre elles, et à provoquer une généralisation plus systématique que le simple article indéfini. *Karlito en a fait son trait distinctif, ce qui donne dans un même couplet : « *Sur mon banc j'élabore plans ... Y a-t-il flic pour sauver ... Il ouvre devant moi nouveau chemin ... victoire est en nous ... J'crois /.../ en jalousie* » [*Karlito, 2001, « Personne dans le monde ». Nombre d'autres rappers utilisent cette technique, pour les mêmes raisons d'enchaînement et de généralisation, comme ici : « *P'tites putes qui portent plainte / Flics fachos fâchés popo [résine de cannabis] cachée / Fouilles musclées insultes raciales bref des nuits gâchées* » [Fonky Family, 1997, « Cherche pas à comprendre »] ; ou là : « *Violence business sans cesse même histoires progressent / Les mêmes choses menacent dans banlieues sous stress* » [Rocca, 1997, « Rap contact II » *op. cit.*].

Une deuxième technique réside dans l'ininteruption d'un rap (« *Ma manière d'parler sans êtr' interrompu /.../ ça vire à l'arrogance* » [Pit Baccardi, 1999, « J'perds pas la main »]) : soit la continuation de la voix rappée jusqu'à son extinction inéluctable, ou une interruption brutale au point de faire ressortir rétrospectivement la continuité de ce qui précédait ; soit la reprise immédiate du début en un decrescendo assez progressif pour figurer une forme de *bis*. En effet une interruption brutale constitue une véritable saillie énonciative, en ce qu'elle est souvent accompagnée d'une interruption concomitante de la musique¹⁶², et

¹⁶² : Musique qui pour une fois se cale sur ce qui est dit, alors que pour le reste c'est au dit de se caler sur ses temps. Ce n'est pas la seule technique de renversement des rapports de pouvoir musique/paroles : le rapper aime donner des ordres performatifs à la musique. Par exemple dans ce passage : « *Le thème est simple : un scratch un beat un rap / JM Dee, scratche sur ton beat et moi j'm'adapte /.../* ([parlé ; chaque phrase prononcée est suivi de son effet musical :] *Attends, stop la caisse claire. Enlève le kit. Enlève tout. Vas-y maintenant r'lance le beat !*) / *Eh yo c'est l'beat qui fait qu'mon flow t'étouffe* » [Disiz La Peste, 2000, « Un scratch, un beat, un rap » *feat. JM Dee*].

en ce qu'elle donne à entendre de manière contrastive l'ininterruption de ce à quoi elle a mis un terme violent. C'est ce que fait Kery James ici, où en plus il le fait en le disant : « *Mon âme tenait à c'que j'écrive ces mots / Avant que nos vies ne prennent fin subit'ement comme c'morceau* » [Idéal J, 1998, « Le message » *feat.* Leïla]. Fabe également quand, au bout d'un morceau d'une longueur équivalente à une pleine page d'écriture et rappé d'un seul trait sans la moindre plage spécifique de respiration, il finit après seize questions exclamatives (donc marquées par de forts accents d'intensité qui coupent la respiration) par la conséquence logique et brutale : « *J'ai plus d'voix* » [Fabe, 1999, « Aujourd'hui »]. Quant à la reprise après la chute du début de la chanson, elle montre qu'on ne peut qu'à grand-peine imaginer un terme effectif à son rap ; cet effet est accentué par un *decrecendo* très marqué. On retrouve les deux mêmes exemples : Kery James qui a érigé cet enchaînement en principe d'économie narrative [Idéal J, *op. cit.*, « Hardcore », « J'ai mal au cœur », etc.], et Fabe [1999, « Nuage sans fin »]. Dans cette chanson sans refrain, il utilise l'ininterruption de manière explicite (« *sans fin* ») : puisque la chute est justement constituée de l'énonciation du titre (« *Nos vies sont flouées par un sale brouillard un nuage sans fin* »), répété trois fois, puis le début reprend en *decrecendo* jusqu'à la première occurrence de ce groupe nominal ; donc la chanson « finit » par « *sans fin* ». Dans « Pour une poignée de dollars » [Idéal J, *op. cit.*], ce n'est pas tant le début qui est repris que le refrain : sans *decrecendo*, et non repris tel quel mais en de légères et continues variations, et en stéréophonie avec des segments parlés par une autre voix et avec des scratches ; ce rap ne semble pas non plus pouvoir s'arrêter.

Hi-Tekk, l'un des deux rappers du groupe La Caution, radicalise l'ininterruption pour son flow : non seulement il n'aménage pas de plages spécifiques pour reprendre sa respiration, en outre ne profite pas des périodiques courtes pauses qui peuvent servir à cette fin (par exemple, les rimes). Il rappe donc jusqu'au bout de ses capacités thoraciques et s'octroie alors seulement une pause respiratoire – son frère Nikkfurie utilise aussi cette technique, donnant ainsi cohérence et unité vocale au groupe, mais sans pratiquer le même jusqu'au-boutisme. Hi-Tekk pousse parfois le trait jusqu'à mettre en scène énonciativement sa perte totale de souffle ; après quelques phases rappées d'un trait, il fait entendre l'épuisement thoracique dans une émission proche de l'agonie : « ... *En piste Alcatraz en taule pas d'candidates sales stagnent mais je m'élève* », au contraire de son énonciation qui s'affaisse [La Caution, *op. cit.*, « 20 000 lieues sous la merde »]. La mise en scène est parfois assurée par des émissions continues haletantes : « *Dans-l'hall-au-bas-des-escaliers-où-la-police-crée-des-émeutes-avec-l'ampleur-de-cinquante-descentes* », et « *Je-hais-ceux-qui-pensent-que-le-monde-est-à-notre-*

image-ça-te-donne-la-gerbe-un-choc-abdominal » [Ibid., « Culminant »]. Si l'effet d'un flow polysyllabique revient à asphyxier son destinataire (« *bloque ta respiration* » ou « *t'asphyxie* » [Rohff, 1999, « Skyrohff » et « Galaxy »]), celui d'un flow « à-bout-de-souffliste », par l'ostension de la propre asphyxie du rapper, conduit à faire partager l'épreuve endurée¹⁶³.

Un dernier groupe de techniques fait s'enchaîner un rap à partir de l'outil vocal. L'enchaînement des voix des différents rappers devient principe d'individuation quand les voix de deux rappers se répondent par contraste, pour Soprano et Segnor Alonzo du groupe Psy4 De La Rime entre les modulations chantées du premier (peu ou prou, sur l'étendue vocale désignée par son nom) et celles criées du second [par exemple : *Comme un aimant*, 2000, Psy4 De La Rime, « La pluie d'un désert »]. L'enchaînement peut se faire enfin par la création d'un écho : redoublement du dernier mot ou de la dernière syllabe avant d'enchaîner sur la suivante ; véritable bégaiement syllabique. Dans la mise en œuvre de cette élocution l'écho peut toucher le mot entier, comme ce refrain redondant à l'extrême de Rohff : « *Percutant-percutant rent'-dedans-rent'-dedans casse-tes-dents-casse-tes-dents martelant-martelant /.../ Excellent-excellent j'excell'-en-j'excell'-en rap violent !* » [Rohff, 1999, « J'm'en bats les c... d'être une star »]¹⁶⁴. Ou l'accent porte sur le bégaiement en lui-même, comme handicap vocal qui n'empêche pas de rapper : « *Tous les faux M.C. /.../ maint'nant s'mettent à la queue leu leu / Mais lele résultat je le connais fermez donc vos gueules-le-le /.../ Les filles aux gros lolos n'aiment pas du tout les-lé rigolos-lo* » [Saïan Supa Crew, 1999, « Malade imaginaire »]. Dans cet exemple se mêlent des bégaiements trahissant le handicap avec d'autres tirés du lexique ; Rohff pratique un semblable mélange dans ce morceau où il « bégaié » de part en part (puisque « *Répéter la rime c'est délirant moi j'aime-j'aime* ») : « *J'ai rien d'autr' à faire à part sortir des grands albums-bum / Qui font vibrer ton cœur tu l'entends y fait boum-boum...* » [Rohff, 2001, « Darwah »].

¹⁶³ : Daniel Sibony relate une expérience similaire : « *L'autre jour une femme me parle sur un mode étrange, un rythme curieux qui me coupe toujours la parole et par là même le souffle. Violence inouïe de chaque intant. Je m'en rends compte physiquement* » [D. Sibony, *op. cit.*, p. 19].

¹⁶⁴ : Même si « *martelant-martelant* » renvoie à nouveau à l'auto-référentialité, il ne faut pas confondre ce type de flow avec un effet ponctuel et expressif recherché par la répétition ou l'écho. Rohff, toujours, rappe dans l'album d'un D.J. : « *Tu veux sortir ? A moi tout seul j'suis une discothèque dès-que / J'pose un couplet...* » [Cut Killer, 2001, « Freestyle 'Rohff-Thriller' »] ; le quasi-écho du « *dès-que* » après « *discothèque* » sert à la fois à enchaîner sur la phase suivante, et à figurer ce qui se passe exactement dans une discothèque – un scratch de D.J., qu'il peut réaliser par son flow (cf., dans ce cadre, la fonction de *human beatbox** : c'est-à-dire se servir de sa bouche comme caisse de résonance, et imiter vocalement tous types de sons). De même : « *J'suis pas fort en chant j'suis ni China ni Mary J. [deux chanteuses de **R'n'B***] / Pourtant y scratche sec ses a capella chez les D.J.[didjè] / Vit'-j'ai [vitjè] vite j'ai vite j'ai vite j'ai* » [Scred Connexion, 2000, « Tranchant »]

4 : POUR UNE ETHIQUE DE LA VOIX

De la multiplication des données depuis le début du chapitre il importe de faire une synthèse ; et en premier lieu de celles accumulées sur le flow, afin de mieux mettre en évidence en quoi elles entrent dans la mise à l'épreuve de l'écoute. Cela ressortira dans la définition dernière et englobante qui sera appliquée au flow : comme ce canal de complémentarité évoqué au chapitre précédent [pp. 141-142], outil souple qui donne consistance aux oscillations, tout en assignant à chacune une valeur dans une hiérarchie de rôles. Le flow par l'injonction paradoxale qu'il contient (aussi bien un « *ouïs !* » analogique qu'un « *écoute !* » digital) incarne au mieux ce canal. En outre le flow, comme les saillies et interpellations, comme les figures explicites et l'auto-ironie, fonctionne essentiellement comme adresse à l'auditeur : cherche à le faire participer à un procès de communication. Cela nécessite d'actualiser une dimension éthique pour ce rapport intersubjectif. Celle-ci prend place dans le fait que tous ces éléments sont portés par une voix, qui révèle un corps, donc une personne humaine, et qui se porte vers une oreille – autre corps, autre personne humaine.

4.1 : Le flow, canal de complémentarité

Si tout échange langagier comporte une part analogique, on vient de voir combien le flow la multiplie ; dès lors il s'agit d'établir qu'il n'entre pas en contradiction avec la définition jusqu'alors retenue de la voix rattachée comme rapprochement d'une situation de langage naturel. En fait cet outil est également marqué par sa fonction, fonction analogique par excellence, à savoir : susciter et informer sur une relation ; plus précisément, une relation de communication en mode analogique, qui a pour fin de se poursuivre en mode digital, et devenir par là communication langagière. Si donc le flow multiplie ce qui peut être perçu comme des parasitages de la communication, c'est pour *obliger l'auditeur* : l'obliger à entrer

dans le processus de communication, par un coup d'oreille devenu nécessaire face à une initiative ostentatoire parce qu'analogique. Voire : l'obliger à participer activement à ce processus, dans la mesure où l'analogique appelle de sa part une procédure de digitalisation. S'il fallait réduire le rap au flow, cette formule formée de deux échantillons rapprochés toucherait au but : « *'Mon rap-flow progresse' 'interpelle ton attention'* » [La Cliqua, 1999, « Rap contact III »]. On voit l'intérêt d'une démarche en terme de pragmatique de la communication, intégrée à une approche systémique. Si toutes deux tournent le dos à la théorie du code, la première se focalise sur la nécessaire coopération entre interlocuteurs ; la seconde permet de rendre compte de ce que le code range dans la case « bruits » : ces résidus à jamais perdus, et entravant la bonne compréhension. Car digitaliser ne signifie pas décoder, mais ouvrir une enquête interprétative sur le modèle de l'inférence.

Par l'entremise du flow, et dans la perspective adoptée depuis deux chapitres, le rap manifeste un *double bind* dans son dispositif d'écoute, *in fine* de communication, à partir du coup d'oreille obligé. D'une part « *Ouïs !* » : il laisse à l'auditeur la possibilité de retourner à l'oreille subsidiaire après avoir attiré son attention, voire l'y encourage si le flow continue sur le mode analogique ; retour à l'oreille subsidiaire et continuité analogique qui font prolonger l'audition voulue et les plaisirs qui peuvent en découler, même si la chanson se développe sur un fond de langue maternelle. D'autre part « *Ecoute !* » : il lui laisse une égale possibilité de poursuivre le coup d'oreille par une oreille focale qui s'engage alors dans une activité de digitalisation, voire il l'y encourage dans la mesure où il a éveillé l'intérêt de l'auditeur pour ce qui est un processus de communication, dans sa langue maternelle et qu'il ne comprend pourtant pas immédiatement. Oreille focale et digitalisation promeuvent l'auditeur en interlocuteur, et « *Ecoute !* » désormais signifie : « *Participe !* ». Dans ce *double bind*, dans l'oscillation à laquelle il donne consistance, qui est celle de l'écoute-en-action, le flow peut être appréhendé comme le *canal de complémentarité* présenté au chapitre précédent, solution pratique d'une injonction paradoxale en même temps que principe de marge de tolérance. C'est-à-dire que le flow offre deux potentialités de dispositions auditives, et leur laisse une égale dignité, donc un même droit à l'actualisation : droit d'ouïr (« *Si tu es fan et en automobile / Allume les pleins phares et mets l'son au max' cherche ni combine ni mobile / On s'fait ça relax* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « Infernal » feat. Le Venin & Fellagha]), suivi immédiatement du droit d'écouter (« *Dis pas qu'on t'embobine ou abuse d'la bibine / Si t'y as rien compris vas-y rembobine* » [Ibid.]). Cela est rendu possible parce que le flow correspond pour le rap à ce qui a été établi comme la valeur fixe et hiérarchiquement supérieure de la

chanson, les paroles interprétées. L'écoute dès lors se rapproche du regard au double statut dans le film *Mort à Venise* (L. Visconti, 1971) analysé par Jacques Fontanille [1989, pp. 170-171] : « Descriptif, *il est l'intermédiaire subjectif par lequel le spectateur accède au savoir sur les actions et les attitudes des personnages /.../ ; performatif, il est regard qui cherche le regard de l'autre, /.../ qui provoque l'intérêt, la curiosité et appelle l'échange des regards ».*

Écoute informative, elle permet d'embrayer sur l'enquête qui ne peut se faire sans elle ; écoute performative, elle est ce qui rend possible l'enquête : le coup d'oreille.

Enfin, un dernier groupe de conclusions pour la voix rappée : le flow révèle la tension sensible dans le rap entre individualisme exacerbé et ouverture vers l'autre, forme d'altruisme. Cette tension est déjà présente dans la double acception du terme comme principe holistique et d'individuation. Individualisme exacerbé : cela comprend l'*egotrippin'*, l'ancrage permanent dans l'expérience personnelle, la recherche constante de l'originalité et de la démarcation par rapport aux autres rappers, etc.. Ouverture (ou parole dirigée) vers l'autre : certes « *moi je...* » mais toujours « *...te rappe* » ; d'une manière générale, une variable mais nécessaire volonté de voir les conditions de vie de ses semblables aller s'améliorant, à partir de conseils ou avis donnés sur la base de l'expérience personnelle, de menaces envers ceux qui contreviennent à un certain ordre moral, de revendications adressées aux autorités, etc.. Ce n'est peut-être pas un hasard si les rappers dits « conscients » pratiquent un flow décomposé, moins tourné vers l'analogique, au final plus compréhensible pour tout un chacun (Shurik'N¹⁶⁵, Fabe, Scred Connexion, etc.) ; si les rappers adeptes de l'*egotrippin'* manifestent une plus grande propension à embrayer leur flow vers l'analogique, qui reste une forme de prouesse vocale ; si, quand il s'agit de « délivrer un message », on choisit de manière préférentielle la forme *a capella* et la décomposition syllabique (surtout en concert : on coupe les musiques afin d'attirer sur ses paroles proférées le plus d'attention possible [cf. : Fonky Family, 2003, « Sacré », pour cet appel à la solidarité entre les gens : « *Pour aller plus loin faut qu'on soit tous soudés...* »]). Ces typifications rapides ne visent pas à fixer des positions, mais à figurer une tension qui s'exerce entre des tendances prégnantes pour la plupart des rappers (même ceux qui ont choisi une voie privilégiée en empruntent forcément d'autres), qui s'actualisent dans les variations d'embrayage du flow.

¹⁶⁵ : Voir à ce titre, par rapport au groupe qu'il forme avec Akhenaton, les déclarations de chacun : pour Shurik'N, « *La base du rap... C'est le combat, l'egotrippin', la joute. Je le crois même si moi je n'ai jamais été trop egotrip dans ma façon d'envisager le rap* » ; et Akhenaton de poursuivre : « *Tandis que moi j'ai commencé par ça, c'est ce qui se faisait dans le rap /.../ Tandis que Joe /.../ a commencé dans une période où les textes devenaient engagés* » [J.-L. Bocquet, P. Pierre-Adolphe, 1997a, pp. 144-145].

4.2 : Retour sur l'injonction de communication

L'enjeu du chapitre était de déterminer un schéma global d'adresse pour le rap qui relève d'une éthique de la communication, à partir des saillies énonciatives et de leurs interactions avec une écoute-en-action ; en outre l'interpellation, en ses développements comme *captatio malevolentiae* notamment, soumet l'auditeur à une injonction de participation au procès communicationnel. Ensuite, il accepte d'autant plus volontiers cette injonction qu'il devient concerné par ce procès, ce que l'auto-ironie a établi. Avec le flow, on assiste à une radicalisation de l'interpellation, dans ses orientations fondamentales : celles de saillie énonciative, d'indices d'oralité, de violence contenue dans la *captatio malevolentiae*. La radicalisation des indices d'oralité semble contredire ce qui a été dit du flow comme outil analogique. Pourtant, elle se laisse inférer du fait d'un échange précipité, qui se précipite, comme mû par une émotion qui empêche l'exposé clair des idées : pris dans l'émotion de la situation de l'échange, et devenant analogique. Ce qu'exprime Le Rat Luciano : « *Si j'm'exprime mal excuse-moi mais lorsque l'cœur parle j'panique j'suis comme toi* » [*op. cit.*, « Sacré »]¹⁶⁶. Quant à la radicalisation de la violence initialement rencontrée dans la dénomination, elle découle de l'asphyxie impliquée chez l'auditeur par la continuité du flow. En outre, de la flexion intonative globale donnée à cet enchaînement : « *La violence s'entend dans l'accent* » [D.J. Kheops, 1997, X-Men, « C'est justifiable »], selon l'une des phases les plus citées en échantillon, avec son corollaire pour l'écoute : « *Si tu kiffes pas re-noi t'écoutes et pis c'est tout* » [*loc. cit.*]¹⁶⁷. Avec ces dimensions supplémentaires, on peut synthétiser les discussions menées à propos des interventions de la voix rappée et de leur rapport avec une écoute-en-action, en une proposition générale qui trace les contours d'une éthique de la voix.

En matière de synthèse, une première concerne les données relevées : plus précisément, les caractérisations de la relation chanteur/auditeur. Dans l'examen de celle-ci, tout tend à

¹⁶⁶ : Et réitère en d'autres occasions, sur la base du principe « *J'rappe et on dirait qu'je parle* » [Fonky Family, 1997, « Verset V »] : « *Y a trop d'répétition dans mes phrases dans mes rimes mais rien à battr' /.../ On s'manque on articule mal mais qu'est-ce qu'on peut y faire ?* » [*freestyle Skyrock*, 22 mars 2001].

¹⁶⁷ : Entres autres exemples : « *Ça les gêne d'écouter c'ton crapuleux* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « De deux »] ; « *Ma voix tranche le rythme fait des cicatrices au son* » [Disiz La Peste, *op. cit.*, « Le challenger »] ; « *Årsenik ou quand la foudre et les mots s'accouplent* » [Akhenaton, 2001, « Teknishun » feat. Lino] ; « *Dangereux phrasé /.../ Révolution dans l'élocution /.../ Ici c'est rime crime débit'rie* » [Booba, *op. cit.*, « Ecoute bien »] ; etc..

rapprocher le procès de communication de quelque chose de plus qu'un simple bouche-à-oreille. L'engagement du rapper dans sa parole, ainsi que l'injonction faite à l'auditeur de participer activement, indiquent assez l'importance dévolue au procès. Ce supplément peut être qualifié comme cœur à cœur, selon une forme élémentaire : « *J'gage ma vie sur ma voix et cause de cœur à cœur* » [Fonky Family, 2001a, « On respecte ça »], qui se met à l'abri d'une imputation d'insincérité par le constat qu'il mise son existence sociale sur cet engagement fort de la parole, comme les jambes d'un footballeur pour lesquelles son club contracte une police d'assurance. De plus, ce cœur s'exprimant au-delà de la voix expliquerait certains élans analogiques, par la prise dans l'émotion : « *J'rappe avec mon cœur et ma bouche fait sortir les mots* » [Busta Flex, 1998, « Ma force »]. Le cœur s'apparenterait à la muse interne du rapper. Or, un cœur qui s'exprime se confie, ce qui peut être contredit par le fait que cela soit réalisé dans l'espace public ; en fait se renforce puisqu'il s'agit d'une confiance adressée à un auditeur concerné, donc touché en plein cœur également. Ce syllogisme qui décrit le mécanisme à l'œuvre permet de ne pas recourir à quelque *common knowledge* (et la régression à l'infini qu'il implique) entre rapper et auditeur. « *Nos potes écoutent c'qu'on dit maintenant ils savent qu'on l'écrit avec le cœur / ([parlé :] Même si on leur dit pas l'orgueil c'est comme ça)* » [Shurik'N, *op. cit.*, « Les miens »]. Cet extrait déploie en outre une double authentification : par la valeur accordée au témoignage de l'ami (« si l'ami pense que c'est écrit avec le cœur, alors... »), et par la confiance en mode parlé faite à l'auditeur concerné (« ce qu'on ne peut pas même dire à cet ami... »)¹⁶⁸. Mais peut-être faut-il envisager un niveau supérieur au cœur à cœur, suggéré ici : « *On a sorti des mots d'la bouche qui font du bien à ton corps* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « Adrénaline » feat. Carré Rouge]. La relation correspondrait dès lors à un *corps à corps*, à entendre comme *corporalité généralisée* : une enveloppe charnelle, des cordes vocales, des oreilles, des jambes également, le tout relié à un « esprit » (« *J'transforme le hall de ton immeuble en dance-hall / Faut qu'tes idées dansent ce dance-floor c'est ton cerveau* » [Quinze balles perdues, 2001, Disiz La Peste, Taïro, Akhenaton & Shurik'N, « Dance-hall furie »]).

Seconde synthèse, théorique : le terme d'*injonction* est emprunté à Paul Ricœur [1990, pp. 387-393 et 404-10], dans son commentaire de l'épiphanie du visage chez Emmanuel

¹⁶⁸ : Deux autres formulations précisent le cœur à cœur : « *Une fois d'plus c'est l'cœur qui parle comment faire sans ? /.../ Quand j'écris j'm'adresse à toi qui regardes un ciel semblable au mien tu l'sens* » [Mystik, *op. cit.*, « Tant que le cœur parle »], par l'évidence du partage d'une perspective commune ; et « *Tu sais que quand je cause c'est terre à terre de cœur à cœur / De frère à frère de frère à sœur* » [Le Rat Luciano, *freestyle Skyrock op. cit.*], par l'auto-ironie (« *terre à terre* »), et la spécification des interlocuteurs enjoints.

Lévinas (« l'être-enjoint » [p. 409]). Pour lui, le visage de Lévinas correspond bien à un ensemble de traits, mais aussi à une voix, voire originellement une voix : « *Le visage n'est pas un spectacle, c'est une voix. Cette voix me dit : 'Tu ne tueras pas'* » [Ibid., p. 388]. Un « physique » s'impose à moi, qui donne accès à une « intériorité ». Celle-ci prend la forme la plus générale et la plus commune, à savoir la mise en présence avec une personne humaine, et l'assignation à responsabilité qu'elle impose. En effet, pour Lévinas, « *Parler /.../ sollicite autrui* » [E. Lévinas, 2001, p. 212] : « *Le visage me parle et par là m'invite à une relation sans commune mesure avec un pouvoir qui s'exerce* » [p. 216] ; et ce visage-voix est l'équivalent d'une parole fortement engagée (« *parole d'honneur* » [p. 221]). Ici visage et voix désignent un au-delà d'eux-mêmes, de même que la corporalité généralisée ci-dessus : ils donnent accès à celui que Lévinas dénomme « *Autrui* », la personne dans sa dignité humaine qui assigne une responsabilité sans réciprocité à celui qui l'« entend ». Sans forcément suivre ces préoccupations métaphysiques, il convient de retenir la *dimension éthique de la voix*, qui met celui à qui son émission est destinée dans l'obligation de reconnaître qu'il s'agit d'une personne humaine ; et cela même si le contenu de l'émission passe par la *captatio malevolentiae*, ou verse dans l'analogique [cf., M. Merleau-Ponty, 1964, pp. 25-26 : « *Voici ce visage bien connu, ce sourire, ces modulations de la voix /.../ Mais que la voix s'altère /.../ et soudain l'évidence éclate que là-bas aussi, minute par minute, la vie est vécue : /.../ pour un moment c'est en lui que je vis, je ne suis plus que le répondant de cette interpellation qui m'est faite* »]. Mais, on ne peut plus dès lors garder le terme d'*injonction*, qui implique chez Ricœur une spécificité inapplicable au rap sans abus.

4.3 : La prosopopée, une éthique de la voix

Pour désigner cette éthique de la voix, le détour par des notions prises dans un certain sens étymologique peut éclairer le propos : en particulier, celles de provocation, sollicitation et interpellation, qui rendent toutes l'idée générale d'appel brusque¹⁶⁹. Pour autant elles ne

¹⁶⁹ : A partir des définitions de Gaffiot, on peut les rapprocher utilement ; *provocare* (5.), et *provocatio* (2.) contiennent l'idée d'appel : en appeler à, faire un appel à (l'opinion publique, etc.). *Interpellare* signifie de manière générale interrompre, notamment (3.) quelqu'un au cours d'une action, le déranger, le troubler (*interpellator*, 2. : importun, fâcheux), ce qui rappelle saillies énonciatives et coup d'oreille. Enfin, *sollicitare* renvoie à l'agitation et à l'ébranlement, et évoque les idées de trouble (2.) comme de séduction (4., attirer, chercher à gagner, à séduire ; *sollicitator* : séducteur) : cette notion rend au mieux l'oscillation entre agrément et désagrément dans le fait d'attirer l'attention de l'autre, de l'enjoindre.

seront pas retenues, au profit d'une autre, aux origines hellénistiques : la *prosopopée*. Si l'on suit le parcours effectué par Paul Ladrière autour de la notion de personne dans la tradition occidentale, *prosôpon* s'impose dans l'antiquité grecque pour désigner le masque, à partir de son sens premier de face, visage [P. Ladrière, 2001, pp. 330-331 ; et, M. Mauss, 1950, pp. 350-351 et 355-356]. En outre, l'expression *kata prosôpon* signifie « en présence de », et le nom seul finit tardivement par être utilisé pour la personne en général [P. Ladrière, *Ibid.*]. Ce lien entre visage et personne recouvre l'idée-force de Lévinas. Si de nos jours la prosopopée désigne la figure de style par laquelle on rend présents les absents (morts, héros) et anime les êtres inanimés (choses, idées), il est possible de faire fonctionner ces deux sens anachroniques ensemble : rendre présent et personne. La prosopopée comme éthique de la voix est la *prise en charge vocale d'une suite de mots* (de la phrase au discours en passant par la chanson) *telle qu'elle impose à l'auditeur la présence d'une personne humaine*, dans tout ce qu'elle implique comme responsabilité minimale (reconnaissance d'une commune humanité, droit à la dignité, etc.). Certes, à chaque fois que l'on entend quelque chose qui s'apparente à du langage, on présume une voix et une personne humaine, mais cela ne suffit pas pour engager une responsabilité : lors de cheminements dans une artère piétonne, on entend de multiples voix, plus ou moins distinctes, sans leur accorder ce statut, sauf à en reconnaître une précisément.

On pourrait croire, à s'en tenir à la chanson, qu'une telle question n'émerge qu'avec l'invention du microphone, puisqu'auparavant l'audition d'une voix humaine impliquait la présence ; et croire ainsi que le microphone nécessiterait un investissement vocal particulier afin de combler une distance effective, et la distance opérée par la transformation de l'énergie acoustique en énergie électrique. Certes, le microphone modifie les conditions d'émission (puisque'il n'est plus nécessaire d'être physiquement présent au destinataire) et de réception (puisque cette transformation ne fait plus entendre exactement la même voix) ; mais cela ne signifie pas pour autant qu'avec cette invention on quitterait un âge d'or où chaque personne était toujours présente à ce qu'elle disait. Aujourd'hui, à travers le téléphone, le disque ou la télévision, comme hier pour prononcer un discours devant une assemblée ou chanter dans un cabaret, il reste nécessaire d'animer sa voix d'une conviction telle que les auditeurs ne perçoivent pas seulement des mots ou des idées froids, sans relief ; mais toujours les deux dimensions : des mots ou des idées portés par un corps, donc engageant la personne entière¹⁷⁰.

¹⁷⁰ : La perspective d'ensemble de Junzo Kawada [1998] se rapproche sensiblement de celle développée ici. Il insiste déjà sur la voix comme interpellation particulière [p. 208] ; en outre il développe des conceptions

C'est cela même que vise le terme de prosopopée. C'est ce que retient le sens commun quand on dit de quelqu'un qu'il n'est pas présent à son discours ; c'est ce sur quoi insiste la rhétorique, ainsi que les manuels de diction à travers l'*actio* (et la *pronuntiatio*). Du moins cette insistance est-elle le fait d'une certaine tradition rhétorique, sophistique et latine : celle, présentée en introduction de chapitre, qui place comme centrale l'*actio*, et contre laquelle se sont élevés Platon et Aristote. Ils voyaient dans cette partie de la rhétorique l'éloignement de la vérité par la séduction charnelle, en lieu et place de la seule force des arguments (la faiblesse de persuader, contre la pureté de convaincre)¹⁷¹. Leurs réticences illustrent le fait que la voix ne peut jamais engager qu'un langage quand elle est animée de cette conviction, mais toujours aussi un corps : qu'elle donne accès à un « intime extérieur » [H. Meschonnic, 1989, p. 273] ; qu'elle se situe « *entre corps et langage* » [G. Rosolato, 1978, pp. 31-51]¹⁷². Pour l'écrit, certaines graphies, ainsi que soulignements ou ponctuations, remplissent cette même fonction, quitte à desservir leur auteur dans sa présentation de soi [cf., L. Boltanski, 1984].

Dès lors, la prosopopée engage une relation (éthique) entre deux personnes ou plus, à partir de leur corps, jusqu'à leur « esprit » – du moins quant à leurs convictions, celles auxquelles elles tiennent le plus comme les autres, la cohorte de celles que l'on savait à peine convictions, et que l'on se retrouve à formuler voire à défendre, sur la météo comme sur l'organisation de la cité. Bref : elle engage une relation ordinaire de communication, avec ses obligations éthiques de bon déroulement. Cet ancrage corporel de la communication, H. Parret lui confère une terminologie précise : « *un corps-fait-voix* » « *interpelle tout un corps-fait-oreille* » ou l'« *invite à l'écoute* » [H. Parret, 2002, pp. 139-140 ; pour le « *corps même fait voix* », pp. 28-29]. Cela rend compte de la corporalité relevée au plan des données, ce qu'il appelle « *le fond de la corporéité généralisée de la voix* » [*Ibid.*, p. 35], de manière concomitante : corporéité généralisée de l'oreille. A. Artaud l'exprimait comme le besoin,

fondamentales sur « *l'ambivalence de la voix elle-même, sécrétion de la partie la plus intime du corps qui emprunte le souffle pour s'exprimer et qui, à l'instant précis où elle sort de la bouche, se mélange au souffle d'autrui. Elle devient alors un phénomène public liant le locuteur aux autres et les autres entre eux* » [p. 145 ; je souligne]. Enfin il place au centre du partage des voix le lien entre des personnes humaines [p. 236].

¹⁷¹ : Aristote consacre le livre troisième de sa *Rhétorique* à l'élocution en lui annexant l'action oratoire, traitée rapidement au début pour mieux envisager l'élocution comme l'ensemble des qualités stylistiques. Dans son commentaire sur la réception de la *Rhétorique*, Benoît Timmermans fait du « *succès de l'elocutio* » à partir de Cicéron (et de l'autonomisation de l'*actio* qui reçoit dès lors « *la première place et la seconde et la troisième* » [*loc. cit.*]) le début de la « *déch[éance]* » de l'influence d'Aristote [*in* Aristote, 1991, pp. 383sqq].

¹⁷² : Dans cet article, G. Rosolato développe un modèle d'analyse pour la voix de l'opéra qui prend toujours en compte l'auditeur et son plaisir oscillatoire [pp. 44-45]. De plus il décrit avec finesse le caractère bifide de la voix : d'un côté, « *coulée sonore /.../ sans saisie possible* » [p. 50], de l'autre, quelque chose comme un langage avec des « *signifiants de langage* » [p. 51] ; cela figure une autre oscillation, « *entre corps et langage* », qui rencontre celle de l'auditeur.

pour assurer la réussite d'une communication de « *bouche à bouche et souffle à souffle* », de la « *faire passer non dans l'oreille, mais dans la poitrine du spectateur* » [A. Artaud, *op. cit.*, p. 229]. Deux personnes ou plus échangent une responsabilité éthique l'une à l'égard de l'autre à partir de leur corps, et deviennent ainsi de véritables interlocuteurs, puisque la responsabilité primordiale implique de répondre à l'interpellation première [cf. F. Flahault, *op. cit.*]. Bien sûr l'auditeur le plus souvent ne répond pas directement aux interpellations et propositions qui lui sont faites ; la forme de réponse à laquelle il est tenu de s'acquitter minimalement dans cette situation précise correspond à rendre une sanction auditive : à ne pas rester indifférent, à engager une écoute-en-action. Le fait de définir le rap comme communication devient à présent plus concret : disponible pour l'analyse des contenus qu'elle peut prendre, et des buts qu'elle se fixe, ce qui constituera la trame des deux derniers chapitres.

Si pour le rapper la situation de communication demeure à jamais dialogique, par contre, l'auditeur en la ratifiant (voire en y participant par la digitalisation) la fait advenir dialogale. Les modalités énonciatives d'un rap contiennent plus ou moins ce que Disiz La Peste explicite au plus précis dans cet *incipit*, entre modes parlé et rappé : « ([parlé :] *Vas-y viens on discute viens on s'parle un peu ! Noon j'veux pas qu'tu m'écoutes là j'veux qu'on discute /...*) ([rappé :] *Ouais c'est bien à toi qu'j'parle j'parle pas à quelqu'un qu'est mort / J'm'adresse à toi qui m'écoutes...* » [Disiz La Peste, 2003, « Viens on discute »]. Au terme des discussions sur l'écoute-en-action, elle apparaît comme un système complexe d'activités, rencontre entre l'oscillation de tendances énonciatives et celle de tendances auditives. A partir du moment où le processus de communication est ratifié, on ne peut se contenter de seules dispositions auditives (d'ouïr jusqu'à écouter comme modalité de réception d'une œuvre culturelle), mais engage toujours une appropriation de l'écoute en vue de finalités sociales : d'ouïr jusqu'à écouter pour répondre à l'injonction éthique faite par la prosopopée. C'est toute la différence qu'établit l'extrait précédent entre écouter et discuter. L'écoute-en-action apparaît finalement comme un système complexe et hiérarchisé d'activités, dont la valeur supérieure se trouve dans l'écoute normée par un mécanisme de sanction sociale : celle qui s'approprie jusqu'au témoignage, négatif ou positif¹⁷³.

¹⁷³ : En quoi l'éthique de la voix et de l'audition rencontre une « *éthique de la spectatoralité* » [J. Cheyronnaud, *op. cit.*, pp. 120-125], où le spectateur peut devenir un « *Témoin attestateur, à entendre comme celui qui œuvrerait alors à communiquer, à faire connaître sa conviction à autrui, se donnant pour objectif de le persuader ou de le convaincre d'adhérer et de s'enrôler à son tour dans un programme d'attestation* » [pp. 121-122].

CHAPITRE CINQ
CHANSONS POLITIQUES (1/2). UN REGIME
ENONCIATIF DOUBLE, L'AMOUR/HAINE

Toutes les prémisses ont été abordées, qui permettent de se focaliser sur le problème central : celui de la chanson politique, à partir de l'exemple du rap français. L'enjeu présent concerne les rapports entre *chansons* et *politique* : des chansons qui thématisent la politique, et prennent position en son champ de manière plus ou moins précise. Cela renvoie à ce qui est ordinairement entendu comme « chansons politiques », mais je leur réserve pour ma part *chansons de contestation*¹⁷⁴. La méthode d'analyse rejoindra celle d'une analyse de discours, dans un schéma de départ classique d'instanciation d'un « *Nous* » contre un « *Eux* » [cf. R. Hoggart, 1970], accompagné d'un « *pour Ça* », explicite ou non. Avec des déictiques pour désigner les acteurs en présence, on comprend qu'il faudra avant tout procéder à une étude serrée du système d'assignation des places énonciatives : étude des trajectoires énonciatives empruntées à partir de la structure de base « *je te [rappe]* ». La situation de discussion avec le monde politique qui émergera ne paraîtra guère se conformer aux maximes de la conversation [H.P. Grice, 1979], pas plus qu'à une éthique de la discussion guidée par un impératif de rationalité [J. Habermas, 1987 ; 1999]. On ne pourra donc pas faire l'économie de réflexions sur la violence toujours susceptible de surgir dans un échange langagier, même entre des interlocuteurs nourris des meilleures intentions, et rompus à se conformer à ces principes. Cela amènera à donner à la violence verbale le statut d'horizon ordinaire et inexpugnable, mais insuffisant, de tout échange ; ces bases permettront d'appréhender le régime énonciatif propre au rap : régime d'amour/haine.

Concernant plus spécifiquement la politique, il s'agit de prendre acte d'un double contexte général pour nos sociétés démocratiques d'après plusieurs observateurs ; d'une part,

¹⁷⁴ : Nombre d'études l'emploient comme synonyme de chanson politique. Calvet [1976, pp. 128sqg], après la critique des auteurs qui conçoivent la chanson politique comme « *propagande* » et « *pamphlet* », donne sa définition propre : « *Une chanson est politique [...] parce que son auteur l'a voulue telle, parce que l'analyse de sa thématique la révèle telle, et parce que ses contemporains l'ont vécue telle* » [p. 129]. Au premier critère correspondent les personnalités de Ferré et Ferrat ; au deuxième, la dimension de dénonciation de « *Les temps difficiles* » (Ferré) ; au dernier, « *La Marseillaise* » et « *L'Internationale* », qui ont « *serv[i] de signe ou d'étendard* » [pp. 130-131]. Ces exemples semblent aussi réduire le politique à la contestation ou dénonciation.

un relativisme, qui s'incarne principalement dans des revendications d'identités ; d'autre part, une pluralisation de la consultation politique : de l'émission d'avis politiques. Concernant les politiques de la reconnaissance des revendications d'identités : les chansons de contestation en formulent bon nombre, dans des gestes de solidarité envers des groupes sociaux considérés comme opprimés, ou dans des revendications propres ; le rap de toute évidence participe de ce mouvement. Il s'agira de savoir si ces politiques de la reconnaissance chansonnières se désengagent du bien commun, comme le diagnostique par exemple Marcel Gauchet [1998], ou si elles gardent un lien avec lui, et ne conduisent par conséquent pas forcément à une « *dépolitisation* » [p. 115]. Concernant la pluralisation de la consultation politique, elle trouve son modèle dans le sondage d'opinion [B. Manin, 1996, pp. 295-297], qui donne l'occasion à un nombre sans précédent d'individus de s'exprimer sur des questions politiques. Mais, dans le même mouvement, par sa structure questions/réponses présélectionnées et non élaborées en cours d'échange, le sondage rend leurs avis « *peu engagés, voire 'apathiques'* » ; surtout, « *absolument pacifiques* » [p. 297]. D'après les extraits proposés, les sémantiques du rap ne reçoivent ni souvent ni spontanément l'épithète de pacifiques ; il semble un de ces territoires où s'élaborent des formulations politiquement incorrectes – pour le meilleur comme pour le pire, à l'image de celles auxquelles on peut imputer une homophobie ou un machisme. Il importe par conséquent de déterminer à quelles finalités le rap fait servir cette *pathétique politique* qui ne peut se suffire sinon dans une gratuité « postmoderne ».

1 : UNE PAROLE INFRA-ARGUMENTATIVE, DOXIQUE ET MEFIANTE

Les généralités de contenu qui vont être examinées valent en deux sens : quant à la détermination indispensable de la nature des paroles proférées dans des chansons, avant de pouvoir statuer sur quelque contenu ; et, quant à la relative commune adhésion dont les énoncés relevés font l'objet dans le rap français, suivant le parti pris depuis le début de faire émerger des inflexions collectives. Je ne reviendrai pas sur les reproches adressés au rap français de ne pas faire de politique, de ne pas « s'engager », puisqu'il apparaîtra qu'ils ne tiennent pas longtemps l'épreuve de l'écoute-en-action, à moins de préciser quelle politique

ou quel engagement (du chercheur, attendu par les collectivités soutenant des projets culturels, etc.). Suivant cela, les différents points de cette section dressent les caractéristiques des énoncés chansonniers, à savoir leur infra-argumentativité, et ses conséquences : le fait qu'il ne faille pas y chercher des thèses ou exposés idéologiques, et le fait concomitant que la parole chansonnière présente du déjà-entendu, forme de parole doxique. Le dernier s'attelle à décrire non quelque cause commune au rap français, mais son attitude générale à l'égard du monde social, qui lui sert à surmonter nombre de contradictions pragmatiques inhérentes à la position de rapper, et qui laisse entendre l'origine de sa constance à contester.

1.1 : Infra-argumentativité de la chanson. Evidence du déjà-entendu

Le critère d'infra-argumentativité doit être précisé au moment de discuter de paroles, car de sa non prise en compte naissent la plupart des malentendus sur la chanson et des attentes trop fortes pour être jamais satisfaites [cf. chapitre premier, pp. 38-40]. En effet, à considérer la chanson comme un procès argumentatif, il convient de lui appliquer des grilles d'analyse éprouvées pour leur efficacité : clarté et pertinence des arguments, cohérence de la construction, etc.. La déception se révèle à la mesure des attentes : comme celle qui émane de la recherche de « messages » dans les symboles, car « *si les symboles signifient, c'est presque toujours des banalités* » [D. Sperber, 1974, p. 18]. Il semble que des paroles de chansons ne puissent être évaluées à l'aune d'un argument, et ne constituent pas non plus des propositions au sens logique du terme. Plusieurs terminologies ont été avancées pour définir les entités langagières qui ne ressortissent pas de l'argumentation : des « *quasi-propositions* » ou « *représentations semi-propositionnelles* », ou une « *rhétorique de l'immédiateté* » [respectivement : C.S. Peirce, 1978, pp. 166-168 ; D. Sperber, 1982, pp. 70-72 ; M. Angenot, *op. cit.*, pp. 190-191]¹⁷⁵. Toutes traduisent une confusion ou ambiguïté de l'expression et une forme d'évidence incontournable qui ne nécessite pas de justification, mais se suffit à elle seule dans sa généralité (du type de « *J'suis pas né dans l'ghetto j'suis né à l'hosto* » [*loc.*

¹⁷⁵ : Le dicisigne (ou quasi-proposition) de Peirce représente une phrase soumise aux critères de vérité, comme une proposition, mais qui ne fournit aucun élément susceptible de justifier sa vérité. Les représentations semi-propositionnelles désignent pour Sperber les attitudes que nous manifestons à l'égard d'énoncés que nous ne maîtrisons pas totalement, auxquels nous sommes susceptibles de donner plusieurs interprétations. Quant à la rhétorique de l'immédiateté, elle recouvre la parole pamphlétaire qui, pour marquer l'évidence qui impose ses idées au locuteur, emprunte les voies de l'analogie ou de l'induction, ces « *raccourcis du raisonnement* » [M. Angenot, *op. cit.*, p. 190] qui n'ont pas besoin d'être étayés par de longues et rigoureuses argumentations.

cit.]). Je privilégie à la suite de J. Cheyronnaud [par exemple : 2003, pp. 93-94] le terme d'infra-argumentativité, car il rend également compte du fait qu'on ne discute pas ces énoncés au cours de leur réalisation (« *C'est pas un débat mais une liste de faits qu'ont fait mon déficit moral* », [Nord/Sud/Est/Ouest, 2001, Koma & Mokless, « Trop soûlés »]) : ils forment dans leur profération un tout autonome. Rousseau en a formulé deux des principes dans sa description de la première langue où « *l'on chanteroit au lieu de parler* » [J.-J. Rousseau, 1990, p. 70sq] : pour le premier « *Au lieu d'argumens elle auroit des sentences, elle persuaderoit sans convaincre* » [p. 72] ; et pour le second « *Les sons, les accents, les inflexions de toute espèce /.../ rendent une phrase, d'ailleurs commune, propre seulement au lieu où elle est* » [p. 79].

Que dire après : « On naît, on vit, on meurt » [Psy4 De La Rime, *op. cit.*, feat. Mino, L'Algerino & Stone : « *Tout l'monde sait que l' commencement d'un gosse c'est la naissance...* »], ou : « *On vit comme on vit on est comme on est et pis c'est tout /.../ Tu ris tu pleurs tu vis tu meurs...* » [Sniper, *op. cit.*, « Du rire aux larmes » feat. C.C.] ; pas grand-chose, à part précisément « *c'est tout* ». On peut rapprocher ces formulations, ainsi que d'autres (« *Les juges jugent la police fait la police* » ou « *Depuis qu'ce monde est monde ce foutu monde est c'que nous faisons* » [*Karlito, *op. cit.*, « Blues » et « Personne dans le monde »]), de celles relevées par L. Boltanski et M.-N. Godet dans les messages adressés en régime d'amour par des individus libres à d'autres incarcérés : « *Je te pardonne, oublions le passé ; pour toi aussi, un jour, le soleil brillera ; tout recommence à zéro, etc. – ces phrases sentimentales, ces phrases pour midinettes, pour chansons, pour romans roses, pour prières* » [L. Boltanski, M.-N. Godet, *op. cit.*, pp. 71-72]. Rapprocher, ou opposer : les premières traduisent quelque fatalisme ; les secondes, la possibilité que la fatalité de l'incarcération se transforme en choses plus positives : la réversibilité. En fait, les unes n'existent qu'au regard et avec les autres : toutes figurent une nouvelle oscillation, qui impose le passage par le fatalisme pour ouvrir sur son dépassement. En tous cas elles ne signifient pas quelque déficience ou naïveté de l'expression, qui pourraient être inférées des suffixes (quasi-, semi-, infra-) utilisés, faute de meilleurs termes. Au contraire, ce serait plutôt d'un *trop-plein* dont il s'agirait avec ces énoncés : trop-plein d'évidence ; voire trop-plein de lucidité et de réalisme sur soi-même, teintés d'auto-ironie. On sent poindre tel réalisme dans cet incipit : « *Qu'est-ce que j'pourrais t'dire qui a pas encore été dit ? / Rien d'inédit à part...* » [Ärsenik, 1998, « Jour 2 tonnerre (ce monde est ainsi fait) »] ; quant à la lucidité, elle transparait de cette précision logique : « *Y a pas de théorie t'en veux tu changes de catégorie* » [Rocca, 2001,

« (morceau caché à la fin) »]. Ce trop-plein émane du principe que dans ce monde sublunaire on n'invente rien de nouveau – principe souvent sous-tendu dans le monde des producteurs de rap par une affiliation religieuse monothéiste : tout est écrit dans les livres sacrés.

De nombreuses explicitations du principe d'infra-argumentativité émaillent les chansons, selon la formule élémentaire : « *A vrai dire j't'apprends rien qu'tu n'connais pas* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « Nous contre eux » *op. cit.*]. Les explicitations mènent parfois à manifester sa conscience du ridicule des formulations, comme ce constat de JoeySattr : « *Dit comme ça ça fait bidon vous pouvez vous bidonner* » [N.T.M., 1998, « Je vise juste »]. Elles entrent en contradiction avec l'injonction faite d'écouter, parfois dans la même phrase : « *Ecoute ces choses qui n'ont rien d'extra mais qui valent la peine d'être entendues* » [Le Rat Luciano, *freestyle Skyrock*, 20 mars 2001] ; mais il s'agit d'une contradiction assumée : « *Ma vérité une vérité faite de banalités et alors ! ?* » [Less Du Neuf, 2001, « L'étranger »]¹⁷⁶. Il ressort, au terme de ce parcours sur l'infra-argumentativité, que : non seulement on n'invente rien de nouveau – c'est-à-dire que ce qu'on dit a *déjà été dit*, auto-attestation de son manque d'originalité ; en outre, cette reprise a *déjà été entendue*, et par le même auditeur. Parfois, dans une même chanson : « *Toujours les mêmes choses /.../ toujours les mêmes propos /.../ toujours le même topo /.../ les mêmes phrases idiomatiques /.../ Qu'est-ce tu veux qu'j'te dise ! ...* » [La Brigade, 1999, « Qu'est-ce que tu veux ! »] ; cela conduit à expliciter ce déjà entendu : « *J't'apprends rien gros /.../ c'est pas une leçon mais plutôt une révision* » [Rohff, 1999, « Apprends à vivre »]. Charles Segal évoque le déjà entendu à propos de la poésie dite ou chantée dans un cadre public dans la Grèce antique : « *Quand Achille raconte à Thétis sa querelle avec Agamemnon /.../, il répète ce que nous savons déjà ; mais dire ses souffrances à sa mère dans un récit à la première personne lui donne la satisfaction d'une communication avec une auditrice concernée et compatissante* » [C. Segal, 1993, p. 298], et sous-entend pour l'auditeur-spectateur les mêmes dispositions que Thétis. Outre ces efficaces morales, on peut en inclure une proprement cognitive, celle éprouvée par maintes pédagogies qu'une chose répétée a plus de chances d'être assimilée : appropriée, afin d'ouvrir sur la possibilité de témoignage à l'égard des absents – ceux qui n'ont pas entendu.

¹⁷⁶ : On trouve en outre des exemples explicites : « *Qu'est-ce tu veux qu'j'te dise à part qu'il faut d'l'amour ?* » [Assassin, 2000, « Touche d'espoir »], « *Qu'est-ce tu veux qu'j'te dise à part Paris a le blues-e ? / Dur pour un Arabe demande à Bourras ou Debbouz-e...* » [Fabe, 2000, « Stupéfiants » feat. Koma]. Et des enchevêtrements d'exemples et explicitations, c'est-à-dire des énonciations infra-argumentatives explicites : « *Me comprendront que ceux qui doivent comprendre / La fin et les moyens rien d'inédit j'vais pas t'l'apprendre* » [Idéal J, 1998, « Pour une poignée de dollars »], ou : « *Dans tous les camps y a des cons j'admets on l'sait tous / Mais j'prendrai toujours la défense des cons qui souffrent* » [R.E.R. n° 12, 2001, Puzzle, « Ici et maintenant »].

1.2 : Polyphonie d'une parole doxique

Les évidences indiscutables de l'infra-argumentativité, polyphoniques (déjà dites et entendues), s'originent de manière privilégiée dans une parole doxique, faite de lieux communs ; et des lieux communs par excellence que sont les proverbes, à la vérité attestée par des siècles d'énonciations. A. Berrendonner les qualifie d'« énonciations-échos indirectes », qui à chaque occurrence « présuppos[ent] [leur] propre ON-vérité » [A. Berrendonner, *op. cit.*, p. 207]. A partir de l'exemple de « Qui trop embrasse rate son train », et à force de précisions fines, il explicite son emploi : « *Qui trop embrasse rate son train et de 'Qui trop embrasse rate son train', vous voyez ce que je pense par la façon même dont je suis en train de le dire* » [p. 211]. On retiendra que l'énoncé proverbial rend présente sa propre ON-vérité et que son énonciation spécifie, à destination de l'auditeur, l'attitude du locuteur à son égard. Dans le rap, on rencontre la parole doxique sous deux formes générales : des proverbes, comme le plus fréquent « *L'union fait la force* » [N.T.M., 1996, « Seine-Saint-Denis Style remix – affirmative action » *feat.* Nas] ; ou des alternatives à un proverbe passées dans l'usage courant, « Le repos c'est la santé » [IAM, 1993] ; ou des proverbes suivis d'un prolongement personnel : « *Tant qu'y a d'la vie y a d'l'espoir / Et tant qu'on respire on est dans l'histoire* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « Derrière les apparences »]. On trouve des lieux communs : mentions polyphoniques plus diffuses, moins certaines, même si leur énonciation-source peut être identifiée au plan local (« *Comme on dit chez moi si t'as rien à dire ferme ta gueule* » [N.T.M., 1998, « Je vise juste »]) ou familial (« *Maman m'dit souvent "respire écoute les conseils et les frères..."* » [Marseille Underground, 2000, Smile & Costello, « C'est avec nous... »]). L'essentiel vient de la forme « *On m'a dit : "..."* » (« *Jadis on m'a dit "p'tit dors pas !"* » [D.J. Kheops, 2000, Alonzo & Sat, « Le fruit de l'époque »]), mention d'un discours rapporté à l'autorité bien commode, dont l'origine peut être à l'occasion sociologique (« *Ma rage et ma folie cachées derrière un masque de fer forgé par la galère* » [K.D.D., 1998, « Masque de fer »]), et qui sert de garantie de bonne moralité (« *Rencontré des gens bien /.../ J'les entends d'ici "Be-fa déconne pas"* » [D.J. Kheops, 1997, Fabe & Koma, « Merci »]).

Si proverbes comme lieux communs sont cités pour leur ON-vérité, ils peuvent l'être aussi pour ce qui serait une ON-fausseté, suivant l'attitude manifestée à leur égard. L'ON-

fausseté s'avère plus fréquente pour les lieux communs, dont la réfutation ne pose pas de problème, et que le sens commun tient dans un certain mépris (surtout les clichés). Dans ce cas, la forme « *On m'a dit : "..."* » est occupée par des inepties : des lieux communs énoncés comme étant des inepties, comme pour cette occurrence : « *On m'a dit "OK si tu t'autocensures" / Nique ta mère ici c'est noir amer comme un café sans sucre* » [Booba, *op. cit.*, « On m'a dit »]. Elle peut devenir « Si je les avais écoutés » [Fonky Family, 1999 ; également, Rocé, 2002, « Les gens parlent »], qui sous-entend : « *je ne serais pas devenu ce que je suis* ». La réfutation s'appuie souvent sur un critère de réalisme, surtout quand les lieux communs recouvrent des principes : « *Liberté égalité fraternité : ici c'est la réalité va t'faire niquer !* » [IV My People, 2001, Nisay, « Dans les halls »] ; ou, sur le même slogan : « *Paroles en l'air criées bien haut / Fumigène poudre aux yeux qui deviennent gaz lacrymo* » [Shurik'N, *op. cit.*, « L.E.F. »]. De plus, puisque reste vivace la prime à l'originalité, il importe d'aménager, à partir de la parole doxique, des innovations ou prolongements créatifs. Ces innovations s'étaient, par exemple, sur le critère de réalisme : « *L'espoir fait vivre mais ceux qui vivent d'espoir meurent de faim* » [Arsenik, 1998, « Jour 2 tonnerre (ce monde est ainsi fait) »] ; ou sur le « *un degré cinq* » : « *Le savoir est une arme [bruit de chargement d'un revolver] une arme posée sur nos tempes* » [Psy4 De La Rime, 2002, « Voici »] ; sur une proximité de sonorité (« *Faut battre le frère quand il est faux* » [Passi, 2000, « Famille et amis »]) ou, sur le renversement de la valeur proverbiale initiale (« *J'vis d'haine et d'eau fraîche* » [Lunatic, *op. cit.*, « Le silence n'est pas un oubli »]). Certaines de ces formules, plus que des innovations, semblent vouées à un destin doxique, à devenir elles-mêmes des proverbes (ce serait le « style formulaire » du rap) ; par exemple, « *La vie c'est dur ça fait mal dès qu'ça commence / Pour ça qu'on pleure tous à la naissance* » [*Ibid.*, « Groupe sanguin »].

Les destinations doxiques sont adéquatement signalées par l'utilisation de mots-valeurs définitifs en eux-mêmes comme « la vie » : « *La vie est vache que je sache pour un lascar sans cash* » [Cercle Rouge, 1998, Mystik, « Ainsi va la vie »], qui comporte un redoublement énonciatif (du type « *Un chasseur sachant chasser...* »). Les mots-valeurs gagnent à être accentués par la proportion harmonique, qui sied particulièrement à la parole doxique ; avec deux segments relativement égaux : « *La richesse pourrit l'esprit || la pauvreté l'endurcit* » [Scred Connexion, 2000, « La routine »], ou trois : « *Nous sommes en deux dimensions : || la largeur de nos problèmes || et la longueur de notre orgueil* » [La Caution, *op. cit.*, « Main courante »]). Ces destinations doxiques originales expriment moins une ON-vérité qu'une JE-vérité, dont la finalité est de devenir une NOUS-vérité. Déjà le premier

exemple donné, « *L'union fait la force* » [loc. cit.], est précédé d'un verbe propositionnel (« *Sache que...* »), et suivi d'un prolongement sur lequel porte le verbe (« *...mais que la misère la divise* »), car personne n'a besoin de savoir que l'union fait la force. L'enjeu de vérité ne réside donc pas dans la mention mais dans l'ajout qui lui est fait (« *Sache que l'union fait la force mais que la misère la divise* »). De telles énonciations ont d'autant plus de chances d'être appropriées par leurs auditeurs et de devenir NOUS-vérité qu'elles s'appuient sur des contenus et valeurs suffisamment généraux et centraux pour susciter un consensus. David Kertzer parle de « *solidarités sans qu'il existe nécessairement un consensus* » [D.I. Kertzer, 1992, p. 80] ; il me semble plus opératoire d'adopter la perspective de S. McEvoy, pour une visée similaire, d'un consensus sur l'incertitude ou l'ambiguïté : « *Ce qui permet à un topos de susciter l'approbation, ce n'est pas tant le caractère vraisemblable ou doxale de la proposition elle-même, le consensus qu'il peut y avoir à son sujet : c'est le consensus qu'il y a sur son incertitude* » [S. McEvoy, 1993, p. 266]. Ce consensus peut devenir consensus sur la fausseté de l'incertitude de la parole doxique, selon la ON-fausseté du cliché : « *"Tout va bien" mon cul avec les couz' on est d'accord* » [Le Rat Luciano, op. cit., « Il est fou c'monde »], où le consensus porte sur la fausseté de « *"Tout va bien"* », sans précision de ce qui serait sa contre-vérité.

1.3 : « On n'me la fait pas ». Une attitude première méfiante

Pour commode que soit cette parole infra-argumentative et doxique, elle n'en présente pas moins un certain nombre de désavantages, au premier rang desquels celui de placer les rappers face à une contradiction essentielle dans leur relation à l'auditoire. La scène dialoguée entre Sat et un adolescent de son quartier l'évoque clairement : « *Ce môme / Me dit "Sat /.../ J'ai trop d'amertume quand j'vois que ma mère trime..."* » [Sat, op. cit., « Kids »] ; face à ces appels à l'aide, le rapper se retrouve désarmé et doute de l'efficacité de sa parole : « *J'peux rien faire pour eux hormis les reconforter / Leur dire des trucs nases du genre que tout est à leur portée / Tant qu'y a d'la vie y a d'l'espoir...* ». Les contradictions impliquées par la fonction de rapper se laissent en outre appréhender sous l'angle de la réduction de l'asymétrie du dispositif communicationnel, sans qu'il soit possible de l'annihiler. On trouve aussi des contradictions quant au contenu de la parole, qui possède « *Ce côté pieds sur terre et à la fois immature* » [Fonky Family, 2001a, « Mystère et suspens »] ; quant à la position sociale dans

la relation avec l'auditeur : « *La street mon oratoire et moi l'observateur visant l'échappatoire* » [Akhenaton, 2001, « Nuits à Médine » feat. Dad PPDA]. La plus prégnante, qui *in fine* contient les autres, touche à la tension entre individualisme et altruisme : par exemple, si « *J'rappe pour la té-ci* », en même temps « *Jreprésente ma mère et tout l'parquet qu'elle a frotté* » [Koma, 1999, « Nouveau classik »]. Ou : si « *J'dois rien à personne...* », il n'en reste pas moins que : « *...Si c'n'est à Dieu ma mère / F.F. mes enfoirés et moi-même mes frères / Ceux qui remplissent nos salles de concert / C'public...* » [Fonky Family, *op. cit.*, « Filles, flics, descentes »]. Cette contradiction concerne en outre la vision du monde social dont sont issus les rappers, et dont ils dépeignent les conditions de vie souvent précaires. Elle oscille entre fatalité (irréversibilité) et possibilité d'amélioration (réversibilité), selon un schéma de fatalité collective contre changement individuel – dans l'idéal, les deux sont collectifs. La tension se révèle évidente dans ce refrain : « *On changera rien à c'monde qu'on l'veuille ou non on s'y adapte / On fait c'qu'on peut avec c'qu'on a on s'laisse pas abattre* » [Fonky Family, *op. cit.*, « On s'adapte »]. Et quand bien même les conditions évoluent positivement, quelque chose reste, indélébile : « *Fuis la rue et la rue te poursuit / L'étoile jaune du béton sur mon front est inscrit* » [KDD, *op. cit.*, « Ma cause »].

Pour résoudre cette situation, une attitude est affichée et conseillée aux auditeurs, qu'ils habitent ou non ces quartiers périphériques dans la mesure où elle peut s'appliquer à l'ensemble du monde social : une forme de méfiance individuelle, systématique à l'égard de tout ce qui concerne les relations sociales, que résume une formule d'inspiration goffmanienne, « *On n'me la fait pas* » [Fabe, 1995, « Fais-moi du vent »]. Elle s'ancre dans un pessimisme anthropologique formé sur une certaine *doxa* (« *Donne à l'homme intelligence et ce dernier te fait un calibre* » [*Karlito, *op. cit.*, « Personne dans le monde »] ; « *L'homme est un loup pour l'homme* » [Psy4 De La Rime, *op. cit.*, « Sale bête »]). Elle trouve sans doute l'origine de sa généralisation dans une des chansons les plus connues d'un groupe américain mythique (Public Enemy), « *Don't believe the hype* », que l'on peut traduire par l'impératif de la formule précédente : « *Ne t'fais pas avoir !* ». Je lui assigne une inspiration goffmanienne puisqu'elle consiste en, à la fois, ne pas perdre la face, ni être le jobard. Il s'agit d'une réaction désabusée qui s'appuie sur la mémoire de situations où la face a été perdue, collectivement ou individuellement, et qui s'apparente à un certain cynisme – au sens du régime cynique identifié par O. Roueff dans les opérations critiques des amateurs et praticiens de musiques improvisées, étayées sur un « *sous-entendu permanent : 'on n'est quand même pas des naïfs'* » [O. Roueff, 2001a, pp. 424-425]. Cela témoigne d'une capacité d'adaptation à

la situation, ou au site : « *J'descends d'mon âne ([Dad :] et moi d'mon bananier) / Mais maint'nant faut êtr' rud'ment plus futé pour nous bananer* » [Akhenaton, *op. cit.*, « Nuits à Médine » *op. cit.*]. P. Bourdieu diagnostiquait pour les jeunes en 1979, à partir de données de la décennie précédente, une « *humeur anti-institutionnelle* », qu'il décrivait comme « *une sorte de désillusion collective qui incline cette génération abusée et désabusée à étendre à toutes les institutions la révolte mêlée de ressentiment que lui inspire l'institution scolaire* » [P. Bourdieu, 1979, pp. 161-164 ; je souligne]. Erik Neveu [1991] considère que la « *génération abusée* » caractérise celle du rock ; et Philippe Corcuff décèle en 2003 dans les « *nouvelles générations contestataires* » une semblable « *humeur anti-institutionnelle* » (*Le Monde*, 4 juillet 2003). Si l'on peut douter du caractère générationnel d'une attitude qui se répète sur près de quarante ans, on retiendra le trait dominant de l'analyse de P. Bourdieu : l'idée de personnes abusées, du coup désabusées, qui contestent cette situation ; ce trait ressort dans les occurrences de « *on n'me la fait pas* ».

La méfiance devient alors l'attitude première et primordiale à l'égard des différentes situations de la vie sociale : « *"N'aie confiance en personne" devient not' position* » [Idéal J, *op. cit.*, « L'amour » *feat.* Rohff & Demon]. Elle se décline en de multiples formulations souvent teintées d'une performativité conseillère voire injonctive (« *Comme la plupart atteints d'méfiance /.../ A bas les illusions soyons sur nos gardes et restons nous* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « A bas les illusions »]), ou menaçante (« *Tu crois qu'tu vas m'la faire à moi mec ? !* » [N.T.M., 1998, « Je vise juste »]). Si cette attitude peut mener à des excès intenable¹⁷⁷, elle permet de ne plus être abusé ; elle se transforme alors en attitude active, et plus seulement réactive : « *On s'lâch'ra pas faire on lâch'ra pas l'affaire !* » [Pit Baccardi, 2000, « On lâchera pas l'affaire » *feat.* Doc Gyneco]. Car ne plus tout croire aveuglément conduit à persévérer dans la voie qu'on s'est fixé, sans se laisser décourager par les critiques ou mises en garde – d'autant plus quand on a choisi d'incertaines carrières artistiques, sur lesquelles les inquiétudes des proches s'énoncent régulièrement : « *Si j'avais écouté certains sûr tout se serait éteint plus tôt* » [Fonky Family, 1999, « Si je les avais écoutés »]. C'est grâce à cette attitude encore que l'on se trouve en mesure de contredire certaines paroles doxiques : « *J'mets des baffes aux clichés pesants / Les belles paroles on y croit pas tu nous*

¹⁷⁷ : Si « *Même en étant seul avec mes pensées j'suis plus que méfiant* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « Il est fou c'monde »], il en résulte que « *J'me méfie même des amis /.../ oh putain c'est triste* » [Cercle Rouge, *op. cit.*, Yazid, « Un pour un »] : la contradiction guette également cette résolution. Cf. en outre le refrain de « *Nous* » [IAM, 2003, *feat.* Kayna Samet] par la chanteuse Kayna Samet : « *Génération lassée d'êt' blasée / Génération r'gards froids...* ».

la f'ras pas *car on n'a pas deux ans* » [Scred Connexion, 2000, « Partis de rien »] ; en outre, de retrouver quelque dignité, que l'on continue à vivre la fatalité ou que l'on ait accédé à un changement : « *J'oublierai pas l'décor ni l'contexte dans l'quel j'suis né / Quoiqu'il arrive j'perdrai ni la face ni la fierté* » [*Ibid.*, « J'oublierai pas »]. Dans l'examen de la dimension politique du rap, elle aboutit à récuser toute délégation, qui fonde la condition de possibilité du politique, du moins dans la forme représentative que nous lui reconnaissons ; en effet, elle amène à des positions telles que : « *J'crois plus en rien à part cette chanson* » [D.J. Kheops, 2001, Opee & Carré Rouge, « Croire en qui ? Croire en quoi ? »]¹⁷⁸. Retenons en tous cas, à nouveau (après l'auto-ironie notamment), parmi les attitudes manifestées par les rappers, une forme de distance critique et réflexive vis-à-vis du monde environnant.

2 : *NOUS* CONTRE *EUX*. EXPLORATIONS DE TRAJETS ENONCIATIFS

Cette enquête sur le statut de la parole chansonnière sert à aborder plus précisément le contenu contestataire des paroles : des dénonciations de pratiques politiques, à destination d'un auditoire auquel il s'agit de faire partager ses indignations. Cela se concrétise dans l'instanciation d'un *Eux*, ceux dont les pratiques se trouvent contestées, voire auxquels on dénie jusqu'au droit à la représentation politique ; contre un *Nous*, corollaire nécessaire pour que la contestation ne reste lettre morte – soliloque peut-être muni de « la vérité », mais que le locuteur demeurerait seul à connaître. L'originalité principale de cette instanciation classique tient dans son *Nous* : ni « nous-un *consubstantiel* » d'un groupe déjà formé partageant valeurs et principe supérieur commun, ni « nous-on *anonyme* » [E. Tassin, 1999, p. 527], il s'agit d'un *Nous* en cours de formation, qui émerge avec la proposition à ratification par les rappers de valeurs à partager – *Nous démocratique* [cf. chapitre deux, pp. 81-83], qu'il faudra mieux établir. En bref : ce *Nous* constitue l'enjeu essentiel de l'efficace de la contestation, puisque le

¹⁷⁸ : Ce refus de la délégation s'accorde mal avec une conception du porte-parole fondée, entre autres, sur une interview des deux membres de N.T.M., faisant de l'un le porte-parole du couple qu'ils forment, et de l'autre qui est réduit à un rôle de rebelle [M. Marcocchia, 1995, pp. 90-94]. Il s'agit sans doute d'une erreur d'interprétation des circonstances de la situation puisque la fréquente usure d'artistes pour les confrontations médiatiques est vue comme délégation (JoeyStarr dans les extraits cités semble avant tout exaspéré). Mais elle pose problème par sa reprise et son extension à l'ensemble du monde du rap dans nombre d'études : les artistes seraient les porte-parole de leurs auditeurs [notamment : M. Gasquet-Cyrus *et alii*, *op. cit.*].

Eux visé se montre d'autant plus sensible aux critiques qui lui sont adressées que l'énonciateur est apte à configurer un public concerné par les récriminations. Cette instanciation rencontre un obstacle majeur pour sa réalisation, du fait même des rappers, dans leur circonspection méfiante à l'égard de toute délégation : si elle facilite la critique politique, elle rend problématique l'appropriation par l'auditeur. En effet, pourquoi « *la lui ferait-on à lui* » de devoir s'associer avec le rapper ; sur quelles bases accepterait-il d'accorder sa confiance à celui-là même qui lui conseille la méfiance ? L'examen fera parcourir les trajets énonciatifs effectués par les rappers : depuis des violences, immorales, verbales, à l'encontre de Eux ; jusqu'à des tentatives d'extension de l'expérience propre à d'autres.

2.1 : Rap et morale. Absence de jugement et saillies immorales

Les rapports entre rap et morale valent pour approche du politique des paroles en tant que les énonciations relatives à la morale dans le rap visent à affirmer ou heurter les valeurs communes minimales qui sous-tendent toute société organisée (toute *polis*). Certains font montre d'une prétention exomorale, et se situent de fait dans une forme d'immoralisme dans la mesure où ils l'énoncent avec la narration de choses telles qu'elles nécessitent une prise de position morale (actes illégaux, brutalités, etc.). Cette prétention prend généralement place de façon très explicite : « *J'fais pas d'morale* » [KDD, *op. cit.*, « L'organisation » *feat.* Le Rat Luciano & Don Choa], « *On s'prétend pas prof' donc on donne pas d'leçon* » [Fonky Family, 1997, « Sans rémission »], etc.. Tout aussi nombreux, des appels immoraux se déploient comme autant de justifications ou revendications pour soi d'actes immoraux : « *Tout l'monde avec moi* : ([avec chœurs :] "t'es bonne et je te pète !") / *Slogan radical immoral animal mais c'est normal...* » [N.T.M., 1993, « Juste pour le fun »]. Lunatic en est coutumier : « *J'ai fait des choses bien / J'sais pas combien et c'est ça l'blème* » [Lunatic, *op. cit.*, « Têtes brûlées »] ; quitte à justifier ou revendiquer l'illégalité : « *Dédicacé aux Zac aux Zup / Ceux qui braquent la Bac et les stups'* »¹⁷⁹, ou « *J'suis bon qu'à pé-ra / A causer du tort au code pénal* » [« Têtes brûlées » et « Civilisé »]. Ces diverses occurrences immorales ne posent pour autant pas de problème spécifique, du moins par rapport à l'imputation d'amoralisme habituellement faite

¹⁷⁹ : Respectivement : Zone d'Aménagement Concerté ; Zone à Urbaniser en Priorité ; Brigade Anti-Criminalité.

aux rappers. Si un amoralisme strict des paroles se révèle plutôt minoritaire¹⁸⁰, il s'agit cependant de prendre au sérieux cette imputation. A ce titre, faisons l'hypothèse que dans une perception extérieure (qui n'est pas le fait d'un auditeur concerné), « *l'absence d'émotion* » morale, face à une situation où son expression est considérée socialement comme obligatoire, n'est pas seulement jugée « *comme offense* » [P. Paperman, 1995], mais comme véritable amoralisme. Ce que certains confirment : « *J'devrais consulter un psy' car l'absence de jugement moral choque* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « De trois »].

Dans ce cadre, il importe de déterminer ce qu'un auditeur est susceptible d'inférer de ces absences de prises de positions morales, étant entendu qu'il ne s'agit pas de céder à la tentation populiste (d'y voir l'assomption d'une « nouvelle morale » tribale, etc.). A côté ou en même temps que les appels immoraux, les rappers ne manquent pas de lancer des appels moraux (voire néo-conservateurs comme à propos de l'homophobie). Sat se revendique immoral : « *C'est pour cracher du bon rap qu'on m'paye / Et non pas pour refaire l'éducation de tout l'pays et puis / Va t'faire foutre si t'es outré* » [Sat, *op. cit.*, « Hot, hot, hot »] ; pour demander ensuite : « *Allez vide tes poches jette ta coke /.../ Bad boy laisse ton arme et tes soucis derrière* ». Lino dit dans une chanson « *nique[r] la morale* » quand il rappe [Ärsenik, 1998, « Boxe avec les mots »], pour dans une autre multiplier les métaphores morales : « *Cousin faut qu'tu saches / Qu'on enlève pas une mouche sur le front d'son frère avec une hache* » [*Ibid.*, « Jour 2 tonnerre (ce monde est ainsi fait) »]. Avec la simultanéité entre ces appels, l'oscillation se laisse voir de manière plus immédiate : « *J'n'ai pas d'leçon à t'faire / Ni d'morale à donner mais je sais qu'on crève si on s'nique entre nous* » [Idéal J, « Le message » feat. Leïla]¹⁸¹ ; « *J'nique l'armée la stup' et l'Etat / Avec le mik' mais sans*

¹⁸⁰ : Des énoncés amoraux surgissent, considérés comme tels car ils justifient ou posent une équivalence du rapper avec des individus ou événements dont l'opprobre public les place hors de tout système moral. Par exemple : « *On fait flipper la France comme la bouteille de gaz* » [Scred Connexion, 2000, « Bouteille de gaz »], ou « *Molotov rime avec mairie poste pays* » [Booba, *op. cit.*, « Ecoute bien »] ; « *Comme Saddam prêt à tout niquer* » [D.J. Kheops, 2000, Psy4 De La Rime, « Pour mes gens »] ; jusqu'à l'impensable : « *Explicite dur haineux comme c'lui qui assassinerà l'président* » [Le Rat Luciano, *freestyle* Skyrock, 20 mars 2001] ; voire l'abominable : « *Musique et crime : Rambo cont' Gandhi / Quand Marc Dutroux rencont' Candy* » [Lunatic, *op. cit.*, « 92 I »].

¹⁸¹ : Le cas de Kery James, rapper de Idéal J, est intéressant pour avoir multiplié de telles oscillations. Mais il entame ensuite une carrière en solo où il récuse ses chansons précédentes comme amoraux, et développe des appels moraux seuls, souvent les mêmes que précédemment. En 2001 « *Si c'était à r'faire /.../ 'Pour une poignée d'dollars'* [chanson de 1998] *j'n'aurais certain'ement pas écrit* » [Kery James, 2001, « Si c'était à refaire »], alors que déjà en 1998 « ([a capella :] *Faut pas être le favori des dingues ni celui des baltringues / Que Dieu m'en soit témoin j'veux être celui des gens bien*) » [Idéal J, *op. cit.*, « Si je rappe ici »]. Surout, en 1998, « *Hardcore comme reconnaître ses torts* » [« Hardcore »], et en 2001 « *Reconnaître ses torts c'est ça être un bonhomme* » [« Si c'était à refaire »]. Un autre rapper, Akhenaton, suit le même mouvement [pour : IAM, 1993, « Le shit squad » et *Chroniques de Mars*, 1998, « Le retour du s* !# squad »] ; récusées dans : Akhenaton, 2002, « Une journée chez le diable ». Les deux opèrent ces repentirs sous l'autorité revendiquée et renforcée d'une

Beretta / T'as compris l'truc jeune ? / Repousser avec le fun / Oublie les crimes et les guns » [*Quinze balles perdues*, *op. cit.*, Manu Key, Taïro & Tido Berman, « La musique notre lumière »]. Des procédures de révision peuvent s'engager, à partir du déclencheur que constituent les énoncés moraux, vis-à-vis de précédents immoraux. Par exemple, telle chanson pourrait dans un premier temps être jugée amoral, qui inclut dans son refrain : « *La France est une garce /.../ On nique la France /.../ On s'fout d'la République* » [Sniper, *op. cit.*, « La France »] ; mais chacune de ces occurrences est suivie d'une réduction métonymique de la France à l'une de ses composantes (principalement, la République Française). Surtout, ces insultes à la République proviennent du sentiment de ne pas être considéré comme en faisant partie (« *Pour que les gens nous considèrent / En tant qu'citoyens non en tant qu'chiens* »).

Il reste à démêler les fils de cette oscillation trop labile pour le coup (de l'amoralisme au moralisme), à l'instar de cette injonction paradoxale dans un item qui commence par une prétention exomoral dans l'incipit parlé (« *Attention attention ceci n'est pas une leçon d'morale !* » [Don Choa, *op. cit.*, « La vérité blesse »]), pour débiter le rap par cet impératif moral à lui seul paradoxal, et indice d'oralité : « *Ecoutez vos parents avant d'm'écouter à moi !* ». A partir du constat que les rappers ont conscience du socle de valeurs morales propre à leur société et le partagent globalement (« *Les mêmes valeurs puritaines comme le commun de vos mortels* » [La Caution, *op. cit.*, « Main courante »]), il s'ensuit qu'ils apparaissent moins comme amoraux qu'ils ne manifestent une attitude spécifique à l'égard d'actes ou pensées généralement moralement sanctionnés, faite d'empathie et de non-jugement. Cela recouvre l'absence d'émotion morale perçue comme offense. Ainsi commence à se dessiner un Nous qui comprend, non tant par idéologie que par amour, les personnes incarcérées ou celles conduites à perpétrer des actes illégaux. Quand Le Rat Luciano commence par « *Honneur aux nôtr' : des sages à c'qui pratiquent le vol à la roulotte* » [Don Choa, *op. cit.*, « Jusqu'au bout » *feat.* Le Rat Luciano, Sat & Menzo], on peut y voir une forme d'apologie de ces actes (même avec la restriction des « *sages* »), ou de relativisme radical où tout se vaut (le bien comme le mal). La poursuite, « *Tous c'qui fraudent pour vivre tous c'qui vivent loin d'leurs gosses* », figure plutôt les contours d'une compassion généralisée. Celle-ci revient à montrer qu'on souffre soi-même de la souffrance des autres, et qu'on interprète comme souffrance (certes répréhensible) ce que d'autres jugent comme inacceptable ; et à instituer le Nous en *communauté de tous ceux qui souffrent*, quitte à ce qu'elle comprenne des membres

religion monothéiste, comme si pour eux ambiguïté et religion devenaient alors inconciliables ; comme si cela nécessitait, indissolublement avec la droiture du comportement, l'explicitation totale de la parole.

immoraux. A côté de cette communauté, un geste immoral rythme le rap tant sa récurrence fait office de métronome. Il consiste à réaliser des saillies énonciatives immorales, se donnant pour cible minimalement une écoute-en-action (« *On tap'ra fort sur rien d'autr' que les tympanes et les cerveaux* » [Quinze balles perdues, op. cit., « Dance-hall furie » op. cit.]), ou ce qui commence à apparaître comme un Eux (« *Un putain d'M.C. qui fait esprès d'dire 'putain'* » [Less Du Neuf, op. cit., « Clando mais classe »]). Ces saillies reviennent par exemple à revendiquer des actions difficilement acceptables dans une société du travail (« *J'me lève à quinze heures me couche à six du mat' / Et veux du Moët* » [Booba, op. cit., « Le bitume avec une plume »]) ; ou à éveiller l'attention sur des actions (« *Voici le crew qui pé-ra rime viole et cætera* » [Ibid., « Animals » feat. L.I.M. & Moussa]), ou des prises de positions (« *Hardcore ? Yes ! Antidè-p' ? Yes ! / Assassin sur instrus antiporcs [policiers] ? Yes !* » [Sachons dire non II, 2001, Ärsenik & Ghetto superstar, « Ghetto superstars »]), et ce même chez les rappers dits les plus conscients¹⁸².

2.2 : Eux, « Je Les hais ». La violence du langage et ses finalités

Certaines énonciations quittent le champ moral pour occuper celui de la politique dès qu'elles désignent explicitement une cible (comme dans le dernier extrait) : Eux, qui s'assimile le plus souvent à des figures évoquant des institutions de la République ; et dès qu'elles sous-entendent un affrontement entre Eux et Nous pour l'organisation, le contrôle ou le bon déroulement des rapports sociaux. La violence devient dans ce cadre violence du langage, servant des finalités touchant à la *polis* ; comme cet extrait, qui fait le lien avec la violence plus sonore jusqu'ici considérée : « *T'aimes pas mon rap mec et tu veux qu'j'l'article ? / J't'emmerde ! Non j't'encule ! !* » [Ärsenik, 2002, « J't'emmerde » (remix) op. cit.]. L'opération de dénomination violente décrite comme *captatio malevolentiae* trouve son intérêt et son enjeu dans l'emploi d'une insulte suffisamment générale pour s'appliquer à tout un chacun, et dans l'institution de garants communicationnels assurant que l'autre et non l'auditeur constitue la cible. Le mécanisme présent fonctionne à l'inverse : par la désignation précise d'un groupe (ou vague au point de figurer le système entier : Eux), et par sa dénonciation publique ; plus que dénonciation : sa réduction sous une définition injurieuse

¹⁸² : Par exemple, Scred Connexion [2000, « Bouteille de gaz » et « Avec ce qu'on vit »] : « *Moi j'représente le piment c'lui qui t'arrache la gueule* », et « *J'arrive à fond comme une baffe dans ta gueule* ».

censée le représenter entièrement et en toute éternité, ce qui s'assimile à un processus essentialiste. Les études de sciences sociales sur la violence du langage ne souffrent pas tant de rareté que d'une univocité, teintée d'un moralisme parfois nécessaire mais peu à même de se substituer à un programme scientifique, sinon dans des traitements normatifs toujours courts (certes il y a violence, mais pour qui, à l'égard de qui, dans quelles circonstances, etc.). L'autre écueil dénie toute violence, au profit d'expressions camouflées derrière un code signifiant « autre chose » : des rapports sociaux vécus comme violents, des dominations symboliques, etc.¹⁸³. Pourtant, au moins depuis les années quatre-vingt, des études abordent cette thématique en ouvrant des voies originales [M. Angenot, *op. cit.* ; L. Boltanski, 1984] ; notamment les caractérisations par Angenot de la parole pamphlétaire comme violence ou terrorisme verbal, c'est-à-dire comme « *ensemble des moyens non démonstratifs, non argumentatifs, visant à déconsidérer l'adversaire* » [M. Angenot, *op. cit.*, p. 250]. Le rap « *n'invite pas à l'action mais se veut un mode d'agir* » [p. 97], à l'instar de cette parole, et à la différence de « *la parole manifestaire* » [M. Burger, 2002].

Afin de proposer un traitement différent à la violence telle qu'elle se manifeste dans le langage du rap, je prends appui sur deux principes minimaux : le premier postule que « *si violence dans le langage il y a, le terme doit être pris littéralement – non violence du symbole, mais violence de l'intervention* » [J.-J. Lecercle, 1996, pp. 234-235]. Le second consiste en une définition première : la violence correspond à ce « *qui réduit l'homme à ce-qu'il-est, qui le coupe de l'être et de l'appel d'être en tant qu'ouverture au possible* » [D. Sibony, 1998, pp. 8-9] ; ce que je nommais processus essentialiste. A partir de ces deux prémisses, on peut avancer dans l'élucidation concomitante de la violence et du langage, afin d'explorer leur conjonction dans des situations concrètes. Concernant le langage, certaines perspectives pragmatiques critiques (par rapport à celles de Grice ou Habermas) conduisent à ne pas exclure la violence de l'horizon de l'échange langagier, comme la posture normative peut être amenée à le faire : il faut « *souligner ce qui, au-delà de l'aimable conversation, peut rester emprunt de violence, de par les conditions mêmes qui rendent possibles une situation de*

¹⁸³ : Pour Dominique Baillet par exemple, les jeunes pratiquent entre eux les vanes rituelles, mais en les transposant hors du groupe de pairs, à l'égard d'adultes dominants (policiers, éducateurs, etc.) ils font une erreur d'ajustement : « *Ainsi, ce qu'ils considèrent comme un jeu est en fait perçu par les autres acteurs sociaux comme une agression violente* » [D. Baillet, 2000, p. 20 ; je souligne]. Dès lors les pratiques de violence verbale traduisent une « *stratégie d'individus stigmatisés qui tentent de s'affirmer dans un espace social qu'ils souhaitent s'approprier* » [p. 25] ; la stigmatisation initiale correspondant à « *la violence symbolique perpétrée par les institutions et /.../ celle, bien réelle, des formes de domination symbolique* » [p. 16]. Ce parcours semble être le destin de nombre d'études, enfermées entre dénonciation de la violence structurelle « d'en haut » et défense de celle réactive « d'en bas » [cf. E. Claverie *et alii*, 1984].

parole, quelle qu'elle soit » [F. Flahault, 1979, p. 74]¹⁸⁴. Cet argument ne clame pas la guerre de tous contre tous dans le langage, ni que tout conflit prend les voies de la violence verbale ; simplement : que celle-ci fait potentiellement partie de l'effectuation d'un échange, de son horizon au même titre que l'accord par exemple. Concernant spécifiquement la violence, le problème s'avère plus délicat, conditionné qu'il est de part en part par la définition adoptée¹⁸⁵.

Une violence littérale et finalisée à court terme

Celle retenue s'appuie sur l'étude minutieuse qu'a consacré à la violence Hannah Arendt [1972], à laquelle on ne peut reprocher de céder à l'apologie tant elle cherche à sortir des impasses de la séduction exercée par les violences politiques sur certains intellectuels. Elle donne une première définition suite à un examen de notions voisines (pouvoir, puissance, force et autorité [pp. 144-146]) : la violence est instrumentale, n'est qu'instrumentale ; c'est-à-dire ne peut connaître de finalité propre, sinon à court terme. A ce titre elle s'avère, par exemple, « *incapable de soutenir des causes* » [p. 179] ; par contre, elle peut se voir attribuer des caractéristiques plus positives du fait que « *par la dramatisation des griefs, elle sollicite très vivement l'attention du public* » [Ibid.]. Sous cet angle seulement, la violence peut se justifier, sans pour autant recevoir de légitimation. Notamment elle demeure cohérente quand,

¹⁸⁴ : A. Berrendonner en donne une formulation similaire : « *Tant que le discours suit sa marche normale, tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil ; mais qu'un seul énonciateur dévie, et alors, plus personne n'est ni beau ni gentil : il devient normal de se venger* » [A. Berrendonner, *op. cit.*, p. 233 ; à propos de l'ironie comme sanction, c'est-à-dire comme « *vengeance énonciative qui s'exerce par le recours à l'inconvenance* »]. Cf., en outre, P. Ricœur, 1991, pp. 139-140. La posture normative placée face à l'argument réaliste est par trop rapidement traitée : dans les cas de Grice et de Habermas, les démarches s'avèrent beaucoup plus complexes, et l'argument s'apparente plutôt à un critère de rationalité. Habermas le revendique constamment ; chez Grice il est également explicite : « *L'observance du principe de coopération et des autres règles est raisonnable (rationnelle)* » [H.P. Grice, *op. cit.*, p. 63]. Il reste que chez ces deux auteurs le voile jeté sur la violence surprend, notamment dans leur explicite filiation à Kant : ce dernier, dans son entreprise de fondation d'une morale, n'avait de cesse de chercher à approcher toujours aussi le mal.

¹⁸⁵ : Quelques mots s'avèrent nécessaires sur le récent rapport de l'équipe réunie autour de Blandine Kriegel [B. Kriegel (dir.), 2003]. Sans parler d'une forme ni d'options philosophiques parfois étonnantes (le contrat social conçu pour mettre fin à la violence [pp. 97-99], alors qu'on retient en général la mort violente), on commentera la visée de ce rapport, à savoir une « *définition stable, précise et opératoire* » afin de « *désigner sans ambiguïté la violence dont nous voulons préserver les enfants* » [p. 105], à destination du législateur et à disponibilité du juge. La définition se présente dans ces termes : « *force déréglée qui porte atteinte à l'intégrité physique ou psychique, pour mettre en cause, dans un but de domination ou de destruction, l'humanité de l'individu* » [pp. 108-109]. Au regard du parcours philosophique accompli par Giuliano Pontara [*in* M. Canto-Sperber (dir.), 1996], dans une visée définitoire similaire, elle semble au contraire peu opératoire. Pontara en effet pose comme nécessité pour sa définition de « *permettre que la question de la légitimité de l'emploi de la violence dans telle ou telle situation conflictuelle reste posée* » [p. 1599] ; la violence, appréhendée comme méthode de lutte, « *est une méthode qui suppose que l'on inflige (en le commettant ou en l'omettant) de façon intentionnelle et forcée un mal intrinsèque personnel* » [p. 1601]. Enfin, on est en droit de se demander s'il s'avère si nécessaire de condamner systématiquement toute forme de violence (« *C'en est presque un symptôme : c'est à qui dénoncera le plus fort 'la violence'* » [D. Sibony, *op. cit.*, p. 7]). Avec une définition en termes de déni d'humanité, la réponse ne peut être que la condamnation ; on voit en quoi celles de Sibony ou Pontara s'y opposent.

ancrée sur la fureur, elle vise à « *arracher le masque d'hypocrisie dont l'adversaire couvre son visage, révéler les tortueuses machinations et les manipulations qui lui permettent de dominer sans utiliser les moyens de la violence* » [p. 165]. Par là, cette opposition viscérale ne recouvre que très partiellement l'opposition politique classique (parlementaire, par exemple) : elle prend des voies illégitimes et non durables (c'est-à-dire ne pouvant pas se transformer en projet politique) pour exister politiquement, au nom de la justice et du changement social¹⁸⁶. C'est sur ces bases précises qu'il sera fait état par la suite de la violence du langage : comme horizon toujours potentiel de l'échange langagier, afin dans ce cadre public d'attirer ponctuellement l'attention politique de l'audience sur des pratiques jugées scandaleuses et devant par conséquent changer.

Retournons dès lors au rap, afin de saisir quelques formulations de cette violence verbale à l'œuvre ; ici la question se pose à peine de savoir si telle occurrence est violente ou non puisque la plupart des rappers revendiquent la violence de leurs paroles. Ainsi, quand un rapper commence son couplet par : « *Femmes enceintes s'abstenir /.../ Si leurs progénitures entendent par mégarde c'que j'peux dire / Il ou elle voudra plus sortir tant j'ai l'lyrics sordide* » [D.J. Djel, 2001, « C torride » *op. cit.*], il réalise énonciativement ce qu'un décret a imposé de noter sur les pochettes des enregistrements utilisant un langage incorrect aux Etats-Unis (« *Parental advisory : explicit content* »). Ces précautions¹⁸⁷ équivalent à une autocensure incomplète qui ne trompe personne : « *Paix au Trésor Public paix aux enfoirés d'flics / J'pèse mes mots /.../ y pourraient me bouffer* » [Less du Neuf, *op. cit.*, « Bouffés par le système » *feat.* M.C. Jean Gab'1]. De même, quand une introduction prévient que telles insultes seront recouvertes par tels bruits, cela permet de reconstituer sans peine la version avec insultes [Disiz La Peste, 2000, « J'irai cracher sur vos tombes » *feat.* Taïro]. De fait ces précautions visent moins à prévenir effectivement de la virulence des propos qu'à revendiquer pour soi une certaine attitude, *entière*, qui peut passer par la violence verbale, surtout oblige à l'incorrection : à ne pas respecter les protocoles de la bienséance, qui correspondent à l'artificialité de contraintes sociales. Ainsi, « *violent verbalement* » ne peut s'énoncer indépendamment de « *vrai également* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « Mode de vie complexe »].

¹⁸⁶ : Ceux qui utilisent la violence pour elle sont « *animés d'une haine plus profonde de la société bourgeoise, d'un refus de ses normes de moralité beaucoup plus radical que celui de la gauche classique, inspirée surtout /.../ par un désir brûlant de justice* » [p. 165] ; cela définit adéquatement l'incorrection politique des rappers.

¹⁸⁷ : Régulières, par exemple chez le même Sat : « *Tu les trouves pas cool nos textes ? Normal c'est pas des poèmes* » [Fonky Family, 2001a, « Esprit de clan » *feat.* Costello, 3^{ème} (Eil & Venin)], ou encore « *J'ai c'rap qui /.../ s'épand même chez les bourg' et dévergonde leurs p'tites familles / Du coup certains parents n'aiment pas trop mon style / Normal c'est pas ma gueule qu'on voit chez Foucault l'samedi* » [Sat, *op. cit.*, « C mon truc »].

En cela, effectivement le rap fait fond sur une forme d'immoralité, revendiquée : « *Nique le tact* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « Nous contre eux » *op. cit.*] ou « *Fuck à la déférence* » [Starflam, *op. cit.*, « Le vice » *feat.* Profecy], juste avant de tancer vertement ce Eux – par exemple on dit dans la dernière avoir envie de « *pisser sur les élus* » [*Ibid.*]. La violence à l'égard de Eux s'impose donc comme une nécessité de for intérieur, à chaque fois qu'il s'agit d'en parler. Comme si on ne pouvait pas en parler de façon neutre, et comme si on ne pouvait pas ne pas en parler : « *J'ai hérité d'la violence ça afflue sur mes compositions / Qui prétend faire du rap sans prend' position ? !* » [Ärsenik, 1998, « Boxe avec les mots »], où la violence est indexée sur la nécessité de prendre position.

C'est en ce sens qu'on peut comprendre une expression telle que « *rap-politique* » [La Brigade, 1999, « Libérez ! »] : non que le rap serait forcément politique, mais il impose de prendre position, de s'exprimer en s'engageant intégralement dans son expression. Les prises de position violentes prennent la forme de désignations publiques de cibles privilégiées, ou se contentent d'un Eux dont l'efficacité tient précisément à son équivocité : il contient toutes les cibles privilégiées, du moins peut être rempli par la(les) cible(s) préférentielle(s) de l'auditeur [cf. chapitre six, pp. 358-359]. On en relèvera quelques unes, pour leur typicalité, à l'encontre des policiers : « *Fais l'17 informe les flics et dis-leur qu'j'les emmerde* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « Libre penseur » *feat.* Costello], ou « *Les flics j'les aime quand même / A la "suce ma bite !"* » [D.J. Kheops, 2001, Ill, « Ill street blues »]. Des huissiers : l'on fait dire à un enfant que ce corps professionnel « *c'est pareil que les policiers mais c'est encore pire* » [Octobre Rouge, 2002, « Ils ont tout pris » *feat.* Jahada]. Des bourgeois ou snobs : après un fleuve d'insultes en guise d'introduction parlée, « *Mais t'es nul enfoiré ! /.../ Espèce d'enfoiré va t'faire mettr' ! J't'emmerde va t'faire mettr' connard !* », le rap commence en désignant sa cible : « *Eh bourgeois ! ...* » [Fonky Family, 2001a, « Imagine »]. Des hommes politiques : « *En freestyle à l'Assemblée / Passe le mik' que j'fouette un par un les députés* » [D.J. Kheops, 1997, Sentenza, « Total Kheops II »]. Deux cibles peuvent être étroitement associées : « *'Culés d'poulets pédés d'politos* » [Sat, *op. cit.*, « Ligne II » *feat.* Venin, Degun, Kara & Mucho]. Voire, certaines chansons énumèrent la totalité des haines (police, justice, bourgeoisie [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « On hait »]), plutôt le rapper les enchaîne entre elles par sa voix elliptique, sans oublier les situation haïes : « *On-hait, voir la flicaille patrouiller / On-hait les snobs / On-hait voir nos mômes s'faire embrouiller / On-hait on-hait tant d'choses / On-hait s'voir rouiller* ».

La haine envers Eux devient une attitude primordiale, relevant du comportement entier ; jusqu'au point où ses formulations deviennent des slogans. Ils peuvent être constatés par les rappers : « *Façades remplies d'insultes en forme de slogans* », avant d'en actualiser un propre : « *Mon flow fracasse avec ou sans gants* » [Cercle Rouge, *op. cit.*, Mystik, « L'empreinte de mes pas »]. Car la haine, qui devient effective par la violence verbale, prend d'autres voies pour s'étendre au plan auditif général : violence généralisée de la musique, de l'articulation, de l'attaque, du flow, de la *captatio malevolentiae*, etc.. Comme l'attestent ces différentes formules qui, à employer des vocables différents, n'en évoquent pas moins la même réalité, une violence qui ne se réduit pas à une des dimensions d'un rap mais pourrait être une autre définition de la pratique globale : « *Laisse-nous foutre une merde audible* » [La Clinique, 2000, « Tout saigne II »] ; « *Mes rythmiques brutales / Dégoulinent et laissent une empreinte digitale / Une cicatrice* » [La Caution, *op. cit.*, « Almanach »] ; « *Sur un son qui t'surine pendant qu'tes potes t'urinent dessus* » [La Rumeur, *op. cit.*, « Les coulisses de l'angoisse »] ; etc.. Il reste que cette violence, pour gagner en efficace, se doit de rallier des auditeurs à sa raison ; et le « *Je Les hais* », devenir « *Nous Les haïssons* ». Certaines formulations cherchent à provoquer le ralliement en le tenant pour acquis : « *On-hait...* » [*loc. cit.*], ou « *On est v'nus cracher notre haine moi et ceux d' derrière : [aboiments humains]* » [Booba, *op. cit.*, « Repose en paix »]. Mais Nous doit se réaliser : soit dans la figuration d'un affrontement avec Eux, soit dans un établissement méthodique et progressif afin de le rendre disponible et acquis pour les occurrences suivantes – donc activable en toute situation.

2.3 : Nous contre Eux

Pour le moment, le Nous peut se performer de façon tout à fait opératoire dans la simple affirmation de l'affrontement entre Eux et, précisément, Nous. Pour cela, une condition au moins est requise : être plusieurs rappers (un groupe, ou un *featuring* pour un artiste solo) afin que Nous, incarné dans la chanson par un réel pluriel, puisse s'étendre à l'auditeur. Du moins, il ne tient qu'à l'auditeur de s'y inclure – au contraire de Nous énoncé par un rapper seul, où il semblerait à l'auditeur qu'on lui force la main. Encore que, s'ils sont plusieurs, Je dans le refrain suffit, puisque le refrain d'une chanson d'un groupe engage l'ensemble formé par le groupe et non le seul interprète. Par exemple : « *J'avance avec des gens robustes et fi-ables / Les autres c'est triple six juste le di-able* » [D.J. Kheops, 1997, Les

X-men, « C'est justifiable », Je signifie Nous et l'auditeur peut y trouver place pour sa propre énonciation ; d'ailleurs la suite ne laisse pas de doute : « *Ils nous niquent moi j'veux juste les fi-ables / Ma haine est justifi-able justifi-able ma haine est justifi-able* ». De manière plus précise, l'affrontement contre Eux, qui nous intéresse dans la mesure où il est susceptible de faire émerger immédiatement un Nous, fait fond sur l'attitude entière, dans sa jonction avec l'attitude précédente de méfiance : celle-ci, devenue entière, incline à s'opposer par principe à tout ce qui pourrait émaner de Eux, sans considérations de circonstances (« *Antinomiques on contraste sans camp ni notice* » [La Caution, *op. cit.*, « Changer d'air » *op. cit.*]). Dès lors l'affrontement politique devient inévitable : « *Jamais d'accord avec l'Etat, soi-disant consciencieux / Avec leurs gars, plutôt prétentieux* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « Derrière les apparences »], pour lequel l'impersonnalité de la phrase nominale permet l'économie d'un Nous évident. L'affrontement en question apparaît, si l'on poursuit le lien avec la méfiance, comme réaction de principe à toute action ou proposition, en raison d'un abus précédent voire originel qui ne s'efface pas ; réactivité instinctuelle, quasiment animale (« *Que l'Etat suce ma bite /.../ D'office j'nique ta police ta justice /.../ Animal'ment vôtre ton pays c'est pas l'nôtre / Moi et mon armée on dévore tout* » [Première Classe, *op. cit.*, Kery James, Rocca, Shurik'N, Hamed Daye, « Animalement vôtre »]). L'affrontement doit, afin que puisse être accepté pour soi « nôtre » et autres « *moi et mon armée* », marquer son *origine collective et défensive* : sa nécessité comme défense du collectif.

Si cette opposition renvoie le plus souvent à une contestation sociétale généralisée, elle peut prendre des inflexions plus précises qui l'orientent vers une application politique plus stricte : restreignant la contestation aux éléments classiquement considérés comme politiques (hommes et partis, fonctionnement des institutions, etc.). Elle se caractérise le plus souvent par un louvoiement entre flou et précisions minimales : c'est dire qu'elle demeure dans tous les cas très générale. A l'instar de ces deux extraits du même rapper : aussi bien l'entité très indéfinie « *les riches* » (« *Des snobs de familles nobles /.../ nous toisent avec dédain /.../ Pendant qu'les riches tuent le temps le temps tue les pauvres* » [Rohff, 2001, « Creuset 2 voyous »]), que la légère circonscription au monde politique (« *Politicards de merde /.../ y nous prennent pour des mongoles /.../ C'est pas ta faute ni celle de tes parents c'est celle du gouvernement /.../ Bande d'enculés d'vos mères à cause de vous on fait pleurer nos mères* » [1999, « Génération sacrifiée »]). Ou, pendant que « *A nos pieds trop d'boulets vu qu'l'Etat nous couillonne / ([avec chœurs :] Dans nos rues trop d'poulets) sans raison nous soupçonnent* » [Scred Connexion, 2002, « Trop soulé »] figure un affrontement politique

déjà vague, « *A ma génération surmotivée pour foutre le bordel / J'appelle à prendre en considération le fait que le monde entier s'fout d'elle* » [Less du Neuf, *op. cit.*, « Laisse du neuf »] dresse une opposition sociétale généralisée. Le louvoiement se laisse au mieux saisir dans les items qui se consacrent intégralement à l'affrontement. Notamment « L'emmerdeur public n° 1 » [Fabe, 2000]¹⁸⁸ se déploie de bout en bout comme contestation sociétale, depuis la citation initiale d'un extrait d'annonce : « *"Vous allez rencontrer un homme en colère, il a une dent contre la société grosse comme le déficit budgétaire"* ». La posture à l'origine égocentrée, comme le laissent entendre titre et citation, est d'emblée étendue puisque l'*incipit* opère la mise au pluriel : « *Puisqu'ils se foutent de nous on va se foutre d'eux* ». Et il sous-tend constamment une orientation politique de l'interprétation dans la mesure où il répète certains de ses énoncés précédents, jouant avec la réputation de celui qui écrit une « Lettre au président », etc. ; où, pour un auditeur qui ne connaîtrait pas ces glorieuses antécédences, les autres énoncés laissent la possibilité de les interpréter comme tels, par exemple avec le titre répété de façon lancinante dans le refrain.

En guise de premier bilan sur ces chansons de contestation : se trouve figuré l'entrechoc de deux univers, celui du rap, contre le reste de l'univers socio-politique. Ils ne partagent pas les mêmes valeurs, et semblent singulièrement imperméables l'un à l'autre, à l'exception de quelques expériences d'incursions mutuelles ponctuelles¹⁸⁹. Dans le cadre d'une imperméabilité réciproque on voit mal comment encore parler de politique, si l'on veut bien donner à ce terme la définition minimale de ce qui doit transcender le monde du commun pour lier ensemble ceux qui sans cela n'auraient pas même à se rencontrer. Deux univers sans communication font penser à un monde pré-politique, sans véritable demande de reconnaissance, ni délégation possible entre les deux (« *C'est toujours ceux d'en haut qui*

¹⁸⁸ : Quelques références : « Qu'est-ce qu'on attend » [N.T.M., 1995] parle de « *brûler les vieux* » à l'Elysée ; ces titres explicites : Le Rat Luciano, *op. cit.*, « Nous contre eux » *op. cit.* ; Sat, *op. cit.*, « Nous contre eux II » *op. cit.* ; Matt, 2003, « Nous contre eux » *feat.* Dadoo ; etc.. Un couplet parlé, en fin d'item, souligne la gravité de la situation : « *Ils disent qu'ils veulent pas de drogue mais laissent entrer son argent / Sans arrêt des contrôles pour ne pas laisser rentrer les gens / Ils fracassent les portes d'une église pour chasser deux cent noirs /.../ Ils ont tellement fliqué le territoire / Que vouloir se révolter devient illusoire ou dérisoire /.../ Leurs enfants trouvent une situation assez vite / Pour nos gars : intérim, A.S.S.E.D.I.C., C.R.S., R.M.I., A.S. [assistante sociale], T.G.I. [tribunal de grande instance]* » [Fonky Family, 2001a, « Dans la légende »].

¹⁸⁹ : Sortes d'échanges culturels, elles se soldent toutes par le retour à la case départ du « chacun chez soi ». L'univers socio-politique rencontre celui du rap : une visite guidée, où le rapper veut faire prendre conscience à ses hôtes de son environnement de vie, mais ces hôtes venus en avion le reprennent dès la visite terminée [Shurik'N, *op. cit.*, « Où je vis » : « *Mais qu'est-ce que j'veis leur dire maintenant qu'ils sont là ? "Bienvenus ! / Ça fait longtemps qu'on vous attend franchement on y croyait plus..."* » ; cf. en outre, le rap au Président de Salif]. L'univers du rap rencontre l'univers socio-politique : le groupe IAM [1991, « Attentat »] participe avec un humour violent à une soirée privée dans un quartier huppé marseillais ; dans « Attentat II » [1993], à un vernissage d'art contemporain à Aix-en-Provence.

parlent pour ceux d'en bas » [Cut Killer, 1998, Les Spécialistes *feat.* D.Abuz & B.A.B., « La voix du peuple »]). La seule possibilité pour changer la situation, renouer les liens entre les deux mondes, proviendrait d'une demande de pardon : Fabe [2000, « Excusez-nous »] en formule vingt-et-une pour son propre camp (par exemple : « *Excusez-nous si on sait pas quoi faire / Nos vies : des vols charter qu'on a envie d'changer en classe affaire* ») avant la chute, qui signale le partage des torts et la nécessité de la réciprocité : « *Excusez-nous d'veous dire "excusez-nous" / Et si vous pensez qu'c'est à cause de vous alors excusez-vous !* ». La possibilité de réversibilité du monde passe de la part de Eux par une compassion, du même type que celle des rappers envers ceux qui souffrent. Elle ne peut que s'expérimenter, forme d'observation participante qui consiste à se mettre dans les conditions de vie d'autrui : « *J'voudrais t'voir dans la peau d'un immigré /.../ à la place de l'accusé à tort /.../ dans la peau d'celui frappé par le H.I.V. /.../ t'asseoir en nos lieux quand la faim pousse à pêcher /.../ [etc.] J'aimerais qu'tu prennes conscience d'la gravité d'tes actes / Avant qu'il n'soit trop tard, trop tard* » [La Brigade, 2001, « Je voudrais te voir » ; cf. en outre, Fonky Family, 2001a, « Imagine »]. En bref : la réversibilité de la situation imperméable n'a que peu de chances de s'actualiser, et les deux univers semblent destinés à demeurer hermétiques.

2.4 : De Je à Tous. Enallage et embrayage démocratique

Pour l'instant, ni Eux ni Nous n'ont reçu des formulations suffisamment précises, qui exprimeraient autre chose que la lutte des grands contre les petits, de ceux d'en haut contre ceux d'en bas, etc.. Les « petits » ont besoin d'avoir de bonnes raisons pour se reconnaître, pour accepter l'offre de proposition d'un partage des perspectives ; et il est remarquable à cet égard que les circonscriptions identitaires précises soient le plus souvent soigneusement évitées : « *Ecoute[-]moi j'm'en bats que tu sois black blanc ou beur / Que tu sois bad ou moins viril que ta grande sœur / Ou qu'tu sois un branleur et un glandeur...* » [IV My People, 2002, « Lalala... warning warning »]. Par conséquent il importe d'essayer de s'assurer le concours ou la ratification d'un Nous le plus étendu possible ; la figuration d'un affrontement Nous contre Eux y parvient ponctuellement, l'énallage du nombre de personnes constitue un moyen sans doute plus durable. L'opération peut être explicite, comme dans ce passage de Fabe [*op. cit.*, « Stupéfiant » *op. cit.*] : « *Quand j'dis "on" j'dis "nous" j'parle de ceux qui sont concernés /.../ Quand j'dis "souv'nez-vous" j'parle de ceux qui nous ont bernés /.../*

Quand j'dis "vous, t'nez bon !" j'parle de ceux qui sont enfermés... » ; ou comme dans les refrains répétés avec des pronoms personnels différents : « *J'mélange tes cauchemars et le rêve brisé / Peur noire : rimes amères ou à mourir de rire* », qui devient « ... *mes cauch'mars...* » puis « ... *tes... leur rêve...* » et « ... *tes... mes...* » [Oxmo Puccino, 1998, « Peur noire » ; cf. en outre, Mystik, *op. cit.*, « Conscience chargée » : de « *mon* » à « *nos* » en passant par « *vos* » et « *ton* »]. Cela dit, ces explicitations, trop fréquentes, risqueraient de faire tomber le rapper sous le coup d'une accusation d'artificialité marchande : de forcer l'auditeur à se reconnaître, pour l'amener à acheter ce qui est toujours aussi un produit marchand [cf. L. Boltanski, L. Thévenot, *op. cit.*]. Il ressort que l'énallage se doit de prendre d'autres voies, plus progressives, par un « *trajet énonciatif* » [J. Guilhaumou, *op. cit.*, p. 96].

De *Moi, tu...* à *Moi, Nous...*... Enallage du nombre de personnes

On a mis en évidence un certain nombre de contradictions dans la parole du rapper, dont l'une entre repli nombriliste (« *moi je...* ») et adresse à l'autre (« *je te rappe...* »). Puisqu'il s'agit de considérer comment le Je s'associe à d'autres pour former un Nous à travers un trajet énonciatif, proposons pour la première étape un rapprochement entre Je et Tu : quelque chose comme un *Moi, Tu...* Il permet de concerner l'autre à ce que dit le locuteur ; plus encore, de surimposer au Je du locuteur le Je propre de son interlocuteur, de conférer à un seul Je l'authenticité de deux expériences propres qui se recouvrent – non dans une exactitude, mais dans une évocation qui ouvre la possibilité d'une appropriation. « *Moi, tu...* » correspond par exemple à ce passage : « *Dédié à ceux et celles qui mènent des vies d'chiens ou d'chiennes / J'rapporte la mienne et t'as l'impression qu'j'raconte la tienne* » [Fonky Family, 2001a, « Mystère et suspense »]. Le processus se révèle généralement assez long, depuis le Je de l'individu-rapper jusqu'au Tu de l'auditeur-interlocuteur, en passant par diverses voies énonciatives qui élargissent la perspective afin de la faire partager : d'abord, « *J'fais partie d'ces gens qui râlent sans cesse* » [Le Rat Luciano, *freestyle Skyrock*, 17 décembre 2001], qui ouvre d'emblée sur l'autre possible (avec quatre répétitions de « *Ces gens qui...* » : « *Ces gens n'ayant qu'famille et conscience pour richesse* »), pour rabattre sur un Je qui devient subrepticement On (« *Chez moi c'est pollen vodka et rap musique / Sept sur sept en colère mais quand même on a l'sourire* »), et finir avec une généralisation à destination de Tu (« *Paix au béton à l'usine c'qui ont vu leurs rêves s'détruire / Tous ceux voulant la thune comme ton voisin ou ta voisine* »). Le processus peut passer par une injonction paradoxale, entre circonscription identitaire pour le style du rapper et ouverture à

l'auditeur : « *Quand j'rappe j'suis trop 9.4. [Val-de-Marne] /.../ J'm'en bats les couilles d'la plaque d'ton auto /.../ si tu kiffes respect à ton ghetto* » [Rohff, 2001, « R.O.H.F.F. »].

Ce Moi, Tu... n'est cependant qu'une étape ; ne serait-ce que parce qu'il faut en tirer la conséquence nécessaire : Moi et Tu en s'associant forment un nouveau sujet. Celui-ci ne vaut pas pour une simple collection d'individus, séparés par des virgules (qui n'existent pas ici), mais pour une extension collective de l'expérience propre engagée par Je et appropriable par Tu : Nous. Extension collective et sociale, au sens où V. Descombes parle de « *pensées sociales* » portées par un « *sujet social* » [V. Descombes, 1996, pp. 324-329] : ici il s'agirait d'expériences sociales, que Je ne peut avoir que si Nous les avons, de la même manière que pour l'institution du rendez-vous qu'il décrit¹⁹⁰. L'extension de Tu à Nous fait passer à l'étape *Moi, Nous*.... Elle gagne à opérer d'abord l'élargissement de Je à ceux qui partagent effectivement l'expérience, Nous du cadre de vie partagé : « *D'nos jours qui va prétendre vivr' d'amour et d'eau fraîche ? / Ni moi ni mes gars ni c'qui résident là où j'crèche dans la dèche* » [Sat, freestyle Skyrock, 21 mars 2001]. Car à partir de là, il devient légitime de « *met[tre] [s]on rap au pluriel* », comme le dit Manolo : « *On est tellement dans l'même cas qu'mon rap j'le mets au pluriel* » [D.J. Kheops, 2001, « Croire en qui ? Croire en quoi ? » *op. cit.*]. L'opération entière peut être performée au plus court, comme avec ce lapsus (indice d'oralité) qui réalise le trajet requis : « *Laisse-nous m'exprimer* » [*Ibid.*, Puissance Nord, « Droit d'expression »]. Cela dit elle nécessite à son tour le plus souvent un processus assez long. Dans ce passage de N.T.M., on voit qu'elle s'appuie, outre les pronoms personnels, sur l'intervention de chœurs qui donnent solidité (consistance et effectivité) à Nous, lequel n'a plus qu'à s'énoncer très logiquement sous forme de slogan : « *Tu connais mon emblème : / Trois lett' assemblées pour le système / Traduisant ([avec chœurs :] idéal'ment) l'état d'esprit du ([avec chœurs :] moment) / Alors protégeons nos flans resserrons nos rangs* » [N.T.M., 1993, « C'est clair (part II) »].

L'embrayage démocratique

¹⁹⁰ : Pour Descombes, « *Ma pensée du rendez-vous n'est une pensée du rendez-vous que si elle est notre pensée du rendez-vous /.../ ce que nous pensons sert de règle à ce que je dois penser. Le sujet 'nous' n'est pas dans ce cas un individu collectif (une foule pensante), c'est un sujet social : c'est chacun de nous en tant qu'unité dyadique* » [p. 329]. Il faut remplacer « *pensée du rendez-vous* » par expérience propre pour obtenir le sujet d'une expérience sociale.

La question reste de savoir si l'on peut prolonger le trajet au-delà du sujet social, vers un sujet politique ; cela a été suggéré avec Nous comme embrayeur démocratique, qui reçoit cette épithète du fait qu'il n'opère aucune exclusion préalable, peut être approprié par tout un chacun. Si l'examen plus précis des places énonciatives a conduit à réserver Nous au sujet social, on requalifiera l'embrayage démocratique par On, dont le mécanisme consiste en *Moi, On...* Cette formulation signale « *l'équation spontanée* » entre ancrage personnel et ouverture sur l'universel, que remarque Flahault : « *'Pour moi, on ne peut pas...' où se marque l'équation spontanée du sujet et de l'universel* » [F. Flahault, 1978, p. 135]. De fait, On ne se différencie pas fondamentalement de Nous, si ce n'est par l'ajout d'une dimension d'impersonnalité, qui universalise la possibilité d'appropriation de l'expérience propre : véritable « *would be* » peircéen, qui donne valeur de loi aux propositions concernées. L'impersonnalité se retrouve dans le fait qu'on peut remplacer On par Ça, à la même valeur formelle : « *Dans ma banlieue ça étudie ça joue au foot un peu / J't'ai pas tout dit : ça rappe deale se shoote un peu* » [Booba, *op. cit.*, « Nouvelle école » feat. Mala] ; Ça pourrait se passer dans une autre banlieue, même un autre cadre de vie. L'opération dessine un trajet du Je à On qui invite à conclure à la similitude des conditions de vie : « *Je viens d'là où... /.../ On est p'tet' pas issus des mêmes couilles on a p'tet' pas tété le même sein / On a p'tet' pas le même sang mais on aime les mêmes sons / On a les mêmes gueules les mêmes dégaines /.../ Gros en gros on a le même quartier* » [Rohff, 2001, « Le même quartier » ; cf. en outre, Ärsenik, 1998, « Partout la même » feat. Neg' Marrons]. Le but est de rendre le On volontaire et disponible pour l'affrontement, Nous/On contre Eux : « *Mon son récité par les voix des H.L.M. j'crois /.../ On a pas les mêmes droits / Donc j'lève mon troisième doigt / Et j'viens reprendr' mon dû perdu dans c'monde* » [Lunatic, *op. cit.*, « H.L.M. 3 »]. On n'y force pas la main de l'auditeur : les affirmations sont vécues sur le mode soit dubitatif (« *j'crois* ») soit de l'évidence (« *on a pas les mêmes droits* »), et les actions sont imputées au seul locuteur (« *j'lève...* »). Le trajet énonciatif suivant ouvre sur l'affrontement : « *Mes doigts côtoyaient mes billes là ils côtoient mon bic /.../ Mes potes côtoyaient la vie mais ils esquivent les flics /.../ J'te parle du monde qui gronde quand du tien les problèmes tombent / C'est pas même savoir c'est pas les mêmes pouvoirs /.../ pourtant les mêmes lois logiqu'ment les mêmes droits / Forcément avec un boulet au pied on a pas l'même poids* » [Rocé, *op. cit.*, « On s'habitué »] : de Je à On en passant par l'entourage.

Concernant les trajets énonciatifs, on peut malgré les différentes étapes conclure à une économie de moyens dans la mesure où, en quelques phases, Je devient On et institue

durablement un sujet social voire politique. La finalité propre de cet embrayeur consiste à concerner l'auditeur à l'affrontement : à rendre la contestation collective, et l'affrontement effectif. D'autres formes de déictiques jouent ce rôle, par une économie de moyens plus grande encore, par exemple « *gros* » [*loc. cit.*], déjà saillie énonciative sonore et empreinte vocale ; c'est le cas de « *lascars* » ici : « *Lascars reu-fs* [frères] *ou moins reu-fs d'ailleurs ou du coin / Sachez qu'des doigts r'groupés forment un seul poing* » [Årsenik, 2002, « Monsieur qui ? »]. Rappelons ici que l'embrayage est démocratique non au sens délibératif du terme ; son acception s'entend pour l'extension illimitée des partenaires enjoints dans la communication : il ne peut qu'ouvrir sur la délibération, mais il contient cette ouverture. Dans ce cadre, si l'embrayage ouvre sur l'affrontement, cela semble imposer une restriction à sa qualification comme démocratique, puisque Eux reste exclu du mécanisme. Cependant, à l'instar de la *captatio malevolentiae*, il consiste à faire en sorte que ce soit toujours l'autre que soi qui entre sous cette catégorie descriptive : l'*autre pire que soi*, dont les actions peu avouables pour soi peinent à l'inclure en une commune humanité¹⁹¹. C'est pourquoi je conserve l'épithète démocratique. Quant au dénominateur commun et nécessaire à tous les trajets, il reste toujours l'engagement du rapper dans sa parole : un Je relatant une expérience propre, sans lequel l'appropriation n'aurait aucune bonne raison pour se faire. On peut à l'inverse poser d'emblée la généralité de l'expérience, tant qu'à un moment ou un autre Je s'engage en propre : « *Chaque quartier compte son Q.G. ses tripots ses jeunes en mandat d'arrêt / Les nerfs à fleur de peau le manque de pot on connaît l'topo /.../ Dis-toi qu'c'qui m'arrive j'l'ai pas choisi /.../ l'enjeu c'est fuir ma vie d'clebs* » [Taxi, 1998, Fonky Family, « L'amour du risque »]¹⁹².

3 : L'HORIZON DE LA CO-ENONCIATION. NOUS, VRAIMENT

¹⁹¹ : Cela transparait par exemple dans les réactions au reproche de « *tous pourris* » : les hommes politiques le comprennent, et appellent de leurs vœux à assainir les pratiques politiques, mais personne ne le prend pour soi ; chacun réalise un *nostra culpa*, jamais un *mea culpa*.

¹⁹² : De même ici, de la généralité à la circonscription de l'expérience avec le Nous du cadre de vie partagé : « *Voilà un baille qu'on parle au nom des mêmes vu qu'c'est l'même air qu'on respire /.../ Garde tes serments on rappe la rue tant qu'les gars et femmes en demandent /.../ Et puis d'ailleurs y a un problème si j'tente de rendre honneur / A ces mômes déjà mûrs à mes potes déjà morts / Avec qui j'tenais les murs ces gars avec qui j'aboie / Avec qui j'broie l'noir avec qui j'bois / Parle de tout et d'rien dès que vient l'soir / Avec qui j'traîne des nuits avec qui j'tue l'ennui aussi* » [Fonky Family, 2000, « On y est on y reste »].

Si l'on peut aller plus loin dans l'institution d'un sujet social voire politique, ce serait à montrer que le Nous présent dans la parole du rapper ne correspond pas à une délégation par Nous de sa parole propre à un locuteur unique, mais à une *co-énonciation* ou énonciation à l'unisson. Dans ce cas il s'agit d'une opération supplémentaire au partage de la perspective : d'une situation où l'auditeur parle à travers Nous, comme s'il disait lui aussi Je dans cette communication asymétrique où cela n'est pas possible. C'est pourquoi je parle d'horizon idéal. On verra que si la co-énonciation s'actualise par moments, cela n'a pas toujours été le cas : cet examen d'un montage énonciatif sera l'occasion de proposer un autre critère pour délivrer une histoire du rap français, après celui de l'ellipse syllabique. Mais il peut aussi y avoir co-énonciation en un premier sens, plus faible, donc moins idéal : il s'agit, à un degré supérieur à la parole doxique, de ce que tout le monde aurait pu dire. A un degré supérieur, puisque proverbes et lieux communs ont pour caractéristique de correspondre à une situation particulière ; alors qu'ici les généralités en question valent pour tout être humain, quelle que ce soit la situation dans laquelle il est engagé ou son histoire de vie. De telles généralités sont forcément en nombre limité, on en compte ici deux types : le rappel de la mortalité inhérente à l'humanité, et l'auto-description comme homme moyen. Ces deux éléments possèdent comme autre particularité d'être communs au rap et, avant lui, la tragédie grecque.

3.1 : Homme moyen et horizon mortel. Ce que tout un chacun aurait pu dire

Rap et tragédie partagent en premier lieu la figuration d'un protagoniste principal qui n'est ni héroïque ou exemplaire, ni à l'opposé maléfique, mais moyen ou intermédiaire – peut-être exemplaire pour cela même. Myriam Revault d'Allonnes commente la théorie de « l'homme 'intermédiaire' (metaxu) » d'Aristote, comme « héros tragique par privilège » : ni ange ni démon, mais « *faillible, c'est-à-dire humain* » [M. Revault d'Allonnes, 1995, p. 80]. Pour elle cet homme n'est pas propre à la tragédie mais désigne « *le vivant politique dans son humaine réalité : ni dans la clarté des justes ni dans la nuit des méchants* » [p. 85]. Cette faillibilité transparait déjà de l'auto-ironie, où le rapper manifeste son imperfection (et qu'il est susceptible de distance critique à son propre égard). Il est en outre comme les autres, intermédiaire : sans génie et prévisible, à la fois « *Y a rien d'espace dans cette p'tite tête* » et « *Y a des choses que tout le monde vit comme la mort la haine l'amour et l'envie* » [Le Rat

Luciano, *freestyles* Skyrock, 30 & 31 octobre 2000]. Par sa commune et moyenne humanité, il peut attester de sa non-exceptionnalité en tant qu'être dans la vie réelle : « *Tu veux savoir vraiment à quoi j'resemble ? Au commun des banlieusards* » [La Rumeur, *op. cit.*, « Les coulisses de l'angoisse »] ; et, par conséquent, de la non-exceptionnalité de ses pratiques comme de ses pensées : « *Je donne juste mon opinion du monde / Une vision partagée par beaucoup d'enragés* » [Chroniques de Mars, 1998, Sista Micky, Don Choa & Menzo, « On dit c'qu'on pense »]. Ce qu'il dit et fait deviennent des choses telles que tout un chacun qui n'est pas rongé par l'orgueil (il s'agit encore d'une description de soi difficile à revendiquer) pourrait les dire et les faire.

Cela ne conduit pas à une stricte co-énonciation dans la mesure où ce qu'il dit n'est pas dit en même temps par les auditeurs, mais donne à sa parole le statut de ce qui aurait pu être aussi bien dit par un autre, en l'occurrence l'auditeur. Il s'agit d'une acception donc plus large de la co-énonciation, dont le propre est d'être potentielle ; elle a été proposée par Denis Apothéloz, Marie-Jeanne Borel et Catherine Péquegnat à propos de conclusions amenées par des prémisses désignées comme objectives et inéluctables (car émanant du monde extérieur) : « *Accepter l'ensemble de la procédure équivaut, de la part de l'interlocuteur, à se poser comme un coénonciateur potentiel de la conclusion* » [D. Apothéloz et alii, 1984, pp. 51-52]. La figuration du rapper comme homme moyen recourt principalement à trois formules très proches : la première, « *je suis de ceux qui...* », permet ensuite d'instituer un On comme sujet social, s'adonnant ici à une activité politique : « *J'suis de ceux qui traînent tard à squatter les bancs tels le fer et l'aimant /.../ Où en mal de trophée on r'fait l'monde loin des bras d'Morphée* » [Comme un aimant, 2000, Chiens de Paille, « Comme un aimant » ; cf., en outre, Mystik, *op. cit.*, « Je suis de ceux »]. Les deux autres, « *un parmi des millions...* » et « *même... que des milliers* », dissolvent l'individualité sous la force écrasante du nombre : « *J'suis qu'un parmi des millions, c'est-à-dire un d'plus dans la place...* » [Koma, 1999, « Un parmi des millions » feat. Rocé & Kohndo] ; « *J'ai la même vie qu'des milliers /.../ J'suis qu'un d'plus à vouloir briller / Qu'un enfoiré d'plus...* » [Sat, *op. cit.*, « C mon truc »]. L'utilité de cet homme moyen dont les paroles auraient pu être tenues par l'auditeur se juge toujours à l'aune de l'affrontement Nous contre Eux : « *Tout autour d'chez vous /.../ là où pour vot' plus grand étonn'ment on dit même aimer nos vies d'fou* » [Ibid., « Dans le 13 »],

où l'opposition est représentée par huit répétitions de « là où on... »¹⁹³. Cela sert donc à faire partager de bons motifs pour s'opposer.

Rap et tragédie partagent une seconde caractéristique essentielle, elle aussi politique et donnant naissance à une parole qui pourrait être tenue par l'auditeur : le rappel constant de la mortalité de l'être humain. Cornelius Castoriadis, entre autres auteurs attentifs au politique et à la Grèce Antique, pose comme signification politique de la tragédie « le rappel constant à l'autolimitation » [C. Castoriadis, 1996, p. 168] ; plus précisément : « par dessus tout, la tragédie est démocratique en ce qu'elle porte le rappel constant de la mortalité, à savoir de la limitation radicale de l'être humain » [pp. 168-169]. Ce trait, que Castoriadis juge absent du monde moderne, rejaillit dans les paroles des rappers¹⁹⁴, d'abord par l'inéluctabilité de la propre mort du rapper : « J'sais plus quand Blaze et moi on a failli y passer / La vie peut être courte » [*Chroniques de Mars, op. cit.*, Costello, Le Rat Luciano & Sat, « Faut qu'on sorte de là »]. Il n'est pas anodin que, parmi les ajouts de Rohff à « Deuxième génération » de Renaud, figure : « Je reste un bonhomme jusqu'à c'que mon heure sonne » [*Hexagone 2001... op. cit.*, « Deuxième génération » *op. cit.*]. Le rappel de l'horizon mortel sert surtout à adresser à Tu la seule égalité de fait qui les lie : « Mais qu'est-ce tu crois ? ! Qu'tu vas vivre éternellement ? ! » [Intik, 2001, « La victoire »], ou « Même les étoiles s'éteignent t'es pas éternel bonhomme » [Lunatic, *op. cit.*, « Civilisé (originale version) »]. De Tu, on glisse sans problème à On, soumis à la même humaine condition (« D'ici d'main tant on part en un rien d'temps » [Fonky Family, 2000, « La fièvre du béton »]), voire qui posséderait « Les pompes funèbres comme sponsor » [Ärsenik, 2002, « Les anges aux poings serrés »]. En fait, dans sa récurrence, le rappel de la mortalité devient une ON-vérité, d'ailleurs la seule « positivement » déterminée : « Rien n'est garanti sauf la fin d'chacun /.../ Rien n'est garanti à part la mort » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « Rien n'est garanti » *feat.* Les X]. Son intérêt, dans la perspective de la co-énonciation, tient non seulement à son inéluctabilité, sorte de pense-

¹⁹³ : Un moyen connexe rapproche encore les interlocuteurs, le passage par l'impersonnel : « Plus d'boulot : dur ego tranché au couteau / Réduit au travail au black faut bien faire chauffer les fourneaux / Journaux épluchés... » [D.J. Kheops, 1997, Shurik'N, « Si j'avais su »]. Ce passage n'a de valeur qu'entouré par l'engagement du locuteur : « Sous chaque uniforme y a une ordure qui répond aux ordres /.../ De Barbès aux Minguettes des Quartiers Nord au Mirail / C'est toujours la même cible quand ils sortent leur attirail /.../ Pose ta plaque et ton flingue on verra c'est qui la baltringue » [Scred Connexion, 2002, « Justice pour tous »]. Cela dit, si le récit est suffisamment circonstancié (ici par les prénoms des protagonistes), le refrain peut généraliser l'expérience par l'impersonnel : « C'est une époque de fou on se fout de tout gars quoi ? ! On fout sa vie en l'air / C'est une époque de fou tout se joue sur un coup de poker » [Cut Killer, 1996, Koma, « Une époque de fou »].

¹⁹⁴ : Ce rappel de la mortalité ne s'apparente pas à quelque philosophie du moment présent ; ou alors, à une réhabilitation du moment présent sous toutes ses dimensions, mêmes désagréables : « Autant d'main on meurt / Faut qu'on déguste la haine l'amour la joie l'ennui » [D.J. Djel, 2000, Le Rat Luciano, « Déguste »].

bête face à la vie (« *Comment oublier qu'on doit tous mourir hein ? !* » [3^{ème} Œil, 2002, « Faut qu'on s'accroche » feat. Fonky Family]); également à son caractère extrêmement démocratique, qui touche tout un chacun.

3.2 : A travers moi, Nous parlons. La co-énonciation stricte

Si cette conception large de la co-énonciation a fait voir de nouveaux points communs entre le rap et un certain théâtre, ainsi qu'elle a relevé deux dimensions politiques non tributaires de la contestation, il reste à mettre à l'épreuve un sens plus strict. Celui-ci assimile la co-énonciation à une *énonciation à l'unisson* entre les interlocuteurs (rapper/auditeur), de la même manière que la voix du rapper est parfois accompagnée par un chœur ou des backs vocaux. Cela peut être réalisé, à nouveau, par un long trajet énonciatif qui impose de conclure sur le fait que le rapper a parlé avec quelqu'un d'autre : « *Eh ducon ! Si j'pose autant d'questions c'est qu'j'n'ai pas les solutions / Que faire quand y a rien à la clé d'nos bonnes résolutions ? / "Ça peut plus durer" combien se l's'ront juré /.../ On fait c'qu'on peut avec c'qu'on a les moyens du bord / Mais la devise reste sauve c'qui peut encore l'êtr' femmes et gosses d'abord / J'pleure pas sur mon sort y a pire qu'moi / A l'heure où tu m'écoutes au-d'ssus d'ta tête t'as peut-être plus d'toit /.../ On cherche pas à s'enrichir sur les malheurs des autres / Toutes les vérités sont bonnes à dire et même les nôtres* » [Fonky Family, 2001a, « Mystère et suspense »]. Dans cet extrait, un segment est noté entre guillemets, dans la mesure où l'auditeur l'interprète rétrospectivement comme citation. Autre fait remarquable, l'oscillation constante entre les déictiques : Je, afin d'attester de l'engagement propre du rapper ; un premier Tu dans « *ducon* », donc Tu de l'adversité ; un second, référencié comme l'auditeur particulier ; enfin, des On ou Nous, qui posent spécifiquement problème. Les deux dernières phases donnent à mon sens la clé : la première (« *On cherche...autres* ») différencie les rappers (« *on* ») et Nous comme sujet social (« *autres* »); cela s'apparente à la justification d'un reproche d'utilisation mercantile de Nous, que d'autres que Nous ont formulé (sinon, on aurait « *...sur vos malheurs* »). Alors que la suivante (« *Toutes...nôtres* ») fait fusionner rappers et Nous en un seul sujet d'énonciation : Nous, sujet social et véritable locuteur – quand le groupe rappe, c'est Nous derrière le groupe qui parle. Cette analyse invite à interpréter, rétrospectivement toujours, un autre On problématique (« *On fait c'qu'on peut...d'abord* ») comme l'énonciation d'une de « *nos vérités* », qui a pu être énoncée par

l'« un d'entre nous », mais pas forcément le rapper. Par conséquent, elle aurait pu également être notée entre guillemets. Le refrain qui suit confirme l'hypothèse, et montre la disponibilité de la co-énonciation pour l'affrontement, notamment : « *J'viens d'là où les gens m'disent tous emmerder l'système / Croire en l'argent son pouvoir le respect qu'il dégage / Puiser leurs forces dans l'amour la haine la peine ou la rage* » [Ibid.].

La co-énonciation stricte se réalise également de manière plus directe et plus simple : sans imposer d'interprétation rétrospective à l'auditeur, ce qui lui est pénible voire impossible dans l'écoute-en-action. Pour cela, le moyen le plus évident consiste à introduire la parole de l'autre au sein de celle du rapper, mais une parole qui ne soit pas simple citation même comme argument d'autorité. En fait cette parole est assumée par le rapper comme si elle était sienne : elle aurait pu être sienne – il aurait pu la dire. Cela renverse la structure de la co-énonciation élargie, où ce que le rapper dit pourrait l'être par l'auditeur, voire tout un chacun humain. Ici un autre, qui est toujours collectif (Nous), l'a dite et elle devient notre parole ou notre vérité. Celle-ci fonde l'intervention du sujet en tant que rapper, car « pour ne pas que notre parole se perde, il faut bien qu'elle passe par quelqu'un », pour paraphraser Flahault qui traduit l'implicite de certaines citations par « *'Ça me dépasse, mais c'est quand même par moi que ça passe !'* » [F. Flahault, 1978, p. 151]). Ici : « *Comme disent mes gars autour "y s'rait quand même temps d'voir aut' chose" / Alors j'rappe et laisse une trace de mon passage sur terre* » [Sat, freestyle Skyrock, 21 mars 2001]. Même une simple citation peut devenir co-énonciation, par le statut qui lui dévolu ; comme dans l'exemple suivant où la citation, performée par le rapper, l'est en outre et en même temps sur le mode parlé par une autre voix d'homme (c'est noté par les guillemets et les parenthèses) : « *...Rimer pour mon entourage / Après tout c'est eux qui m'encouragent c'est eux qui m'donnent la force de l'faire / En m'disant : ("accroche-toi mon vieux et un jour pour toi ça va l'faire")* » [Sniper, op. cit., « Sniper processus »]. L'utilisation du présent renforce le statut énonciatif : alors qu'il s'agit d'un événement précis et passé, le présent lui donne une valeur de vérité générale, sorte de principe que le rapper s'est donné et qu'il adresse à l'auditeur.

Certains utilisent d'autres techniques, plutôt une autre origine pour la parole qui fonde la co-énonciation : « *Dans nos quartiers sur les murs y a tout un tas d'phrases / Et si j'le voulais j'pourrais en faire mes propr' phases / T'y trouves souvent des prénoms suivis d'un "je t'aime" / Ou d'un "j'te baise" ou "suce-moi" pour les plus extrêmes / Crois pas qu'l'Etat et les flics soient en reste / Cherche bien tu trouv'ras vite des "on vous nique" "on vous*

déteste"/ Signé "les p'tites pestes"... » [Fonky Family, 2001a, « Filles, flics, descentes »]. Ici ce sont les graffitis anonymes, des écritures, que le rapper assume comme sa parole propre ; car « *si j'le voulais...phases* » perd sa valeur conditionnelle, actualisée qu'elle est par la chanson, et le sujet devient On : « *Y en a pour tout l'monde même pour Jacques Ch. / En fait on parle de tout et d'n'importe quoi...* » [Ibid.]. Enfin il faut noter que, de la même manière que Nous n'existe qu'avec (et contre) Eux, la co-énonciation ou l'énonciation de Notre parole prend consistance vis-à-vis d'une contre-co-énonciation (ou énonciation de Leur parole). Celle-ci bien sûr n'est pas assumée mais renvoyée à son altérité et à son ineptie. Elle touche généralement personnellement le rapper : « *J'arrive ils disent : "c'est qui c'crétin ? Un alcoolique un p'tit naïf / Un malpoli qui planque un p'tit canif ?" / Si tu savais comment j'leur chie d'ssus* » [Fonky Family, 2000, « La fièvre du béton »]. Elle renvoie également à une parole doxique, qui a pu être adressée à tout un chacun : « *"Fais ci et ça mets-toi là ne la ramène pas / De ton avenir ce sont les principes de base" / J'ai pris ce chemin pendant pas mal d'années c'est vrai...* » [IAM, 1993, « Fugitif F »]. En cela on peut inclure dans la catégorie de la contre-co-énonciation les occurrences de « *On m'a dit : "..."* » relevées ci-dessus comme ON-faussetés, et qui imposent des réfutations [cf en outre, Ärsenik, 1998, « Ils m'appellent » et Sniper, *op. cit.*, « Quand on te dit »]. Ces réfutations ont comme horizon idéal de devenir à leur tour ON-vérités à usage pratique et défensif : de devenir les réfutations employées par tout un chacun faisant l'objet de ces attaques.

3.3 : Petite histoire du rap français (2/2). La prise de la co-énonciation

La co-énonciation, comme l'interprétation langagière précédemment, offre une prise intéressante pour écrire une histoire, partielle, différente de celles proposées, du rap français. Du moins faut-il démontrer que la co-énonciation est historique : qu'elle n'a pas toujours, dans son acception stricte s'entend, fait partie des dispositifs énonciatifs des rappers. Pour cela, je croise cette prise avec une catégorie indigène, celle de « *rap de (2) rue* », pleinement historique pour le coup (apparue entre 1998 et 1999, pour se généraliser en 2000). Elle modifie légèrement celle de « *rap underground* » en lui assignant indissolublement une origine et une destination précises : un rap qui vient de, et est fait pour la rue. Cette catégorie se justifie pour une histoire de la co-énonciation de la prise au sérieux de deux énoncés : le premier provient de la suite de l'extrait commenté comme trajet impliquant rétrospectivement

une co-énonciation, « *J'sais plus si c'est moi ou la rue qui est en train d'parler* » [Fonky Family, 2001a, « Mystère et suspense »]. Le second émane d'une interview d'Akhenaton où il justifie son auto-proclamation dans une chanson comme le premier rapper « *à écrire sur la rue vraiment* » [Akhenaton, 2001, « Intro » ; à propos d'une chanson publiée en 1993] : « *C'était le premier morceau qui parlait réellement du contexte français et de la vie dans les quartiers* » (*Radikal* hors série n° 1, 2001, p. 31). Si le premier énoncé suggère une nouvelle acception à rap de rue comme rap (co-)énoncé par la rue, le second conteste l'historicisation de la catégorie en la faisant remonter à 1993. En les combinant, on comprend la problématique suivie pour cette petite histoire : en observant différents raps de rue depuis 1993 jusqu'à 2001, établir si c'est le rapper ou la rue qui énonce. Bref : établir l'histoire de la co-énonciation sur ce thème précis. Le corpus, reproduit intégralement en annexe n° III, comprend trois items : « L'aimant » [IAM, 1993], chanson d'Akhenaton seul, qui est celle évoquée dans l'interview ; « That's my people » [N.T.M., 1998], par Kool Shen seul, ancre de bout en bout le rapper dans sa rue ; « Les miens m'ont dit » [Fonky Family, *op. cit.*], en tant qu'elle fait fond sur des interactions entre deux rappers du groupe et des « gens de la rue ».

Rap et rue (1993-2001) : qui parle ?

Dans « L'aimant », Akhenaton narre quelques années de la vie au quartier d'un jeune homme, dont il apparaît clairement qu'il ne s'agit pas de lui, depuis ses treize ans jusqu'à un âge indéterminé, avec quelques péripéties : diverses bêtises adolescentes, quatre ans de prison à dix-sept ans pour trafic de stupéfiants, un enfant illégitime finalement assumé, une tentative de s'en sortir par la musique ; enfin, devant les nécessités de nourrir une famille, récidive assortie de deux nouvelles années de prison (racontées dans une suite [Akhenaton, 1995, « Lettre aux hirondelles »]). Le tout est vécu sur le mode d'un fatalisme inexorable, dû à l'attraction néfaste du lieu de vie et des fréquentations qui lui sont attachées. C'est la métaphore de l'aimant, vers lequel on revient par magnétisme même quand on veut s'en sortir (elle sera reprise dans le film quasi éponyme qu'il a réalisé avec Kamel Saleh, *Comme un aimant*, 2000). La nouveauté principale de la chanson tient à ce qu'elle inclut des segments dialogués¹⁹⁵, d'abord minimaux (« "Salut" "Salut ça va ?" »), développés au fur et à mesure.

¹⁹⁵ : C'est aussi pour cette raison que cette chanson a été incluse dans le corpus, et non sur la seule base des allégations d'Akhenaton, puisqu'il apparaît que dans l'album parue la même année, N.T.M. aussi « *écrivait sur la rue vraiment* » dans « Qui paiera les dégâts ? » [N.T.M., 1993], qui contient notamment : « *La France est accusée de non-assistance / A personne en danger 'coupable' crient les cités mais l'Etat / Malgré ça nous fera payer les dégâts* ». Cette chanson revêt la même importance prépondérante dans la carrière du groupe : non par

Le plus long concerne, après le retour du premier séjour en prison, un échange avec une de ses fréquentations d'avant : « *"Salut les gars je vois que vous bossez toujours aussi dur !" / "Qu'est-ce que tu veux qu'on fasse ? Un T.U.C. ? ! / Je gagne en un jour ce qu'on me donne en un mois dans leur truc ! / Ecoute fils le biz' / Voilà ce qui ramène vite de l'argent et l'exquise"* ». La question est de savoir si cet échange fonctionne ou non comme co-énonciation. Il semble que non : la suite immédiate (« *J'ai choisi une autre voie la musique...* ») s'écarte ostensiblement des opportunités proposées par l'« ami ». Sans qu'elle soit non plus la voix du diable ou de quelque mauvais ange gardien, elle résonne comme celle de l'aimant, qui tôt ou tard le rattrape malgré sa volonté ; en tous cas il ne s'agit pas d'une citation assumée par le rapper comme sa propre parole. D'ailleurs le point de vue porté sur la rue est de bout en bout sans appel (« *Ce putain de quartier me suit !* »), bien que ce ne soit pas directement le fait d'Akhenaton et qu'il essaye de se garder de juger à un moment (« *Je raconte c'est tout je ne veux pas m'absoudre* »). Si le rapper, loin d'être obligé de glorifier en toutes circonstances la rue pour être dit faire du rap de rue, peut porter des critiques à son encontre, il ne peut en revanche tout critiquer sans apporter la moindre solution sinon l'*exit*, au risque de ne plus être reconnu comme faisant partie du même environnement social¹⁹⁶.

Si le premier item du corpus ne donne pas naissance à une co-énonciation, le second (« *That's my people* ») *a priori* non plus, qui ne contient aucun segment rapporté ; seulement il porte en partie sur les conversations tenues dans l'entourage proche (« *my people* »). Il faut d'abord remarquer que c'est un morceau paradoxal, puisque le premier couplet oriente la thématique vers un *egotrippin'* – que la chanson peut devenir par un remaniement : lui retirer les deux derniers couplets, faire basculer le premier en seconde position, changer le refrain et ajouter un premier couplet tourné sur sa pratique du rap [N.T.M., 2001, « *Touche pas à ma musique (That's my people remix)* »]. Pour autant, même dans ce couplet à vocation égocentrée est actualisé le principe supérieur commun au rap de rue : « *Faire du fric sans jamais tacher l'image de ma clique* ». Le couplet suivant décrit une activité fort prisée de Kool Shen : être avec ses amis pour « *parler juste pour parler* » ; dans le dernier couplet la présence de l'entourage devient la condition nécessaire et suffisante pour la bonne vie, et son

un film mais par deux remixes [N.T.M., 1995 ; 2001]. Les segments dialogués de « *L'aimant* » ont déjà en partie été commentés [chapitre deux, p. 99].

¹⁹⁶ : Chaque jugement porté sur le quartier peut être assimilé comme indexé sur les circonstances de la situation présente, donc justifiable et justifié (comme l'expression citée « *Ce putain de quartier...* », dans la mesure où le quartier l'a empêché de réussir une entreprise de drague à la plage). Seulement l'accumulation des jugements et leur exclusive négativité créent une généralisation, jamais contrebalancée par une concession ou une évocation de solution, ce qui différencie d'une posture de critique sociale.

approbation, celle pour le bon rap (« *Que tout c'que j'balance soit approuvé* »). Cela sous-entend que la parole du rapper, sans être forcément Notre parole, doit pour le moins recevoir Notre accord de principe. Cette définition de l'autorité de la parole du rapper amène à se demander à qui attribuer l'énonciation de deux ON-vérités : « *On n'veut plus subir et continuer à jouer les sbires* » et « *On est des fous bloqués dans des cages d'escaliers / Pris en otages par le nombre él'vé de pali-ers* ». Leur contexte est le même, à savoir : juste avant, l'évocation des amis (« *Mes compères...* », et « *Au sein des miens... notre vision* ») ; juste après, le rétablissement du Je propre du rapper (« *Sache...* », et « *j't'assure* »), comme si cela était devenu nécessaire de rappeler qui parle. Ces éléments ne suffisent pas pour placer les deux énoncés entre guillemets et les attribuer à Nous ; par contre ils permettent de leur donner une valeur supplémentaire à la seule approbation des amis : il s'agit de co-énonciations au sens large, de paroles qui auraient pu être tenues par les amis.

Le dernier item (« *Les miens m'ont dit* ») concerne comme le titre le laisse supposer les interactions verbales entre Sat et Le Rat Luciano, et leurs amis. L'écoute-en-action, même première, conclut à plus que des évocations : des citations de paroles émises par « *les miens* », puisque le locuteur est interpellé (« *Qui m'ont dit : "Mec..."* », « *Il m'a dit : "P'tit..."* », etc.). Et de fait, plusieurs interlocuteurs interviennent directement : pour la partie de Sat, un locuteur collectif représentant ses amis actuellement en prison, et son frère aîné par la médiation de lettres écrites depuis la prison également ; pour Le Rat Luciano¹⁹⁷, un locuteur collectif également, non déterminé sinon par « *mes gars* ». Un petit exercice de statistique montre qu'un peu plus de trente-sept pour-cent des mots employés dans la chanson tombent sous la dépendance de guillemets : sont des propos rapportés de ces proches. De plus ces propos ne sont pas simplement rapportés, ils sont assumés en propre par les rappers, d'autant que pour la plupart ce sont des conseils qui leur ont été donnés. Il s'agit donc de co-énonciations au sens strict. De par leur proportion et leur résurgence, on peut parler ici de stéréophonie littérale : d'une voix double, l'une émanant des rappers et qui ne sert presque qu'à introduire et à qualifier positivement la seconde, celle des proches. Voire, dans le cas de Le Rat Luciano, de véritable dialogue puisque certaines de ses interventions reconstituent ses réactions d'alors (« *Pourquoi ? /.../ Et si j'meure ? /.../ Avant qu'j'crève...fermeté* »), qui forment avec les paroles de ses amis les paires adjacentes du dialogue. Cette stéréophonie finit par figurer une

¹⁹⁷ : Qui, au sens strict, ne rappe pas : n'actualise pas de flow, mais se contente de parler (en asservissant le flux de sa parole au rythme de la musique). Comme si, à citer les paroles de ses amis, il devait emprunter un mode déclamatoire plus proche encore de la situation dans laquelle celles-ci ont originellement pris place.

hiérarchie enchevêtrée d'énonciations : ici, le sommet est constitué par les interventions des rappers, qui sont à l'initiative de la chanson et sans qui les autres paroles n'auraient sans doute jamais eu d'existence publique ; sommet constamment réduit à former la base de la hiérarchie, par la présence et la valeur accordées aux autres. Dans cette hiérarchie, on peut se demander à qui attribuer : « *T'as la vie d'avant toi...à bout d'souffle* ». *A priori*, il s'agirait de conseils donnés par le rapper à ses auditeurs ; ce pourrait aussi bien être des conseils émanant de ses amis : il serait alors légitime de les considérer comme co-énonciations au sens large. Si on les décompte avec les propos rapportés, cela donne un peu plus de quarante-huit pour-cent ; si l'on ajoute les segments dialogués de Le Rat Luciano, on dépasse les cinquante-et-un pour-cent. A la question de savoir qui parle entre les rappers et la rue, ici c'est la rue.

Pour cette petite histoire du rap, bien qu'elle soit trop fragmentaire et linéaire, se dégage l'historicité de la co-énonciation, qui culmine avec le dernier item, sorte de radicalité co-énonciative en même temps sans doute que sa borne supérieure. On est passé d'un compte-rendu de ce qui se passe dans la rue, à une forme d'hommage à la rue où l'on parle ; enfin, à un don de la parole : la rue parle. Il resterait à mieux explorer, en élargissant le corpus, les liens entre rap de rue et co-énonciation, à partir de l'hypothèse impliquée par ce survol qu'authentifier sa pratique du rap comme de rue oblige d'une manière ou d'une autre à y introduire des co-énonciateurs. Quant à la co-énonciation, on y voit à l'œuvre une forme de délégation de la parole, qui ne consiste pas à la « porter » mais à la rapporter littéralement en la faisant sienne : en la faisant Notre parole¹⁹⁸. Dans le cas de « Les miens m'ont dit » comme des exemples précédents, la délégation se limite à l'entourage proche ; mais elle actualise un Nous, dont on a montré qu'au terme de trajets énonciatifs parfois longs cet embrayeur institue un sujet social voire politique. Par conséquent la délégation de parole rendue présente par la co-énonciation porte également l'horizon de son extension. Ce trait permet de comprendre l'importance du verbe « *représenter* » dans le rap (« *je représente les miens / les quartiers / etc.* »), et de rendre compte d'un énoncé tel que celui-ci : « *Moi et Chirac pas d'différences on est les hommes même fonction : / Lui la France moi mes gens* » [Les Militants, 2002, Psy 4 de La Rime, « Je reste militant »]. Rapper comme Président de la République ont une fonction politique de représentation.

¹⁹⁸ : Cette délégation correspond à ce que Thomas Pavel nomme « *expérience langagière déléguée* », c'est-à-dire un « *type particulier d'expérience langagière, au cours de laquelle le locuteur se sent animé par une voix qui ne coïncide pas avec la sienne* » [T. Pavel, 1988, p. 34].

4 : NOUS/EUX : L'AMOUR/HAINE COMME REGIME ENONCIATIF

Le but premier fixé semble presque perdu de vue : discuter la notion disponible de chanson politique, qui se reconnaîtrait à la contestation politique qu'elle exprime. Si on a déjà dit que telle chanson ne pouvait être dite politique mais à propos de politique, il reste à montrer que la notion de contestation en elle-même est peu heuristique. C'est ce à quoi fera conclure la mise en évidence du double régime énonciatif, l'amour/haine, qui traverse la parole rappée. En effet ce régime ne se contente jamais de contester (ce qui serait d'ailleurs une litote pour le pôle haine), mais dit toujours en même temps un amour. Faire des chansons à propos de politique ne revient alors pas à contester, mais se rapproche de la critique sociale au sens que lui donne Michael Walzer [*op. cit.*]. Si la solidarité se laissait saisir à travers des gestes moraux comme la compassion généralisée ou des trajets énonciatifs instanciant un Nous, elle va s'étendre jusqu'à un régime d'amour¹⁹⁹. Quant à la critique proprement dite, il faudra lui reconnaître une spécificité qui tient à la pathétique politique dont on a exploré quelques unes des énonciations violentes : plus que critiquer, manifester une haine. En tant que telle, celle-ci fait encourir le risque de sortir hors l'éthique, voire hors le politique ; ce risque est assumé puisque la haine est revendiquée en première personne, mais cette question traversera le propos, jusque dans le chapitre suivant.

4.1 : D'une attitude bifide à un régime énonciatif double

Le régime énonciatif dénommé amour/haine est double, comme Ubersfeld parle de double énonciation. L'amour, destiné à Nous, est entendu au sens du régime d'amour de L.

¹⁹⁹ : On peut se demander si en régime d'amour il reste quelque chose du premier terme de la tension du sous-titre de Walzer : *Solitude et solidarité* ; solidarité de l'enracinement dans une communauté, mais solitude de l'indépendance de celui qui est « *sans maître* » [p. 252] quand il déploie sa critique. En effet, l'amour déclaré à Nous peut empêcher l'indépendance. Mais cet amour ne prive pas d'adresser à l'occasion des critiques, et on a vu la tension à l'œuvre chez les rappers entre individualisme et altruisme ; ici alors entre auto-description en *self-made-man*, et reconnaissance de dette à l'égard des proches (cf. « *J'dois rien à personne si c'n'est à Dieu ma mère / F.F. ...* » [*loc. cit.*]). A mon sens, cela reconduit sur son plan propre la tension de Walzer.

Boltanski [L. Boltanski, 1990 ; L. Boltanski, M.-N. Godet, *op. cit.*], tandis que la haine, dirigée vers Eux, représente son opposé. Il est désigné dans le vocabulaire de Boltanski par « *dénonciation* » ou « *critique* » [cf., en outre : D. Cardon, J.-P. Heurtin, C. Lemieux, 1995], mais la radicalité de l'opération impose d'employer haine. Par son caractère double ou simultané, il a quelque lien avec le principe des énoncés défensifs mis en évidence par S. McEvoy, qui leur attribue la double qualité essentielle de glaive et de bouclier : un énoncé défensif se présente comme « *un bouclier brandi pour se défendre et en même temps /.../ un glaive contraignant l'adversaire à se défendre à son tour* » [S. McEvoy, 1995, p. 24]. Avec leur principe seulement, puisque l'amour/haine n'est pas un régime défensif, au contraire d'abord offensif, et l'amour manifesté aux siens sert moins à se défendre qu'à rendre crédible et consistante l'attaque haineuse. La défensivité n'est pas absente du rap ; par exemple, le slogan de Fabe : « *Génération "keskiya ! ?"* », illustre bien la théorie de McEvoy. En effet, l'énoncer [« *qu'est-c' qu'i' y a ! ?* »] revient à réagir de manière défensive à un comportement premier (reproche, regard désapprobateur ou méfiant, etc.), et à refuser la validité de la norme qui régissait ce comportement (par exemple : un regard méfiant dû au *look* du rapper). C'est un défi à cette norme qui dresse un glaive devant la personne qui l'a actualisée²⁰⁰. Pour revenir à l'amour/haine, on la sentait poindre dans le traitement moral où immoralisme et moralisme se côtoyaient presque sans médiation. Un simple exemple, sur lequel on reviendra en fin de parcours, fixe d'emblée ce à quoi il correspond ; dans un même mouvement, dire : « *En restant anti-Etat ça va tranquille et toi ?* » [Don Choa, *op. cit.*, « Doucement »].

Attitude bifide à l'égard du lieu de vie et double destination de la parole

L'amour/haine, avant d'être un régime énonciatif adressant son propos à la fois à Eux et Nous, s'ancre d'abord dans une attitude morale à l'égard du lieu de vie, les quartiers défavorisés, par la nécessité pratique de s'y adapter, et les sentiments ambivalents qu'il occasionne. Cela correspond à ce phénomène bien connu, que François Dubet qualifie d'« *attachement au quartier qui n'en reste pas moins pourri* » [F. Dubet, *op. cit.*, p. 329]. On en trouve de nombreuses formulations, dans des chansons consacrées à établir cette

²⁰⁰ : Autre exemple d'énoncé défensif : « *J'rends hommage à c'que tu qualifies d'merde* » [3^{ème} Œil, 2002, « Pour l'amour de cette musique »], le rap. Encore que cet exemple pourrait aussi figurer comme amour/haine dans la mesure où il s'agit moins d'une défense de sa musique qu'une agression par sa musique, et où ceux qui l'écoutent faire cette agression sonore sont censés aimer cette musique. Quant à la proximité avec S. McEvoy elle provient, outre de son retour à la rhétorique, d'un commun intérêt pour la violence de certaines interactions : « *Les acteurs sont présentés /.../ dans leur proximité constante avec la violence, dans leur affrontement : restent perceptibles dans la défensivité le cliquetis du combat armé, le bruit sourd des coups* » [*op. cit.*, p. 23].

ambivalence des sentiments, d'où les titres : « C'est mon monde », « Dans mon monde », etc.. Par exemple : « *C'est immonde / Mais malgré nous c'est not' monde !* » [Carré Rouge, *op. cit.*, « De la part de l'ombre »] ; ou encore, « *Dire qu'c'est dans c'foutu merdier qu'on cherche notr' paradis /.../ C'est mon monde d'amour de haine mon enfer mon éden* » [Rocca, 2001, « C'est mon monde »]. Au plus explicite et accentué de l'affirmation des sentiments, cela donne : « *J'aime bien cette vie de chien ! / Même si tout est loin d'êtr' saint ! / J'aime bien ma ville Marseille ! / Même si l'ambiance y est malsaine !* » [Sat, *op. cit.*, « Dans le 13 »]. Il ne s'agit pas de personnifier le lieu de vie, en dernière instance l'attitude bifide concerne ses habitants : « *C'est un salut aux anges et aux dang'reux* » [Fonky Family, 2001a, « Art de rue »]. Si cette énonciation se rapproche du geste moral de compassion généralisée, elle établit la dualité de la composition du lieu de vie. L'ambivalence touche aussi bien les perceptions et les considérations morales que les actions et l'organisation des actions entre elles : « *On est faible face aux femmes l'argent et autr' drogues / Mais dur face aux forces de l'ordre et autr' épreuves de l'époque* » [Sat, *op. cit.*, « Dans mon monde »].

L'ancrage territorial établi, l'attitude peut s'énoncer : « *Elément haineux par moments respectueux* » [Cut Killer, 1997, Fonky Family, « Freestyle »]. L'ancrage est d'autant plus déterminant qu'elle s'actualise dans la vie de tous les jours, et est indexée à l'ambivalence qui y caractérise les situations : « *Mi-ange mi-démon j'ai pas choisi mon camp entre le mal et le bien / Mon cœur balance selon les cas les besoins / Nul n'est innocent ni toi ni moi* » [Fonky Family, 2001a, « On nique tout »]. Il ne s'agit pas d'une attitude de plus par rapport à celles déjà identifiées : de la même manière que l'attitude entière faisait fond sur celle de méfiance, celle-ci découle de l'attitude entière (indirectement de la méfiance qui se radicalise en haine si nécessaire [Mafia K'1fry, 2003, « F.U.C.K. ton pote » : qui informe la police, etc.] ou se mue en amour s'il a fait ses preuves). Décrire le lieu de vie comme digne d'amour et susceptible de haine revient pour les rappers autant à faire preuve de réalisme qu'à laisser entièrement parler le « cœur » – les deux affects opposés viennent de ce même lieu d'origine dans cette théorie psychologique. Du côté de la posture réaliste, on relève : « *Dans nos rimes y a d'l'amour y a d'la haine y a d'la rage / Normal...* » [Rohff, 2001, « Le bitume chante » *op. cit.*]. Ou, « *Demain sera fait de haine demain sera fait d'amour / D'humour et de peine demain sera fait tout court* » [Big Red, 1999, « El dia de los muertos » *feat.* Rocca] : cette figuration d'un monde futur, en rien utopique, est à nouveau réaliste ; elle assimile d'ailleurs le réalisme à l'intégralité des sentiments, tous les sentiments présents, tous entiers. Du côté de ceux-ci on trouve la métaphore du cœur (« *Ça vient du fond du cœur j'suis pas là pour faire semblant /*

J'ai laissé le stylo pleurer ma haine les quelques joies... » [Rohff, 1999, « Du fond du cœur »]) ; et la nécessité de rendre compte du comportement impulsif, qui laisse transparaître l'entièreté de l'attitude (« *Interpelle ton attention te parle d'amour de haine d'impulsion* » [Rocca, 1997, « Aux frontières du réel »]). L'attitude bifide qui semble l'aboutissement des attitudes précédentes, doit également imprégner la parole employée.

Au sein de celle-ci, elle doit déjà servir à donner une double destination, du type : « *Ce texte concerne mes proches et les cloches* » [Fonky Family, 1999, « Si je les avais écoutés »], où l'allitération contribue à rapprocher les entités antithétiques. L'utilisation de deux valeurs d'usage différentes du même mot peut jouer le même rôle que l'allitération, comme dans ces phases de Costello : « *Ceci est destiné aux types qui nous en veulent / D'autant plus à ceux qui en veulent* » [Fonky Family, 2001a, « Esprit de clan » *op. cit.*]. La double destination montre la différence avec d'autres énonciations qui disent également un amour et une haine, mais pour une seule personne, comme « *La saleté, ma mère, mon amour* » (*L'amant*, M. Duras [cité in R. Amossy, *op. cit.*, p. 180]). Les dédicaces rappées fournissent des exemples réguliers de la double destination ; elles visent à n'oublier personne, ni parmi Eux ni parmi Nous, et par conséquent forment des catégories, le plus souvent non séparées : « *Spécial hommage à tous les mecs qui parlent mal dans mon dos / Hommage aux groupes qui sont restés réglos /.../ C'est pour /.../ c'qui m'font passer pour mort et tous les trous d'balle / C'est pour c'qui m'ont donné du shit donné du fric quand j'avais rien* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « De un »]. Seulement geste moral comme double destination de la parole ne font pas le régime énonciatif double qui, en une même action vocale, sépare le Nous du Eux : dit son amour et sa haine ; c'est le moment de l'introduire. M. Bakhtine généralise une idée similaire puisque pour lui, « *Toute évaluation, pour insignifiante qu'elle soit, /.../ fait entendre, en même temps, un défi aux ennemis et un appel aux amis. Telle est déjà l'intonation la plus élémentaire de la voix humaine* » [in T. Todorov, 1981, pp. 270-271 ; je souligne]. G. Rosolato paraît viser cela même en décrivant l'emprise émotionnelle du timbre vocal, qui « *tient à une double impression, de plainte, d'affliction, et d'immense jubilation* » [G. Rosolato, 1969, p. 297]. L'amour/haine tient sans doute entre les deux perspectives : un régime énonciatif moins général que « *toute évaluation...* », moins limité qu'au seul timbre, mais radicalisé en ses deux polarisations.

4.2 : L'amour/haine, régime énonciatif radical

En effet, dans le cas de l'amour/haine, l'énonciation réalise des interpellations plus radicales : une attaque haineuse, pour le moins d'une violence inouïe ; une preuve énonciative d'amour, pour le moins de solidarité affective non conditionnée. Ce couple problématique n'est pas utilisé pour quelque lieu commun psychologique, selon lequel ces sentiments iraient de pair ; ou relativiste : il existerait de « bonnes haines », au moins justifiables, notamment celles des classes sociales opprimées. Il désigne un régime énonciatif réalisé, en conscience de ce que haine n'est pas un terme seulement descriptif mais toujours, aussi, évaluatif [R. Ogien, 1993]. A strictement parler, certaines des occurrences présentées comme haine ressemblent plutôt à des colères ; mais de surgir dans la parole et de manière injustifiée (ou justifiées *a posteriori*), je les considère comme haines. De plus il s'agit de haines revendiquées, assumées à la première personne, alors qu'en général on ne se décrit pas haineux (ni vaniteux, etc.) mais on est décrit haineux : le fait de la revendiquer désamorce sans doute une part de son inhumanité, pour en faire un sentiment à *travailler* afin de le rendre humain [cf. chapitre six, pp. 269-271]. Ces restrictions prises en compte, reste-t-il quelque chose de haineux ; au moins deux caractéristiques, qui suffisent pour parler de haine : le fait que ce soit une atteinte directe à l'existence de Eux, et non une seule attitude, et qu'elle soit revendiquée empêche de parler d'irrationalité. L'amour peut également poser problème ; il continue déjà de montrer qu'à ce stade la politique du rap n'est pas démocratique, puisqu'en amour il n'y a pas de place disponible pour une référence à la justice ou à une institution. Je retiens la définition de L. Boltanski [1990, pp. 174-179], comme loi du cœur, sans calcul : affection inconditionnée envers l'autre. Si un tel amour « *se formule mal dans le langage discursif* » [p. 196], déjà engagé qu'il est dans des actions (qui constituent son principal mode d'existence), dans notre cadre aucune action n'est possible si ce n'est vocale, comme pour les messages destinés à des personnes incarcérés dans lesquels s'entend le régime d'amour [cf. L. Boltanski, M.-N. Godet, *op. cit.*]. Souvent on pourrait interpréter les occurrences données en exemples comme seules marques d'affection ; à nouveau leur surgissement, en même temps qu'une haine-colère tout aussi inattendue – la violence de leur irruption et la radicalité de leur opposition font conserver les termes du régime. Des formulations plus modérées manqueraient, à coup sûr, à rendre ces traits particuliers de l'intervention.

Quelques explicitations de ce régime permettront de mieux cerner son importance, voire son inhérence à la fonction de rapper selon cet extrait : « *Ma fonction : / Parler de vérité sous forme d'amour de haine toutes sortes d'émotions* » [La Cliqua, 1999, « Les

incorruptibles »]²⁰¹. Le lien avec la fonction est précisé par le fait que chaque affect doit prendre place dans le même cadre spatio-temporel (dans le même cours d'action) : « Douze mesures pour dire à ceux qu’j’aime l’amour que j’leur porte / Dire à ceux qui m’détestent qu’ils courent tous à leur perte » [3^{ème} Œil, 2002, « Faut qu’on s’accroche » feat. Fonky Family]. Parmi ses nombreuses explicitations, il arrive que les mots mêmes soient employés : si Lino s’en approche avec « J’braille ma haine avec une pensée pour les défunts » [Ärsenik, 1998, « Jour 2 tonnerre (ce monde est ainsi fait) »], il définit ensuite son groupe comme « d’la haine mariée à l’amour » [Ibid., 2002, « Quelque chose a survécu »]. Sans être exactement employés, les termes du régime affleurent dans cette image où « thorax » désigne par métonymie le cœur, lieu d’origine de l’amour comme la haine : « Dans mon thorax la haine est un métal dur porté au rouge » [La Caution, *op. cit.*, « Almanach »]. Peu auparavant le même réalise ce qui serait une figure d’amour/haine, dans l’émission vocale continue de son flow à-bout-de-souffliste : « Cannibal’ment vôtr’ Hi-Tekk allume le calumet d’la paix ». Si la présence de haine dans le rap ne souffre en général guère de contestations, on lui reproche en revanche de ne pas aborder amour et autres sentiments positifs²⁰² ; c’est pourquoi la haine est rapportée au monde extérieur (comme reflet de la société), tandis que l’amour est revendiqué : « Dehors c’est la guerre même si tu peux pas l’croire / Y a aussi d’l’amour partout même dans mon rap même si tu veux pas l’voir » [Fonky Family, 2001a, « Art de rue »].

De l’amour aux proches à la haine de Eux (Nous Les haïssons)

Le régime est dit unique car exclusion et inclusion se font une seule action vocale, qui prend appui pour cela sur les ressources d’enchaînement et d’embrayage du flow. L’opération entière prend donc la forme élémentaire suivante : « Toi j’t’aime lui j’le hais » – au pluriel, « vous » et « Eux ». Il est évident que tout amour ne s’adresse pas à Nous, pas plus que toute énonciation de haine ne concerne Eux : que tout amour/haine n’est pas relatif au politique. Par exemple quand Rohff prévient « J’ai un cœur pour les amis et c’qu’y faut pour mes enn’mis » [Rohff, 1999, « Appelle-moi Rohff »], il désigne des sentiments à l’égard de l’entourage, qui fondent sa posture dans la vie. Cette circonscription morale ne revient pas moins à énoncer un

²⁰¹ : Inhérence également impliquée dans ces deux formulations : « Quoi ! Personne t’a prév’nu ? ! / De nous doit jaillir haine et amour sans aucune ret’nue » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « Libre penseur » feat. Costello], et « Psy4’ alimente / Ce cordon ombilical qui relie joie et tristesse » [Psy4 De La Rime, *op. cit.*, « Voici »].

²⁰² : Au cours d’un entretien, le chef du service « Musique et danse » de la Direction Générale des Affaires Culturelles (D.G.A.C.) de la ville de Marseille appréciait « l’authenticité » des rappers mais regrettait, en comparant le rap à *West Side story*, l’absence de sentiments amoureux : « les sentiments ne doivent pas s’exprimer à part ces sentiments de rébellion, de contestation ».

amour/haine, comme ici : « *A.L.I. celui qu'on aime ou qu'on haït / Un jour j'te souris un jour j'te crève* » [Lunatic, *op. cit.*, « H.L.M. 3 »]. Le passage suivant semble opérer un rabattement sur l'entourage : « *J'n'oublierai pas d'où j'viens ni comment j'ai été accueilli / J'oublierai pas ceux qu'j'aime et encore moins ceux qui m'ont trahi / J'oublierai pas pire j'peux dire que j'te pardonn'rai pas...* » [Scred Connexion, 2000, « J'oublierai pas »] ; seulement les phases précédentes, se voulant explicites, instancient un Eux : « *Qu'on s'le dise et qu'on s'comprenne : c'est nos familles qu'ils [Ils] divisent / Nos terrains qu'ils colonisent et tous nos projets qu'ils détruisent...* ». Que l'amour/haine concerne aussi la sphère morale de l'entourage, dont on a montré qu'il était issu, n'a rien d'étonnant ; que l'indétermination de certaines de ses énonciations (des actants visés par l'amour comme par la haine) autorise l'attribution d'une signification politique, c'est ce que suggère le dernier exemple. Tandis que le contexte immédiat dirige vers la circonscription morale, l'indétermination du contexte plus général permet une orientation et une appropriation politiques.

D'autres réalisations, utilisant une qualification suffisamment précise tout en restant ouverte à une pluralité d'appropriations, ne laissent pas de doute : la haine concerne Eux. Par exemple dans « *Le système abîme les nôtres donc la haine les anime / Et c'est normal si tu la r'ssens lorsqu'on rime* » [Fonky Family, 2001a, « Mystère et suspense »] : « *système* » possède la double caractéristique de diriger l'interprétation vers le politique et de laisser possibles des appropriations différentes (l'Etat ; le capitalisme ; etc.). Eux s'y trouve soumis à la haine de « *les nôtres* » (tout aussi indéterminable), et la suite attribue aux rappers la même haine par le principe d'amour inconditionnel et solidaire (« *les ennemis de mes amis sont mes ennemis* »). L'exemple de Booba, « *Dans c'monde j' respecte ceux qui m'y ont mis / Regarde l'Etat dans quel état on l'a mis mon ami* » [Booba, *op. cit.*, « Jusqu'ici tout va bien »], fait le lien entre circonscription à l'entourage et extension à Eux, et montre leur proximité puisqu'un double amour y est manifesté : le premier concerne ses parents, le second, ses compagnons de lutte par « *on...mon ami* », sans la moindre transition entre les deux. C'est la voix rappée, notamment dans l'absence de ponctuation du flow, qui fournit la principale ressource pour énoncer ce régime en un geste unique (« *Nique les nobles snobs respect aux gens sombres et humbles* » [Scred Connexion, 2002, « Dans l'arène »]), tandis que l'indétermination du lexique offre l'opportunité d'une pluralité d'appropriations, donc d'une large adhésion (dans la foulée : « *C'est nous contr' eux on va les contrer / Y faut leur montrer qu'y savent pas qui on est...* »). Énoncés et énonciation coïncident pour une même finalité : inclure un maximum d'auditeurs dans le Nous, qui acceptent l'offre d'amour et reconnaissent la légitimité de la

haine vouée à Eux, afin qu'elle s'étende à Nous. La formulation n'est plus « *Toi j't'aime lui j'le hais* », mais, idéalement « *Nous Les haïssons* ».

4.3 : *Extension du régime, et conséquences*

A propos de l'amour/haine, on a recensé des explicitations de l'opération ainsi que des exemples de son actualisation ; il doit exister également des énonciations telles qu'elles l'explicitent et l'exemplifient – des énonciations explicites d'amour/haine. De fait le rap en contient de nombreuses et le trajet sera le même, de la circonscription morale à l'extension vers l'affrontement politique. L'énonciation explicite de l'amour/haine moral apparaît par exemple dans ce passage : « *Quand j'suis trahi / T'inquiète : ces fils de pute l'emportent pas au paradis / C'est l'cœur qui parl' le bon ou l'mauvais l'meilleur le pire / Mon cœur mes tripes mes échecs mes réussites* » [Sat, *op. cit.*, « Prélude »], puisque « *T'inquiète* », sous-entendu : « *mon ami* », ou « *toi qui ne trahis pas* », s'énonce en contraste immédiat avec « *ces fils de pute* » ; et que les phases suivantes constituent une explicitation (voire, justification) de ce qu'il vient de faire, dans les termes d'une intégralité de sentiments. De la même manière, « *Ces sales gosses que tu peux pas saquer / J'les respecte moi ! ceux qui agissent avec le cœur avant leurs intérêts...* » [Fonky Family, 2001a, « On respecte ça »] figure un conflit de normes entre le rapper et « *tu* » : par là marque son amour pour « *ces sales gosses* » et une haine réactive envers la haine première de « *tu* » ; et explicite la raison du conflit : les premiers ont du « *cœur* », le second place comme priorité ses « *intérêts* ». A nouveau, alors que le contexte immédiat oriente vers le moral, le contexte plus général de l'item lui autorise une appropriation politique – par l'identification de « *tu* » avec Eux. En effet le rapper précédent réalisait une autre énonciation explicite d'amour/haine, mais politique : « *Un jour ou l'autr' / On f'ra parler l'fruit d'la colère mon pote / Ceux d'la haute veulent nous couper les vivres / Donc comment veux-tu qu'on ait d'belles mines / Comment veux-tu qu'on ait d'belles rimes...* » [Ibid.] ; les deux premières phases exemplifient et les deux dernières explicitent tandis que la troisième, charnière, désigne la cible (« *ceux d'la haute* ») valable pour l'affrontement futur de l'exemple et pour la haine actuelle de l'explicitation.

Cette difficulté à déterminer avec exactitude la dimension impliquée par l'amour/haine amène à parler à son sujet d'oscillation politico-morale, qui ne pose pas de problème majeur

pour une écoute-en-action qui arrête son interprétation sur celle que son appropriation de la chanson privilégie. L'oscillation se réalise parfois dans une même séquence, comme ici : « *On vient d'là où les gens ont la haine / Séquence choc : rien d'une vie d'rêve mais on l'aime / Gonflés à bloc dès qu'on s'lève* » [K.D.D., *op. cit.*, « L'organisation » *op. cit.*], où les première et troisième phases sous-entendent la forme *Nous Les haïssons*, alors que la seconde restreint à l'attitude morale vis-à-vis du lieu de vie. L'oscillation n'est pas permanente, et certaines énonciations explicites d'amour/haine se fixent précisément sur le politique. C'est le cas dans : « *Comme à l'accoutumé démontrons aux aisés qu'on est très à l'aise / Et aux zinzins qu'on comprend leurs malaises et leurs b'soins* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « Nous contre eux » *op. cit.*], qui en outre précise qu'il s'agit d'une répétition, après des précédents (« *Comme à l'accoutumé* ») : de l'attitude permanente du rapper, montrée ici à travers un exemple précis qui l'explicite. Ce type d'énonciations ne revient pas forcément à faire servir un exemple à l'explicitation du régime, le trajet inverse est tout à fait possible, qui en explicitant l'amour/haine le réalise. Pour cela il faut exploiter son flow, rapper de manière continue l'explicitation afin de réaliser l'unicité du régime qui devient ainsi une forme de concept respiratoire : « *J'rappe chaque jour avec l'-amour-les-nerfs-et-la-folie-la-haine-et-la-phobie* » [Don Choa, *op. cit.*, « Aah »]. Autre solution, employer une accentuation qui matérialise la haine proprement : « *Paix à mon clan ma clique et c'qui nous naaargent / Surtout à c'qui parlent c'est la haaargne* » [Fonky Family, *op. cit.*, « Esprit de clan » *op. cit.*].

Deux dernières extensions ont été relevées ; la première fait être l'amour/haine par la co-énonciation, ce qui lui confère une immédiate efficacité puisque l'initiative est d'emblée attribuée à Nous : le rapper n'a dès lors nul besoin de trajet énonciatif pour instituer un Nous. Dans cet exemple la co-énonciation est rendue évidente par l'alternance des voix²⁰³ : « ([Mokless :] *Dans ma rue c'est pas la teu-f*) ([Haroun :] *tout ici est relatif / T'entends souvent "nique les keufs"*) ([Mokless :] *et c'est pour ça qu'on la kiffe*) » [Scred Connexion, 2002, « Renverser la vapeur »]. L'oscillation politico-morale est totale : le lieu de vie, peu goûté en lui-même, est aimé pour la haine constante qu'il manifeste envers Eux. La possibilité de co-énonciation de l'amour/haine permet de revenir sur l'exemple du début, « *En restant anti-Etat ça va tranquille et toi ?* » [*loc. cit.*]. L'amour porté à tu ne se limite peut-être pas à

²⁰³ : Et d'autant plus qu'il s'agit de l'*incipit* rappé, juste après la diffusion d'un extrait alarmiste de reportage télévisuel, prononcé par une voix ferme : « *Nous sommes dans le nord de Paris. Derrière la carte postale du Sacré Cœur, à deux pas d'Montmartre, l'envers du décor : ce quartier est le plus dang'reux d'la capitale. Ici autour du métro Châteaurouge la violence est quotidienne, l'insécurité est permanente et la mixité sociale est un échec* ». Cela montre à nouveau le caractère réactif, défensif, de l'intervention d'amour/haine.

l'énonciation d'un souci pour sa santé, mais peut s'étendre à un authentique dialogue avec lui – certes minimal échange de salutations (*échange phatique*, nous y reviendrons), mais qui ferait de cet amour/haine une co-énonciation. Une transcription par « "Ça va ?" "Tranquille et toi ?" » est possible ; elle semble même suggérée par une attaque légèrement perceptible sur « *tranquille* » dans la continuité du phrasé. La seconde extension ouvre sur le prochain chapitre par le lien qu'elle établit entre le régime énonciatif et le simple fait de parler, de choses ordinaires, à un auditeur, dans l'espace public par l'intermédiaire du rap : « *J'te dis c'que j'pense c'que j'entends et c'qui m'saoule / Mais j'parle aussi de c'que j'kiffe heurus'ment / Déterminé et peut-être doué à parler tout l'temps* » [Saïan Supa Crew, 2001, « X raisons »]. D'une part on parle pour contester certaines choses (difficile de parler de haine ici, au moins de dégoût pour le contraste avec « *kiffe* »), mais aussi toujours pour dire ses amours. D'autre part, ce contenu de la parole est assimilé à une certaine routine de la conversation ordinaire, phatique encore, tout en lui donnant l'importance (« *déterminé* ») d'une forme de prise de parole qu'on n'entend pas rendre de sitôt.

Conséquences pour la chanson politique et l'éthique de la voix

On peut remarquer une nouvelle économie de moyens : des énoncés déjà utilisés auraient pu être répétés ici. « *Sans faire la pute même si y a pas d'sot métier* » [*loc. cit.*] a illustré la restriction de possibilité d'interprétation d'une charge [chapitre trois, p. 145] et le « *un degré cinq* » [chapitre quatre, p. 179] ; encore amour/haine, pour les péripatéticiennes, contre ceux qui vendent leur âme. En tous cas le régime impose de marquer plus de méfiances à l'égard de la chanson de contestation. On se demande s'il lui reste une utilité heuristique ou une portée descriptive lorsque le rap, censé en représenter un exemple paradigmatique, certes nie ceux qu'il haït mais en même temps construit quelque chose avec ceux qu'il aime. Ne serait-ce qu'une haine commune, voire plus : « *Prends le pouvoir de construire et de détruire / Détruire c'qui peut nuire construire notre empire* » [Starflam, *op. cit.*, « Ça tape dur »]²⁰⁴. Cela ne doit pas amener à sur-interpréter le régime, et conclure à une nouvelle politique (ce serait dangereux à partir d'une haine) ; simplement à se former des conceptions plus riches et du politique et de la contestation. Pour celle-ci, premier postulat, cette phrase de M. de Certeau : « *Derrière la colère, même si elle ne sait pas toujours bien son vrai nom, il y a le*

²⁰⁴ : Quand le flow développe sa part analogique, il relativise déjà en partie la notion de contestation, puisque dans un échange analogique on ne dispose pas de la négation [cf. le tableau établi par Wilden, à deux entrées (analogique *versus* digital) qui figurent des polarisations sur une échelle : A. Wilden, *op. cit.*, pp. 192-195].

désir de créer une polis et une politique ; il y a la volonté d'organiser les conditions de vie en fonction des raisons de vivre » [M. de Certeau, 1993, p. 26]. Il faut voir que « *désir* » ou « *volonté* » ne signifient pas réalisation d'une politique ; si les rappers semblent viser une autre articulation de la société, ils n'en réalisent ni n'en proposent seulement une.

Le second postulat se révèle nécessaire pour le rap dont certains des énoncés (comme les proclamations haineuses) peuvent heurter le sens moral par leur violence. Il consiste à suivre C. Castoriadis lorsqu'il considère que des activités peuvent être non seulement politiques alors que leurs auteurs les interprètent comme éthiques [C. Castoriadis, *op. cit.*, pp. 209-211] ; en outre démocratiques, tandis que leurs auteurs sont réactionnaires au plan politique [p. 202 ; ses exemples sont surtout culturels : Chateaubriand, Balzac, Soljénitsyne, etc.]. Ce principe servira surtout dans le chapitre prochain ; pour ce qui est de l'amour/haine, proposons une interprétation minimale. Ce à quoi il donne naissance (et à quoi contribuent également trajets énonciatifs, co-énonciation, etc. : les différents éléments examinés dans le chapitre), c'est à une *perspective commune*, nécessaire à une politique mais qui ne fournit que sa condition de possibilité et n'assure pas de son déploiement effectif. Cette perspective commune, proposée par Etienne Tassin, provient du fait que « *les expériences particulières de mondes particuliers assumés par la parole – dans l'adresse à –, donnent lieu à un monde commun /.../ Le monde n'est commun que d'être institué symboliquement comme commun dans la parole, dans l'articulation des topoï, des lieux communs et des discours, par lesquels les langues se rencontrent, s'agencent et dans lesquels se marquent leur irréductible différence autant que la communauté de monde qui rend la parole possible et sensée* » [E. Tassin, 1991, p. 34]. Cette condition posée, il reste à affirmer un « *vivre-ensemble* » [p. 35] – sans doute l'étape la plus difficile, en règle générale, *a fortiori* dans une chanson ; également, à montrer que la haine de l'amour/haine se révèle bien un sentiment à *travailler*, sinon il ne saurait être question de fonder une politique démocratique à partir d'une perspective fondée sur de la haine.

Une dernière remarque par rapport à l'éthique de la voix attribuée au rap : que peut-il en rester après haines, excommunications et autres exclusions ? D'abord, ceux qui font l'objet de haine sont décrits de telle manière qu'ils ne semblent pas partager une commune humanité basée sur un minimum de compréhension voire de compassion, et qui œuvrerait vers un mieux-vivre-ensemble : « *On d'mande pas la lune mais des logis décents / L'Etat nous répond par quoi ? Des flics qui abusent du pouvoir lors des descentes / On d'mande pas*

grand-chose : des emplois l'Etat nous répond avec quoi / Nous envoie quoi ? Des C.R.S. des convois » [Fonky Family, 2001a, « Dans la légende »]. Dès lors il deviendrait, dans la perspective des rappers et de manière paradoxale, nécessaire voire éthique de leur porter cette haine (il serait criminel de ne pas le faire) ; cela relève de la radicalisation d'une forme de responsabilité de la dénonciation et de la désobéissance qui s'est définie dans la seconde moitié du XXème siècle. Il faut sur ces bases requalifier l'éthique de la voix en reprenant un des exemples qui avaient servi à l'illustrer : « *J'gage ma vie sur ma voix et cause de cœur à cœur...* » [loc. cit. ; chapitre quatre, p. 206] se poursuit par « *...Même si les sons émis par ma voix comportent des risques majeurs* » ; tout peut en sortir, le meilleur comme le pire. Je propose donc de la requalifier en *éthique réaliste de la voix* : au sens où elle n'est pas idéalisée ni rationalisée, mais au contraire menace toujours de déborder hors l'éthique ; vers des prononciations de haines, jamais loin de celles d'amours ; vers un immoralisme, jamais loin des marques de compassion. Toujours prosopopée, d'une personne ni héroïque ni démoniaque : d'une personne intermédiaire, faillible – réelle.

CHAPITRE SIX
CHANSONS POLITIQUES (2/2). L'INSTITUTION
(PHATIQUE) DU LANGAGE

Par rapport à la chanson politique, si la notion disponible a dû être rejetée, on n'a guère progressé vers une détermination positive. L'enjeu de ce chapitre est de proposer une extension de l'éthique de la voix proposée : de l'infléchir vers une *politique de la voix*, et de l'ériger en définition d'une chanson proprement politique. Comme l'éthique, elle passe par la voix : comme elle, elle est incarnée. Pour le rap, une telle politique se trouvera dans l'union de l'action vocale (au plan articulatoire) qui y est développée et qui donne à entendre un certain langage, et de l'insistance à prendre comme thématique le langage. Cette union promeut le langage en institution du sens, et en institution d'un lien possible entre les individus sociaux par son entremise – institution phatique du langage. Le trajet, de l'éthique au politique, a été exploré par P. Ricœur [1993], pour qui il importe de marquer la différence entre ces domaines, notamment en reconnaissant que chacun instruit un autrui différent. Le premier est « *rendu manifeste par son visage* » (ce qui correspond à la prosopopée), et relève par là de l'éthique ; le second, « *sans visage* », correspond au « *tiers constitutif du lien politique* » [p. 7]. C'est dire que le passage de l'éthique au politique nécessite « *la médiation de l'institution* » [p. 8] : de ne pas en rester aux seules relations interpersonnelles mais ouvrir sur le tiers, sur des relations partageables par un tiers. Dès lors la formule des relations interpersonnelles, *Je-tu*, doit inclure une instance supplémentaire, *Je-tu-ça* ; aussi bien *j'te rappe* que *Nous contre Eux* appellent donc un surplus énonciatif pour pouvoir ressortir du politique. On l'avait déjà suggéré en notant que *Nous contre Eux* débouche en règle générale sur un *pour Ça* ; la première section en forme de bilan vise à déterminer le pour Ça du rap, qui apparaîtra insuffisant pour passer au niveau institutionnel. Elle vise également à comprendre comment il est possible de dériver une politique démocratique d'une perspective commune fondée sur la haine ; car, sans aller jusqu'au paradoxe de la haine de la haine dont parle Ruwen Ogien [1993, pp. 55-56], il faut refuser d'y voir les bases possibles d'une politique démocratique : elle est bien intrinsèquement *mauvaise* [*Ibid.*, p. 53]. Les sections suivantes ouvrent sur le tiers qui prend part à la situation de communication du rap, l'institution (phatique) du langage, afin de définir politique de la voix et chanson politique, avant de finir

par un second pont avec les « concerts » dans le but de confronter cette définition avec la sanction en acte.

1 : RAP ET POLITIQUE, BILAN ET REEVALUATIONS

On se propose de procéder à un bilan général sur les données accumulées depuis le début, ce qui prendra la voie de deux réévaluations des acquis du chapitre dernier sur l'énallage et le régime énonciatif : le premier comme *ouverture d'une classe-objet*, le second comme *katharsis politique*. Il reste avant cela à répondre à deux questions laissées en suspens. La première concerne la *pathétique politique* : qu'est-ce que prendre une position politique de manière « incorrecte », qu'utiliser une violence verbale bannie des usages démocratiques, sinon à se disqualifier (par le reproche par exemple d'*argumentum ad personam*) ? Cela conduit à conclure de manière générale sur la portée du contenu contestataire des paroles de rap, et ouvre sur la seconde question : celle des *pour Ça*. En effet en montrant d'une part que cette façon de prendre position recèle une finalité spécifique et ne confine pas à la gratuité, d'autre part que l'énonciation d'un *Nous contre Eux* présuppose sa finalité positive, on doit pouvoir réussir à déterminer ce qui est proposé par la chanson-rap. Cette section se donne donc pour objectif de resserrer l'ensemble des remarques faites sur rap et politique autour de trois propositions précises, afin de pouvoir examiner ensuite ce qui correspondrait au tiers constitutif du politique dans la chanson. Ces trois propositions s'articulent entre elles pour en former une, forte : le rap comme prise de position par la parole, qui en s'actualisant dans l'ouverture d'une classe-objet et dans un régime énonciatif figure un travail du politique.

1.1 : La militance comme prise de position

Au total, peu de références explicites ou précises au monde politique ont émaillé les extraits de chansons ; pas de références qui permettraient par exemple de dire : dans le rap on

est plutôt de droite, plutôt de gauche, etc.. Certes on y interpelle des Présidents de la République, parfois sur le même modèle un Premier Ministre : « *Edith ! j'te tutoie oui j'ose / Tes paroles sont bien mais qu'est-ce tu proposes ? ! /.../ Entends-nous bordel ! puisqu'on cause* » [Destroy Man, 1992, « Edith »]. Mais ce sont plus que Mme Cresson, M. Chirac, etc., les fonctions de Président et de Premier Ministre, en tant que principales places du pouvoir politique dans la République Française, qui sont visées. Qu'il s'agisse de courants, d'hommes ou d'événements, on leur préfère généralement l'entité collective « *l'Etat* », mises à part quelques exceptions, tel le projet collectif *11'30 contre les lois racistes* [1997] qui dénonçait les lois Debré et les politiques françaises de l'immigration. D'ailleurs les différents ministres de l'Intérieur constituent des cibles récurrentes, autant pour ce type de lois que pour leur exposition en tant que ministres de tutelle de la police nationale. A un moindre degré certes que la cible attitrée de la contestation artistique : M. Le Pen et son parti, le Front National (ainsi que les époux Mégret et le Mouvement National Républicain) – contestation qui se veut relever d'impératifs éthiques. Est-ce à dire que l'entité « *l'Etat* », par le flou et la globalité de sa signification, désignerait un équivalent au slogan de comptoir « *tous pourris* » ? Certes, en partie, mais on ne peut se contenter de cette explication rapide. Certains, comme les groupes Assassin ou La Rumeur, tiennent un discours politique : pour le premier, des dénonciations basées sur des statistiques (P.I.B., taux de croissance, etc.) ; pour le second, une focalisation principale sur l'immigration et le colonialisme. Ces initiatives restent marginales²⁰⁵, et la plupart des productions invite au constat d'un désintérêt pour la politique politicienne, sur fond de présomption de malhonnêteté : « *Que ce soit Mobutu Kabila ou bien Jospin / Parler d'politique dans mes lyrics crois pas que j'ose pas / Gouverné par un type honnête comme tout l'monde c'est c'que j'espère* » [La Cliqua, *op. cit.*, « On ira tous au paradis »].

Certains médias ont voulu voir dans le résultat du scrutin du 21 avril 2002 un changement : la prise de conscience de la nécessité de s'intéresser à cette politique-là (*Le vrai papier journal* n° 22, juin 2002, « Hip-hop : vive la rapublique », pp. 34-38 ; *Radikal* n° 62, juin 2002, « Le réveil du rap militant ? », pp. I-XV ; etc.). Quelques chansons enregistrées sur le moment ont pu confirmer la place de choix de M. Le Pen dans la dénonciation d'hommes politiques, mais aucun réel changement n'est perceptible et le désintérêt politique demeure la

²⁰⁵ : Ils ne sont pas les seuls ; on peut encore trouver dans la pochette d'un disque : « La bourgeoisie est venue au pouvoir par la révolution, le prolétariat la délogera par une autre. /.../ *Le nationalisme, le patriotisme, le fascisme, le racisme (peu importe la couleur), le sexisme, l'extrémisme religieux (peu importe le courant) sont des armes utilisées par le capitalisme pour nous diviser. Le vrai combat pour la libération de l'humanité se situe au niveau des classes sociales. Brisons nos chaînes en brisant la bourgeoisie.* » [Cercle Rouge, *op. cit.*].

règle. Ce refrain le laisse supposer : « *J'm'en bats les couilles d'la gauche j'encule la droite ! / Sur ma gauche sur ma droite / Lève le doigt nique l'Etat y nous exploitent !* » – tout en reconnaissant avec ironie le reproche d'absence d'intérêt : « *Nique l'Etat ! Tu pourras pas dire qu'on a rien fait* » [Mafia K'1fry, 2003, « L'Etat »]²⁰⁶. Ces considérations rapides sur rap et politique politicienne ne dessinent pas un manque ; elles visent à montrer que pour le rap, tel qu'il s'est constitué progressivement comme entité publique, telles que se sont définies ses règles pratiques, il importe moins de faire montre de compétences poussées dans ce domaine que de manifester une attitude méfiante et entière dans une activité : *la prise de parole*. La prise de parole, ici, est à entendre au sens de M. de Certeau dans son récit des événements de Mai 68 [M. de Certeau, 1994, pp. 27-129] ; sans être idéalisée comme politique, elle correspond avant tout à une initiative dans l'espace public, qui se limite souvent à une contestation, parfois violente, et doit son principal intérêt à son existence : « *Pas plus que prendre conscience, prendre la parole n'est une occupation effective ou la saisie d'un pouvoir. En dénonçant un manque, la parole renvoie à un travail* » [p. 38]²⁰⁷.

Le rap comme prise de parole, la proposition peut paraître passablement éculée ; encore faut-il en tirer toutes les conséquences, notamment déterminer à quel type de travail elle renvoie. Pour le moment, quant au politique, on peut la préciser en *prise de position* (« *Qui prétend faire du rap sans prend' position ? !* » [loc. cit.]), qui doit imposer l'évidence d'une colère contestatrice jusqu'à la haine, quitte à ce qu'il n'y ait pas de contenu plus précis que « *Nique l'Etat !* ». Voire, quitte à ce qu'il n'y ait pas de contenu politique du tout, comme dans la chanson intitulée « Militant » de 113 [2002, feat. Janice Leuca] : on y entend des énoncés tels que « *Reste fidèle à toi-même : militant !* » ou « *Parole d'homme libre j'suis militant* », mais rien de politiquement tangible si ce n'est un slogan : « *Un R.M.iste : trois*

²⁰⁶ : Le « *un degré cinq* » demeure la valeur de vérité ; le même, Rohff, tenait dans une intervention contemporaine des propos qui le positionnent autrement sur l'échiquier politique : « *La droite est passée a mis K.O. mon peuple /.../ Mes lyrics imprègnent gênent l'Etat y veulent m'arracher la bouche / J'occupe tes pensées autant que Ben Laden ou deubel you Bush* » [Into the groove n° 69, 2003, Blak Twang feat. Rohff, « So rotton (remix) »]. Un autre exemple récent désigne des cibles politiques explicites : « *Les compagnies pétrolières laissent des tas d'cadavr' /.../ Est-ce que Bush et Blair préparent une guerre mondiale / Anarchie internationale l'hypocrisie c'est le fort national / Sarkozy décrète la loi martiale /.../ Avant qu'la terre entière ressemble à Grozny / Faut qu'on soit tous unis faut une attaque d'ovnis* » [Matt, 2003, « Chant de bataille » feat. Don Choa].

²⁰⁷ : « *En mai dernier, on a pris la parole comme on a pris la Bastille en 1789 /.../ Des voix jamais entendues nous ont changés /.../ Nous nous sommes mis à parler. Il semblait que c'était la première fois. De partout, sortaient les trésors, endormis ou tacites, d'expériences jamais dites* » [p. 40-41]. Dans un écrit sur Mai 1968, R. Barthes évoque, à propos de la prise de parole, sa violence : « *symbolisée ici concrètement puis verbalement par 'la rue', lieu de la parole désenchaînée, du contact libre, espace contre institutionnel, contre parlementaire et contre intellectuel* » [R. Barthes, 1984, p. 193].

mille problèmes trois mille balles par mois »²⁰⁸. En fait il semblerait que faire des chansons à propos de politique pour le rap signifie militer et que militer signifie prendre position ; c'est ce que suggère cette injonction qui ne donne pas de direction mais impose la prise de position : « *Choisis ton camp ou bien fous l'camp !* » [Starflam, *op. cit.*, « Choisis ton camp » *op. cit.*]. Cette interprétation de l'évocation de la politique comme militance s'appuie également sur deux projets discographiques intitulés *Les Militants* [2000 ; 2002] dont les initiateurs reconnaissent que ce sont les raps qui ont imposé le titre : « *Le premier volume devait être axé autour du droit de vote et s'intituler Les urnes ou les armes. En écoutant les morceaux que l'on avait reçus, on s'est rendus compte qu'ils traitaient pour la plupart de militantisme (engagement, citoyenneté...) donc le nom s'est orienté naturellement vers Les militants* » (*Track list* n° 6, avril-mai 2002, p. 26).

Dans ce cadre de prise de position, il devient plus aisé de saisir la teneur des *pour Ça* contenus dans *Nous contre Eux*. Loin d'assister à une multiplicité, on relève une étonnante univocité : par un effet de circularité, le pour Ça correspond à Nous ; comme celui-ci s'ancre dans l'entourage immédiat (« *les miens* »), il est différent pour chaque rapper, mais comme il devient embrayeur démocratique, il reste unique. « *Les miens* » au sens strict désigne le rapper et son entourage contre le reste du monde : « *J'emmerde tout l'monde ici y a rien d'tendre rien à comprendre / Les Hauts-d'Seine en Cosa nostra* » [Lunatic, *op. cit.*, « Civilisé (originale version) »]. Plus généralement il représente ceux à qui on peut se fier, face auxquels il n'est jamais nécessaire d'activer l'attitude méfiante : « *Il faut foncer / Pour ses idéaux époque silicone j'sais plus à quel saint [sein] m'vouer / Sur qui compter quand j'coule ma clique ma seule bouée* » [Ärsenik, 1998, « Une affaire de famille » *op. cit.*]. Il s'agit donc d'une valeur-refuge ; la seule²⁰⁹, et celle qui permet d'adopter une attitude bifide à l'égard du lieu de vie sordide. Au total, on rappe pour Nous ; et si on affronte l'ennemi commun, Eux, c'est avec Nous et pour Nous : « *Un bon cocktail de voyelles et consonnes / La bombe agricole [bruit de détonation] : nous !* » [IAM, 2003, « Nous » *feat.* Kayna Samet] : Nous est toujours pluriel (à oublier son « s » on aurait plus de voyelles), et de l'addition des pluralités

²⁰⁸ : Par exemple, dans les différentes occurrences exemplifiant ce qu'est un militant : « *J'suis militant comme ces mecs qui prennent de l'âge en cage / Leur visage marqué par la rage qui veulent tourner la page / Comme un clando' sans faf' sans appart' sans taf' / Qui lutte pour apprend' le Français* ». Lors d'un entretien avec des journalistes intéressés par le sens de cette posture, ils répondent : « *C'est dans le sens où on est encore là, ça fait dix piges qu'on fait de la musique et qu'on continue à ouvrir notre gueule* » (*Get Busy* n° 5, 2002, p. 53).

²⁰⁹ : C'est ce que suggère ce passage : « *Faut pas s'voiler la face dans l'rap y a plus d'valeurs / D'ailleurs y a qu'à voir d'quoi on parle : de fric de sexe de caisses de vols en chaleur / Rien hormis c'putain d'esprit d'clan / On s'bat tous pour une même cause sans faire partie du même camp* » [Fonky Family, 2001a, « Esprit de clan » *op. cit.*].

peut devenir unitaire. Il faut reconnaître deux limitations de taille : d'une part ce pour Ça, pour unitaire qu'il soit, ne fonde pas une politique, puisqu'il ne propose pas une organisation collective dans la cité. D'autre part, si l'on veut quand même y voir une politique, elle se révèle politique d'évitement : Nous d'un côté, Eux de l'autre – sans rencontre ni interaction, seulement une imperméabilité réciproque [cf., chapitre cinq, pp. 233-234]. On ne peut par conséquent à en rester au plan des paroles et de leur infra-argumentativité, mettre au jour le tiers nécessaire à une politique ; la chanson politique n'apparaîtra sans doute qu'au terme de la poursuite de l'investigation sur l'action vocale.

1.2 : L'énallage comme ouverture d'une classe-objet

Des différents chapitres, il ressort principalement que les rappers déploient un certain nombre de techniques pour assimiler leurs interventions esthétiques à des initiatives de communication ordinaire avec l'auditeur, voire à des dialogues avec celui qui apparaît tantôt comme interlocuteur tantôt comme co-énonciateur. Langage fondé sur l'ellipse syllabique et toujours prêt à verser dans l'analogique, il tend à se rapprocher de celui utilisé dans une situation ordinaire. Langage marqué par divers indices (interpellations, indices d'oralité, etc.) autorisant à le comprendre comme en train de s'élaborer à destination de l'auditeur-interlocuteur, il suit la même inflexion. Enfin, langage incarné par une voix telle qu'elle rend présent le locuteur à son interlocuteur (prosopopée), il entérine le rapprochement de la situation ordinaire en figurant le corps-à-corps. Dernier effet de réel impliqué par la parole rappée : elle n'actualise pas un discours raisonné et rationnel (froid, mûrement réfléchi), mais un échange passionné, passant par les émotions les plus extrêmes en quelques instants, échange au cours duquel les prises de position sont la règle, quitte à emprunter la voie de la *doxa* ou se contredire. La prise de parole précisée en prise de position ne correspond pas à un manifeste, pas plus qu'à toute forme de prise de parole préparée à l'avance, mais à une parole qui tend à se présenter comme simultanée de son émission, et à une prise de possession de la parole dans l'espace public à destination de son auditeur. C'est pourquoi « *j'te rappe* » devient « *j'te donne c'rap...* » (formé sur l'analyse par Nicolas Ruwet du sonnet « Spleen et Idéal » de C. Baudelaire, qui commence par « Je te donne ces vers... » [N. Ruwet, 1972]). Les trois points servent à montrer la continuité de la procédure : le don de parole, initié dans une prise de parole, se poursuit à chaque nouvelle occurrence ; quant à l'idée de don, sur laquelle

on reviendra, elle marque la structure triadique dans laquelle est envisagé le processus de communication.

Ces éléments de synthèse induisent un retour sur deux récentes avancées : l'énallage du nombre de personnes et l'amour/haine. En effet, à envisager une continuité de l'intervention, on pose que chaque nouvel échange s'augmente de quelque chose, mais « *A part ça rien d neuf que dalle* » [Booba, *op. cit.*, « Indépendants »]²¹⁰. Comme dans un échange où la réponse à un « *Comment ça va ?* » débute dans l'embarras d'un « *Rien de neuf* », ou « *Oh la routine* », de celui qui ne trouve pas tout de suite quoi dire, qui a besoin de se souvenir de l'état dernier de la relation avant de lui donner des prolongements. On peut concevoir l'ensemble du processus de communication entre rapper et auditeur, initié par une première prise de parole et poursuivi en d'autres, comme ouverture d'une relation qui s'augmente à chaque fois de quelque chose de nouveau et fait toujours fond sur ce qui précédait pour cela. Une notion rend compte de ce processus, celle de « *classe-objet* » [M.-J. Borel *et alii*, 1992, pp. 110-112] ; elle possède deux caractéristiques essentielles qui s'appliquent adéquatement ici. La première tient à ce que une classe-objet, ouverte par une première définition qui circonscrit un objet, s'enrichit à chaque nouvelle évocation de l'objet en question d'un élément supplémentaire ; la seconde, en ce qu'une telle classe est virtuellement inachevée : il s'agit d'une ouverture qui ne trouve pas de clôture (« *On n'a jamais tout dit d'un objet de discours, le locuteur peut toujours poursuivre sa schématisation* » [p. 111]). Outre la relation, cette notion concerne l'énallage du nombre de personnes. Par exemple, si on circonscrit un objet thématique dans un rap, disons « *la rue* », chaque fois qu'on en reparle par la suite on lui ajoute un élément qui vient s'empiler sur les autres pour complexifier l'objet premier. Si l'on parle de ses amis dans la rue, celle-ci devient : « *la rue, les miens* » ; puis, des soirées en discothèque : « *la rue, les miens, les soirées* » ; des descentes de police : « *la rue, les miens, les soirées, les descentes* » ; des discussions sur le banc ou dans le hall de l'immeuble : « *la rue, les miens, les soirées, les descentes, les discussions* », etc..

²¹⁰ : Ce type de formulations se retrouve dans nombre de raps : « *Rien d neuf au sommaire on s'emmerde* » [D.J. Djel, 2000, Le Rat Luciano, « morceau sans titre »] et « *Sinon à part ça que dalle au fait comme d hab' : / La même recette de misère...* » [Sat, *op. cit.*, « Dans le 13 »]. Les deux exemples suivants montrent qu'il y a aussi continuité de l'affrontement contre Eux : « *A part ça rien d neuf sauf la merde !.. / Scène banale des mômes traînent tel est l tableau dans un max' de coins / Ceux qui gouvernent : un max' de cons* » [Marseille underground, *op. cit.*, « C'est avec nous... » *op. cit.*] ; « *Quoi d neuf ma gueule ? ([Jo Popo :] Ici dans la zone que dalle !) / Toujours autant d rage et autant d textes qui font mal* » [3^{ème} Œil, 2002, « Marquer l'époque »].

On commence à comprendre l'intérêt que représente la classe-objet pour l'institution du Nous comme sujet social et embrayeur démocratique : Nous c'est d'abord mon entourage proche, augmenté de ceux de mon quartier, de l'auditeur, etc.. Il ne s'agit pas de refaire les trajets énonciatifs parcourus au chapitre précédent : quelques exemples laisseront penser que cela est bien le cas. Considérons l'extrait suivant : « *Comme tous les gosses des banlieues / On s'bat pour un bout de terre une bannière / Peu importe la manière qui c'est qui pense à nous d'te manière ? ! / On a pas l'choix faut bien qu'on s'accroche à kek chose / Quand on a rien r'présenter les siens c'est d'jà kek chose* » [IV My People, 1999, « For my people »]. Le premier « on » désigne les rappers en les assimilant à « tous les gosses... » ; à partir de là, les « nous » et « on » qui suivent représentent « les rappers, les gosses... » : forment une classe-objet potentiellement infinie qui institue ce Nous prépondérant. De la même manière, cette description de la rue correspond également à une classe-objet, qui s'augmente à chaque phase de nouveaux éléments : « *Y a ceux qui lâchent pas qui serrent la main et rentrent chez eux / Qui font leurs devoirs le soir en gros qui sont sérieux / Et y a les rescapés qui ont côtoyé les caniveaux / Qui ont su rel'ver la tête mec dev'nir sportifs de haut niveau / Sa mère est fière de lui le soir elle pense à lui / Et à ses copains qui sont encore sous un nuage de pluie / Nous on est là...* » [Scred Connexion, 2000, « Les diables et les anges »]²¹¹. Cette procédure permet à la fois de rendre le Nous infini, et de complexifier chaque niveau de description (en cela nous la retrouverons dans la section suivante). Ces remarques ne récusent pas ce qui a été dit sur l'énallage : elles octroient une piste d'éclaircissement supplémentaire, et la font servir contre le lieu commun de la ghettoïsation de la parole rappée [cf. introduction, p. 7] puisque l'ouverture d'une classe-objet n'autorise guère à parler d'une destination privilégiée de la parole pour tel ou tel type de population.

1.3 : L'amour/haine comme katharsis politique

La seconde réévaluation suit le même mécanisme d'octroi d'une piste supplémentaire ; elle concerne l'amour/haine, et vise à trancher la question qui sous-tend les interprétations de

²¹¹ : On pourrait multiplier les exemples à l'envie ; un dernier fait aboutir à un Nous qui comprend Je, Tu et tout le contenu de la classe-objet : « *Hé j'parle à tous tes gars les bandits les dandys les grands doux comme Gandhi / Les tendus les dents dures les innocents comme Candi / Ceux qu'on a descendus et ceux qu'ont pas grandi / Ceux qui se sont vendus et sont en taule pour zan-di / Ceux qu'on connaît les uns les autres /.../ dans chaque camp les miens les vôtres / Regroupons-nous et soyons indépendants...* » [La Brigade, 2001, « Mes gars »].

la violence dans le rap, selon lesquelles cette violence purgerait les auditeurs de celle, réelle, qu'ils contiendraient en eux. Bref : la question du rap comme *katharsis*, et pour la traiter il apparaît essentiel de ne pas en rester à sa conception commune qui la considère comme acquise selon une certaine vulgarisation. M. Revault d'Allonnes [*op. cit.*, pp. 88-101] a repris le texte d'Aristote dans une perspective de contextualisation dans son temps et le reste de son œuvre ; cela l'a conduit à écarter ses lectures morale et psychologisante puisque la moralité de l'art et l'identification entre spectateur et héros correspondent selon elle à des idées étrangères à Aristote. Elle en propose alors une lecture propre, politique : la tragédie met en scène les émotions de frayeur et de pitié ; or ces deux affects « *ne constituent pas seulement les bords ou les confins du politique, ils sont les affects de la socialité 'brute' qui, de l'intérieur, le menacent, le dérèglent et le ruinent : l'abîme de la socialité dans la constitution du vivre-ensemble* » [pp. 91-92]. Pour cette raison, la tragédie amène à faire l'expérience du politique, non par quelque identification donc, mais par sa validité exemplaire ; c'est à une telle expérience que correspond la *katharsis*. « *C'est ainsi que la katharsis rend la socialité politiquement opératoire : non en expulsant son fonds ténébreux au profit de l'installation définitive du raisonnable /.../ mais sous les espèces d'un traitement indéfiniment renouvelé des passions intraitables* » [p. 94]. Elle reprend cette idée ensuite pour préciser la question centrale, celle de la nature de ce qu'elle appelle l'expérience politique, qu'il faut comprendre comme ce qui « *recèle à la fois le principe de sa grandeur et celui de sa fragilité* » [p. 101]. Je propose à sa suite de prendre au sérieux l'idée d'une *katharsis* dans le rap, en la situant à l'œuvre dans le régime énonciatif d'amour/haine. Il ne s'agit pas de discuter si les rappers font faire délibérément ou non une expérience du politique, mais d'établir si l'amour/haine se laisse interpréter dans les termes de cette lecture.

Dans ce cas il faudrait entendre l'amour/haine comme *katharsis* dans la mesure où l'amour manifesté figurerait une certaine idéalité du lien politique, amour impossible à faire partager entre tous les membres d'une société vivant sous le même régime politique, mais représentant la grandeur de l'idée politique ; et où la haine illustrerait les dérives vers lesquelles ce lien peut toujours dériver ou vaciller en vertu de la liberté humaine – pour le meilleur et le pire. Cela ne signifie pas que dans cette lecture la haine n'est plus assumée ; elle l'est toujours, mais sans finalité propre, comme par nécessité, et elle ne serait sans doute pas aussi facilement assumée si elle n'était juxtaposée à chaque fois à un amour. Car à n'actualiser que la haine, le rap ne ferait faire aucune expérience si ce n'est celle d'une des pires potentialités contenues dans l'être humain (*mal radical* de Kant, *banal* d'Arendt).

« *Nique les nobles snobs respect aux gens sombres et humbles* » [loc. cit.] : dans une phase comme celle-ci on voit en quoi l'amour/haine nécessite le « *travail du politique* », celui où « *la matérialité brute de la socialité – matière non 'épurée' ou non 'purgée' – doit être élaborée* » [Ibid., p. 93]. Ce travail désigne la mise en forme de la représentation des affects et liens entre les hommes non idéalisée ou rationalisée, livrée telle quelle, dans sa réalité humaine et faillible. Une telle perspective aide à concevoir en quoi l'amour/haine donne naissance à une perspective commune et peut ouvrir sur une politique : cette perspective commence mal, ou plutôt humainement, et il faut la traiter pour qu'elle devienne une politique non débarrassée de la haine et de l'amour mais ayant réussi à les aménager²¹². Signalons enfin que dans la lecture de M. Revault d'Allonnes, la *katharsis* chez Aristote est intimement liée à sa conception de l'égalité politique (« *Le 'travail du politique' s'opère (et opère) dans une autre dimension que celle où certains commandent et où d'autres obéissent* » [p. 99]) ; nous y reviendrons. Pour le moment, le rap apparaît comme cette activité où l'on prend position publiquement par l'engagement d'une parole qui, à ouvrir une classe-objet potentiellement infinie et à osciller entre des affects basement humains, nécessite encore une mise en forme sociale : une mise en ordre qui en disant ses priorités et hiérarchies actualiserait une politique.

2 : L'INSTITUTION DU LANGAGE COMME POLITIQUE DE LA VOIX

Si le pour Ça ne fournit aucune médiation institutionnelle, il faut prendre d'autres voies ; notamment, poursuivre l'explicitation de la formule proposée pour l'activité rap, « *j'te donne c'rap...* », et en mesurer toutes les conséquences. Pour cela, la condition posée par Ricœur pour passer de l'éthique au politique, l'intervention du tiers comme institution rendant l'échange partageable, doit subir un traitement spécifique. La conception du tiers engagée pour mettre à l'épreuve les chansons-rap correspond dans son principe général au « *tiers*

²¹² : Ainsi qu'elle aide à concevoir en quoi les appels immoraux côtoient les appels moraux, etc.. On peut toujours évoquer un commerce de l'immoral ou de la haine (le fait de s'en servir pour mieux vendre ses produits) mais cette explication est dans l'incapacité de justifier *la présence du bien, tout contre le mal*. On peut aussi reprocher à cette interprétation de vouloir sauver les rappers : par principe, je ne vois pas pourquoi leur refuser ce qu'on accorde aux tragédiens, si ce n'est à cause de l'engagement propre dans leur parole qui les rend justiciables de chaque mot. Cela dit, il faut voir que les appels moraux dominent largement, même s'ils s'en défendent, ce qui sera clair avec l'institution (phatique) du langage, qui est pour le coup très morale.

symbolisant » de L. Quéré [1982]. Elle n'est pas proprement politique puisque tout ce que peut faire le tiers c'est fournir les conditions de possibilité d'une relation politique ; il est ce qui fait d'un échange quelque chose de partageable par tout un chacun et non par la seule communauté restreinte. « *Lorsqu'ils prennent part à une activité communicationnelle, les sujets sociaux n'accèdent à une compréhension réciproque qu'indirectement, par l'entremise de quelque chose d'objectif qui n'est pas eux-mêmes (et qui n'est pas non plus simplement le langage en tant que système de signes). En ce sens l'interaction met nécessairement en jeu un 'tiers symbolisant', le pôle extérieur d'un neutre, qui, n'étant ni (pour) l'un, ni (pour) l'autre, et occupant une position de référence possible pour l'un et l'autre, les conjoint dans leurs différences* » [pp. 32-33 ; je souligne]. L'idée générale à retenir de cette démarche particulière est que le tiers symbolisant offre aux interlocuteurs la disponibilité d'une référence les dépassant dans le couple qu'ils forment – tiers ; référence qui ne correspond pas au seul langage d'une communauté linguistique : elle n'appartient à aucun en propre et se définit (s'élabore et acquiert sa disponibilité) en cours d'échange – symbolisant²¹³. Or il s'avère que le rap promeut et réalise une telle référence disponible et partageable, et auto-instituante : la promeut dans ses énoncés et la réalise dans son énonciation ; l'institution du langage.

2.1 : Une institution du sens particulière, l'institution du langage

Dans ce cadre, il faut considérer que « *j'te donne c'rap...* » pour ne pas rester intersubjectif doit satisfaire à certaines exigences qui laissent une place entre « *j'* » et « *te* » pour le tiers symbolisant. La structure de l'activité rap se limitait dans un premier temps à « *j'te rappe* », et l'on a donné les raisons de cette transcription particulière : le fait que cette activité tend à se rapprocher d'une situation ordinaire de communication. S'il fallait expliciter entièrement l'activité on dirait : « *j'te rappe* comme si *j'te parle* ». L'étape suivante consiste à introduire un lien logique plus fort que la ressemblance entre rap et parole, car le rapprochement entre ces deux pratiques est un travail de rapprochement, et non une simple coïncidence ou ressemblance paresseuse (« il suffirait de parler pour rapper »). Le lien logique proposé est causal : « *j'te rappe* car *j'te parle* » ; pour lui donner sa raison d'être et sa finalité

²¹³ : Il ne correspond pas en effet à quelque chose de donné une fois pour toutes ni de préexistant mais « *procède d'une élaboration collective permanente [...] des conditions de mise en forme du rapport social. Il est produit par une activité communicationnelle instituante* » [p. 33].

il faut déterminer par quoi pourrait se préciser ici le tiers symbolisant de Quéré : la notion d'*institution du sens* de V. Descombes fournit les outils conceptuels pour y parvenir. Ces deux auteurs partagent un ensemble de perspectives minimales communes, qui autorisent de les rapprocher, voire de compléter l'un par l'autre [cf. L. Kaufmann, L. Quéré, 2001]. L'analyse de Descombes se donne pour but d'établir une conception holiste de l'intentionnalité de l'esprit. Pour ce qui nous intéresse, il faut retracer les étapes qui lui font poser cette forme d'institution qui, comme les autres mieux connues, fonctionne comme garants sociaux, mais à un autre niveau : plutôt des garants métasociaux, ceux qui permettent les échanges sociaux proprement dits et donnent légitimité et effectivité aux institutions concrètes.

Il faut dériver cette notion de la confrontation avec d'autres philosophes : notamment entre la relation triadique de Peirce et la règle de Wittgenstein. De Peirce, il développe l'idée de relation triadique en parlant de « *polyade* », c'est-à-dire « *le système engendré par une relation qui assigne un ordre entre les sujets logiques de la proposition, indiquant par là quel est le statut de chacun des membres du système par rapport aux autres* » [V. Descombes, 1996, p. 236]. Le don à ce titre représente une relation triadique, comme un acte de parole, comme toute interaction qui refuse d'en rester aux évidences du partagé, de la connivence et de la réciprocité intersubjectives, pour former un système hiérarchique de rôles et statuts entre les partenaires et, en outre, l'activité en question. Ce qui permet précisément de faire système, c'est l'institution [p. 295] : soit « *ce qu'il y a de spécifiquement social dans les faits sociaux /.../ des manières de penser autant que des manières d'agir* » [p. 296], et il sera question dès lors des institutions comme manières de penser – institutions conceptuelles ou institutions du sens. Il faut comprendre que les acteurs reçoivent à entrer dans une telle configuration une définition précise et déterminante : ce sont des « *partenaires qui doivent faire des choses différentes et dont les rôles et les statuts sont justement fixés par une règle établie, un usage social que les gens suivent* » [p. 297] ; c'est-à-dire complémentarité et hiérarchisation des rôles selon une règle, authentique relation triadique. Sans aller plus loin dans l'analyse de Descombes²¹⁴, je voudrais montrer que non seulement le processus de communication dans le rap forme un tel système de rôles complémentaires et hiérarchisés ; et qu'en outre l'insistance des rappers à expliciter leur pratique, à dire qu'ils rappent, et à adresser ce dire et ce rap, tient

²¹⁴ : On pourrait évoquer l'étape intermédiaire entre polyade et institution du sens : la discussion de l'esprit objectif de Hegel. Elle m'a été nécessaire pour saisir que le statut dévolu au langage dans le rap était celui d'une institution du sens, notamment dans la définition de cet esprit comme « *relation à des familiers, des familiers que je n'ai pas à rejoindre ou à interpréter puisqu'ils sont déjà présents au plus intime de moi-même, dans mon langage et ma pensée* » [p. 289] : ce familier au moins à qui « *j'donne c'rap...* ».

à ce qu'ils visent à transmettre quelque chose à leurs auditeurs : non tant un contenu qu'une institution du sens, celle du langage.

C'est en ce sens qu'est conçu le lien causal entre rapper et parler (« *j'te rappe car j'te parle* »). S'il prend l'initiative d'un processus de communication, c'est que le rapper sait entrer dans cette institution du sens, d'un sens qui signifie, oriente et ordonne ; ainsi peut-on comprendre cette formule exempte du complément d'objet attendu : « *On est juste là pour dire aux mecs* » [Les militants, 2000, La Caution, « Comment on t'voit »]. Cela ne se limite à une conscience de participation à une institution : il y a également volonté de la transmettre à l'auditeur, qu'il se l'approprie à son tour non en la répétant, mais en faisant fonctionner pour lui cette institution, en l'utilisant. Dès lors se comprend le terme idéal donné à l'appropriation, le témoignage, qui ne consiste pas à témoigner que le rapper utilise l'institution du langage, mais à se l'approprier pour l'utiliser en un acte de parole – témoigner qu'on a compris et ratifié la chose en l'utilisant depuis son propre site d'énonciation. Le processus entier est figuré dans ce passage : « On a rien d'autre que d'parler *sans jouer les colosses / Encore une chose la miss c'est fini l'temps d'Colors* [film sur la guerre des gangs à Los Angeles] / *On est presque idem dis-leur jeune* » [K.D.D., *op. cit.*, « L'organisation » *op. cit.*] ; à nouveau, le rap comme parole, dont il est suggéré qu'elle constitue en quelque sorte la *politique du pauvre* et qu'elle met fin à la violence effective (éthique du pauvre, alors). Surtout est soulignée la nécessité de sa transmission à l'auditeur pour qu'à son tour il utilise cette parole, témoigne de l'institution (« *dis-leur...* »). On pressent que cette importance dévolue à la parole fait fond sur une certaine réactivité ou défensivité ; d'autres ne l'auraient pas respecté, n'auraient pas considéré l'institution qu'elle forme et qui oblige à certaines tenues et permanences. « *Y en a marre des promesses on va tout fouttr' en l'air* » [N.T.M., 1991, « Le monde de demain »] : ce dont le rapper dit avoir assez, ce n'est pas de cet acte de parole engageant que représente la promesse, mais du fait que ceux qui en font (Eux) ne les tiennent pas, se contentent de parler sans mesurer ou assumer l'institution particulière que porte avec elle toute parole et à plus forte raison une promesse. La meilleure preuve : cette récusation des promesses non tenues s'énonce elle-même sous forme de promesse (« *On va tout fouttr' en l'air* ») ; fait par là en même temps la promotion de l'institution du langage.

De là on arrive enfin à « *j'te donne c'rap...* » : don de parole, donc relation triadique manifestant sa propre conscience réflexive de la participation à une institution du sens ; don de l'institution du langage, pour une appropriation qui soit ultimement témoignage. Il s'agit

d'une définition forte de l'adhésion à la chanson, configurée par la chanson. L'on trouve des équivalents à cette formule : « *J'te l'fais* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « De trois »], « *C'est Tuco qui t'cause /.../ c'est l'Free' qui t'branche* » [D.J. Kheops, 2000, Freeman, « Me, j'ai pas de dons »], « *J'rappe comme si j'te parlais* » [Disiz La Peste, 2000, « J'irai cracher sur vos tombes » *op. cit.*], « *J'rappe comme j'cause* » [Lunatic, *op. cit.*, « H.L.M. 3 »], « *J'rappe comme je parle et parle comme j'rappe* » [IAM, 2003, « Pause »], etc. ; au plus près : « *J't'envoie l'communiqué ami* » [3^{ème} Œil, 1999, « Têtes brûlées » *op. cit.*]. La prépondérance donnée à la matérialité du langage employé et à son écoute prend un sens plus concret : c'est bien l'ellipse syllabique qui en rapprochant la parole rappée de celle parlée d'ordinaire et en étant appropriée par une écoute-en-action, fait entrer l'institution du langage dans le rap. « *C'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits* » pour A. Artaud [*op. cit.*, p. 153] : sans doute pas de métaphysique ici, mais déjà une éthique, et de plus en plus une politique. L'analyse du politique par P. Bourdieu est fondamentale à ce titre, non pour sa conception de l'adhésion comme « *remise de soi* », mais pour la distinction qu'il pose entre « *programme objectif* » et « *programme incorporé* » [P. Bourdieu, 1979, pp. 497-499] : si le premier concerne le programme politique généralement entendu, un contenu qui répète du déjà dit (comme une chanson), le second correspond à l'« *habitus comme programme incorporé, comme principe générateur d'un ensemble de jugements et d'actions /.../ pressentis à travers les indices subtils des dispositions qui ne se livrent qu'au travers de l'hexis corporelle, de la diction, du maintien, des manières* » [p. 499]. Par conséquent, le programme incorporé fait entendre de l'implicite et du potentiel qui le font exister en tant que politique [*Ibid.*]²¹⁵. C'est selon la conception d'un programme politique porté par le corps du prétendant, plus précisément sa voix et son action, qu'est conçue la promotion de l'institution du langage dans le rap.

2.2 : Prise du pouvoir de définition, et de définition de soi

Il y a sans doute quelque provocation à parler de la promotion par les rappers d'une institution, eux dont on a vu qu'ils s'opposaient violemment à toute forme d'institution

²¹⁵ : Cf. en outre, P. Bourdieu, 1987, pp. 110-111 : « *La fidélité religieuse s'enracine (et survit) dans des dispositions infraverbales, infraconscientes, dans les plis du corps et les tours de la langue, quand ce n'est pas dans une diction et une prononciation ; le corps et le langage sont pleins de croyances engourdies* ».

concrète (« l'Etat », « le système » et ses incarnations particulières : police, justice, etc.). Mais la provocation s'efface devant les multiples occurrences explicites de cette institution du sens. Pour mieux déterminer les formes prises par cette *action politique vocale*, il faut comprendre que l'importance conférée au langage tient, outre au fait qu'il représente sa matière première, à ce que certains ont trahi cette condition primordiale de l'être-ensemble humain : par sa rupture dans le mensonge par exemple, mais aussi par la destitution du droit à (se) définir. En effet, à vouloir poursuivre l'élucidation de l'institution du langage, on peut emprunter certaines des directions travaillées par C. Castoriadis. D'ailleurs cette institution trouve une description adéquate dans les termes de son concept le plus important, celui de « *significations imaginaires centrales* » [C. Castoriadis, 1975]²¹⁶. Un autre enseignement original de Castoriadis retient ici l'attention : celui relatif à sa conception de la socialisation, de l'inscription progressive de l'enfant comme individu social [pp. 448-454]. Cette théorie, forme de lecture sociologique de Freud, pose que l'enfant devient tel quand l'autre (sa mère, son père, etc.) qui forme son monde lui apprend que derrière lui il y a la société. Cela consiste par exemple à apprendre à l'enfant non que son père est unique, mais que d'autres sont pères, comme le sien l'est, et cela par le fait de la société. L'autre du monde de l'enfant doit donc se destituer de la toute-puissance qui est la sienne aux yeux de l'enfant, non au profit d'une toute-puissance du social, mais à celui d'une indétermination de l'appartenance du social : le social n'appartient à personne mais est là, partageable par tout un chacun.

Pour appuyer cela il fait principalement appel aux ressources de l'apprentissage du langage : en effet tant qu'entre l'enfant et l'autre le langage seul sert de médiateur, l'autre demeure investi de sa toute-puissance et le monde de l'enfant reste asocial. Pour que la situation change et que son monde devienne réel, il est nécessaire que l'autre désigne la source chez lui du langage : son institution sociale ; car « *ce langage ne peut exister chez l'autre que moyennant son institution sociale et comme convoyant virtuellement tout l'être du social* » [p. 449]. Désigner la source du langage revient à se destituer du pouvoir de la signification : « *il faut et il suffit que l'autre puisse signifier à l'enfant que personne, parmi tous ceux qu'il pourrait rencontrer, n'est source et maître absolu de la signification. En*

²¹⁶ : « *Les significations centrales ne sont pas des significations 'de' quelque chose /.../ Elles sont ce qui fait être, pour une société donnée, la co-appartenance d'objets, d'actes, d'individus en apparence les plus hétéroclites. Elles n'ont pas de 'réfèrent' ; elles instituent un mode d'être des choses et des individus comme référé à elles. Comme telles, elles ne sont pas nécessairement explicites pour la société qui les institue /.../ Elles conditionnent et orientent le faire et le représenter sociaux, dans et par lesquels elles continuent en s'altérant* » [p. 526 ; je souligne]. Les perspectives de V. Descombes et L. Quéré sont d'ailleurs toutes deux en partie inspirées de Castoriadis.

d'autres termes, il faut et il suffit que l'enfant soit renvoyé à l'institution de la signification et à la signification comme instituée et ne dépendant d'aucune personne particulière » [p. 450]. En élargissant le cadre de socialisation lors de la prime enfance qui est celui de Castoriadis, je retiens l'idée-force que l'individu ne devient pleinement social qu'en étant conscient du caractère public et institué de la signification, qui n'appartient pas à Eux mais tout autant à lui qu'à un autre. Il ne peut devenir individu social tant que « *cette signification reste dans le pouvoir de l'autre /.../ que c'est l'autre qui en dispose et la fixe, qu'être et non-être, relation et non-relation, sens et non-sens, bon et mauvais sont ce que lui dit qu'ils sont* » [p. 449]. L'individu social doit par conséquent prendre possession de la signification (tout en la laissant disponible pour l'autre) : de la définition des mots et des êtres, et en premier lieu de la définition de soi ; ce pouvoir, si l'autre ne le donne, il ne reste que de le prendre. L'institution du langage passe donc par la reconnaissance de l'institution de la signification – de la définition de soi et des autres ; et rejoint la prise de parole par la nécessité de prendre le pouvoir de se définir quand l'autre n'en laisse pas l'opportunité.

La définition de soi comme retour de justice pour Nous

Sans présomptions sur le fait que les habitants des quartiers défavorisés seraient destitués du pouvoir de se définir, et que les rappers en feraient partie voire en seraient les porte-parole, sans sociologisme donc, constatons simplement que de nombreux énoncés du rap apparaissent comme réactions défensives vis-à-vis de caractérisations précédentes présentées comme émanant d'Eux et vécues comme des réductions trop simplificatrices et dévalorisantes. Elles ne parviennent à définir adéquatement ni le rap, ni les rappers, ni leurs auditeurs, etc. ; surtout elles en donnent une représentation injuste. On a déjà rencontré de semblables réactions défensives contre une définition jugée réductrice, notamment quant à celle de la catégorie d'auditeurs visée : « *Fuck le social j'veux voir F.F. résonner des gratte-ciel / Représenter jusque dans mon sous-sol* » [chapitre quatre, p. 170], suivi dans le couplet d'un autre rapper par : « *Salaud d'pauvre gros con d'bourg' j'n'épargne personne* ». Cela sous-entend que Eux ont assigné au groupe une fonction sociale, que celui-ci refuse dans sa réduction. Egalement pour l'attitude bifide à l'égard du lieu de vie ; toujours réduit à ses aspects abjects, le lieu de vie ne gagnerait pas grand-chose à figurer dans un rap comme éden idyllique, contrairement à la complexification de sa définition, comme un lieu certes haïssable mais également susceptible d'être aimé, plus réaliste et crédible. Par exemple : « *Je vis là où le bien le mal se surplombent / Là où à chaque instant ombre lumière se confondent / Là où*

voler tricher peut servir à sortir des décombres » [Rocca, 1997, « Entre deux mondes »]. Plus généralement, la prise de possession de la définition concerne d'abord soi, pour s'étendre à ceux qui partagent le lieu de vie, etc. : à Nous, contre Eux.

Dans ces conditions l'enjeu consiste à allonger la description, non tant pour donner à Nous l'aspect d'une certaine normalité, que pour montrer à Eux l'étendue et la complexité de ce qu'il réduit de façon essentialiste à un aspect vécu comme discriminant ou stigmatisant, et à inclure toute cette étendue en une même humanité – citoyenneté, ce que montre ce morceau : « *La banlieue a ses qualités et ses défauts / Peuplée d'artistes et de sportifs de haut niveau / D'escrocs dans les halls jusqu'aux bureaux municipaux / Gros, tous Vitriots* [en écho] » [113, 1999, « Les princes de la ville »]. Ici fonctionne à plein le concept d'ouverture d'une classe-objet : à partir de la réduction initiale, on empile les éléments au fur et à mesure pour montrer que telle n'est pas la réalité ; pour montrer l'iniquité de la réduction. On pourrait multiplier les exemples de ces nouvelles définitions, plus longues, surtout plus justes²¹⁷ ; marquons pour l'heure son lien avec la promotion de l'institution du langage. Par exemple, « La prochaine fois » [Fabe, 2000, *feat.* Rocé] commence par la diffusion d'un extrait de dialogue (« [voix de femme :] _ *La banlieue c'est intéressant, c'est d'actualité. Les élèves n'ont pas trop la haine ?...* »), pour se finir par cette interpellation sans doute à destination de la voix de l'extrait, plus généralement de Eux : « ([Fabe :] *La prochaine fois*) ([Rocé :] *quand tu parles des jeunes de banlieue*) / ([Fabe :] *Mesure tes mots*) ([Rocé :] *mesure-les mieux !*) ». Cette chute, répétée maintes fois, en mode parlé et en alternant la prise en charge vocale des segments d'abord distribués, montre son importance pour les deux rappers qui l'assument chacun.

Toute la chanson constitue donc une réaction à l'égard de l'extrait diffusé, à l'égard d'une parole vite lancée, qui n'a pas mesuré la responsabilité envers ses paroles qu'impose l'institution du langage. Non qu'il faille nécessairement être « *jeune de banlieue* » pour en parler ; ils invitent seulement le locuteur à approfondir sa connaissance avant de délivrer sa définition afin d'être juste : « *Avant d'avoir aperçu nos faces dans 'Zone interdite' /*

²¹⁷ : Entre autres : « *Ici c'est l'monde à l'envers j'côtoie des dealers et des personnes pieuses / Des sportifs des haineux des mecs simples et ces mecs en bleu* » [La Caution, *op. cit.*, « Rétrospectives »] ; ou « *A ceux qui ont faim et ceux qui mangent les te-bê et les tre-trai / Les diables et les anges y en a toujours qui viennent t'embêter /.../ Merde c'est bizarre ça donne ma rue quand tu mélanges* » [Scred Connexion, 2000, « Les diables et les anges »]. Un autre exemple : « *Notr' mode de vie est complexe / Pourquoi ? P'tet' qu'on s'ennuie sept sur sept* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « Mode de vie complexe »], montre en quoi l'allongement de la définition passe souvent par un certain usage du paradoxe : ici la complexification par le vide de l'ennui constant.

J'invite tous ceux qui nous évitent tous ceux qui nous irritent / A chercher pourquoi c'est d'la rage qu'on hérite / C'est des hommages qu'on mérite /.../ Et c'est d'usage qu'on milite ([Rocé :] *et c'est de rage que j'réplique*) ». « *J'réplique* » : il s'agit en effet de reprendre et la parole et la définition de soi, afin de redonner un sens à l'institution du langage dans sa dimension de définition (institution du langage définitoire). Cela est illustré par cette expression : « *J'dis les choses voilà l'essentiel d'l'actualité pour la patrie* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « On hait »], qui aurait pu être énoncé « *J'dis Nos choses...* », et qui était précédé par : « *T'inquiète : tant qu'il est là Luch' / Ça parl'ra du béton de ci et là de tout c'qui nous touche* ». Cette institution particulière passe souvent par l'oscillation entre le paradoxe comme exemplification de la complexité, et l'appui sur une parole doxique : « *J'ai grandi dans l'manque un taudis et l'bonheur / Appris que dans la difficulté faut garder son honneur / Que chacun sur terre a son lot de malheurs /.../ On nous montr' du doigt comme si on était des voleurs / J'tiens à dire que chez nous y a pas qu'des braqueurs des dealers...* » [Don Choa, *op. cit.*, « Jusqu'au bout » *op. cit.*]. Par l'injustice qu'elle peut provoquer, la définition des autres nécessite soit une enquête sociale plus longue et mieux documentée, soit un droit de réponse de ces autres : un partage du pouvoir de définir – partage de l'institution du langage.

La promotion de l'institution du langage se prolonge ainsi en institution du langage définitoire, du langage qui pose ce qui n'appartient à personne : les significations. Si le rap est bien une prise de la parole, c'est aussi et d'abord une prise de la définition ; prise qui s'impose parce que sinon ce serait toujours Eux qui en disposerait, et qui s'impose dans la violence, comme toute prise. « *J'réplique* » toujours : « *Le droit d'répliquer on l'demande puis on l'prend* » [Starflam, *op. cit.*, « Péril urbain »]. Une fois la définition prise, c'est-à-dire rétablie dans sa complexité, la parole continue : la prise de la définition se prolonge en prise de la parole, devient cette parole continue que le flow permet et qu'il s'agit de ne pas rendre, tel M. Smith devant les sénateurs (*M. Smith au Sénat*, F. Capra, 1939). Une nécessité (« *Personne ne me f'ra taire / Parler m'est vital comme respirer* » [Cut Killer, 1996, Rocca, « Le hip-hop mon royaume »]), moins physiologique que sociale, qui se prolonge en principe politique : Eux ne Nous laisse pas parler alors je parle pour Nous. « *Parler* », ou « *dire les choses* » ; d'abord une activité publique, également un contenu défensif, qui permet de rétablir la justice en s'actualisant dans l'amour/haine, comme le montre cet extrait : « *J'parle sans blesser ceux qu'j'aime / Et les autr' rien à foutr' j'dis bien : j'parle / Suffisamment pour qu'les imposteurs se sentent visés...* » [Less Du Neuf, *op. cit.*, « La valse des enragés » *feat.* Casey & Ekoué]. « *Marche ou crève – Le choix des armes II* » [Fabe, 1997, *feat.* Koma & Morad] est

entièrement construit autour de cette activité : chaque intervention de rapper y commence par « *J'peux t'dire...* », qui se répète près de vingt fois pour créer une continuité entre ces interventions – parce qu'il y a toujours quelque chose de plus à « *t'dire* », qu'il s'agisse de relations sociales, de conditions de vie, etc. ; pour que la liste et la parole ne s'arrêtent pas.

2.3 : Vers un égalitarisme dans l'utilisation du langage, l'isègoria

Institution du langage, prise de la définition, de la parole, parole continue – toutes ces dimensions doivent se rejoindre en un principe unique. S'il s'agit bien d'un principe politique, il faut savoir lequel, et dans quelles pratiques il s'incarne. A cet égard l'idée empruntée à Castoriadis de la signification comme n'appartenant à personne en particulier entre en concordance avec la description par Bernard Manin de la prise de parole à l'Assemblée dans la Grèce Antique démocratique : « *Le pouvoir de faire des propositions, de prendre une initiative n'était le privilège d'aucune institution, il appartenait en principe à n'importe quel citoyen désirant l'exercer* » [B. Manin, *op. cit.*, pp. 28-29]. Manin analyse ce principe comme le corollaire de la désignation des dirigeants par tirage au sort pour former une essentielle *égalité politique*, qui est alors « *la valeur centrale de la culture politique démocratique* » [p. 57]. Cette égalité est formelle et pratique : les Grecs ne se faisaient pas d'illusion sur le fait que tous les citoyens n'usaient pas de ce droit ; seulement il s'agit d'un droit : d'une opportunité laissée ouverte. John Dewey a donné une formulation similaire en bien des points à cette égalité de principe à la participation au bien public, dans une allocution sur « *La forme démocratique* » [J. Dewey, 1939, pp. 400-404]. Il donne une description de cette forme en termes de « *mode de vie, social et individuel* » [p. 400], dont le point central consiste en une chance égale pour tous de participer « *à la formation des valeurs qui régulent la vie des hommes ensemble* » [Ibid.] : « *La croyance démocratique en l'égalité correspond à la croyance que chaque individu doit avoir la chance et l'opportunité de contribuer au débat public, quelles que soient ses capacités de contribution, et que la valeur de sa contribution doit être évaluée au regard de sa place et de sa fonction dans la totalité organisée des contributions similaires, et non sur la base d'un statut précédent quel qu'il soit* » [p. 403-404 ; je souligne].

Un pouvoir égal de prendre la parole

B. Manin trouve la formulation de ce principe nommé *isègoria* dans le *Protagoras* de Platon : dans la narration de la fondation de la politique par Protagoras, qui répond à l'étonnement de Socrate devant l'égalité de parole entre tous pour les choses de la cité alors que pour celles de l'artisanat on la réserve aux experts. C'est ainsi que Protagoras se trouve amené à défendre et formuler l'*isègoria* : « *En matière de gouvernement, n'importe qui, le premier venu, est suffisamment qualifié pour que son avis mérite du moins d'être écouté* » [pp. 51-52]²¹⁸. Il me semble que le principe d'*isègoria* correspond à ce principe politique, celui qui donne une finalité politique à la promotion de l'institution du langage dans le rap : Nous aussi avons le droit de donner Notre avis, et pas seulement dans les halls d'immeubles ou aux comptoirs de bistrots, mais dans l'espace public. Ou alors si Nous n'en avons pas le droit pratique (mais seulement théorique ou principiel), prenons-le. C'est ce cadre égalitaire (de revendication d'égalité) qui notamment donne sa pertinence et rend possible la *katharsis* politique. Sur ce point, les rappers ne sont pas plus idéalistes que les Grecs : si chacun d'entre Nous peut de droit en bénéficier, il est bien entendu que chacun n'en usera pas – ou, s'ils sont plus idéalistes, c'est uniquement par une opération formelle : la co-énonciation.

Il s'agit toujours de « *parler* » ou « *dire les choses* », parce que c'est un droit, et parce que beaucoup n'en usent pas – qu'ils ne le puissent ou ne le veuillent, pourvu que l'expression du rapper s'approche un tant soit peu de ce qu'ils auraient pu ou voulu dire : « *Y a tell'ment d'frères qui souffrent et qui sont muets qu'j'suis obligé d'causer* » [Fabe, 1998, « Classique »]. Qu'il ne le puissent ; par une incapacité à accéder à l'espace public, plus due aux contraintes sociales qu'à une timidité : « *J't'entends t'plains mais y a qu'l'assistante sociale qu'entend celui qui dort à même le sol dans un F2 à huit personnes* » [La Caution, *op. cit.*, « Main courante »]. Qu'ils ne le veuillent ; soit par appropriation de la parole du rapper après laquelle il n'est pas besoin d'en rajouter, soit par fatalisme, auquel cas la critique est possible : « *On*

²¹⁸ : Zeus a demandé à Hermès d'offrir la vertu politique non à quelques uns seuls, comme cela a été fait avec l'art médical, mais à tous en partage : sinon « *les villes ne sauraient exister* » [Platon, 322d] car les hommes se déchireraient entre eux. « *Voilà comment, Socrate, et voilà pourquoi et les Athéniens et les autres, quand il s'agit d'architecture ou de tout autre art professionnel, pensent qu'il n'appartient qu'à un petit nombre de donner des conseils /.../. Mais quand on délibère sur la politique, où tout repose sur la justice et la tempérance, ils ont raison d'admettre tout le monde, parce qu'il faut que tout le monde ait part à la vertu civile* » [322d-323a]. Si Protagoras indexe l'*isègoria* sur une certaine prudence (sans doute pour mieux la légitimer aux yeux de Socrate), quand Tacite s'en souvient, il lui donne des traits plus tempétueux : « *Nous ne parlons pas ici d'un art oisif et pacifique, ami de la probité et de la modération. L'éloquence vraiment grande /.../ est fille de cette licence qu'on appelle follement liberté ; c'est la compagne des séditions /.../ Athènes en eut un grand nombre [de grands orateurs] : c'est que le peuple pouvait tout, que les ignorants pouvaient tout, que tout le monde, pour ainsi dire, pouvait tout* » [Tacite, XL].

pense tout haut qu'dans les blocs on l'ouvre pas assez grande » [La Brigade, 2001, « Ghetto hall stars »]. Cette reprise du droit à la parole qu'est l'*isègoria* est vécue comme une lutte qui ne doit pas s'arrêter : « *Faut lutter sans trêve /.../ Causer là où d'autres s'taisent jusqu'à c'qu'on en crève* » [3^{ème} Œil, 2002, « Faut qu'on s'accroche » *op. cit.*]. Egalement comme une lutte proprement politique (sorte de substitut à la manifestation, d'où la modulation vocale par le mégaphone) et urgente (d'où la sirène) : « ([voix par mégaphone :] *Peux-tu entendre le silence de ma rue ? !*) [bruit de sirène] » [La Rumeur, *op. cit.*, « Le silence de ma rue »]. Il n'est toujours pas question d'être porte-parole ; simplement, les rappers prennent leur droit de prendre position, de se définir, de juste parler, et le constat est fait que peu en font autant – après, ceux qui ne le font pas gardent le choix entre s'approprier la parole des rappers ou prendre leur droit.

L'*isègoria* trouve des formulations, au moins partielles comme cette justification de sa pratique : « *Si j'rappe c'est pas'que /.../ J'peux donner mon avis t'insulter si j'en ai envie* » [Rohff, 1999, « J'm'en bats les c... d'être une star »] – *isègoria* ici potentiellement violente, comme l'est le langage dans son institution non idéalisée. La violence potentielle dans l'*isègoria* ne passe pas que par l'insulte ; aussi bien par d'autres formes d'incorrections, comme utiliser son droit à la parole pour bousculer les sujets tabous : « ([Feniksi :] *J'ai pas l'temps j'dois parler même si c'est tabou*) / ([Leeroy :] *Ben c'est vrai qu'ils s'demandent tous pourquoi nos gueules s'ouvrent et pourquoi j'ouvre ma bouche*) » [Saïan Supa Crew, 1999, « Malade imaginaire »]. Ces potentialités montrent que l'activité de parole importe avant la précision de son contenu : toujours, « *parler* » sans complément et « *dire les choses* » ; ou « *causer* » : « *La rue cause, vois d'quoi mes potes causent* » [*Karlito, *op. cit.*, « La rue cause »] – où le rapper sert à faire advenir cette parole sur la scène publique. Si le contenu n'est pas indifférent il peut se réaliser approximativement (un nouvel indice d'oralité) ; de plus, il doit satisfaire à une condition au moins : celle de faire avancer à son niveau le débat public, par exemple en bousculant les tabous. « *Nous on parle pour que l'esclavage cesse / Nous on parle pour que la misère cesse / Nous chantons pour que l'espoir renaisse / Nous combattons pour... /.../ Nous stopper ? Non non non !* » [Assassin, 2000, « Trop de choses à dire » *feat.* Taïro] : à la limite on pourrait couper après chaque « *pour...* » puisqu'il s'agit de retenir le double mécanisme de cette *isègoria* : prendre le droit démocratique de parler dans l'espace public ; pour faire évoluer une situation touchant aux affaires de la cité.

In fine, qu'est-ce que « *j'te donne* » quand « *j'te donne c'rap* » : d'une part, la parole comme institution du langage dans une finalité politique précise, l'*isègoria* ; donner la parole à quelqu'un. D'autre part ma parole, comme institution du sens soumise à une condition essentielle, celle d'engager celui qui la prononce. L'institution du langage oblige à ne pas mentir, c'est l'impératif auquel elle doit se soumettre pour demeurer valide – c'est son impératif d'institution du *sens*. Les actes promissifs sont nombreux : tous, serments de vérité, impliqués par le poste d'interprète que le rapper s'impose, et qui confirment la prégnance de l'institution et sa teneur. Une formulation élémentaire pourrait en être ce refrain d'une première chanson d'un premier album : « *Mes règles de vie j'te jure que c'est vrai c'que j'dis* » [Oxmo Puccino, 1998, « Vision de vie »]. Les modifications des conditions d'énonciation jouent à nouveau un rôle important, comme lorsqu'on interrompt la musique afin de prononcer la promesse dans les meilleures conditions d'audibilité, et ne laisser aucune ambiguïté : « *J'te garantie que même plein / Jamais d'la vie j'oublierai d'où j'viens* » [Fonky Family, 1997, « Cherche pas à comprendre »]²¹⁹. Au-delà des multiples occurrences il faut retenir qu'il s'agit du seul impératif auquel engage cette institution, alors que la violence continue à en constituer une potentialité d'effectuation : « *C'n'est qu'la vérité vraie : rage au mik' l'règlement d'parler douc'ment est enfreint / Tant pis si ça les effraie* » [B.O.S.S., *op. cit.*, « Le flow, la vibe et ma vérité », *op. cit.*]. A la limite cet impératif devient tellement évident qu'il n'a plus besoin d'être énoncé, sinon par le paradoxe (« *J'rappe formel'ment pas d'serment / T'es un gros pédé si tu crois qu'j'mens* » [Rohff, 2001, « Rap info »]), ou par une autre évidence tout aussi indubitable (« *Tu veux savoir est-ce qu'A.L.I. ment ? / Autant d'mander est-ce qu'y a du porc dans mes aliments* » [Booba, *op. cit.*, « Strass et paillettes » feat. Ali]). On commence à mieux saisir la circularité du rap : pour quelles finalités il est si essentiel de parler de soi en train de parler ; seulement, l'institution du langage ne permet pas de rendre compte de la seconde circularité : celle du rapport à l'auditeur-interlocuteur.

L'expérience incarnée de l'institution du langage comme politique de la voix

²¹⁹ : Alors qu'IAM est « *tenu par les liens d'un contrat de conscience* » [IAM, 1993, « Contrat de conscience »], Big Red et Årsenik recensent des promesses non tenues afin de mieux engager la leur, celle justement de tenir leurs promesses [Big Red, *op. cit.*, « Sur la parole » feat. Årsenik]. Deux thématiques connexes sont également régulièrement abordées : l'impossibilité de trahison envers Nous (« *Y a rien d'pire à mes yeux qu'd'trahir et ils m'ont soupçonné* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « A bas les illusions »] ou encore, l'assimilation de cette impossibilité au devoir de mémoire : « *Je garde en mémoire tous ces souvenirs / Qui font de moi ce que je suis c'est comme les miens j'peux pas les trahir* » [Shurik'N, *op. cit.*, « Mémoire » feat. Sat]) ; et la thématique de la parole assumée (« *J'm'incline pas j'assume mes propos* » [Årsenik, 2002, « P**** de poésie »]).

Avant d'en venir là, il reste à cerner la politique de la voix induite par la promotion de l'institution du langage. La distinction de Bourdieu entre programme objectivé et programme incorporé permet de comprendre en quoi une proposition politique peut être portée par le corps, mais pose problème vis-à-vis de la démarche adoptée depuis le début dans la mesure où elle conduit à une opposition entre deux niveaux de réalité : une profondeur comme réelle réalité, et une surface comme réalité pourvoyeuse d'illusions. Tandis que le programme objectivé est immédiatement disponible pour qui sait entendre le langage, il faut pour entendre le programme incorporé mettre en œuvre des procédures de perception secondes. Ici il pourrait sembler que l'opposition se situerait entre énoncé et énonciation, ou contenu et activité de parole, et j'ai effectivement insisté dans cette section sur l'activité de parole. Cela dit, tous les énoncés cités portent eux-mêmes sur cette activité : constituent des énonciations explicites, où énoncé et énonciation ne marquent pas quelque redondance mais leur indissolubilité. C'est dire qu'on ne cherche pas à établir une opposition entre deux plans, mais à montrer leur continuité et mesurer ses effets ; ni profondeur ni surface, mais une institution du sens formulée par et pour la surface même des êtres sociaux : leur enveloppe corporelle, de la voix à l'oreille. C'est en cela que l'institution du langage promue dans le rap représente une *politique de la voix*.

Que la voix puisse véhiculer une politique, plusieurs auteurs l'ont souligné²²⁰ ; notamment Yves Bonnefoy dans sa réflexion sur la nature de la parole poétique [Y. Bonnefoy, 2001] où il postule que cette parole correspond au « *ferment naturel de l'esprit démocratique* » [p. 322]. Surtout que la voix puisse simplement porter quelque chose, au lieu d'être une seule voie pour les informations du langage, ressort de la perspective de « *l'agent incarné* » de Taylor [cf. introduction]. « *L'idée de base ici est ce qui passe pour le 'mental' dans la philosophie moderne est la réflexion intérieure de ce qui a été d'abord une activité extérieure* » [C. Taylor, *op. cit.*, p. 98]. Il faut lire cette phrase comme une explicitation de la

²²⁰ : Citons la série d'études à deux voix menées par J.-J. Lecercle et Ronald Shusterman, notamment dans le dernier groupe de confrontations intitulé « *Lectures et valeurs* » [J.-J. Lecercle, R. Shusterman, 2002, pp. 203-246] ; tous deux voient dans la littérature une expérience fondamentale, pour Shusterman éthique et pour Lecercle politique, à partir de l'importance de l'acte de converser. Mais tous deux également, malgré leurs divergences, tombent d'accord pour hiérarchiser acte de converser et contenu de conversation : le premier seul est responsable du politique ou de l'éthique de la littérature. Relevons encore une note de E. Morin, pour qui la question impliquée par « *l'anthropologie du chant* » tient à ce que ce dernier fait faire « *un retour permanent aux sources du langage* » [E. Morin, *op. cit.*, p. 85 n. 1] : à condition de ne pas entendre par retour aux sources une origine idéale de l'apparition du langage, mais l'expérience de l'institution du langage. Enfin M. Serres dans certaines pages généralise cette question à la musique puisqu'il conçoit la musique comme figuration voire production du contrat social [M. Serres, *op. cit.*, pp. 93-94 et 144-145]. Seulement, son contrat social prend des traits que je peine à partager : manifestement sans conflit, voire sans sanction [p. 94].

théorie de l'action de Hegel, dont Taylor ne retient pas tant la hiérarchie temporelle (d'abord extérieur, ensuite seulement intérieur) pour lui, que l'implication d'une telle perspective : « *concevoir fondamentalement notre vie mentale dans la catégorie de l'action* » [Ibid.]. A travers le rap, on a trouvée incarnée une éthique ; c'est désormais une politique qui émerge de la même manière, par la voix et son action, à destination d'une oreille et de son écoute-en-action. Cette politique incarnée de la voix se trouve au point de jonction entre la voix rappée en un flow (avec ses ellipses, etc.), et des revendications de prises de position : « *J'te donne c'rap...* ». Entre la demande d'un droit à la parole dans des saillies, qui simplement d'être saillies font advenir la parole, et l'explicitation dans des énoncés que le rapper par son activité veut complexifier la définition, tenir des promesses, etc..

3 : L'INSTITUTION PHATIQUE DU LANGAGE. POLITIQUE DE LA VOIX ADRESSEE

La politique de la voix esquissée prend donc appui sur le langage (un certain langage proféré) afin de promouvoir son institution ; il s'agit d'en prendre acte pour revenir sur deux points laissés en suspens. Le premier concerne la dénomination de la voix qui pratique l'ellipse syllabique : pathétique vocale, ou voix illégale, pour son impolitesse articulatoire [chapitre deux, p. 93]. Si elle demeure bien impolie dans son cadre particulier (celui de la chanson française), elle n'en promeut pas moins une institution dans un cadre sociétal plus général. A ce titre, elle ne ressortit primordialement ni d'une pathétique ni d'une illégalité, mais peut se voir attribuer la caractéristique première d'institutionnelle. Dès lors, et c'est le second point, il faut également requalifier ce qu'on disait, à la suite de certains auteurs, humeur anti-institutionnelle [chapitre cinq, p. 221]. Car, de la même manière que la haine ne s'énonce pas sans manifestations d'amour, cette humeur apparaît interdépendante de la promotion d'une autre institution, d'une contre-institution qui dans un monde idéal remplacerait celle(s) critiquée(s). J.-L. Fabiani et Emmanuel Ethis le notent dans un contexte différent : « *Il existe une tension dynamique entre l'humeur anti-institutionnelle, qui habite toute ambition créatrice (mais également, de façon très similaire, l'implication du spectateur) et le désir d'instituer et de stabiliser, voire de pérenniser, une forme d'agencement entre une*

offre et un public dont l'existence, comme communauté, dépend de la force de ce que propose l'institution » [J.-L. Fabiani, 2002, p. 282]. On parlera donc plus volontiers d'attitude contre-institutionnelle.

Par ailleurs, si je critiquais à l'instant la priorité principale accordée à l'énonciation, il me faut justifier un extrait cité en introduction, « *J'milite à l'édification d'la maison d'mon père* » [*loc. cit.*], et présenté comme politique alors qu'*a priori* rien ne le laisse supposer. Un exemple analogue, le rapper français invité dans une chanson intitulée « Révolution » sur l'album d'un groupe algérien réfugié politique en France dit : « *Papa porte des briques toute sa vie s'casse le dos / Fils fait des briques en dealant l'be-do [haschich] / Dans tout c'bizz dis-moi où tu mets l'bled pelo ? /.../ C'est ma révolution c'est ma vie mon vacarme* » [Intik, 2001, *feat.* Dad P.P.D.A.]. En comparaison des dénonciations par les rappers algériens du pouvoir militaire et des attentats terroristes, cette révolution-là paraît bien peu politique : morale tout au plus. Il faut pouvoir rendre compte de la pertinence contextuelle de ce type d'énoncés : en quoi ils peuvent être acceptés comme politiques. Il s'agit là de l'enjeu spécifique de cette section qui en précisant la politique de la voix par son adresse (*politique de la voix adressée*) vise à mettre en valeur l'institution du langage comme *institution phatique*, servant à lier entre eux les individus sociaux doués de langage. Car si la politique de la voix fait ressortir une valeur centrale pour la politique du rap, l'*isègoria*, il lui manque une dimension essentielle pour figurer une politique complète : la répartition des rôles entre ceux qui la composent, les liens qui les unissent et les différencient, ce que peut seule une politique de la voix adressée. Pour une première approche, considérons l'énoncé suivant : « *J'enseigne pas j'te renseigne mon pote* » [3^{ème} Œil, 2002, « Outro freestyle » (Asiatik)], où est marquée une opposition radicale entre deux verbes ; l'un reçoit le sceau de l'impersonnalité, l'autre figure sa nature essentiellement relationnelle.

3.1 : Des chansons anti- ou omnithématiques. Parler de tout et de rien

S'il est un fait qui ne souffre pas de discussion au sujet de la chanson, par rapport à l'indécision du genre, c'est au plan des paroles, l'équation simple et immuable : une chanson, une thématique. B. Vian proposait une *Esquisse de classification de la chanson* sous forme de tableau dont les différentes entrées rangent les thématiques par degrés de généralité [B. Vian,

1979, pp. 187-189]. Béranger, à en croire un contemporain, procédait toujours de la même manière pour composer ses chansons : la sélection préalable d'un thème. « *Pour chaque chanson, il cherchait d'abord une idée circonscrite et bien définie ; puis il dressait lentement son plan général ; puis il faisait le plan de chaque couplet ; puis, dans chaque couplet, il disposait une ou plusieurs idées secondaires, d'après un ordre longuement calculé ; puis il cherchait le rythme le plus convenable et l'air le mieux approprié ; puis il composait le refrain... – Alors, disait-il, je regardais ma chanson comme faite : je n'avais plus qu'à écrire les vers* » [A. Arnould (1864) cité in J. Cheyronnaud, 2004, p. 40 ; je souligne]. Chanson d'amour ou d'amitié ; de contestation politique ou de propagande ; sur la famille ou le travail ; etc. : chacune doit pouvoir entrer dans une case plus ou moins précise. Et pourtant, il a été dit que certains items du rap ne contiennent pas de sujet spécifique, si ce n'est l'énumération des choses aimées et pas aimées. Dans quelle case en effet ranger « Parfois... des fois... » [Rohff, 2001, feat. J.Mi Sissoko], qui consiste pour le rapper à dresser la liste des activités ou attitudes réalisées à l'occasion, liste par définition interminable (classe-objet) puisqu'il y aura toujours d'autres activités et d'autres attitudes à recenser, et puisque selon les moments les attitudes changent : « *Des fois j'suis tout froid timide / Des fois j'suis chaud bouillant tout speed /.../ Souvent j'démarre au quart de tour y a aucun recours j'suis comme un sourd / Mais j'avoue parfois j'me goure* » ? Chanson interminable ou ouverture d'une classe-objet ne sont pas des catégories thématiques.

« Filles, flics, descentes » [Fonky Family, 2001a] pose le même type de problèmes, qui ne parle de rien en particulier si ce n'est de ce dont on parle dans l'entourage des rappers (co-énonciation) : « *Là où j'vis ça parle de... /.../ Lorsqu'on cause ça part dans tous les sens* ». L'on pourrait recenser encore nombre d'exemples d'items consacrés à parler de rien ou rapporter qu'on parle de rien, comme lors de « *Ces soirées qui durent jusqu'à l'aube / A parler de tout de nous du monde* » [*Ibid.*, « Tonight »]. Cela revient-il à parler de tout comme le suggère le dernier extrait, ou de rien (de bien important) comme cela transparait du précédent ? On le concéderait donc volontiers : on ressasse des banalités sur des sujets éculés, ou on accumule des éléments épars, disparates, sans grande importance intrinsèque, selon l'humeur du moment. Et en même temps on conférerait une grande importance à l'activité en elle-même, puisqu'on en fait des chansons entières. Une expression de sens commun rend bien compte de l'ambivalence de la chose : « *De rien voilà d'quoi j'parle, de quoi j'parle ? De tout et d'rien* » [Fonky Family, 1999, « Sans titre »]. Parler de tout et de rien ne correspond pas à la lubie de certains rappers : ce peut être au contraire une autre définition du

rap, au moins de son contenu, comme le sous-entend Lino en commentant un item réalisé avec Akhenaton : « *Dans le morceau, à la rigueur, on ne dit rien. C'est un truc sans prétention, c'est juste du rap* » (*Radikal* hors série n° 1, 2001, p. 40)²²¹. Parler de tout et de rien est impliqué par le fait que la pratique du rap soit indexée sur le rapper, à qui on ne peut demander d'être une bibliothèque comme un griot africain ; mais à qui, au contraire, on demande de s'engager dans sa parole au point de ne parler que de ce qu'il connaît, sait, veut, pense, etc.. A ne parler que de ce que l'on connaît, on parle de l'environnement direct ; à parler de ce que l'on pense, on peut tout aborder puisqu'on peut avoir un avis sur tout, et refaire le monde le temps d'une chanson.

Cette indécision donne une thématique générale au rap : celle de la vie du praticien, vie vécue (« *J'kiff tell'ment ça qu'j'ai laissé la rue en donnant ma vie en thème* » [R.E.R. n° 15, 2001, Reuf'2 Flow, « J'kiff tellement ça »]), ou vie pensée (« *Est-ce que tu sais comment j'vois la vie? Ecoute comment j'vois la vie* » [Oxmo Puccino, *op. cit.*, « Vision de vie »]). On peut aussi voir dans l'anti- ou omnithématique une radicalisation de la politique de l'*isègoria*, qui après la prise de parole par application d'un droit démocratique ne souhaite plus la rendre. Il s'agit en fait moins de ne plus la rendre que de la remplir, de profiter pleinement de l'opportunité offerte par l'occasion, et d'en profiter le plus possible : « *J'parle de tout de rien tant qu'ça rime j'l'écris / J'laisse couler l'encre* » [Rocca, 2001, « morceau caché à la fin »]. En conséquence à la nécessité de remplir son droit à la parole, il est normal que la parole développée soit en train de se former – laisse des indices d'oralité, manifestant une forme de contemporanéité entre la parole donnée et sa formation, dont, on l'a vu, personne n'est dupe : il s'agit d'une « forme » de contemporanéité. Au total, ce genre de chansons dont le propre consiste à ne pas déployer de thématique précise, correspond à une prise de parole de la part du rapper qui en profite pour dire sa vie sous toutes ses dimensions, et qui n'est pas prêt à rendre l'initiative de la parole avant d'en avoir fini avec ce thème – ce qui en fait un genre potentiellement infini, toujours susceptible de connaître une suite ou reprise.

²²¹ : A commenter une à une les chansons de son dernier album, il constate : « *Ne cherche pas de thème dans ce titre* » ou : « *Il n'a pas un sujet propre, c'est le genre de titre où je n'avais pas grand-chose à dire alors j'me lâche* » (R.A.P. n° 47, avril 2002, p. 17). Comme les demandes d'exégèse sont nombreuses de la part des journalistes, les constats d'impossibilité le sont tout autant : par exemple, devant la critique d'un journaliste selon qui peu de sujets sont abordés « *de a à z* », Booba répond : « *J'ai pas de sujet en particulier, c'est plutôt une vision générale des choses* » (*Get busy* n° 3, hiver 2001-2002, p. 15). Quant à JoeyStarr, au sujet d'un éventuel album solo, il semble avoir le plus grand mal à prononcer le mot même de « thème » : « *Au niveau des thèmes j'ai l'essentiel. Quand je dis thèmes, c'est juste les choses que j'ai envie de raconter et qui seront à mon avis... Enfin tu sais de quelle école je viens, ça sera juste du moi* » (R.A.P. n° 27, septembre 2000, p. 23).

Contribution au dispositif communicationnel général. *Toute ma vie adressée*

Pour mieux cerner la différence entre chansons thématiques et anti- ou omnithématiques, il peut être utile de se souvenir du corpus « rap de rue ». Tandis que les deux premiers items (I.A.M. et N.T.M.) racontent ce qu'il se passe dans ou ce qu'il en est de la rue, et constituent à ce titre des *raps sur la rue* ; le dernier item (Fonky Family) fait être la rue en rapportant ce qui se dit dans et de la rue – par là il ne possède *a contrario* pas de thématique propre, et devient un *rap de rue*. Il réalise ce que Kool Shen disait aimer faire dans la rue avec ses amis, « *parler pour parler* » [loc. cit.]. Loin que tous les raps soient anti- ou omnithématiques, ni qu'ils doivent l'être pour être qualifiés de rue, il faut admettre pour chaque artiste un certain nombre d'items qui parlent de tout et/ou de rien : ceux-là qui contiennent « *A part ça rien d'neuf...* » [loc. cit.], et manifestent ainsi en même temps que la continuité de la démarche leur totale vacuité narrative (parler de rien). Ils relèvent pourtant d'une importance prépondérante car ils figurent au moins le parcours de l'artiste, en révélant ses humeurs, avis, etc. (parler de tout). Entre totalités et banalités il n'y a pas à choisir : seulement à enregistrer l'intérêt paradoxal de ces items, pour leur absence de contenu intéressant ; et la contribution qu'ils apportent à l'oralité de l'intervention. Surtout, la contribution porte sur le dispositif communicationnel : qu'est-ce en effet qu'énoncer « *A part ça rien d'neuf...* » sinon sous-entendre qu'une question a été posée ? S'il ne semble guère dans les usages de se poser à soi-même une telle question, il devient nécessaire d'y reconnaître la figuration modalisée d'un dialogue : « (*Tu m'as demandé : "Quoi d'neuf?", j'te réponds : ... et) A part ça rien d'neuf...* ». Dresser la liste de ses propres aversions et délectations ne peut s'apparenter à un bilan personnel, ni à un pense-bête à usage pratique tant aversions comme délectations sont ancrées. Il n'est pas besoin de consulter la liste pour savoir si l'on aime ou pas telle chose, on le sait face à elle – à plus forte raison dans le cas d'une évaluation morale ; par conséquent il faut également admettre qu'une telle liste est forcément adressée. Si, comme F. Jacques pour le texte, on souhaite « *centrer une bonne fois l'interprétation sur la relation entre l'auteur et le lecteur* » [F. Jacques, 1987, p. 63], il est vain de vouloir identifier un lecteur : « *l'auteur /.../ n'est pas le bon greffier de son univers intérieur, il se cherche avec des lecteurs possibles* » [p. 64]. Dans notre cas, cela est d'autant plus évident avec des chansons anti- ou omnithématiques qui servent donc une finalité : rendre consistant le dispositif communicationnel en poursuivant une relation – sans qu'il importe de savoir si cette relation a eu un précédent effectif.

De plus, ces chansons donnent à celui qui les transcrit les mêmes impressions que certains entretiens d'enquête. Au cours d'un entretien, le chercheur a parfois le sentiment que son interlocuteur dans ses réponses et autres narrations lui donne « tout » : tout ce qu'il faut comprendre sur son objet, toutes les réponses aux questions qu'il se pose depuis le début de l'enquête ; au moment de le retranscrire, il se trouve soudain désemparé, renvoyé à la banalité et à l'approximation de réponses déjà entendues maintes fois, et l'entretien semble ne plus avoir la moindre importance pour lui. Cela correspond sans doute au fait que cet entretien ne discutait pas longuement tel ou tel aspect du problème du chercheur, mais l'ensemble du problème ; que la chanson ne traitait pas une thématique précise de bout en bout, mais l'ensemble des thématiques attendues dans un rap. Bref ; en analogie avec l'analyse d'une peinture balinaise par G. Bateson, dans laquelle il trouve traitées des questions relatives au sexe, à l'organisation sociale, ou encore à la crémation : une chanson anti- ou omnithématique « se réfère à la catégorie de la relation et non à quelque élément relaté identifiable » [G. Bateson, *op. cit.*, p. 163]. Dans ce cadre, on comprend les trois visées complémentaires de ces chansons : la première consiste à marquer l'oralité de l'intervention – indice d'oralité de plus, qui tient à ce que le traitement complet et méthodique d'un sujet précis montre l'aisance à composer des paroles de chansons et à organiser sa pensée, mais marque l'artificialité de l'intervention²²². La deuxième visée est justificative : s'il n'y a « rien d'neuf » dans la vie du rapper, s'il continue à aimer et à ne pas aimer les mêmes choses qu'avant, c'est bien qu'il n'a pas changé depuis qu'il connaît un succès artistique. La dernière est *phatique* : établir un contact avec les auditeurs, ce dont il sera désormais spécifiquement question.

3.2 : L'institution phatique du langage. Pour une politique de la voix adressée

Le plus remarquable avec ce genre de la chanson-rap n'est pas sa vacuité mais sa résonance particulière avec des situations ordinaires d'échanges langagiers, ces échanges banals entre tous qui consistent à parler de chiens et chats, de pluie et de beau temps, ou à se souhaiter une bonne santé puisque c'est bien le principal, etc.. Ils ont été théorisés comme « *communion phatique* » il y a près d'un siècle par un anthropologue ; depuis, nombre d'auteurs l'ont moins commentée – puisqu'il semble qu'il n'y ait pas grand-chose à dire à son

²²² : Cf. C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *op. cit.*, p. 627 : « La méfiance envers la cohérence excessive fait que un certain degré d'incohérence est pris comme indice de sincérité et de sérieux ».

propos – qu’étendue aux sociétés occidentales et renommée : fonction, ou acte phatique, voire « *convivialité* » [M. Polanyi, *loc. cit.*, chapitre deux, p. 114]. La question du phatique, si elle ne paraît pouvoir être éludée, se trouve à chaque fois réglée en quelques lignes – question donc importante, mais qui n’a jamais donné naissance à la moindre controverse réelle : seules quelques querelles terminologiques reflétant plutôt les perspectives de départ des différents auteurs. L’hypothèse proposée vise à expliquer ce paradoxe par le fait que dans ces perspectives ce qui est dit lors de l’échange phatique n’a en lui-même aucun intérêt (de connaissance, d’information, etc.) ; on sera par conséquent conduit à réhabiliter le contenu phatique, et à faire de l’activité globale une institution du lien social dont la promotion et la réalisation constituent la politique de la voix adressée du rap. Un passage comme celui-ci : « *J’ai rien pour t’faire sourire ma belle / L’odeur du béton m’enivre et j crois bien qu’j’veis mourir avec / J’n’ai pas d’réponse à tes rêves surtout si j’suis raide / J’ai qu’du [bafouillage] lyrics grave et ça vient seul c’est comme tes règles / J’parle de trucs de la vie auxquels tu penses parfois...* » [Le Rat Luciano, *freestyle* Skyrock, 21 mars 2001], ne présente pas d’intérêt particulier si ce n’est celui d’activer et entretenir une relation entre le rapper et l’auditeur (qu’il soit « beau » ou « *belle* »). On cherchera à montrer qu’il réalise quelque chose de supplémentaire, qui tient à son contenu même, sans s’identifier avec lui.

De la « communion phatique » à sa fonction ou acte

C’est Bronislaw Malinowski qui le premier a offert une dignité scientifique à ces propos triviaux dans un article, célèbre principalement pour le nombre de citations dont il a fait l’objet [B. Malinowski, 1923]. Son analyse concerne une situation particulière d’échanges langagiers dans les tribus mélanésiennes des îles Trobiand (Nouvelle-Guinée Orientale) : celle où le langage est utilisé pour « *un pur rapport social* [pure social intercourse] » [p. 312] – dans la traduction de Benvéniste d’une expression ultérieure : « *le cas du langage employé dans des rapports sociaux libres, sans but* » [E. Benvéniste, 1974, p. 87]. Il s’agit de la « communion phatique » [B. Malinowski, *op. cit.*, p. 315], échange de propos qui poursuit la seule finalité de lier entre eux ceux qui y participent. Malinowski interprète leur advenue comme la volonté, de la part d’un individu en situation de co-présence avec d’autres, de rompre un silence prolongé : celui-ci représente un danger potentiel dans la mesure où il empêche de vérifier les intentions – pacifiques ou belliqueuses, dans ce contexte « primitif » – d’autrui. Dès lors l’énonciation d’une de ces phrases stéréotypées, comme « *Belle journée n’est-ce pas ?* », permet dans un premier temps de s’assurer de ces intentions ; éventuellement

dans un second temps de continuer la conversation et de l'orienter vers des sujets plus personnels. La description de ce second temps recouvre en partie le contenu des chansons anti- ou omnithématiques : « *Après les premières formules se développe alors un flot de paroles [flow of language], expressions inutiles de préférences ou d'aversions, récits d'événements hors de propos, commentaires sur ce qui est parfaitement évident /.../ Ou récits personnels de la vie du locuteur, expressions de ses avis* » [p. 314], dans le cadre d'une communication asymétrique²²³.

Malinowski en fait donc une « communion » par le langage, qui remplit une fonction spécifiquement sociale (et en aucun cas « informationnelle » ou cognitive) – à l'appui de sa conception du langage, essentiellement comme mode d'action et non comme transmission d'informations. Cette fonction, pacificatrice au départ, sert à créer « *les liens de l'union* » [p. 315] : à lier les êtres sociaux entre eux afin, au moins, qu'ils ne prennent pas les voies de la violence réciproque et partagent au contraire quelque chose en commun. Roman Jakobson lui donne ensuite les traits d'une des fonctions du langage : fonction phatique [R. Jakobson, 1963, p. 217], qui dans la posture du code qui est la sienne sert à « *vérifier si le circuit fonctionne* ». Depuis de nombreuses références y ont été faites, plus dans le cadre d'un commentaire du schéma jakobsonien des six fonctions du langage que d'une discussion du texte de Malinowski²²⁴ ; et le constat dressé par Benvéniste semble toujours de mise : « *L'analyse formelle de cette forme d'échange linguistique reste à faire* » [E. Benvéniste, *op. cit.*, p. 88]. En effet, toutes ces références s'énoncent avec la même brièveté, et si une critique se développe elle concerne le structuralo-fonctionnalisme de Jakobson, non la proposition de Malinowski – à laquelle on reproche seulement parfois son évidence de sens commun. En bref : presque aucune mise au point précise sur ce qu'est (ou pourrait, devrait être, etc.) le phatique, mais son évocation systématique ; assurément important (sans doute un fait

²²³ : « *L'attention donnée à l'écoute [the hearing given] de ce type d'énoncés est, en règle générale, moindre que l'intensité avec laquelle le locuteur s'investit dans son récit* » [pp. 314-315] ; cela confirmerait ce qu'on a pu dire pour l'écoute-en-action des chansons où l'attitude du rapper est fondamentalement égocentrée.

²²⁴ : On retiendra l'une des premières, quasi contemporaine ; Gardiner, dans le cadre d'une discussion sur les stéréotypes [A.H. Gardiner, *op. cit.*, pp. 46-47] évoque le fait que « *Ce qui est dit n'est pas important. Les sujets abordés sont conventionnels et ne sont qu'un moyen d'établir un contact* » [p. 47], pour renvoyer en note à Malinowski. Cf., en outre, les commentaires sur la « *psychologie du chien et du chat* » de F. Flahault, 1978, pp. 204-207. On renverra enfin à Paul Zumthor, puisqu'il applique ce concept à la description de chansons et répète souvent pour la littérature orale et chantée médiévale l'importance de la fonction phatique [P. Zumthor, 1983, pp. 134-135 ; 1987, p. 239]. Il l'assimile à ce que les auteurs qualifient généralement de « *style formulaire* » [1987, pp. 216-217 ; notamment : « *Cette foisonnante répétition verbale et gestuelle, caractéristique de notre oralité quotidienne 'sauvage', /.../ échanges phatiques* »]. Il situe la réalisation privilégiée de la fonction phatique dans la performance ou exécution vive de cette littérature, où elle sert de « *jeu d'approche et d'appel, de provocation de l'Autre, de demande, en soi indifférent à la production d'un sens* » [p. 248 ; 1983, p. 160].

proprement anthropologique, si ce n'est l'un des seuls jamais récusés), mais tellement trivial qu'on ne trouve grand-chose à en dire. Aucun réel développement, c'est-à-dire aucun commentaire qui ne soit pas une évocation au mieux résumée.

J.L. Austin pour sa part en fait un usage central quoique sensiblement différent dans sa théorie des actes de langage ; il ne s'agit ni d'une communion, ni d'une fonction, mais d'un acte de langage qui vient en deuxième position, après l'acte phonétique qui consiste à produire des sons, avant l'acte rhétorique qui leur impriment une signification [J.L. Austin, 1970, p. 108]. C'est dire que l'acte phatique est infra- ou asignificatif ; il revient à « *produire certains vocables ou mots [...]/ selon une certaine construction [...], avec une certaine intonation, etc.* » [Ibid.]. Tel qu'Austin le décrit, comme vecteur du vocabulaire, de la grammaire et de l'intonation [pp. 109-110], l'acte phatique présente l'intérêt pour celui qui le produit de l'inscrire dans la communauté humaine, ce qui le différencie des acceptions examinées jusqu'à présent. Seulement le résultat est le même : la conformité à un vocabulaire et à une grammaire ainsi que les inflexions d'une intonation n'en font pas quelque chose de significatif ; de socialement efficace et important, certes, mais il faut attendre l'acte rhétorique pour qu'un sens entre en jeu. L'activité phatique, qu'elle soit *in fine* une communion, une fonction ou un acte, n'est pas tant langagière qu'une activité à finalité sociale dont le sens est indifférent ; cette pente d'indifférence au sens de ce qui reste pourtant un propos était inaugurée par Malinowski, elle se trouve radicalisée avec Austin et Jakobson. Jakobson va jusqu'à en faire une fonction commune aux humains et aux perroquets [R. Jakobson, *op. cit.*] – il n'est pas même nécessaire de figurer parmi la communauté humaine ; et, commune aux adultes et aux enfants, il s'agit de la première chose acquise en matière de langage. La fonction phatique figure par conséquent ce qu'il appelle une « *tendance à communiquer* », hiérarchiquement inférieure à la « *capacité d'émettre ou de recevoir des messages porteurs d'information* » [Ibid.]. C'est à mon sens ce caractère infra- voire asignificatif qui « empêche de parler » du phatique, hors quelques banalités (alors que lui au contraire parle), et de lui conférer une portée réellement heuristique. L'exploration de recherches connexes devra considérer le bien-fondé de cette hypothèse.

Dépréciation du contenu dans différentes approches connexes

Georg Simmel, dans son essai sur « *La sociabilité* » [G. Simmel, 1981], décrit des situations qui ne sont pas sans rapport avec celles de Malinowski. En effet cette sociabilité

qu'il définit comme « forme ludique de la socialisation » [p. 125], et qui consiste à déployer lors de sa réalisation la seule forme contre le fond (le ludique contre le sérieux qui envahit nos échanges ordinaires), trouve un excellent exemple avec la conversation. La sociabilité ainsi entendue revient à mettre en scène ou jouer les formes de la société en y éliminant tout ce qui ne ressort pas du groupe formé ou ne l'intéresse pas : ce qui est trop personnel comme ce qui est trop objectif. C'est pourquoi Simmel lui octroie une « *structure démocratique* » [p. 128] : non valable en toute éternité mais comme horizon idéal, puisque l'intérêt de chacun y est lié à celui de tous, et qu'elle suppose des êtres égaux [pp. 128-129]. Cette inscription de la sociabilité dans l'idéalité explique qu'elle soit posée comme jeu ou mise en scène : selon la conscience réflexive qu'ont ses participants de l'idéalité. La situation de conversation est abordée comme cadre de réalisation de cette structure idéale démocratique. A nouveau la description donnée rejoint celle d'une activité certes langagière mais dont la finalité principale concerne le cours propre de l'activité : « *Dans les moments sérieux de leur vie, les hommes parlent à cause d'un contenu qu'ils veulent communiquer /.../ ; dans la sociabilité par contre, le discours devient sa propre fin /.../ au sens de l'art de la conversation, avec ses propres lois artistiques* » [p. 131]. Il faut retenir le mécanisme, à savoir que les locuteurs comme le thème de leur conversation sociable ne sont que des moyens au service de la fin : prendre un plaisir conjoint dans le cadre d'une association ; également l'idée du « *don d'un individu singulier à la communauté* » ajoute la dimension d'une « *éthique de la sociabilité, dans laquelle l'individu subjectif aussi bien que ce qui possède un contenu objectif s'évanouissent au service de la pure forme de la sociabilité* » [p. 133].

Edward Sapir, pour sa part, dans un court texte consacré à la communication, développe en 1931 l'idée que les institutions sociales ne définissent qu'en partie et qu'en surface la société : « *En fait elle [la société] se trouve continuellement réanimée ou réaffirmée de façon créatrice par des actes individuels de communication qu'échangent ses membres* » [E. Sapir, 1968, p. 91]. Ces actes de communication ont la caractéristique d'être tout à fait communs et simples : ne requérant aucune compétence particulière et socialement partagés, ils servent à maintenir et/ou renouveler la tradition de l'institution. Ils s'incarnent notamment, outre dans le langage, dans un certain nombre de gestes, au premier rang desquels les gestes vocaux. Cette conception d'actes de communication spécifiquement sociaux s'apparente par des bien des aspects à celle de la communion phatique : à nouveau, la condition de sens n'est pas posée comme déterminante. Au contraire, Sapir prolonge la discussion par la définition de la connivence caractérisant le groupe d'intimes : on peut compter alors sur une grande

économie de moyens puisqu'une communication est susceptible d'y réussir par l'énonciation d'un unique mot [p. 94]. Sorte d'acte phatique minimal, qui sert à renforcer les liens préalables entre intimes, et qui fait fond sur leur compréhension mutuelle précédente pour ne rien signifier publiquement, mais pour tout (ce qui les unit et qu'ils sont seuls à comprendre) signifier dans le secret [cf. V. Descombes, 1977]. Ces considérations introduisent à un autre auteur, Basil Bernstein, qui a également cherché à délimiter les conditions de compréhension dans le groupe restreint, sans perdre de vue son opposé, le groupe élargi.

Les descriptions qu'il fait du *code restreint* font inmanquablement penser à Malinowski – auquel il renvoie régulièrement. Le code restreint se définit, quant aux situations dans lesquelles il prend place, comme l'ensemble des « modes de communication rituels » : les « *entrées en matière dans les conversations* », ou encore les « *conversations sur la pluie et le beau temps* » [B. Bernstein, 1975, p. 70]. Le contenu se révèle à nouveau peu important puisque « *La fonction principale de ce code est de renforcer la forme de la relation sociale* » [p. 71]. On y retrouve les mêmes caractéristiques générales, jusque dans la fonction, que chez Malinowski, même si phatique et code restreint ne se recouvrent pas non plus. Notamment, selon la même pente d'approche de la connivence que Sapir, le code restreint concerne avant tout ceux qui partagent un certain nombre de significations et de caractéristiques (jusqu'à la classe sociale) ; tandis que l'échange phatique de Malinowski ne présume rien de semblable (si les tribus mélanésiennes sont définies en général par l'interconnaissance, les situations évoquées concernent plutôt des étrangers dont on a besoin de vérifier les bonnes dispositions). Pour finir sur le code restreint, il faut noter l'importance des moyens extra-verbaux qui renseignent sur les intentions de signification et orientent l'attention [pp. 130-131]. Le rap emprunte certaines des caractéristiques de ce code, notamment ces derniers moyens (le débit, « *rapide et fluide* », et la réduction extrême des formules de transition – pour moi de ponctuation [p. 132]). Cela dit il emprunte tout autant au *code élaboré*, qui s'oppose exactement au précédent, et dont le principe général tient à ce qu'il prend les voies verbales de l'explicitation totale. Si le rap oscille entre les deux codes, ce n'est de toute façon pas l'intention de B. Bernstein de figer les paroles des différents groupes sociaux en deux cases bien circonscrites (aux classes supérieures le code élaboré, aux inférieures le restreint) : il montre qu'on « *change de code comme de rôle* » suivant les situations, et au sein d'une même situation [p. 134]. Le rap s'apparente encore au code élaboré pour son récit égocentré de l'expérience propre, de préférence à l'impersonnalité des expressions de connivence du code restreint [pp. 196-198].

De ces différents auteurs et dans notre perspective on peut retenir un certain nombre d'éléments ; l'idée développée par Simmel de la « *structure démocratique* » qui caractérise des activités comparables aux échanges phatiques, et la possibilité de passage entre les codes restreint et élaboré qui pourrait permettre de réintroduire le contenu phatique. Car si rap et code élaboré s'appuient principalement sur le je de l'expérience propre, le phatique de Malinowski également, ce qui n'a d'ailleurs guère été relevé au profit d'une focalisation sur l'impersonnel. Mises à part ces deux pistes, Simmel, Sapir et Bernstein confirment l'hypothèse d'une dépréciation collective du contenu de ces échanges²²⁵. Il reste donc à se donner les moyens de penser le phatique comme quelque chose impliquant une activité sociale *et* une formulation langagière dotée de sens. Car la dépréciation collective du contenu est d'autant plus surprenante que le principal point commun entre tous ces auteurs tient à leur évocation des propos échangés : à chaque fois il est question de la pluie et du beau temps, des mérites respectifs des chiens et des chats, etc. ; une telle régularité ne saurait être anodine. Il ne s'agit pas d'accorder à ces propos une dignité philosophique, qu'ils n'ont pas ni ne revendiquent (leur « dignité » est bien sociale, à laquelle on peut ajouter une dimension de plaisir pour ceux qui peuvent passer beaucoup de temps à en échanger) ; mais de prendre acte de cette conformité : de constater qu'il faut sans doute passer par ce genre de propos pour établir un contact avec un autre individu, *avant* de pouvoir diriger la conversation vers des sphères plus personnelles, qui engagent les interlocuteurs. C'est en s'assurant d'abord qu'on partage un certain nombre de vues sur les sujets les plus triviaux, et que l'autre est disponible pour entrer en conversation²²⁶, qu'on peut ensuite se lancer dans un échange caractérisé non par une profondeur mais par une série d'engagements et d'obligations réciproques plus fortes des individus sociaux impliqués.

²²⁵ : La formulation de cette dépréciation du sens serait : « parler pour parler » ; E. Tassin, commentant H. Arendt [E. Tassin, 1995, pp. 87-89], a montré pour l'action politique qu'une formule analogue, « agir pour agir », a le mérite de se passer de l'utilitarisme, mais qu'elle reste largement insuffisante puisqu'elle oublie le sens toujours présent dans une action politique. La question se pose alors de ce que peut être un sens non utilitaire : d'« évaluer le sens d'une action /.../ qui, certes, 'sert' à quelque chose, qui n'est pas inutile, mais dont le sens n'est pas de servir, et ne se confond ni avec le service ni avec son complément d'objet » [p. 88]. Il poursuit son commentaire d'Arendt, qui adopte une perspective empruntée à Montesquieu : « Le sens de l'action réside dans son principe, non dans sa fin. /.../ Le principe se donne comme le sens de l'action qui se manifeste en elle sans que l'action pourtant le vise comme but ou comme fin. Il est /.../ la manière de l'agir et non l'objet de l'action » [pp. 88-89]. Ici, le principe de l'activité langagière phatique ne tient pas à établir un contact, mais dans la conjonction du fait de s'assurer de la socialité d'autrui ; et du fait de lui assurer, puisqu'il s'agit d'une activité communicationnelle, un droit à dire je à son tour.

²²⁶ : Il peut toujours refuser l'offre de contact ; dans ce cas, l'initiateur a eu raison d'en rester à la météorologie, car sans cela il se serait engagé en pure perte.

L'institution phatique du langage dans le rap

Ce que tendent à montrer les échanges phatiques, c'est l'importance pour l'institution de la société et du lien social, de ce médium communicationnel que représente le langage, sous toutes ses dimensions de sens, même les plus banales. En cela le langage s'apparente plus encore à une institution sociale, si ce n'est l'*institution sociale* par excellence, *qui fait passer d'une société d'individus* (isolés ou non, là n'est pas le propos) *à une société de règle* (loi, contrat, etc.) – d'une « société » composés d'éléments juxtaposés, à une société régie par une règle, celle qui veut que pour s'associer entre individus sociaux il est suffisant²²⁷ d'utiliser le langage. Sous cette description le phatique ne se limite pas à une communion (fonction, acte, code, etc.) mais acquiert les traits d'une institution sociale du sens : *institution phatique du langage*. Cette institution développe une activité à finalité sociale (s'unir par le langage), mais elle contient aussi et toujours une signification : comment envisager de s'unir avec quelqu'un dont on ne comprendrait pas le langage et avec qui on ne partagerait pas un minimum de valeurs – ce que la dimension langagière permet de vérifier. Plus précisément la signification est ce qui permet aux interlocuteurs de jauger à la fois l'état actuel de la relation initiée et la direction future à lui donner : pour l'état actuel, de mesurer son interlocuteur selon ce qu'il dit, et de mesurer la qualité de la triade formée selon le degré de partage des vues ; pour la direction future, de décider si l'être-ensemble qui commence à se former mérite une poursuite ou doit s'arrêter, et s'il la mérite, de proposer quelques orientations sur la base des indices réunis jusqu'alors. C'est à s'intéresser au sens des échanges phatiques qu'on peut ouvrir leur question ; et à les considérer indissolublement comme activité et langage qu'on peut leur donner cette dimension d'institution sociale fondamentale.

On semble par ces propos généraux perdre de vue l'enjeu ; la mise en évidence de l'institution phatique, ainsi que l'insistance pour y intégrer une dimension de signification, sont en partie commandées par certaines paroles proférées dans des raps. On l'a vu avec les chansons anti- ou omnithématiques, certains items développent des propos phatiques ; il reste

²²⁷ : Suffisant, mais pas nécessaire : on pense à l'échange de verres de vin dans un restaurant bon marché du sud de la France décrit par Lévi-Strauss, qui permet à deux étrangers réunis autour de la même table d'établir un lien entre eux le temps d'un repas [C. Lévi-Strauss, 1967, pp. 68-71]. Cet échange ne se limite pas à se remplir réciproquement et indéfiniment les verres : si le premier verre est accepté (c'est-à-dire si l'on remplit le verre de l'autre), cela « autorise une autre offre, celle de la conversation. Ainsi, toute une cascade de menus liens sociaux s'établissent » [p. 70]. Le langage devient la seule façon de faire évoluer la situation et, même si l'on a déjà partagé un verre, il faudra d'abord en passer par des échanges phatiques (« Pas mauvais, hein, ce petit rouge ? », etc.). On pense également aux travaux sur la proxémique [cf. E.T. Hall, 1971] qui montrent comment la gestion du corps dans l'espace peut influencer sur les relations interpersonnelles.

à montrer qu'en outre y est promue l'institution phatique du langage, à l'aide des deux pistes conjointes et récurrentes : énoncés et énonciation – significations et voix. Il faut déjà répéter ce qui a été annoncé depuis l'introduction : les rappers font des énonciations explicites pragmatiquement explicites ; précisément ils explicitent à l'auditeur la relation qui les lie par l'énonciation. Par exemple, en développant des propos qu'on peut qualifier de phatiques, ils redoublent ce que l'énonciation fait déjà par l'explicitation du fait qu'ils utilisent leur initiative de langage pour établir un contact avec l'auditeur (et accessoirement, que cela peut excuser la trivialité des propos : « *Qu'est-ce que j'pourrais t'dire qui a pas encore été dit ? / Rien d'inédit à part qu'j'ai...* » [loc. cit.]). On en a déjà rencontré un exemple : « *En restant anti-Etat "Ça va ?" "Tranquille et toi ?" »* [loc. cit.]. L'extrait cité en ouverture du phatique réalisait une telle énonciation (ou explicitation) : « *J'ai rien pour t'faire sourire ma belle /.../ J'n'ai pas d'réponse à tes rêves /.../ J'ai qu'du lyrics grave /.../ J'parle de trucs de la vie auxquels tu penses parfois...* » ; ce que je dis n'est rien, c'est juste pour établir un contact avec toi, et je le fais en te le disant. Il est aussi possible d'expliciter l'institution phatique du langage en décrivant sous ce mode les relations sociales avec l'entourage : « *Quand on parle pas d'Benz' c'est d'peine qu'on parle / Quand on parle pas d'baise c'est d'haine qu'on parle / Des fois on parle et ça mène nulle part / Comme dit un assoc' on tue l'temps quand on parle de nos vies d'chiens / De ci et là et aussi des p'tites chiennes* » [D.J. Djel, 2000, *Le Rat Luciano*, « morceau sans titre »]. Développer des propos phatiques en disant le faire revient à en faire la promotion, et à les promouvoir comme conditions du lien entre individus sociaux : conditions d'un être-ensemble – institution phatique du langage.

Ces contenus sont proférés par une voix particulière, dont on a déjà vu plusieurs spécificités : celle par exemple de proposer une politique par un « *retour permanent aux sources du langage* » [loc. cit.]. L'institution phatique du langage permet de mieux comprendre la politique de la voix que la seule institution du langage, notamment en ce qu'elle amène à la préciser par l'ajout de l'épithète déterminante *adressée*. Pour cela, une annotation de M. de Certeau, incise entre parenthèses au milieu d'une description, évoque l'importance de la voix : « *Saisi dès son réveil par la radio (la voix, c'est la loi), l'auditeur marche tout le jour dans la forêt de narrativités...* » [M. de Certeau, 1990, p. 271 ; je souligne]. On ne peut la réduire à du lyrisme gratuit, ni lui substituer la copule (« *la voix [dit] la loi* ») ; je l'interprète à partir de développements de G. Rosolato sur la voix [G. Rosolato, 1969, pp. 297sqq]. Il y pose un axiome central qu'il va s'attacher ensuite à vérifier : « *La musique [vocale-textuelle] devient alors la représentation non plus du contenu de la loi,*

comme le mythe, mais de son principe même, la relation comme pacte » [p. 297 ; je souligne]. Parmi les exemples développés, celui du performatif donne l'occasion de confirmer l'axiome : « *Quand on dit 'Je jure ; je nomme ; je déclare', on indique, dans la parole, l'origine du pacte, de la Loi, de la relation symbolique qui fonde et unit par la parole elle-même* » [p. 299]. Ces deux citations définissent la politique de la voix adressée ou institution phatique du langage par des paroles proférées, dans la mesure où la voix, toujours significative (ni pure émanation sonore ni pure activité sociale), se trouve amenée à énoncer et figurer dans la même action vocale la règle qui fonde l'association et l'être-ensemble par le langage. On comprend alors en quoi « *la voix, c'est la loi* » [loc. cit.] ; on comprend également à quoi correspond le travail auquel renvoie la prise de parole, et « *le travail du politique* » de la katharsis [loc. cit.]. Ce travail, démocratique, est fondation de l'être-ensemble, et il s'effectue par le médium langagier.

Car la finalité politique du langage n'est pas seulement de permettre la délibération et de mener à la décision, selon les modalités du débat démocratique en assemblée représentative. Il s'agit là des modalités actuellement en vigueur, par lesquelles on pense aujourd'hui la démocratie, et dont B. Manin a montré qu'il en a existé et qu'il pourrait par conséquent en exister d'autres [B. Manin, *op. cit.*]. P. Ricœur par exemple a établi que, au sein de ces modalités, des sociétés pluralistes comme les nôtres impliquaient l'usage politique du langage à trois niveaux au moins : la définition d'un ordre de priorité entre les différents biens ; celle des fins du bon gouvernement ; et la légitimation de la démocratie elle-même [P. Ricœur, 1990, pp. 299-304]. Une autre finalité politique du langage peut être envisagée, sur un plan plus élémentaire : si la démocratie est bien ce régime dont le lieu du pouvoir est un « lieu vide » [C. Lefort, 1986, p. 28], c'est-à-dire qui institutionnalise le conflit quant aux fins dernières²²⁸, il faut d'abord donner les conditions pour que le conflit puisse exister. C'est à ce niveau élémentaire qu'est indispensable l'institution phatique du langage. Quant à la voix adressée, plus précisément, elle est celle qui *articule* d'abord « *j'te...* », comme destination du discours, surtout comme réalisation d'un rapport de places : assignation de rôles entre les partenaires de l'institution du sens, et hiérarchisation de ces rôles, nécessaire dans l'espace chansonnier comme dans l'institution. Soit, l'autre sens d'articulation : la voix crée de l'ordre, un ordre entre les partenaires. De plus, cette articulation précise réalise toute la différence

²²⁸ : « *La démocratie s'institue et se maintient dans la dissolution des repères de la certitudes. Elle inaugure une histoire dans laquelle les hommes font l'épreuve d'une indétermination dernière, quant au fondement du Pouvoir, de la Loi et du Savoir, et au fondement de la relation de l'un avec l'autre, sur tous les registres de la vie sociale* » [Ibid., p. 30 ; plus généralement, pp. 26-31 et 232-233].

avec « *je te...* » ou « *je vous...* » : non seulement elle crée la relation, en outre la figure intime. Cette intimité n'est pas l'amour, loin s'en faut (en régime d'amour, il n'y a plus de politique puisque le tiers n'intervient pas) ; elle assure simplement des intentions à l'égard d'autrui : de la socialité du locuteur. Elle assure également de l'égalité démocratique des statuts, puisque « *j'* » comme « *t'* » subissent la même nonchalance articulatoire et que tout un chacun se retrouve tutoyé : ainsi sont créées les conditions de la possibilité d'une réversibilité dans la hiérarchie des rôles. Ces caractéristiques d'un côté autorisent le locuteur à adresser des critiques à autrui ; de l'autre côté elles ouvrent pour l'interlocuteur la potentialité de répliquer, d'entrer en débat (pas dans le cadre de la chanson qui ne peut en devenir un).

3.3 : L'institution (phatique) comme production du lien social élémentaire

Quelques extraits ont été donnés, qui manifestent quelque chose comme une relation qui s'élabore sur la base préalable et nécessaire des échanges phatiques, et qui par conséquent figurent l'origine de l'être-ensemble dans le médium langagier. D'autres exemples sont disponibles, comme : « *Mais excuse-moi si j'rappe comme si j'te parlais / C'est avec Eloquence tiens justement qu'j'en parlais* » [Disiz La Peste, 2000, « J'irai cracher sur vos tombes » *op. cit.*] ; les indices d'oralité de la seconde phase (« *tiens* », rime plus que riche) appuient la demande d'indulgence pour la nonchalance de la forme formulée dans la première phase. Surtout ils établissent une équivalence entre deux situations langagières : celle précédente avec un ami, et celle actuelle avec un auditeur – il s'agit bien d'une prise de contact entre interlocuteurs, et le rapper est en train de créer une relation intime. On peut citer cette chanson d'Oxmo Puccino [1998, « Peu de gens le savent »], qui commence par la reprise des phases d'un rap édité précédemment [Cut Killer, 1998, « Les gens savent... » *op. cit.*], pour progressivement devenir sur une musique de plus en plus lente un long monologue parlé et adressé, concernant sa réussite actuelle, sa jeunesse et son éducation, son diplôme de chaudronnier, ses conditions de vie dans les cités, etc.. Bref : toutes choses personnelles et toutes généralités qui caractérisent le phatique, face à un interlocuteur à qui il ne reste plus qu'à répondre par la narration de sa propre expérience : « *Moi j'peux t'le dire moi j'sais d'quoi j'te parle enfoiré hein, et pis y a l'école hein /.../ J'viens d'Paris j'suis arrivé dans l'19 [19^{ème}] dans ma tess [té-ci] j'avais 5 piges, j'en ai 23 mec tu vois et j'peux t'dire que...* ». La formulation la plus exacte de ce qu'on veut faire entendre par l'institution phatique du

langage comme politique du rap correspond sans doute à : « *Quand j'prends l'micro c'est un meeting qui dit salut aux potes* » [Mystik, *op. cit.*, « Fauves en liberté – Mystik 2000 »] ; Mystik y marque avec lucidité le lien entre le politique et la banalité des échanges phatiques – sans même parler de la « *prise de micro* » comme prise de parole. D'ailleurs le passage se poursuit par l'explicitation de l'obligation essentielle de l'institution du langage : « *Hein pèse le poids d'tes mots faut pas s'mentir ent' / Nous...* »²²⁹. Plus fréquemment encore, l'institution phatique du langage s'entend en creux dans les évocations de ses deux opposés : quand l'on crée une relation avec autrui ni intime ni même sociale – relation asociale (le frapper au lieu de lui parler) ; quand l'on ne respecte pas l'obligation de l'institution (un minimum de civilité à l'égard de l'autrui étranger).

Deux situations catastrophiques : l'oubli de la civilité et de la socialité

En effet l'importance de l'institution phatique se comprend en creux dans l'évocation de situations où ce à quoi elle oblige n'a pas été respecté. Cela montre que sa promotion est à nouveau réactive, comme l'institution du langage avec les promesses non tenues. Puisque celle-ci est également langagière, l'obligation qui la conditionne correspond à un minimum de sollicitude à l'égard de l'autrui étranger qui cherche à établir un contact avec soi, ou avec qui on cherche à établir un contact : la politesse dans la réponse ou la sollicitation de contact, ce que l'on appelle encore civilité ou urbanité – tous mots qui possèdent la même étymologie que politique, ce qui tient à la réunion d'un grand nombre de personnes ensemble²³⁰. Comme si après les avoir destitués du pouvoir de définition, leur avoir menti ou ne pas avoir tenu ses promesses, Eux leur avait même manqué du minimum de respect qu'impose la vie en société. C'est ce que sous-entend Bams qui, après avoir énuméré des situations de manquement, redéfinit la politesse pour ceux qui semblent l'avoir oubliée : « *J'fais partie d'ces personnes*

²²⁹ : On l'entend encore se développer ici : « *Faut s'ouvrir pour s'étendr' pour s'entendr' / Faut dialoguer avec respect /.../ Faut pas s'leurrer on part tour à tour qu'ça soit violemment naturel'ment /.../ J'aime bien les gens simples et humbles qui savent communiquer sympathiqu'ment / Comment parler d'paix alors qu'certains s'haïssent pathétiqu'ment ? /.../ La parole devient poudre* » [Rohff, 2001, « Le même quartier »].

²³⁰ : Ce lien entre politique et politesse correspond à celui que I. Joseph situe dans la polysémie en français d'espace public : il désigne « *au singulier, l'espace qui se construit et s'élabore dans le parler-ensemble de deux ou plusieurs locuteurs (la conversation) [cf. Habermas] et, au pluriel, l'espace de passage et de coprésence de deux étrangers (la rue)* » [I. Joseph, 1995, p. 16]. Il s'agit par ces rapprochements de pointer le fait que pour fonder une communauté politique dans nos sociétés il faut déjà prendre acte du constat d'*étrangeté mutuelle* (selon l'expression de L. Quéré et D. Brezger pour les usagers de la rue) de ceux qui la composent et en tirer les conséquences « phatiques » pour le cas où ils auraient à entrer en contact. Joseph plus loin fait se rejoindre sous l'autorité de Kant ces deux usages d'espace public pour en faire la garantie d'une « *auto-institution du social en deçà de tout contrat. La consigne qui correspond à cette auto-institution c'est celle de l'accessibilité universelle dans le double registre de la circulation et de la communication* » [p. 21].

qui savent dire M.E.R.C.I. / Pour un taf' bien accompli / La politesse un bien liant les gens / Le truc qui fait qu'on s'quitte tranquilles sur un bon sentiment / Elle facilite la vie ensemble / Evite les quiproquos elle ne divise pas mais elle rassemble » [Bams, *op. cit.*, « Pas merci ? » feat. Fidel'Escroc & Nakk]. Akhenaton procède de la même manière dans une chanson où il décrit les confrontations qu'il a jugées peu civiles avec des fonctionnaires ; d'abord des contrôleurs de transports en commun : « *Sans dire bonjour devant moi comme un piquet / D'une voix sèche il m'a dit ([voix d'homme :] "le ticket !") / "Les hommes ont un langage afin de communiquer / Et pour la politesse ils ont créé 's'il vous plaît' / Tu voudras bien le dire quand tu vois ma face O.K. ? ! / Sinon, ticket peut donner un taquet"* » [Akhenaton, 1995, « Eclater un type des A.S.S.E.D.I.C. »], puis des employés des A.S.S.E.D.I.C. : « *Ecoutez ces mots ! Un sourire ? Non ce serait trop beau ! / Ils sont réglés et nous parlent comme à des robots* ». Et ces demandes d'urbanités pour les rapports sociaux ne s'opposent pas forcément à leur conception du langage fondée sur sa potentialité de violence.

Cet exemple, qui promet un « *taquet* » (coup de poing) à l'impoli, permet d'introduire le second opposé à l'institution phatique du langage : toutes situations où l'on n'utilise pas le langage pour entrer en contact avec autrui, mais la violence sous toutes formes non-verbales. Là où la société a institué la parole pour régler les différends, certains se servent des poings ou des armes à leur portée, et se situent alors hors société : « *Hier encore l'ombr' d'un r'gard de travers sur l'pavé s'dissipait dans un silence de mort / Le crime désormais a la parole trop facile crois-moi* » [La Rumeur, *op. cit.*, « L'ombre sur la mesure »]; « *le crime* » y est explicitement placé comme opposé de « *la parole* »²³¹. Il s'agit moins cette fois de Eux que de quelques uns parmi Nous²³². Egalement, la non-tenu des promesses comme l'absence de politesse, bref tout ce qui concerne la promotion de l'institution (phatique) du langage comporte une *visée corrective*, de correction de Nos mœurs : de critique sociale. Cela est évident ici : « *Eh frangin, range ton revolv' / On fait partie du même camp la vie révolte / Donc chaque jour on l'arrose à la Hein' [Heineken] ou à la vodk' / Trinque aux abs' [absents] aux nôtres ou à la vôtre* » [Fonky Family, 2001b, « Grand vertige »]. Le rap contre la

²³¹ : Entre autres nombreuses formulations, on relève toujours cette antinomie entre violence physique et langage pour des situations qui en règle générale se résolvent par la discussion. Quelques exemples : « *Les contentieux s'réglent au silencieux* » [Cut Killer, 1998, « Les gens savent... » *op. cit.*]; « *Ruelle après ruelle les mecs sortent les colts en substitut à la parole* » [Le Comité De Brailleurs, 2001, « Un temps »]; « *Des guns règlent les différends entre les jeunes du même clan* » [M.B.S., 1999, « Entre nous » feat. Dadou].

²³² : Eux utilise aussi ces moyens asociaux : « *On d'mande pas la lune mais des logis décents / L'Etat nous répond par quoi ? Des flics qui abusent du pouvoir lors des descentes / On d'mande pas grand-chose : des emplois l'Etat nous répond avec quoi /.../ Des C.R.S...* » [*loc. cit.*]. La disproportion entre demandes verbales et réponses policières figure autre chose que la traditionnelle « absence de dialogue » : un abîme entre socialités.

violence : après le rap comme prise de parole et comme *katharsis*, il s'agirait à nouveau d'une trivialité ; je l'ai même critiquée [chapitre premier, pp. 44-46], mais pour un sens différent : pour les auteurs, il s'agissait soit de faire du rap afin de sortir de la violence (quitter les gangs), soit de faire servir le rap à une promotion de la non-violence. Ici, ce ne peut être le cas ni de l'un ni de l'autre puisqu'en tout état de cause il ne s'agit pas du rap mais *du langage à la place de la violence* ; le rap ne peut rien faire si ce n'est en tant que simple élément faisant partie d'un ensemble plus vaste, les activités langagières : le rap ne peut que promouvoir l'institution (phatique) du langage. Celle-ci est antinomique avec la violence, pas avec la violence verbale qui peut toujours surgir dans l'échange.

Figuration et production du lien social élémentaire. Des chansons politiques

Louis Marin dans l'article « La sémiotique du corps » de l'*Encyclopaedia Universalis* reprend les fonctions du langage de Jakobson pour les appliquer au langage du corps ; deux exemples introduisent la fonction phatique. Le premier, se serrer la main droite comme protocole de salutation : si à l'origine il s'agissait de vérifier qu'autrui n'y cache pas une arme, cet acte pour Marin a perdu cette fonction pour une autre, phatique – établir le contact pour ouvrir sur la communication. Le second, soulever son chapeau à distance : à nouveau la fonction phatique a remplacé celle originelle, « *donn[er] à voir son visage à son vis-à-vis, se fai[re] ainsi reconnaître, voire nommer en montrant la partie la plus individualisée de son corps, tout en rendant plus fragile sa protection personnelle* ». Dans les deux cas, si l'interprétation proposée ici du phatique est juste – et elle semble autorisée par la conception de Malinowski en termes de peur du silence dans les situations de coprésence –, la fonction n'a pas changé : il s'agit toujours de s'assurer des intentions d'autrui à son égard ; plutôt, de s'assurer qu'il est un être social. Désormais il s'agit peut-être moins de se montrer désarmé ou visage à découvert (quoique, on vient de le voir) que de faire preuve de sa sociabilité – qu'on est disponible pour établir un contact avec un autrui étranger. Plus généralement, faire preuve de sa socialité : qu'on est disposé à utiliser le médium langagier pour les rapports qu'on aura à développer avec cet autrui, qu'on fait partie d'une même communauté d'êtres sociaux. Certains passages de Austin autorisent également cette interprétation du phatique : « *Lorsque nous employons un moyen verbal pour faire une chose, au lieu d'un moyen non-verbal ; lorsque nous parlons, au lieu d'employer un bâton /.../ il s'agit donc d'un acte phatique* » [J.L. Austin, *op. cit.*, p. 135 ; je souligne]. L'échange phatique apparaît comme lien social élémentaire, ni forcément le premier ni l'unique, mais celui qui témoigne au mieux de la

socialité ; et son institution, comme condition de possibilité sinon de la société, du moins de la société s'auto-organisant et s'auto-instituant : de la société démocratique.

Quand ce sont des chansons qui évoquent l'institution phatique du langage par des *énonciations explicites*, on peut dire d'elles qu'elles *figurent ce lien social élémentaire*, comme en creux dans cet extrait : « *Ici ça s'parle pas ça s'regarde pas et ça vit à côté pourtant / A part l'argent pour les gens y a plus grand-chose qui est important* » [Koma, *op. cit.*, « Deux pour ta perte »]. On l'entend, également en creux, dans cet item qui chante la promesse de déclarer la guerre à Eux si et seulement si, avant, Nous arrêtons de Nous faire la guerre et Nous mettons à Nous parler : « *Soldats soldats la guerre est déclarée c'est pour ce soir / Aujourd'hui ni fusil ni religion simplement les mots et le minimum d'espoir* » [Saïan Supa Crew, 2001, « Soldats 1 »] ; ou, encore, plus loin : « *Aujourd'hui j'irai voir mon frère vieillir j'irai avec l'espoir / J'aurai la force de dire que souffrir mourir à quoi ça sert si c'est pas sa propre mort / J'irai parler même si l'on coupe ma langue* ». Quand, en outre d'être explicites, ces énonciations sont *pragmatiquement explicites*, on peut dire des chansons qui les actualisent qu'elles *figurent et produisent ce lien social élémentaire*, puisqu'elles en donnent au moins l'exemple de celui qui s'établit entre rapper et auditeur. Par exemple, en rapping : « *Je n'suis qu'un sac à rimes qui passe de ville en ville / Souvent choqué par c'qui vous oppose / Avant qu'il fasse trop chaud faut qu'on cause* » [Oxmo Puccino, 2001, « Mines de cristal »], Oxmo Puccino propose d'établir un lien langagier ; en adressant son rap il le réalise. Dans une formulation proche, ce passage relie phatique et horizon mortel en une même finalité politique : « *Un jour ou l'autre faudra qu'on parte / Avant faudra qu'on parle histoire d'établir l'contact !* » [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « Tous soudés »]. Cet exemple suggère l'interdépendance de deux au moins des éléments mis en évidence ; en fait, comme le bilan en début de chapitre a voulu le montrer, tous forment système pour figurer le principe de cette politique, politique de la voix du rap qui passe par l'institution phatique du langage.

Ce principe consiste à articuler les deux institutions du sens mises en évidence, ce qu'on a déjà noté : *l'institution (phatique) du langage*. D'abord ce principe revient à actualiser un échange phatique qui en s'assurant de la commune socialité des interlocuteurs fait advenir l'horizon d'un être-ensemble, jamais réglé d'avance dans un cadre démocratique : cet horizon porte avec lui la potentialité de discussion sur ses modes de réalisation, sur son contenu. Le principe devient total quand est ajoutée, à l'assurance de commune socialité, la promesse de réversibilité : que l'interlocuteur à son tour peut intervenir ; le principe devient total avec

l'assurance de l'*isègoria*. L'interlocuteur est toujours l'auditeur ; à ce titre il demeure muet dans le cadre asymétrique de cette communication et le principe, formel. D'autres occurrences appuient l'idée d'interdépendance entre les différents éléments pour former système, avec à chaque fois l'institution phatique du langage comme élément commun (valeur hiérarchiquement supérieure de cette politique, puisque portée par la voix). Dans cet extrait elle est associée à nouveau à l'horizon mortel, et à l'amour/haine, même si le contexte précis d'énonciation est une adresse du rapper à sa fille ; l'institution phatique du langage comme valeur supérieure s'entend dans l'écho de « *j't'explique* » : « *A travers ma prose j't'explique [en écho] avant d'partir en cendres / Qu'j't'aime aussi vrai que j'le hais déjà mon futur gendre* » [Arsenik, 2002, « Regarde le monde »]²³³. Ici, on entend d'abord l'institution phatique en creux : « *Personne à l'écoute not' seul échange est un refus / Au fond d'nos cœurs c'est comme un ghetto* » [Fabe, 1999, « Au fond de nos cœurs »] ; puis, combinée avec l'attitude méfiante (« *J'te parle de communiquer / Sans tourner en bourrique comme un tourniquet / La peur d'la peur de l'aut' m'a rendu parano c'est niqué !* »), et la promotion de l'obligation de l'institution afin d'éviter un individualisme exacerbé (« *T'as vu personne demande pardon dis-moi comment tu veux qu'on excuse ? / Tu m'exclus alors j't'exclus et on vit reclus / Chacun chez soi une info sans exclusivité* »).

Un dernier exemple d'interdépendance, avec l'énallage, montre une progression similaire à celle que j'ai suivie ; du je de l'expérience propre au Nous évoquant l'horizon d'un être-ensemble politique, en passant par le tu de l'auditeur-concerné. Il s'agit d'une réponse de JoeyStarr à la question d'un journaliste sur les pronoms personnels spécifiques à chacun des couplets d'une de ses chansons (« Gaz-L ») : « *Déjà au départ 'je' parce que je suis concerné. 'Tu' parce que je vois bien qu'il n'y a pas que moi dans ce cas. Enfin 'nous', 'tous ensemble' parce qu'il va bien falloir qu'on vive ensemble, qu'on apprenne à se parler et à savoir quels sont les objectifs /.../ T'as vu c'est comme d'habitude un constat sur la société* » (R.A.P. n°

²³³ : Du même groupe : « *J't'informe sur cette symphonie / Crache sur l'uniforme et scie les barreaux d'Osny / C'est ma réforme c'texte que j'te vomis / Texto hormis les hommes d'ma clique j'vois trop d'bourg' vex' et ennemis / Sur con d'Etat j'explose comme promis* » [Ibid., « J't'emmerde »] ; l'institution phatique est redoublée (« *J't'informe /.../ c'texte que j'te vomis...* »), et associée à un Nous contre Eux. On trouvera en annexe [n° IV] ce que j'appelle des *chansons totales*, en ce sens qu'elles manifestent le système que forment les différents éléments quand ils sont associés. Le premier exemple [Le Rat Luciano, *op. cit.*, « Zic de la zone »] combine l'institution phatique du langage (« *J'profite et vous cause...* ») avec l'institution du langage (« *Faut qu'on parle pour que l'monde sache qu'on est là...* ») ; l'horizon mortel (« *Avant qu'on m'plombe...* ») ; la double destination de la parole (« *Paroles dédiées aux p'tites pestes et à tous c'qui nous détestent...* ») ; la compassion généralisée (« *Salut à l'ange et aux dang'reux...* ») ; la co-énonciation (« *Mon équipe /.../ m'dit : "...* ») ; etc.. Le second [113, 2002, « On roule, on rode » feat. Le Rat Luciano & Don Cho], chanson anti- ou omnithématique, montre en quoi ce genre ouvre sur l'institution phatique du langage, et en même temps actualise un amour/haine travaillé (par l'institution phatique du langage), figure un homme moyen dans un horizon mortel, etc..

44, février 2002, p. 8). Quant aux deux exemples paradoxaux dont on a promis de rendre compte en introduction de section, il semble que cela soit possible. En effet, avant et après « *J'milite à l'édification d'la maison d'mon père* » [loc. cit.], on recense quinze occurrences de « *j'milite...* » (en outre : « *j'lutte...* », « *j'prie...* » et « *j'rest'rai debout...* ») : principe de la militance comme prise de position avec l'auditeur. Dès lors l'évocation d'une cause familiale peut être entendue comme échange phatique, auquel répondrait l'appropriation de l'auditeur : « *Moi aussi il faut que j'aide ma famille, etc.* ». L'autre extrait (« *Papa porte des briques...* » [loc. cit.]) interpelle directement et demande l'échange phatique (« dis-moi où tu... »), alors que la suite du couplet décrit des situations où l'on n'a pas utilisé le langage mais la violence. La conclusion devient légitime : « *C'est ma révolution c'est ma vie mon vacarme* » – « *révolution* » que cette façon de promouvoir et réaliser un lien politique en racontant son expérience propre (« *ma vie* »), et portée par une voix (« *mon vacarme* »). Si cette révolution n'est pas du même registre que celle clamée pour son pays par le groupe algérien réfugié en France avec lequel le rapper réalise cette intervention, elle n'en est pas moins importante.

4 : CONSEQUENCES DE LA REDUCTION DE L'ASYMETRIE. PONT AVEC LES « CONCERTS » (2/2)

D'être réalisée dans un cadre asymétrique, la politique du rap qui pose l'interlocuteur (l'auditeur-interlocuteur-interprète) comme condition reste formelle ; la tendance à réduire l'asymétrie, par toute une série de moyens (ellipse syllabique, indices d'oralité, etc.), permet de la réaliser au moins à moitié. Cela dit, il lui manque sa seconde moitié, essentielle, et pour en percevoir quelque chose une solution consiste à poursuivre les observations ethnographiques aux « concerts ». Non qu'ils fassent disparaître l'asymétrie, loin s'en faut dans un dispositif spectaculaire ; mais ils représentent la *scène publique* qui rend visibles et audibles la proposition des rappers et, en retour, l'écoute-en-action comme sanction [cf. E. Tassin, 1995, pp. 89-90]²³⁴. A ce titre ils donnent accès, au moins en partie, à la politique du

²³⁴ : Il y reprend l'analogie de Arendt entre arts d'exécution et action politique ; le public apparaît dans chaque cas comme : « *à la fois la condition de possibilité de l'action et ce que celle-ci fait advenir comme communauté* »

rap dont le principe tient à une commune socialité et à un droit égal à l'intervention. Le but de ce second pont est par conséquent de mesurer si cette politique reçoit sa seconde moitié : si elle prend la consistance de l'effectivité, ou reste un principe formulé par une chanson. Il n'est pas attendu des présents qu'ils renvoient des propos phatiques, mais qu'ils développent des activités qui permettront d'évaluer les deux aspects du principe de cette politique. Le parcours amène à constater une nouvelle tendance à réduire l'asymétrie par l'infléchissement de l'aspect spectaculaire du « concert », et à privilégier une forme plus souple, la *soirée* (d'où la soudaine tendance à marquer des distances avec « concert »). Si les rappers ne semblent pas toujours prêts à en accepter toutes les conséquences pratiques, celles-ci adviennent : portent notamment sur cette scène des sanctions qui sont des interventions libres. Cela signifie que la politique prend consistance, que ce soit sans les rappers (ce qui figure son échec) ou sur la ligne délicate d'un respect mutuel (sa réussite possible). Car entre l'indifférence généralisée qui conduit au repli de chacun sur soi ou sur le groupe proche (celui des artistes, ou des spectateurs venus ensemble, etc.), et la communauté fusionnelle censée émerger du fait d'une adhésion inconditionnée des présents envers les artistes, il demeure un espace disponible pour une relation toujours hiérarchisée mais plus réciproque : en mesure d'ouvrir sur une relation politique.

4.1 : Une définition événementielle et moins asymétrique de la situation, la soirée

Dix-neuf mai 2000, plusieurs groupes de rap sont programmés à partir de vingt heures trente à l'Espace Julien (Marseille, 1^{er}), avec en tête d'affiche le groupe américain Das EFX : les premiers artistes exécutent leurs chansons vers vingt-et-une heures quinze, dans une salle quasiment vide – qui sera pleine lorsque, à vingt-trois heures passées, les Américains entrent en scène. On peut faire les mêmes constats de retard, et d'absence d'une partie des présents au début de la musique, pour les deux juin 2000 et 2001, premières journées des *Marsatac connexion festival hip-hop II et III* aux Docks des Suds (Marseille, 3^{ème}) et à l'Espace Julien ; le vingt-et-un janvier 2001, réunion pour un concert à l'Espace Julien de la plupart des groupes participant à une *mix-tape* intitulée *L'union fait la force (Paris/Marseille)* ; etc.. Par contre, le dix-sept novembre 2001, au « concert » de la Fonky Family au Dôme (Marseille,

intempestive, liée ici et maintenant – mais pas à jamais – par l'action communément offerte aux jugements » [p. 89]. Ce qui est offert au jugement ici correspond toujours à la politique de la voix – étendue à un corps.

4^{ème}), un quart d'heure avant son début théorique, la quasi totalité des huit mille personnes que peut contenir la salle sont à leur place ; de même, le quatorze septembre 2002, l'Espace Julien est aux deux tiers plein à l'heure annoncée pour la première partie du concert de Sat, comme pour celui du Saïan Supa Crew le vingt-quatre octobre 2000 ; etc.. Ces différences appellent plusieurs remarques ; d'abord, sur la différence entre le « concert » d'un groupe ou d'un artiste, et la réunion le même soir de plusieurs groupes qui jouent chacun leur musique. Cela correspond à toute la distance entre proposer au jugement d'une assemblée de présents un groupe éventuellement accompagné d'une première partie, et de quatre ou cinq à dix groupes. Parmi la vingtaine de « concerts » de rap auxquels j'ai assisté, les deux tiers ne répondaient pas au premier cas mais au second : soit des festivals d'une dizaine de groupes ; soit, et surtout, des réunions de quatre à sept groupes, parfois autour d'une tête d'affiche. Ces réunions forment des *plateaux* de groupes de rap, un échantillon choisi par un organisateur et censé donner à voir à un moment précis l'état de la pratique de cette musique ; l'équivalent des *mix-tapes* pour le support discographique, à la différence qu'on n'y joue pas une chanson, mais au moins trois par groupe, pour une durée comprise entre un et trois quarts d'heure.

Vis-à-vis de cette forme majoritaire de « concerts » de rap, festivals ou plateaux, une attitude semble admise pour le public, voire encouragée : arriver en retard. Il leur est assigné une heure précise de début, mais l'heure effective enregistre un décalage d'une demi-heure jusqu'à plus d'une heure, tandis que les retards des « concerts » d'un groupe ne dépassent que rarement le quart d'heure. Pire : quand les premiers groupes jouent, il est fréquent que la salle soit presque entièrement vide ; quelques dizaines de personnes, tout au plus cent, alors qu'elle peut en contenir plusieurs centaines voire milliers, et qu'elle sera souvent et progressivement remplie. S'il fait partie des compétences élémentaires d'un spectateur de savoir évaluer l'heure à laquelle se présenter à une manifestation culturelle²³⁵, il reste à comprendre pourquoi il n'est pas si important d'assister au début de ces « concerts » pour une grande partie de ceux qui seront présents au bout du compte. Pour cela, engageons une description plus précise : *Hip-hop non-stop II*, le dix-sept mars 2001 aux Docks des Suds, intitulé explicitement dans les publicités par la présence de D.J.'s, ensuite seulement de rappers ; et par sa durée : de vingt-deux heures jusqu'à l'aube. La prépondérance donnée aux D.J.'s ainsi que ces indications d'horaire incitent à définir la situation plutôt comme soirée dansante que comme

²³⁵ : Ni trop tôt pour ne pas attendre outre mesure, ni trop tard pour ne rien rater, etc. : en fonction de la définition donnée à la situation – selon par exemple, que les publicités diffusées avant la projection d'un film fassent ou non partie de la définition de « voir un film au cinéma ».

« concert » ; pour autant six rappers sont annoncés. A l'intérieur de ce complexe de plusieurs salles aux tailles et fonctions différentes, deux à trois milliers de personnes se partagent entre les différents lieux où leur est proposée de la musique exécutée en direct. Dans le *Café Bleu*, habituellement simple bar, un D.J. passe des disques de rap américain, et des images sont retransmises sur un écran géant ; cette salle sert à la fois de bar et de piste de danse pour quelques personnes, et la scène n'est pas utilisée. Dans le *Café Rouge*, plus grand, souvent utilisé comme salle de concert, un autre D.J. soumet aux présents une sélection de disques *R'n'B* ; la salle est pleine et de nombreux danseurs se sont ancrés un peu partout.

Enfin, dans la salle principale, de loin la plus grande, destinée aux têtes d'affiche, un autre D.J. propose du rap, mais les danseurs sont moins nombreux. Pour comprendre cette différence, il faut souligner que si le *Café Rouge* dispose d'une scène, elle consiste en une petite estrade, non séparée du reste de la salle et entièrement occupée par le matériel nécessaire à un D.J.²³⁶. Le seul élément rappelant qu'il s'agit d'une salle de concert a donc perdu sa fonction initiale : simplement, le D.J. se trouve à une trentaine de centimètres au-dessus des présents. Les danseurs ont tout loisir de s'exprimer, et la composition générale s'approche beaucoup de celle d'une boîte de nuit. Dans la salle principale, rien de tout cela, même si la visée des artistes est similaire. Différence de configuration spatiale déjà, les dimensions ont plus que doublé : l'espace disponible pour les spectateurs ; surtout la scène, à près d'un mètre du sol et tenue à un mètre de distance par des barrières. Cette scène est loin d'être entièrement occupée, son vide semble même bien encombrant alors qu'on voudrait faire oublier jusqu'à son existence. En outre, il existe des gradins au fond de la salle et deux estrades latérales, avec des spectateurs assis ou debout. Cela fait que l'aspect salle de « concert » ne peut s'éclipser, au profit d'une composition de boîte de nuit, aussi facilement que dans le cas du *Café Rouge*. D'autant plus que le D.J. est régulièrement rejoint sur scène par un rapper, qui s'appuie sur les instrumentaux diffusés pour y placer sa voix en rap : la configuration artistique se rapproche également plus de la forme « concert » ; qu'il y ait plus de présents mais moins de danseurs devient désormais plus intelligible. S'impose donc une alternance concert / boîte de nuit, d'abord en fonction des salles, et qui reprend en quelque sorte l'ambiguïté des publicités : ceux venus pour l'aspect « concert » plutôt que boîte de nuit se retrouveront adéquatement dans la salle principale ; les autres, à l'inverse, dans l'ambiance du *Café Rouge* (à quoi s'ajoutent encore les préférences musicales : plutôt rap, plutôt *R'n'B*,

²³⁶ : Une table de mixage avec deux platines de lecture pour disques en vinyle, un bac contenant les disques dont il a besoin pour sa sélection, les baffles, et les câblages assurant les raccordement sonores.

etc.). Parler d'alternance n'aide pas à donner une définition d'ensemble à la situation ; peut-être faut-il alors abandonner le terme de « concert ».

En effet, si l'on considère de ce point de vue les plateaux, auxquels les présents arrivent en retard jusqu'à rater un ou plusieurs groupes : ces événements se définissent moins comme représentation spectaculaire d'artistes jouant de la musique, que comme réunion de plusieurs groupes exécutant une certaine musique, à laquelle l'enchaînement des groupes confère une continuité. On y entend du rap, que l'on arrive à vingt-et-une, vingt-deux voire vingt-trois heures, avec l'assurance théorique que les groupes les plus exposés médiatiquement (sur lesquels on est plus susceptible de s'être formé des attentes) joueront parmi les derniers. De plus, si l'on remarque qu'à un « concert » de rap on n'applaudit pas, mais qu'on y procède à des sanctions positives différentes, une autre dimension essentielle du dispositif spectaculaire disparaît : celle de « *faire-semblant* » [E. Goffman, 1991, pp. 57-62] qu'introduisent les applaudissements²³⁷. Tous ces éléments concourent à réduire l'asymétrie du spectacle nommé « concert », de la même manière que l'acte de communication initié par les rappers tendait à le faire pour les disques. Cela incline à préférer à ce terme celui indigène de soirée, qui met moins l'accent sur le spectacle donné en représentation, et conduit à une définition de la situation où la distance entre artistes et assemblée tend à s'effacer au profit d'une insistance sur son caractère d'événement. Soirée se laisserait donc définir comme *moment musical à passer ensemble* ; où à *passer ensemble* figure continuité et coopération entre les différents présents ; et où *moment musical* rappelle la nature artistique de l'événement, déterminée et déterminante. Le rapprochement entre les présents (passer ensemble) et la chose physique entendue (moment musical) en fait une expérience collective : « *Une expérience est le résultat, le signe et la récompense de cette interaction entre un organisme et un environnement qui, quand elle s'exerce tout à fait, se transforme en une participation et communication* » [J. Dewey, *op. cit.*, p. 958]. Si tous ces événements ne sont pas des plateaux, s'il reste des « concerts » (ceux où l'on se trouve dans la salle à l'heure, etc.), ce sont ceux aussi où l'on s'ennuie, où l'on va dans les couloirs, etc. [cf. chapitre trois]. Un des enjeux du premier pont était de faire apparaître que ces événements ne correspondent pas exactement à l'image de la communauté fusionnelle. Même là, tout ne tourne pas entièrement

²³⁷ : Cette dimension apparaît dans les situations non définies *a priori* comme spectacles : si l'on n'applaudit pas un policier qui arrête un pickpocket, on peut le faire pour ce vendeur qui a fait partir la tâche impossible à enlever avec son aspirateur révolutionnaire, proposé à un prix modique. L'applaudir fait de sa démonstration un spectacle, et lui signifie qu'on n'a pas vu le truc, mais qu'on n'y croit pas. Les applaudissements définissent l'événement comme faire-semblant ; ceux qui applaudissent, comme ses spectateurs.

autour des artistes, et ces situations peuvent sans trop de problèmes recevoir aussi la définition de soirée²³⁸.

4.2 : Conséquences sanctionnelles : isègoria-en-actes et plaintes d'artistes

Une conception en terme de soirée implique plusieurs conséquences : quant à la détermination de la cause de la présence à ces manifestations culturelles ; quant au statut des différentes actions qui y sont menées. Quelle cause donner à ces rassemblements qui soit assez générale pour englober tous les présents : en rester à « concert » reviendrait à retenir une qui combine artistes et musique, en une formule du type : « *la musique exécutée sur scène* », mais tient à l'écart les autres présents. L'élément intéressant de la formule est qu'elle suppose la présence en chair et en os des artistes, forme de présence à laquelle E. Claverie s'est intéressée. Sa problématique de l'apparition ne correspond pas à ce à quoi on réduit parfois ses travaux (est-ce que la Vierge est apparue ?) et au règlement normatif de cette question ; mais à la mise en présence commune, lors d'un pèlerinage, de la Vierge et de différents participants [cf., E. Claverie, 1991]. A certains moments la Vierge et les participants restent dans leur monde respectif, à d'autres ils partagent un même monde dont la caractéristique principale est d'être réversible ; ce partage est rendu possible par une « *relation d'audibilité* » [cf. chapitre trois, p. 128 n. 104]. On peut transposer cette conception pour la soirée, et voir dans la mise en présence commune de *tous* les présents la cause du rassemblement. La définition donnée à la soirée la contient : dans l'expression *moment musical à passer ensemble*, il s'agit de retenir l'idée du partage d'un même monde pendant un temps déterminé, où la relation d'audibilité réside dans l'*actio* musicale perceptible pour un participant. Cette *actio* est accomplie par des artistes pris sous une certaine description, sur le modèle de celle énoncée dans le chapitre trois : « *la Fonky Family, groupe marseillais de rap français* ».

²³⁸ : Il n'y a là rien d'inédit ni d'innovant ; la tendance à réduire l'asymétrie semble être le but de tous praticiens d'arts d'exécution qui veulent s'affranchir du modèle rigide du spectacle tel qu'il s'est constitué au cours des deux derniers siècles. Les propos récents d'un éclairagiste et d'un plasticien présentant leur nouvelle création l'attestent ; pour Jean Kalman, elle se situe « *entre l'installation d'art plastique et le théâtre : un art du temps sans heure d'arrivée ni de sortie [...] Les spectateurs se promènent sans début, ni fin, ni lieu imposés. Pour chacun d'entre eux, le temps est variable, mais nous leur proposons une traversée construite* ». Pour Christian Boltanski : « *On n'est pas dans un temps cyclique [...] mais dans un temps qui relève plutôt du rituel. Comme un temps de messe, avec ses moments [...] la différence c'est qu'avec nous le rituel n'est pas obligé [...] Ça va durer cinq heures. On pourra y aller quand on voudra* » (*Le Monde*, 21-22 septembre 2003).

Pour ce qui est des conséquences pratiques des soirées, on en a exploré plusieurs dans le premier pont en mettant en évidence un spectre élargi des activités ; on se limitera ici aux sanctions, dont on a déjà dit ce qu'elles ne sont pas : des applaudissements. Elles se laissent décrire sous deux rubriques principales : faire du bruit, en criant, sifflant, tapant du pied, etc. ; lever les bras en l'air, tous doigts dépliés ou certain(s) seulement. En engageant le corps en des postures plus contraignantes, ces sanctions se démarquent bien des applaudissements et de la clause qu'ils contiennent de qualification de l'événement applaudi comme artifice. Elles entretiennent ainsi une fiction, qui reconduit sans doute la clause d'artificialité, fiction d'une adhésion qui serait moins conventionnelle, plus authentique : réelle et intégrale. Elles peuvent être sollicitées par les artistes, sous forme de demandes explicites (« *Marseille ! Faites du bruit ! !* ») ; ou intervenir à des moments privilégiés, comme les fins de chansons. Au-delà de ces traits assez attendus, il faut souligner qu'elles s'actualisent par des manifestations corporelles vécues comme des prises de position intégrales vis-à-vis des propositions musicales, et selon des modalités différentes pour chaque présent. Tel qui ne sait pas siffler privilégiera le cri vigoureux, tel autre le cri strident ; celui-là exprimera son acquiescement en remuant de haut en bas et en rythme ses bras maintenus au-dessus de sa tête, celui-ci en dansant au centre de la fosse, etc.. Les possibilités ne sont pas infinies, mais leurs combinaisons permettent de différencier plus ou moins les réactions des uns et des autres ; ces sanctions, dans leur fiction et leur réalisation, donnent en quelque sorte accès à la seconde partie de la politique du rap, à l'*isègoria*-en-actes des participants aux soirées. On peut en effet les concevoir comme des interventions libres et dont chacun possède un droit égal à l'actualisation. Dès lors les soirées, en rendant présente la politique du rap, gagneraient à être abordées comme les « *hétérotopies* » présentées par Michel Foucault [1967, p. 6] : des « *sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels /.../ sont à la fois représentés, contestés et inversés* » ; définies également comme « *hétérochronies* » (transposition pour la temporalité des caractéristiques spatiales [p. 11]), elles entrent en concordance avec la réversibilité sur laquelle ouvre la mise en présence commune.

Des sanctions positives, mais aussi négatives

Par exemple, lors de la soirée décrite dans le premier pont, au milieu d'une chanson l'un des rappers s'arrête et la musique avec lui ; il venait de chanter : « *J'dresse mon doigt l'troisième face à leur système / Si tu t'sens fais-en d'même l'Etat récolte ce qu'il sème* » [Fonky Family, 2001a, « Dans la légende »]. Il demande alors aux présents de lever

effectivement leur majeur en l'air, en précisant que ce peut être dirigé contre le Front National, la police, l'Etat, la mairie ou ce que chacun veut. En fait de précision, cette assertion introduit de l'indéterminé qui, loin d'empêcher la formation du jugement et l'expression de la sanction, permet au contraire à chacun de rendre sa sanction : la quasi totalité des présents se sont mis à lever simultanément un, voire deux majeurs. Le geste fut le même pour tous, mais les raisons de le faire, différentes pour chacun : pour l'un le majeur était adressé à la police, pour l'autre au Front National, etc.. Chacun ne rend pas non plus une sanction particulière : le jugement est encadré par l'assertion, qui offre une série de propositions qu'on peut regrouper sous le vocable de la chanson « *leur système* » ; celui-ci joue le rôle de valeur dominante, et subordonne les autres (l'Etat, les mairies, etc.)²³⁹. Comme lorsqu'on propose un sujet général de conversation à une assemblée et circonscrit quelques directions, et que les membres de l'assemblée prennent la parole sur tel aspect du sujet, etc. : comme lors d'une véritable *isègoria*. On comprend alors pourquoi C. Segal parle de la tragédie grecque comme d'un « *spectacle civique* » [C. Segal, *op. cit.*, p. 316], pourquoi « *les citoyens spectateurs, en dépit de leur diversité, prennent conscience de leur solidarité /.../ Ils sont spectateurs les uns des autres dans leur statut de citoyens, autant que de la représentation elle-même* » [p. 318]. Non seulement parce que la tragédie met en scène les choix dramatiques et changements d'avis qui sont des rappels de l'expérience délibérative à l'Assemblée [pp. 319-320] ; en outre parce que, à travers la sanction, la représentation fait faire cette expérience en miniature et en actes.

Ces sanctions positives sont physiquement exigeantes : pour un cri ou un sifflement par exemple, tout le corps se trouve tendu vers l'accomplissement de cette seule activité – on ne peut s'y adonner aussi fréquemment, intensément et longtemps qu'à des applaudissements. Elles sont également socialement exigeantes, à un double titre : en tant que la présence impose déjà l'exposition au regard de tous et que ces sanctions, correspondant à des émissions corporelles intimes, accroissent l'exposition ; et que les accomplir de bout en bout ferait encourir le risque de recevoir de ses voisins la définition caricaturale et peu valorisée de *fan*²⁴⁰. En outre il appartient à la définition des sanctions de ne pas être seulement positives : de contenir leur versant négatif (l'usage ordinaire du terme ne retient d'ailleurs que l'idée de punition). Si la définition spectaculaire de « concert » semble s'en mettre d'avance à l'abri en donnant des présents l'image d'une claque docile à peu de frais, l'évacuer pour celle de soirée

²³⁹ : Cf. A. Pecqueux, 2003, pp. 331-333, où ce processus est plus longuement décrit.

²⁴⁰ : Elle entre également en contradiction avec : la définition de la soirée, à laquelle on ne se rend pas *pour* les artistes ; l'attitude méfiante de celui à qui « *on n'la fait pas* » ; la possibilité de parader aux yeux des autres ; etc..

amène à envisager comme possibilité très réelle qu'ils rendent des sanctions négatives sur ce qui leur est proposé au jugement. Par rapport aux sanctions positives, on peut s'attendre à ce que leur versant négatif corresponde principalement à des formes de silence ; ou, dans le cadre général de fluidité déjà exposé, à une désertion de la salle où est exécutée la musique (pour celle du bar, etc.). De fait, les rappers sont enclins à interpréter comme sanctions négatives de nombreux comportements ; notamment, tout silence²⁴¹, ou plutôt : tout bruit jugé insuffisant ou non dirigé vers eux suscite une telle interprétation. Par exemple, lors du plateau *Dream Team* (Dôme, 14 février 2000) réunissant beaucoup de groupes marseillais, l'un des derniers à passer, tête d'affiche, s'est plaint de ce que pendant toute la soirée seuls les groupes connus ont reçu selon eux des sanctions positives. Le reproche demeure recevable dans la mesure où il ne concerne pas directement celui qui le formule.

Le plus souvent, les artistes qui interprètent pour eux-mêmes une sanction négative ne prennent pas le risque supplémentaire de formuler une plainte : leur effort consiste alors à exhorter le public à « *faire du bruit* ». Cela est d'autant plus accepté quand la demande porte sur un bruit circulaire : dirigé vers les présents eux-mêmes, qui vise non à sanctionner l'exécution musicale mais à leur faire passer une bonne soirée. La formulation idéale en est : « *Faites du bruit (au moins) pour vous !* », dont des variantes peuvent *a contrario* confiner à la disqualification. Par exemple lorsqu'un membre de Royal Squad à *L'union fait...* (Espace Julien, 21 janvier 2001) dit : « *On est là pour passer et pour vous faire passer une bonne soirée : défoulez-vous ! On est pas payés on vient juste pour le plaisir* », il ne suscite guère de réactions. Si lui n'est pas payé, les présents qui ont chacun déboursé près de onze euros peuvent avoir d'autres exigences pour rendre une sanction positive que le seul bénévolat des artistes. Quand des plaintes sont formulées, elles le sont généralement par ceux qui font office de Monsieur Loyal lors des plateaux ou festivals. Par exemple, ils sont deux à remplir ce rôle pour la salle principale à *Marsatac... II*, et ne manquent pas de réagir quand les présents n'ont pas fait le bruit qu'ils auraient « dû » faire (sous-entendu, non s'ils avaient vraiment aimé, mais s'ils avaient été vraiment attentifs – auquel cas ils auraient forcément aimé²⁴²). Une

²⁴¹ : Le silence, difficilement imaginable dans de tels rassemblements, dans toute sa relativité donc, peut régner mais traduit une défection de la salle. Cela ne s'est produit qu'une fois lors de mes présences, à *Marsatac... II* (Docks des Suds, 2 juin 2000) : au bout de cinq minutes de performance d'un rapper à la renommée nationale (Daddy Lord C), l'assemblée des présents ne se contente pas de marquer sa sanction par un bruit très limité, mais commence à faire collectivement défection. Quand au bout de quinze minutes l'artiste demande aux rares à être demeurés s'ils « en veulent encore », le silence devient offensant et il ne lui reste d'autre solution que la sortie.

²⁴² : Ce qui est confirmé par le fait qu'ils n'aient pas formulé de remarque suite à la sortie de scène de Daddy Lord C : il est difficile de reprocher de manquer d'attention à des absents. On peut également adresser une plainte détournée (plus proche de l'exhortation à faire du bruit), ce qu'a fait un autre Monsieur Loyal au plateau

occurrence quand même de plainte d'artistes pour un bruit insuffisant qui les sanctionnait eux-mêmes : au cours de la soirée de la Fonky Family le dix novembre 1998 à l'Espace Julien, au bout d'une heure l'un des rappers semble ne pas se contenter du bruit : « *Sifflez, criez, faites du bruit ! Vous dormez, vous êtes nuls ! Eh oh ! Faites du bruit !* ». S'il commence et finit par des exhortations, il passe par une plainte qui est en même temps insulte collective ; deux autres membres du groupe formulent alors des demandes de bruit, sans résultat – la solution pour retrouver un cours plus pacifié viendra de l'enchaînement avec une nouvelle chanson²⁴³.

Que conclure de ces exhortations et plaintes, sinon que l'absence de sanction positive n'est pas précisément reçue comme *isègoria* ; et que ce qui est même interprété comme sanction négative est paradoxalement vécu dans son absence de bruit comme *voice* [A.O. Hirschman, *op. cit.*] de la part des présents à l'encontre de la proposition. Dans la problématique retenue, on est enclin à qualifier cette sanction de *prise de parole*, mais pas forcément à l'encontre de la proposition – donc pas forcément sanction négative. Ne serait-ce que parce qu'elle actualise aussi une *isègoria-en-actes*. Si celle-ci consiste bien à assurer le droit égal pour tous d'intervenir dans une délibération, elle n'implique pas d'être seule acceptation ; voire elle implique de ne pas être que cela. Non que le conflit soit encouragé par un tel principe (au contraire il sert à éviter le conflit généralisé selon le mythe de Protagoras), mais il est contenu comme horizon possible de son bon fonctionnement. Bref : en réalisant l'*isègoria*, on peut dire « *non* » ou « *j'aime pas* » (en toutes ses nuances : de « *j'aime pas du tout* » à « *j'aime pas autant que...* »), voire il serait éthique de le faire en certains moments. De la même manière que dans le rap on dresse la liste des préférences *et* aversions, qu'on fait preuve d'éthique en dénonçant certains dysfonctionnements et qu'on recommande l'attitude méfiante. Il faut accepter l'idée qu'aux présents également parfois « *on n'la fait pas* ». Un bruit jugé insuffisant, comme toute autre sanction négative, actualise aussi l'*isègoria* de la politique du rap. Elle apparaît d'ailleurs moins « spectaculaire » que la précédente, uniquement (à une majorité bruyante) composée de sanctions positives. Alors, en effet, les expressions différaient mais leur signification était univoque ; désormais est introduite la pluralité des significations. En tous cas c'est bien cette *isègoria*-là, plutôt que celle de l'adhésion majoritaire et continuée, qui fait de la soirée une hétérotopie.

Swali made in Mars (Espace Julien, 23 février 2002) en parlant de « *difficultés à extérioriser* » et en offrant l'occasion d'y remédier.

²⁴³ : L'exception que constitue cette plainte provient peut-être de celle des conditions de publicité de l'événement : retransmis en direct sur la radio à audience nationale Skyrock, il implique un public élargi auquel on a sans doute voulu donner l'image d'une communion entre le groupe et sa ville.

4.3 : La ligne délicate d'un respect mutuel

On l'a laissé entendre, il resterait encore à établir que tout bruit insuffisant soit réellement une sanction négative. On pourrait notamment considérer qu'il s'agit d'une autre manière de passer une bonne soirée, en donnant une attention périphérique à la musique et en se focalisant sur d'autres activités (se restaurer à la buvette, discuter avec ses amis, entrer en contact avec s(a)on voisin(e), etc.). Or vouloir passer une bonne soirée ne revient pas à sanctionner négativement ce qui est proposé au jugement : cela signifie au moins que l'on a ratifié la définition de la situation comme soirée. Toujours est-il qu'un bruit insuffisant est souvent interprété comme sanction négative par les rappers ; mais pas toujours, comme le suggère Grain D'Caf' au cours d'une discussion à plusieurs sur la difficulté des publics des soirées de rap : « *Le public peut ne pas bouger s'il ne connaît pas vraiment, il peut apprécier. Des fois, on est monté sur scène, tu vois le gars qui te regarde dans les yeux avec un grand sourire, et qui bouge la tête, mais jamais le gars ne bougera les bras* » (Track list n° 6, avril-mai 2002, p. 51) – et, oserait-on ajouter : jamais ne fera de bruit. Cette évocation de l'attitude d'un auditeur peut être complétée par d'autres ; par exemple, dans ce petit groupe venu se placer un moment à mes côtés lors de la soirée de la Fonky Family au Dôme, la plupart reste impassible, ou alors esquisse des sourires narquois quand le groupe demande aux présents des petites formes de participation – eux se gardent d'obtempérer, on ne la leur fait pas. Les propos de Grain D'Caf' suggèrent une interprétation différente de la part des artistes pour la polarisation des sanctions : ne pas faire de bruit n'est pas forcément négativement perçu. C'est de la conjonction entre des attitudes différenciées et des interprétations moins systématiquement négatives que pourrait naître l'actualisation d'une *isègoria* véritablement démocratique, dans la mesure où elle se tient sur la ligne délicate mais indispensable du *respect mutuel* : celle-là seule peut ouvrir sur une relation où l'asymétrie est réduite au maximum (de ce qu'elle peut l'être dans une telle situation) – relation politique.

Se donner pour objet de décrire ce qu'on appelle un respect mutuel n'implique pas d'entrer dans la tête des présents ; par contre, dans une description plus minutieuse des diverses interactions : les propositions des artistes, les réponses données par les présents, les interprétations faites par les artistes de ces réponses-sanctions, etc.. Une telle description sera

appliquée pour une soirée qui s'est déroulée le dix-huit mai 2002 autour de la venue de Rohff à l'Affranchi (Marseille, 11^{ème}) ; *soirée exemplaire*, dans la mesure où le respect mutuel y est tangible, donnant naissance à une *isègoria* différenciée et partagée, et où pourtant tout concourt au départ à la voir basculer dans une indifférence mutuelle. En effet cette soirée n'a pas commencé dans les meilleures conditions. Comme si se confirmaient les doutes préalables que les concernés pouvaient se former : quoi, celui qui depuis le début du printemps occupe la première place des ventes de single tous genres confondus avec « Qui est l'exemple ? » [2001, *feat.* Kayliah], viendrait pour une soirée dans un exigu café-musique excentré, quasiment aux portes d'Aubagne ?²⁴⁴ A l'heure théorique de début de cette soirée qui n'est ni un plateau ni un festival (21 heures), les portes de l'Affranchi sont encore closes, et une cinquantaine de personnes attendent une demi-heure pour entrer. A l'intérieur un écran géant diffuse un match amical de football entre la France et la Belgique, mais pas de rap en écoute. La salle est unique : le bar se trouve au fond à droite de la scène, l'écran géant suspendu au centre à gauche. A la mi-temps, au moins le son de la télévision est-il coupé pour laisser place à du rap américain ; à ce moment, pour une contenance d'environ trois cent personnes, la salle rassemble déjà tous ceux qui seront présents à cette soirée : seulement la moitié pour cette vedette, les doutes se confirment. Deuxième mi-temps, retour des commentaires : certes on regarde, on s'assoit même par terre pour mieux voir ; mais avec ce match terne ponctué en plus d'une défaite de la France à domicile, l'impatience commence à poindre.

Certains s'enquièreent auprès du barman, seule personne de l'encadrement disponible : Rohff est-il déjà arrivé – réponse ironique, on ne sait même pas s'il va venir ; les rappers de la première partie demandent quand il est prévu qu'ils jouent – à la fin du match. De fait, celui-ci à peine fini, écran et lumières s'éteignent ; et les premières parties s'exécutent : un groupe de quatre rappers pour une quinzaine de minutes, puis cinq danseuses de hip-hop pour une démonstration de dix minutes. On peut percevoir une attention polie de la part des présents : c'est bien le moins après deux heures d'attente quasiment inoccupées. Quand à vingt-trois heures quinze elles quittent la scène, quelques lumières se rallument, la même bande de rap américain, et c'est de nouveau le vide pendant une demi-heure ; on se rassoit, on entend dire :

²⁴⁴ : Cela peut être interprété comme constance dans l'attitude : il a un succès national mais il reste proche de son public premier ; ou alors comme soirée programmée avant ce printemps du succès : il n'est pas évident qu'elle soit toujours à son agenda. D'autant plus que les incertitudes de programmation sont le lot assez courant des soirées : telle (*Troize party*, Espace Julien, 6 avril 2002) qui devait se dérouler sur deux jours avec force têtes d'affiche, finalement, face aux désistements, se contente d'un seul jour. Pour telle autre, prévue à l'Espace Julien en décembre 2001 avec la venue du groupe La Brigade, les présents trouvent porte close sans explication. Bref : un concerné par les soirées de rap peut légitimement avoir quelques doutes pour cette soirée.

« *Bon maintenant je vais en boîte moi* ». L'impatience est à son comble, jusqu'au moment où, depuis la porte à droite de la scène qui relie la salle aux coulisses, une dizaine de malabars se dirigent tranquillement vers le bar en serrant quelques mains. Chacun a pu remarquer qu'ils portent tous des tee-shirts floqués à l'effigie du *crew* de Rohff : *Mafia K'Ifray* – il est arrivé. De fait, au bout de quelques petites minutes, le D.J. (Mosko) prend place sur scène et lance la musique ; il est rejoint par les appuis vocaux de Rohff (Mista Flo et Dry) puis par Rohff lui-même – il est alors minuit moins le quart. Une petite excuse pour commencer : « *On regardait le match, comme vous, y a pas de star ici !* », qui ne semble pas émouvoir outre mesure les présents. Quand commence le moment musical à passer avec Rohff, fort de mes expériences précédentes, je miserais volontiers sur une indifférence mutuelle – les uns exécutant avec leur seul professionnalisme leur musique, les autres écoutant sans passion celui qui aurait abusé, mais restant quand même, comme pour rembourser leurs onze euros. D'autant plus que le resserrement consécutif à l'entrée en scène a laissé un vide béant au milieu, entre la fosse bien fournie, et les autres extrémités (gauche, droite et arrière) non désertées : comme si certains voulaient conserver leurs distances.

Une soirée exemplaire (1/2). Interactions entre propositions d'artistes et sanctions

Ceux restés au fond ou sur les extrémités latérales ne se rapprocheront pas ; pour autant le vide est rapidement et en partie occupé (par quelques danseurs qui trouvent là une piste propice aux extensions libres de leurs membres), et de toute façon dans une salle d'aussi petite taille, même les plus éloignés restent à distance raisonnable : ils passent bien un moment musical avec les autres présents. Et, on l'a annoncé, cette soirée sera une réussite : il reste à montrer sous quel point de vue (pour qui une réussite) et par quels moyens s'est opéré ce retournement (comment une réussite). *Moment musical*, d'abord : le soupçon préalable, qui se confirmait en cours de soirée avec le retard, est celui d'une tendance à la « starification » du rapper ; celui-ci doit faire les preuves musicales que tel n'est pas le cas, que ce n'est pas un « concert » mais bien une soirée rap. Il y parvient par deux traits de son exécution : d'une part il ne se contente pas de jouer les chansons de son dernier album, ni ne met l'accent dès le départ sur les deux singles qui ont assuré son succès ; il puise autant dans le premier album [1999] passé quasiment inaperçu (à part pour les concernés qui entendront là un geste à leur égard), et attend plus d'une heure pour le premier single [2001, « T.D.S.I. »], le rappel sur scène pour le second [« Qui est l'exemple ? » *op. cit.*]. Et il n'exécute pas tant des chansons, que des pots-pourris (*medleys*) de dix à quinze minutes regroupant diverses parties d'items

selon une thématique et des mélodies approuvées – un pot-pourri des différents *featurings* qu'il a faits, un autre de plaintes, un encore des chansons anti-Etat, etc.. Cela donne une continuité à son répertoire ; surtout, une continuité à la musique exécutée, par rapport au fractionnement que représenteraient différentes pièces musicales de quatre à cinq minutes : il s'agit plus d'une soirée où l'on entend du rap que d'un « concert » de la vedette Rohff.

D'autre part, son *actio* générale contribue aussi à évacuer les soupçons : il n'en fait manifestement pas trop, depuis sa tenue vestimentaire (pantalon jeans, tee-shirt noir) jusqu'à une gestuelle sobre et un visage tout sourire. Gestuelle sobre : il s'applique surtout à poser avec précision sa voix sur le microphone, de manière tout à fait consciencieuse – ce qui avec son sourire lui donne une attitude corporelle oscillant entre nonchalance et professionnalisme. A deux reprises, il se trompe sur une phase : la première fois, il demande à son D.J. de remettre la version instrumentale au départ ; la seconde, il attend la phase suivante pour se replacer sur la mélodie – à nouveau cette oscillation, entre souci du travail bien fait et négligence contrôlée qui évite la coupure. En outre, ses deux appuis vocaux prennent une part non négligeable dans la bonne tenue de l'*actio* : bien qu'eux-mêmes rappers professionnels, ils participent avec une égale jovialité et la bonne distance (sans se mettre trop en avant, ni rester constamment en retrait). *A passer ensemble* : le moment musical lève donc une part des soupçons ; il reste à savoir si tous passent bien la soirée ensemble. C'est le moment de parler de sanctions ; selon les interprétations habituellement de mise, on ne peut évoquer ni fusion, ni indifférence : pas de bruit ininterrompu, pas non plus de silence – une attention collective, bienveillante, avec des phases participatives marquées et d'autres plus proches de l'observation. En termes de sollicitations de la part des artistes, elles se révèlent au total assez peu nombreuses ; il s'agit déjà de la conséquence pratique des pots-pourris : pour une heure de musique, il y a quatre ou cinq interruptions de la musique (ces moments privilégiés de sanction), contre une dizaine pour des chansons de cinq minutes.

On peut y voir aussi une évaluation réaliste de la situation de la part des artistes : s'ils demandaient toutes les cinq minutes à cent cinquante présents de « *faire du bruit* », les énergies s'épuiseraient vite. Dans une assemblée de mille personnes et plus, même si l'on a envie de rendre une sanction positive, on peut se reposer sur son voisin : estimer que pour cette fois l'autre que soi suffit, et qu'on prendra ensuite le relais ; ici, ce n'est guère possible. Il y eut donc deux principales demandes de participations (une classique séparation de la salle en deux parties pour savoir laquelle fait le plus de bruit, et une demande de sauts les bras

levés sur un refrain), quelques exhortations masquées (« *Ça va Marseille ? !* ») ; à chaque fois, cette impression mitigée : les sollicitations fonctionnent, mais pas à plein. En matière de sanctions positives marquées, quasi unanimes, deux principales occurrences tout à fait classiques : le lever de majeurs, ici contre la police exclusivement, à l'occasion d'une chanson à son sujet ; et la demande de bruit circulaire : « *Faites du bruit pour vous !* ». *A contrario*, deux situations de sanctions négatives : un silence collectif, sans doute forme d'observation circonspecte, puisqu'à la fin de son pot-pourri de plaintes, qui globalement dénonce le « système », il demande : « *Vous êtes d'accord au moins avec c'que j'dis ?* » sans rencontrer de réelles réponses ; il ne se démonte pas, arbore un plus large sourire et demande à son D.J. d'enchaîner sur une nouvelle chanson. Plus tard, il demande s'il y a des Comoriens (son pays d'origine) dans la salle, et quelques uns au fond se manifestent : il leur propose alors de venir se placer devant, mais personne ne bouge ; à nouveau, sourire, et reprise de la musique après une réponse de sa part : « *Ça va cousins !* ». Cette intervention contraste presque exactement avec le « *Vous êtes nuls !* » précédent : il aurait pu se vexer et s'énerver, ainsi qu'en d'autres occasions il aurait pu juger le bruit insuffisant, mais il passe outre en toute bonne humeur ; de la même manière, les présents auraient pu ne jamais pardonner le retard, mais ils manifestent par leurs sanctions une bienveillance constante, et une adhésion conditionnée. Bref : au lieu de l'indifférence sur laquelle on avait parié, se développe un improbable respect mutuel²⁴⁵.

Une soirée exemplaire (2/2). Quatre portraits de présents

Les propositions des artistes ont été décrites ; certaines des réactions des présents également, mais en toute généralité : il reste à livrer quelques portraits plus précis de ceux-ci, qui rendront mieux leur diversité, ainsi que ce qu'on appelle bienveillance, en les décrivant en

²⁴⁵ : Cette soirée exemplaire serait-elle la seule ayant donné lieu à un respect mutuel ? Non, puisque nombre de soirées se déroulent *bien*, c'est-à-dire avec la majorité bruyante (sanctions positives). Puisque certains groupes ont su retourner une situation au départ négative, comme les M.C.'s Arabica au plateau *Dream Team* [cf. A. Pecqueux, 2002a, pp. 39-40]. Puisque, encore, lors du plateau *Troize...*, le dernier groupe (3^{ème} Œil) n'a pas eu le bruit que son statut de tête d'affiche et d'instigateur du rassemblement aurait « dû » susciter, mais une attention bienveillante et quelques sanctions positives. Il s'en contente, en récusant ce qu'il a entendu dans les coulisses : « *Soi-disant le public n'est pas chaud ce soir nous on vient d prouver l'contraire* », rendant ainsi aux présents le respect qu'il a perçu de leur part. Mais cette soirée est la seule où j'ai pu le percevoir de bout en bout, dans sa diversité. Sans doute est-ce dû en partie à l'exiguïté de la salle et à la faiblesse de l'audience ; sans doute également à ces plus de deux heures d'attente lumières allumées au cours desquelles j'ai pu observer presque tous les présents, repérer des groupes puis les retrouver avec les lumières éteintes. Les réactions et sanctions m'étaient alors clairement perceptibles dans leur pluralité. Cela pose le problème de la descriptibilité des soirées. On m'a suggéré l'utilisation d'enregistrements vidéo : l'efficacité du procédé n'est plus aussi évidente dans des complexes sombres, contenant des milliers de personnes, avec parfois plusieurs salles (où placer la caméra – ce qui se pose aussi dans une salle unique). Ce sont ces situations qui posent problème, pas celle de l'Affranchi. A part multiplier les présences ethnographiques et les relevés de données, je ne vois guère d'autre solution.

leurs comportements plus continus et diffus. Commençons par ce jeune homme, dans la salle depuis l'ouverture des portes ou presque, et qui attend seul. Cheveux longs et lisses, petit sac à dos noir, pantalon et veste jeans noir délavé et, cousue sur tout le dos de la veste, une pièce de tissu à l'effigie de *Iron Maiden* (groupe de *hard rock*) qu'on devine quand il donne des mouvements à sa chevelure, il semble un peu s'ennuyer : à naviguer nonchalamment dans la salle, s'arrêtant quelques fois au bar. Si arborer son amour du *hard rock* (rare quand même) ne pose pas problème à une soirée de rap, y venir seul non plus, mais on ressent sa solitude (et le plaint un peu pour ces deux heures d'attente). Quand Rohff entre enfin en scène, il sort de son sac à dos un appareil photo assez perfectionné sans être professionnel : au vu et au su des vigiles, il prend quelques clichés le plus près possible de la scène puis disparaît définitivement – il doit s'agir d'un journaliste, d'une feuille locale, venu témoigner de la présence de Rohff à l'Affranchi et reparti une fois sa tâche acquittée. Si de tels présents ne sont guère attendus aux soirées rap, ils font partie de leur horizon d'événement public.

Par contre, sont plus attendus ces « jeunes galériens », qui ont sans doute « la haine » et tiennent à le faire savoir par un comportement non tant agressif qu'ostensiblement imposant (« *je suis là !* »). J'en dénombre trois, d'une vingtaine d'années, venus ensemble il s'entend, qui en entrant se dirigent directement vers le comptoir du bar et y prennent place en jouant un peu des coudes. Ils s'indignent auprès du barman du prix des boissons alcoolisées et tablent sur une origine socio-ethnique supposée identique (suffisamment proche) pour obtenir une légère remise ; celui-ci ne s'en laisse pas compter et les remet sobrement mais fermement à leur place. Quand les malabars aux tee-shirts floqués Mafia K'1fry arrivent – sans doute des amis de Rohff –, ils vont les saluer en misant sur une nouvelle connivence : les malabars s'exécutent avec une indifférence polie, et le petit groupe s'efface tout en restant à proximité. Les bières se multiplient, les mains tiennent régulièrement une cigarette roulée de forme conique qu'elles portent de temps en temps aux lèvres. A partir du début de la performance de Rohff, ce sont eux qui investissent le vide formé au milieu pour y danser, la perception visiblement altérée : les mouvements sont amples, très imprécis (celui-là va-t-il tomber – non, il se redresse, etc.). Ils resteront à danser là tout le temps de la musique, l'appréciant sans conteste ; l'un d'eux remuant les lèvres en même temps que Rohff rappe : il connaît presque toutes les chansons par cœur.

Autres présents, autres comportements : un homme, sans doute quadragénaire, légèrement dégarni et de taille moyenne, à la tenue vestimentaire décontractée, accompagné

d'un adolescent d'une quinzaine d'années, longiligne, gauche en chacun de ses mouvements – on jurerait qu'ils sont père et fils. Le « père » profite de l'attente pour siroter quelques bières et fumer quelques cigarettes le plus tranquillement du monde ; il propose une bière à son « fils », qui la refuse même si, de temps en temps, quand son « père » lui tend la sienne, il l'accepte et en avale lentement quelques petites gorgées. Ils échangent quelques propos, régulièrement ; le « père » semble tout à fait détendu et à l'aise dans ce lieu ; quant à son « fils », il attend quelque chose (Rohff ?). Pendant le moment musical avec Rohff, ils sont placés à bonne distance, au milieu et légèrement à droite, le plus souvent statiques. La puissance des basses et des baffles aidant, le « père » (lui qui, c'est sûr, ne fait qu'accompagner son « fils » trop jeune pour assister seul à une soirée avec *sa* musique) remue à plusieurs reprises pendant un moment ses jambes en rythme – serait-ce là un « *effet essentiellement secondaire* » [J. Elster, *op. cit.*], qui manifesterait un « pouvoir » de la musique ? Il continue à fumer tranquillement, mais ne retourne plus au bar commander des bières, et ne semble toujours pas s'ennuyer. Son « fils » reste statique et impassible ; il trouve des ressources au moment du rappel : c'est « Qui est l'exemple ? » [*op. cit.*], le single en tête des ventes, avec en plus la présence en chair et en os sur scène avec Rohff de Kayliah, la jolie chanteuse avec qui il fait duo – si sa gaucherie était jusqu'à maintenant évidente, il lève les bras plusieurs fois, et récite les paroles de bout en bout.

Ceux-là (et celles-là) sont une dizaine, mais forment deux groupes distincts ; j'en avais repéré certains dans la file d'attente avant que les portes n'ouvrent. Ils sont tous habillés en *sportswear* : ces vêtements amples et confortables, floqués des logos de marques prestigieuses de sport (*Lacoste*, *Sergio Tacchini*, etc.), ou alors de marques estampillées hip-hop (au graphisme adapté pour des lignes de vêtement mais qui rappelle celui des tags et des graffitis). Pendant la prestation de Rohff, ce sont eux qui occupent le fond de la salle, et il ne faudra pas s'attendre à ce qu'ils se déplacent. Ce sont d'« authentiques » concernés, à qui « *on n'la fait pas* », dont certains ont dû franchir le pas vers la pratique du rap ou d'une autre des disciplines du hip-hop, au moins en amateurs. Il ne faut pas compter sur eux non plus pour faire du bruit d'une manière qu'ils doivent considérer « hystérique », ni pour obtempérer aux exhortations et autres demandes de participation des artistes (c'est d'eux qu'a émané la fin de non-recevoir à la demande de rapprochement de Rohff). Par contre, quand ils estiment sans doute que le rap est bon, ils n'hésitent pas à bouger la tête de haut en bas (signe en général d'acquiescement) et en rythme. Forment-ils l'underground des soirées de rap, concernés au

point d'être à la fois blasés par les comportements trop exubérants des artistes comme des autres présents, et reconnaissants quand ils entendent leur musique bien exécutée : sans doute.

Vers une heure quinze du matin, au bout d'une heure trente d'une soirée au final exemplaire, on croit pouvoir mieux décrire un respect mutuel entre tous les présents, voire une *isègoria*-en-actes avec des sanctions et des comportements différenciés et diversifiés. En tous cas, une expérience collective, ou mise en présence commune et en actes avec relation d'audibilité puisque, mis à part le journaliste (qui n'est pas venu à la soirée mais au seul événement public), tous, artistes y compris, sont ensemble, sans que l'action soit conjointe : ils partagent cet espace. *Ils passent un moment musical ensemble*, même si ce n'est pas pendant l'heure et demi sans interruption, si pour certains ce n'est que par intermittence. Ce moment laisse voir quelque chose de ce que la politique de la voix du rap peut ouvrir comme relation : il ne s'agit pas d'une assemblée délibérative on en convient, mais à mon sens, d'une *hétérotopie* où tout (ou rien) peut advenir.

REMARQUES FINALES

Chansons politiques et interénonciativité

On avait annoncé une « nouvelle » définition de la chanson politique, mais la seule chose effectivement réalisée c'est la mise en évidence de la politique incarnée du rap. Peut-être l'ambition a-t-elle été énoncée trop traditionnellement : l'une des principales conclusions de l'analyse réside justement dans le fait qu'on ne saurait établir une définition en toute éternité. Pourrait-on sérieusement soutenir, par exemple, que les chansons qui n'actualisent pas la voix du rap ne sont pas politiques ? C'est là qu'on retrouve l'interénonciativité, cet outil qui compare des énonciations entre elles dans leur matérialité langagière, à partir d'un critère précis mais variable qui définit l'élément de la matérialité à prendre en compte. On l'a mis en pratique en regroupant les différentes énonciations du rap pour dégager les traits saillants de sa politique ; on peut le faire pour d'autres pratiques chansonnières, par exemple Zebda et les Fabulous Trobadors [cf. A. Pecqueux, 2002b]. Pour le premier groupe, le critère a porté sur la distribution des prises en charge vocales des couplets entre les différents chanteurs, pour l'ensemble de leur répertoire, afin d'essayer d'y retrouver quelque chose de l'évolution politique de l'association dont ils sont partie prenante, TactiKollectif. Cette évolution est principalement caractérisée par diverses collaborations avec la Ligue Communiste Révolutionnaire (un disque en 1996, *Motivés !*, des membres de l'association sur des listes électorales de la L.C.R. à Toulouse, etc.), puis par la tenue d'une liste autonome (*Motivé-e-s*) aux municipales en 2001. Cette liste, sans programme, invitait les personnes intéressées à venir l'élaborer en assemblées générales, et affichait deux buts : réussir à formuler, à partir des prises de parole des présents, une parole collective ; s'imposer l'égalité, par exemple dans la désignation des têtes de liste (si la première est un homme, la seconde, par conséquent, une femme). Pour ce qui est des chansons de Zebda, si toutes les paroles sont écrites par la même personne (Magyd Cherfi), leurs prises en charge vocales sont diversement distribuées entre 1992 et 2002, avec une évolution constante. *L'arène des humeurs*, 1992 : sur les treize items, la voix de M. Cherfi domine dans dix (Hakim et Mustapha Amokrane y interviennent comme *backs* vocaux) et se partage avec les deux autres dans trois items. *Le bruit et l'odeur*, 1995 : sur les seize items, le partage à trois voix se réalise sur cinq et la voix de M. Cherfi est absente sur un item, au profit des deux autres. *Essence ordinaire*, 1998 : le partage concerne six items,

et les frères Amokrane prennent seuls en charge deux items, sur un total de treize. *Utopie d'occase*, 2002 : dix items sont partagés à trois voix, trois pris en charge par chacune des voix, et un par celles des deux frères.

Avec ce simple relevé on obtient deux inflexions : une parole de plus en plus collective, dans la mesure où les chansons partagées à trois voix sont de plus en plus nombreuses (environ : 23, 31, 46 et 71 %) ; une distribution de plus en plus égalitaire, pour ces chansons partagées, et pour celles où M. Cherfi ne chante pas. Soit précisément, les deux buts du programme de la liste des *Motivé-e-s*, parole collective et exigence d'égalité, ce qui permet d'établir un lien entre les évolutions politique et chansonnière du groupe ; n'y manquerait que la pluralisation de l'écriture des chansons, qui correspondrait au processus participatif de l'élaboration du programme. Pour les Fabulous Trobadors, au contraire de cet examen d'un répertoire entier, prenons une seule chanson : « Cançon de la Prima » (*On the Linha Imaginôt*, 1998). Elle possède une structure particulière mais claire : un chœur d'enfants chante un refrain en plusieurs langues, et entre chaque occurrence une phrase chantée par une personne et dans une langue différentes chacune des huit fois (arabe, polonais, brésilien, drehu, xâracùù, espéranto, indonésien et suédois). Si le refrain, malgré sa pluralité linguistique, prône assez clairement l'égalité des langues et celles des êtres humains (« *Egales y són las lengas / Comm' y sont les hommes égaux* »), les phrases intercalées demandent de sérieuses compétences que peu d'individus sont susceptibles de posséder. Elles ne peuvent donc être destinées à être comprises pour leur contenu, le sens de leur présence se situe ailleurs ; dans leur énonciation, leur seule existence proférée dans cette chanson-là. Ce sens de l'énonciation correspond à la cohabitation pacifique et égalitaire de différentes langues dans l'espace créé par la chanson et, derrière les langues : des voix qui les portent – des personnes que ces voix rendent présentes. Bref : leur énonciation a le même sens politique que celui des énoncés du refrain, à la différence qu'ici il est signifié par des énoncés explicites, là par une seule énonciation²⁴⁶. Il s'agit moins d'une opposition (puisque sans le refrain on serait bien en peine d'attribuer un sens à l'énonciation) que d'une réalisation par l'énonciation de la politique proposée par les énoncés ; ainsi la chanson propose et fait être un être-ensemble. Le critère appliqué à l'interénonciativité était celui de la compréhensibilité (refrain *versus* phrases) et de la mesure quantitative des différentes énonciations.

²⁴⁶ : Plus globalement : le même sens que l'engagement militant à Toulouse du groupe ; et que le reste de son répertoire, qui dit proposer un autre modèle de société basé sur le multiculturalisme et le multicalisme.

Politique du rap et politique du proche

Le politique s'incarne donc dans des chansons par l'entremise de la voix, ce qui leur donne le statut de chansons politiques ; il s'agit, plus que d'une définition, d'une méthode d'investigation reposant sur la comparaison de différentes énonciations, et transposable à d'autres pratiques chansonniers, voire langagières. Pour revenir à la politique du rap²⁴⁷ : elle ne semble pas laisser de place pour une délégation, fondée qu'elle est sur des rapports interpersonnels médiatisés par l'institution (phatique) du langage. La question se pose dès lors de savoir s'il s'agit d'une politique du proche : on pourrait y répondre par l'affirmative, notamment en incluant l'énonciation du rap dans celle de « *la critique en régime d'impuissance* » [D. Cardon, J.-P. Heurtin, 1999]. Ces deux auteurs ont proposé un tel régime pour la critique, à partir de l'examen de messages d'indignation laissés sur un répondeur mis en place par France-Inter, et des extraits sélectionnés puis diffusés, afin de qualifier les particularités énonciatives de ceux privilégiés par la radio. Il en ressort principalement une impuissance à agir dans le monde, sauf dans celui de l'environnement quotidien [pp. 114-116]. Dans le rap ce régime semble émerger, notamment de l'incapacité à agir de certains des raps au Président, du mépris des grands (« *tous pourris* » voire dignes d'être haïs), et du repli sur la sphère du proche qu'induirait l'institution phatique du langage²⁴⁸. Cela ne semble cependant pas suffisant pour ranger le rap dans la critique en régime d'impuissance, pour une raison essentielle : la proximité n'est pas seulement proposée à l'auditeur comme modèle à reproduire dans son environnement de vie, elle est aussi réalisée dans la chanson entre ces deux êtres *a priori* si éloignés que sont rapper et auditeur.

²⁴⁷ : Politique du rap, et non dans le rap : les principes retenus sont assez généraux pour ne pas être le programme de tous, en une étonnante unanimité, mais celui de chacun en tant qu'il réalise un rap. L'autre danger d'une telle expression est de laisser penser que le rap français forme un bloc monolithique du point de vue de la pratique. D'une part, il contient des différences sensibles : esthétiques sur le plan musical (sélections de *samples* provenant de mondes de la musique différents, etc.) ; esthétiques et morales sur le plan du flow. Les différences musicales peuvent aussi être morales, mais pas de manière systématique. Par exemple, actualiser un flow plus résolument analogique autoriserait à dire des « bêtises » et autres saillies immorales, tandis que veiller à ce qu'il soit le plus digital possible tendrait à marquer sa conscience d'une responsabilité morale vis-à-vis des auditeurs supposés fragiles. D'autre part, pour être dit incarner la politique du rap, il faut et il suffit, en outre de la voix elliptique, la voix adressée : réaliser des énonciations explicites pragmatiquement explicites.

²⁴⁸ : Voici le début de l'extrait de message cité par Cardon et Heurtin pour illustrer la promotion de « *l'action à proximité* » [p. 116] : « *Il y a un moment où je me suis dit : "Ça n'est plus supportable, il faut essayer de faire changer quelque chose". Donc, je suis descendu dans la rue et puis j'ai essayé de "bricoler", entre guillemets, c'est-à-dire parler aux gens, faire des sourires et puis dire bonjour, des choses très très simples qui sont à la portée de vraiment tout-le-monde.* ». Il s'agit bien d'échanges phatiques, et ils sont mis en œuvre pour changer le cours d'un monde défini comme catastrophique, ce qui contribuerait à confirmer mon interprétation du phatique. Non seulement action à proximité, mais aussi vérification qu'il y a encore des êtres humains dans ce monde qui « *n'est plus supportable* » : des êtres qui répondent à des sourires et des bonjours, prêts à engager une relation.

Il y a ici, en même temps que promotion de l'action à proximité, réalisation d'une action à distance. Cette raison essentielle tient au fait que, contrairement aux locuteurs indignés de Cardon et Heurtin, les rappers croient en la performativité du langage. Ils y croient, et utilisent ses ressources pour transmettre à l'auditeur la même croyance. S'ils ne faisaient qu'y croire on ne trouverait dans le rap que des énonciations pragmatiques (« *je te fais quelque chose* »), et non des énonciations explicites pragmatiquement explicites (« *je te fais quelque chose en te disant que je te le fais* »). C'est là sans doute la caractéristique principale de cet épideictique infra-argumentatif. Le rap contient par conséquent une conception particulière du langage ; à l'identifier, on comprendra sans doute mieux sa politique. Pour cela, il faut se souvenir qu'on a qualifié l'auto-ironie de mécanisme d'ostension d'une distance critique ou réflexive à soi et à sa pratique. Il apparaît clairement que la politique incarnée du rap, fondée sur une voix et des énonciations explicites, n'est pas une seule pratique corporelle non réfléchie mais devient conscience réflexive. Celle-ci imprègne fortement toute réalisation langagière de ces items vocaux-textuels, ce qui nécessite d'en faire précisément le pivot de la conception du langage du rap. Cette *conscience réflexive* qui intervient dans/par le langage a été théorisée à la fin du XVIIIème siècle par ce que Charles Taylor appelle la « *réaction expressiviste* » du romantisme [C. Taylor, *op. cit.*, pp. 37-48], contre la théorie désignative du langage formulée à partir des révolutions scientifiques du XVIIème siècle et pour laquelle la signification ne fait pas problème, puisque le langage se comprend comme désignation de choses qui existent dans le monde indépendamment de leur expression. Après les précautions nécessaires avec un terme aussi chargé que romantisme, C. Taylor situe dans le *Traité sur l'origine de la langue* de Herder l'un des textes majeurs de cette nouvelle tradition dans l'appréhension occidentale du langage ; ailleurs il appelle même la théorie expressiviste du romantisme « *théorie herdérienne* » [*Ibid.*, pp. 105-108].

Présence de la révolution romantique

« Je ne puis penser la première pensée humaine, poser le premier jugement sensé sans dialoguer en mon âme, ou sans tendre à dialoguer ; la première pensée de l'homme le prépare, conformément à son essence, à pouvoir dialoguer avec les autres. Le premier signe [Merkmal] que je conçois est un mot [Merkwort] pour moi et un mot de communication [Mitteilungswort] avec d'autres »

J.G. Herder, 1777, p. 88

Pour expliquer l'origine du langage, selon Herder, il convient de considérer la différence entre animaux et humains : les premiers peuvent au mieux réagir aux choses ; nous séparons telle chose de l'ensemble des autres, nous lui donnons un nom et lorsqu'elle réapparaît nous sommes en mesure de lui redonner ce même nom (l'exemple est celui du mouton chez Herder [pp. 76-78]). Cela correspond à ce que Taylor appelle la « *capacité à reconnaître que X est la bonne description* » [C. Taylor, *op. cit.*, p. 39] ; plus généralement, à ce que la traduction française de Herder note « *circonspection* », et pour laquelle Taylor propose « *conscience réflexive [reflective awareness]* » : « *Le langage n'est pas seulement un ensemble de mots qui désignent les choses. Il est le véhicule de cette forme de conscience réflexive. La réflexion est une capacité que nous n'actualisons que dans le discours. Parler n'est pas simplement l'expression de cette capacité mais aussi sa réalisation* » [p. 40]. Il s'agit là de la première théorie expressive du langage, qui explique autrement que par l'antécédence divine l'origine du langage parmi les hommes. C'est pourquoi elle est en outre constitutive ; la conscience réflexive donne le langage et n'existe que par le langage : « *De l'extérieur, la langue est le véritable caractère spécifique de notre espèce, comme la raison est celui de l'intérieur* » [J.G. Herder, *op. cit.*, p. 87]. Le second point mis en exergue par Taylor tient au fait que cette conception implique le holisme du langage [C. Taylor, *op. cit.*, pp. 42sq] ²⁴⁹ ; cela entraîne deux conséquences majeures. Que l'on touche à un mot (en en créant un, en changeant l'articulation d'un autre, etc.), c'est tout le langage qui s'en trouve modifié, et c'est ce qui se passe chaque jour ; en même temps, chaque modification ne peut intervenir que par/dans le langage précédent : « *remodeler sans dominer* » [p. 45].

L'autre conséquence du holisme de la théorie expressive du romantisme se révèle encore plus déterminante : elle modifie, outre les usages du langage, ses conditions de possibilité et ses finalités. Puisque le point crucial de ce langage est sa réalisation, sa scène première est forcément une scène à plusieurs : « *Le langage que je parle, /.../ ne peu[t] jamais être seulement mon langage ; c'est toujours notre langage, en un sens extensif de ce nous. /.../ Le langage sert aussi à exprimer / constituer les différentes relations dans lesquelles*

²⁴⁹ : « *Lorsqu'on a affaire à une partie du langage (à un mot), le tout est présent* » [p. 43]. Merleau-Ponty en a parlé comme d'une « *partie totale* » ; Castoriadis a clairement explicité cette notion difficile, qui en outre est restée chez Merleau-Ponty à l'état de notes de travail. C'est d'abord une caractéristique du monde que chacune de ses parties porte avec elle la totalité du monde, ensuite de la langue ; « *L'être de la langue, lui aussi est, et cela veut dire : il redouble à son propre niveau de sa façon unique ce qui est le mode d'être de tout ce qui est. Le mot ne peut être qu'en ayant un certain sens, et, à la fois, comme expression de tout sens possible. La signification reprend et reproduit, à son propre niveau, à la fois le cela, et le renvoi virtuellement total qui sont ceux de la chose, de n'importe quelle chose* » [C. Castoriadis, 1978, p. 133]. Pour le monde comme partie totale, cf. M. Merleau-Ponty, 1964, pp. 266-267 ; et pour le langage : pp. 155-156.

nous nous tenons les uns par rapport aux autres : relations intimes, formelles, officielles, fortuites, plaisantes, sérieuses, etc. » [p. 47-48]. Cela rejoint la citation de Herder mise en exergue de ce passage, et constitue le principal point de convergence entre la théorie romantique du langage, la conception du langage du rap et sa politique, au-delà de la distance réflexive à la pratique qu'il partage avec la plupart des pratiques culturelles actuelles. En effet à considérer la conscience réflexive, le rap ne fait que prendre part à un mouvement plus large : celui de l'art contemporain²⁵⁰ ; en cela il se révèle ni post-moderne ni autre chose que très actuel. En thématissant le processus de création chansonnière et ce qui en résulte pour un auditeur, il place au centre de son activité ce qu'il fait avec son auditeur-interlocuteur-interprète-concitoyen : ce qui serait une conscience réflexive dialogique. Il n'est pas question d'originalité du rap, mais d'un fait fondamental : les énonciations explicites pragmatiquement explicites sont toujours éthiques, puisqu'autrui y est inclus, qu'on manifeste de la sollicitude à son égard ; et toujours, en même temps, politiques, puisqu'on y actualise et y montre une institution, l'institution (phatique) du langage. On y crée une relation avec autrui, et on lui montre l'origine de cette relation qu'il peut accepter, prolonger et reproduire.

La chanson comme lien social

On parlait dans le chapitre précédent de la chanson comme figuration et production du lien élémentaire par l'institution (phatique) du langage – la chanson comme lien social. Si à ce moment on pouvait penser à une inspiration rousseauiste, le présent commentaire de Herder semble sinon contredire ce qui précédait, au moins prendre parti pour l'un contre l'autre, puisque Herder se pose explicitement en conflit avec l'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau. Les remarques suivantes, rapides, suggèrent qu'il est possible de les rapprocher. Leurs anthropologies, différentes en bien des points, se trouvent d'accord sur la question du chant : si l'origine du langage n'est pas la même, sa réalisation semble devoir passer par le chant. Pour Herder, il s'agit du point commun à tous les peuples, même les plus primitifs : partout « *on trouve les airs de leurs pères, les chants des actions de leurs devanciers* » [J.G. Herder, *op. cit.*, p. 150] ; pour Rousseau il est de part en part évident que « *les premiers discours furent les premières chansons* » [J.-J. Rousseau, 1990, p. 114]. En outre ces anthropologies différentes sont complémentaires plus qu'antagonistes sur le point essentiel,

²⁵⁰ : La suite de la discussion de Taylor vise à montrer qu'il y a plus qu'un héritage ou legs romantique dans notre conception du langage : que nous en sommes tous à quelque degré les usagers et les continuateurs. Il cite l'exemple de l'art contemporain où : « *L'expression elle-même devient le thème de l'art /.../ L'artiste devient son propre sujet, et/ou le processus de création devient son propre thème* » [p. 63].

celui de l'origine du langage. En effet Herder, en pensant la socialité du langage dans le cadre familial d'apprentissage, pour l'étendre ensuite à des unités plus vastes, permet de concevoir en quoi il s'agit d'un acte de conscience réflexive destiné originairement à autrui. Rousseau, de son côté, offre des bases solides pour l'interprétation du phatique proposée : pour lui le cadre est celui de la rencontre devenue nécessaire avec l'autrui étranger, autour d'un feu dans les pays froids, d'un puits dans les pays chauds [*Ibid.*, pp. 102-107]²⁵¹. Le lien avec le phatique se lit dans la description contrastive des temps précédents où, replié sur sa famille, l'homme n'avait point besoin d'user du langage : en « *ces tems de barbarie /.../ les hommes, si l'on veut, s'attaquoient dans la rencontre, mais ils se rencontroient rarement* » [p. 93] – un état de guerre, tellement rare que la paix dominait. On voit se dessiner la nécessité de parler pour établir une relation nouvelle avec celui que l'on aurait auparavant plus volontiers étripé. Dans la perspective du rap comme figuration et production du lien élémentaire, le langage est à la fois cet acte de conscience réflexive destiné à autrui et l'assurance partagée d'une commune socialité.

Répondre à la demande sociale

J'ai détaillé en introduction la teneur de la demande sociale à l'égard du rap, et porté des critiques à l'encontre de certaines réponses données ; si les directions prises par l'analyse ont suggéré quelques réponses possibles, il reste à le faire plus clairement, quitte à formuler et assumer des propositions résolument normatives. J'apporterai des éléments de réponse aux deux composantes principales de la demande, pas assez de (éducation à la) citoyenneté et trop de violence ; et une réponse ferme, qui tient à l'attitude à adopter. Concernant la demande de citoyenneté, la notion d'institution du langage indique une direction contraire ; de manière générale, le rap français se révèle au final, le plus souvent, moral. Il ne converge pas avec toute la morale dominante mais avec certains de ses principes, parmi ceux qui font tenir la société (s'engager dans et tenir sa parole, employer celle-ci plutôt que la violence, etc.). Pour ce qui est de l'absence des rappers lorsqu'il s'agit de s'engager dans des Causes, on peut y adjoindre : un refus explicite de la politique politicienne, un refus du soutien des experts, ou

²⁵¹ : Pour le rassemblement autour du feu dans les pays froids : « *On se rassemble autour d'un foyer commun, on y fait des festins [,] on y danse ; les doux liens de l'habitude y rapprochent insensiblement l'homme de ses semblables, et sur ce foyer rustique brule le feu sacré qui porte au fond des cœurs le premier sentiment de l'humanité* » [pp. 102-103] ; pour ce qui est du puits, dans les pays chauds : « *L'eau devint insensiblement plus nécessaire, le bétail eut soif plus souvent ; on arrivoit en hâte et l'on partoit à regret. Dans cet âge heureux /.../ on s'apprivoisoit peu à peu les uns avec les autres ; en s'efforçant de se faire entendre on apprit à s'expliquer* » [p. 106].

d'accompagner l'engagement de collectifs d'artistes (concerts, pétitions, etc.). Sans doute, plus qu'une indifférence, l'application de l'attitude première, méfiante ; mais le problème touche à la possibilité de délégation. Elle est refusée en un certain sens avec la promotion de l'*isègoria* mais acceptée en un autre, par défaut, faute d'une meilleure situation : par contrainte de se conformer à un certain réalisme psychologique et social (chacun ne prendra pas la parole ni n'en aura l'occasion). Dès lors si les rappers représentent quelqu'un, c'est par la délégation de parole que constitue l'opération précise et idéale de la co-énonciation : délégation qui ne cherche pas à rendre ou traduire des plaintes et indignations, mais ouvre toujours des guillemets.

Trop de violence : la mesure quantitative est difficile, mais à l'écoute de raps la violence se révèle présente dans toute son évidence littérale et explicite : quand on dit ou rappe « *Nique la police* » on indique le mépris le plus profond dans lequel on tient cette institution, et rien d'autre. Parfois la violence peut se prolonger de manière radicale en haine, cette relation à l'existence même de celui qui en est l'objet ; par exemple, si en outre de « *niquer* » la police on la « *hait* », on ne peut tempérer après avec un « *mais je sais bien qu'il en faut* ». J'ai essayé de montrer, d'une part, que la violence s'insère dans une conception plus générale du langage, où elle est assumée en tant que telle et reste une alternative contre la violence effective ; d'autre part, que la haine participe d'un travail *kathartique* sur certaines émotions – c'est du moins la seule façon de rendre compte de sa juxtaposition avec l'amour. Seulement la violence du langage peut faire mal (on le conçoit aisément pour les homosexuels, les policiers, les huissiers, etc.), et le travail de la haine intervient forcément après la haine : après un mal commis. En effet, les contextualisations opérées sur violence et haine ne visent pas à déresponsabiliser certaines énonciations, qui demeurent justiciables. On s'est au contraire attaché à montrer à quel point les rappers s'engagent en propre dans leur parole : rien que pour cette raison, ils doivent accepter d'en répondre. Dès lors que dire, par exemple pour l'affaire N.T.M. : après coup, une fois toutes les autres réponses connues, c'est peut-être facile, mais il ne semble pas que les positions aient beaucoup changé.

Il faut : reconnaître la violence ; ne pas la justifier. « *Donne-moi des balles pour la police municipale !* » [N.T.M., 1993, « Police »] énonce un désir de meurtre injustifiable, mais l'introduction de cette énonciation par un chœur (« *Tels sont les rêves que fait la nuit Joey-Jo* ») la rend « injusticiable ». Ici la violence n'est pas théâtralisée mais modalisée : placée dans un cadre spécifique dont elle ne peut se défaire, sinon à disparaître avec. Divers

experts en psyché peuvent expliquer que des adolescents, en phase de construction de leur identité, etc., sont influencés, orientés, etc., par les propos ou actes de personnages publics. Mais aucune théorie ne saurait postuler qu'une personne comprendrait le sens de « *Donne-moi...* » et pas celui de « *Tels sont...* » – retiendrait, à la rigueur, mais cela ne ressortit plus de la responsabilité propre de JoeyStarr, car le même processus pourrait se produire avec des énonciations contraires (par exemple : ne retenir que « *Nique la police* » de « *Il ne faut pas dire "nique la police" car c'est mal* »). On a pourtant proposé pour l'homophobie et la misogynie qu'un auditeur puisse retenir des éléments et en rejeter d'autres : seulement l'auditeur qui met entre parenthèses son attention focale pour un passage homophobe le fait en connaissance de cause. S'il y a conscience réflexive pour ceux qui utilisent le langage, de même, pour leurs interlocuteurs, forcément : ici, une identique conscience réflexive chez rappers et auditeurs. Quand la violence n'est pas modalisée, le chercheur n'a plus rien à dire si ce n'est la constater ; et, puisqu'il s'agit de choses publiques de part en part, évaluer à partir des modalités énonciatives si un auditeur peut gérer ou non une ambiguïté, et faire osciller son écoute²⁵².

La réponse ferme donnée à la demande sociale concernera l'attitude à adopter à son égard, en tant que réalité avant tout auditive : il faut l'écouter et non l'ouïr, au moins pour les items qui posent problème, afin de juger en connaissance du contexte entier. Contexte entier : cela ne signifie pas devoir écouter tout le répertoire d'un artiste pour comprendre les trois mots choquants qu'il a prononcés. Chaque chanson constitue un tout autonome ; dans le cas du rap il s'agit même d'une « *partie totale* » [*loc. cit.*], instantané qui rend compte à un moment donné de toute la vie du chanteur (opinions, préférences, aversions, etc.). Par conséquent il suffit d'écouter celle en cause. L'écouter : non simplement l'ouïr puisqu'il ne s'agit pas d'écouter du rap mais de juger quelques éléments ; l'écouter elle, et non simplement ses paroles : accorder une attention focale à tout ce qui est audible. A partir de là on dispose de suffisamment d'indices et de légitimité pour juger les éléments en question ; les réponses continueront d'être différentes, et le débat, vif, mais certaines dimensions auditives devraient conduire à un certain consensus. Par exemple une chanson d'Akhenaton, « *Eclater un type des A.S.S.E.D.I.C.* » [1995], a donné lieu à des crispations de la part de certains fonctionnaires de cette institution [cf. chapitre deux, p. 104]. De fait les paroles épinglées sont de manière claire

²⁵² : Manquerait-il la solution de la dénonciation ? La situation envisagée est celle d'un chercheur ou expert sommé, pour ses compétences propres, d'éclairer un problème public, que la tribune à laquelle il est appelé soit un journal ou une chambre correctionnelle. Dans ce cas, adopter une position de dénonciation semble déplacé et injuste, ce qui n'est pas le cas pour les situations où il n'est pas appelé pour des compétences.

et insistante violentes, à l'image du refrain : « *Je rêve d'éclater un type des A.S.S.E.D.I.C. ! / Oui éclater un type des A.S.S.E.D.I.C. ! / Un bien con borné qui veut pas lâcher mon fric ! / Je rêve d'éclater un type des A.S.S.E.D.I.C. !* ». Ici le « *rêve* » ne modalise pas assez précisément la violence : on pourrait légitimement en inférer qu'une fois devant un tel fonctionnaire il passerait à l'acte. Seulement, chaque énonciation d'un acte violent à l'égard d'une personne, dans le refrain comme dans le reste de la chanson, est accompagnée de la diffusion du bruitage d'un coup de poing dans un jeu vidéo de combat ; à la fin, un combat complet est audible, avec la phrase qui sanctionne dans le jeu toute victoire sans que l'adversaire n'ait porté le moindre coup : « *You win perfect* ». Quelle que soit la signification donnée, il devient inéluctable que chaque énonciation d'acte violent est modalisée comme appartenant à un espace précis, celui d'un combat de jeu vidéo se déroulant simultanément à la chanson.

*

*

*

Le modèle et les rappers

Le modèle proposé dans cette étude se donne pour double prétention de répondre à la demande sociale à l'égard du rap, et de pouvoir s'appliquer à d'autres pratiques, au moins chansonnières. Mais il ne peut ni ne veut oublier qu'il a été élaboré pour rendre compte du rap et des rappers. J'ai voulu éviter la tentation populiste, cela dit, une certaine proximité affleure çà ou là ; pas d'« empathie », mais le souci de pratiquer une sociologie compréhensive. Dans la vie civile j'écoute abondamment un certain rap ; pour cette recherche j'ai écouté, plus abondamment encore, et de manière plus focale, le rap français. Cette différenciation initiale dans l'objet et la manière de l'écoute marque la frontière, et ne laisse aucune difficulté pour ne pas tout justifier ni partager, notamment à propos du politique qui ne saurait tenir tout entier dans des expériences langagières²⁵³. Je ne saurais par contre masquer le plaisir pris à mettre en évidence la valorisation d'institutions par des rappers réduits le plus souvent à une attitude de contestation et de refus des institutions ; ou alors, si elle est positive, à revendiquer

²⁵³ : Alain Cottureau et L. Quéré ont rappelé que le politique ne saurait se réduire à de telles expériences, et ont donné quelques pistes pour orienter l'analyse vers les pratiques politiques [A. Cottureau, L. Quéré, 2003, pp. 374sqq].

une identité. D'autant plus qu'il s'agit des institutions fondamentales d'une société. Enfin, il reste à souhaiter que nombre de praticiens de rap se retrouveront dans le modèle : ils n'apprendront rien au plan factuel, ils n'accepteront pas tous les rapprochements proposés, mais ils devraient entendre un peu de leur pratique, et peut-être quelques prises pour l'appréhender différemment.

ANNEXE N° I

RAP ET REPRESENTATION EXPERTE

On a largement rendu compte, avec force citations, des positions scientifiques ; seront privilégiées ici d'autres formes d'expertise du rap, « para-scientifiques ». La première émane de Cécil Guittard, président du regroupement d'associations *Peuple et Culture* ; elle prend place en avant-propos d'un ouvrage scientifique, afin d'établir la double casquette de l'auteur du livre, indissolublement scientifique et militant (la première sera attestée par un avertissement donnant l'origine de la recherche, « *dans le cadre de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales* »). Cette longue intervention est reproduite pour montrer comment une association militante peut intégrer les représentations associées à un courant musical à son propre modèle d'intervention socio-culturelle, voire à son propre modèle sociétal (il importe peu finalement, que « *l'économie de marché* » soit de fait au centre de l'existence du rap : qu'il fonctionne depuis le début avec « *l'argent des subventions ou du show-biz* »). Le second auteur, Olivier Cachin, journaliste précurseur sur le rap en France (une émission de télévision à la charnière des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, un livre, plusieurs directions de rédaction de magazines, etc.), est retenu pour la place accordée aux différentes tendances du rap français dans les trois notices de groupes qu'il a rédigées pour un dictionnaire encyclopédique de la chanson contemporaine. Question, quantitative, de place, puisque les proportions passent à chaque fois peu ou prou du simple au double de N.T.M. à IAM puis à M.C. Solaar ; même constat avec les statistiques pour l'anthologie de J.-C. Perrier [2000]²⁵⁴.

Mais question avant tout, qualitative, de contenu : M.C. Solaar est crédité d'un « *goût pour les mots, la rhétorique et la contradiction* » (ou d'une « *passion pour les mots et son vif intérêt pour le groupe littéraire de l'Oulipo* ») ; ses clips, d'épithètes plus que laudatives (« *somptueux et créatif* », « *godardien* ») ; son audience, d'une vaste étendue (« *artiste grand public, tous publics* ») ; surtout il est dénommé *in fine* comme seuls ses amis en ont le droit : « *Claude MC* ». IAM, lui, se trouve « *acclamé par la critique* » ; quoi de plus normal pour ce « *groupe majeur* » ou « *chefs de file du rap français* », dont l'évaluation esthétique ne laisse pas d'ambiguïté : « *Capable d'alterner les salves d'humour marseillais et les récits dramatiques, IAM est un groupe complet qui a toujours défendu son intégrité rap et l'art du*

²⁵⁴ : Plus précisément, pour Cachin : N.T.M., 257 mots et 1 467 caractères ; IAM, 554 mots et 3 211 caractères ; M.C. Solaar, 987 mots et 5 579 caractères. La place accordée à N.T.M. correspond à 46 % (moyenne entre mots et caractères) de celle pour IAM, et à 26,2 % de celle pour M.C. Solaar. Pour Perrier, sur 252 pages retranscrivant les paroles de 82 chansons, trois groupes (N.T.M., Tout Simplement Noir et 357MP) sont assimilables à du rap hardcore : soit 12 chansons et 36 pages – une moyenne de 14,5 %.

sampling face aux détracteurs ». Les N.T.M. quant à eux ne bénéficient pas du même traitement : quand il est question de leur pratique musicale, Cachin parle d'« *une image hardcore et un sens du punch rythmique peu commun* », et évacue ainsi les paroles ; « *l'un des textes forts du disque* » n'est évoqué qu'au regard de la faiblesse « *des thèmes légers* » des singles. Que ce soit pour Cachin ou Perrier, on n'a pas le droit de contester leurs choix – d'autant qu'ils ne font pas œuvre scientifique, et même là des choix préférentiels sont tout à fait justifiables. Ce n'est pas le but de ces recensements, qui par contre cherchent à montrer qu'il est bien fait une place au rap dans la société française (on n'aurait su, par exemple, publier un tel dictionnaire sans une notice pour N.T.M.) ; mais le rap le plus présent n'est que rarement celui qui pose problème et suscite une demande sociale forte. On parle volontiers des paroles de M.C. Solaar et d'IAM, mais pas de celles de N.T.M.. C'est pourquoi je qualifie l'affaire N.T.M. de première rencontre entre la société française et le rap hardcore (même si on savait que « cela » existait). Là, scientifiquement, cela devient problématique, et c'est un problème moral sur le statut de l'intellectuel dans sa société : ne pas dire par exemple qu'il y a de la haine dans le rap, et ne pas essayer d'en rendre compte, ou en faire des « *éducateurs* », revient à ignorer cette demande. Si pour R. Shusterman, « *Dans la mesure où on identifie trop souvent le rap au Gansgta rap et au 'style maquereau' (pimpin'style), il est crucial de déployer les différents genres et thèmes du hip-hop pour produire une appréciation esthétique nuancée du rap* » [R. Shusterman, 2000, p. 75], pour moi au contraire l'urgence tient à rendre compte de ce rap qui pose problème pour la société aujourd'hui.

In M. Boucher, 1998, Rap : expression des lascars. Significations et enjeux du rap dans la société française, Paris, L'Harmattan (« Union Peuple et culture »), pp. 7-9.

Rap et Peuple et Culture

Que signifie le rap dans la société française ?

C'est la question que soulève et à laquelle tente de répondre Manuel Boucher, avec la rigueur du scientifique et l'érudition du connaisseur.

Ce genre musical, fait de « diction mi-parlée, mi-chantée de textes élaborés, rimés et rythmés », est associé à un environnement culturel défini par le terme « hip-hop » qui désigne une manière de mieux vivre dans une société urbaine qui ne répond pas aux aspirations d'une certaine jeunesse née, le plus souvent, de l'immigration.

En sociologue de la culture, Manuel Boucher étudie, ici, un phénomène social et culturel qui se développe dans des espaces d'exclusion qui cumulent souvent tous les handicaps.

Stigmatisé par les uns (« excroissance pathogène » selon le leader du FN), porté aux nues par d'autres (en tant que possible ferment de reconstruction sociale), l'auteur met en évidence les enjeux de ce mouvement que l'on peut qualifier de « culture populaire » dans une société en mutation.

Etayé par une solide et indispensable approche historique, Manuel Boucher montre que le rap est confronté à de multiples enjeux et qu'il s'affirme dans un monde en mouvement à travers des formes d'expression hétérogènes, personnelles et collectives.

Si les origines du rap sont à chercher dans les mouvements musicaux afro-américains (notamment en Jamaïque), il est porté, en France, dans les années 1980, par des jeunes immigrés de la deuxième génération qui écrivent eux-mêmes leurs textes pour dire leurs révoltes et leurs espoirs.

Le message est politique (résister au système) et spirituel (construire l'individu en tant qu'être libre).

Le rap est un moyen d'expression artistique mais aussi militant : c'est en cela qu'il rejoint les aspirations d'un mouvement comme Peuple et Culture (PEC) et, à bien des égards, en cela qu'il partage les mêmes enjeux de libération individuelle et sociale, avec le même souci de ne pas être récupéré par la médiatisation, par l'économie de marché ou par les politiques politiciennes.

Les enjeux du rap recourent, en de nombreux endroits, les valeurs de PEC :

_ dans le renouvellement de l'action sociale auprès de jeunes vivant dans des milieux défavorisés, à la lisière des institutions de socialisation traditionnelles comme l'école, le travail ou la famille, à la recherche de repères sociaux structurants ;

_ dans une certaine méfiance avec le processus de médiatisation quand celui-ci finit par détourner les messages, par pratiquer la censure ou par manipuler. Le souci d'intégrité qui caractérise les mouvements d'éducation populaire et qui les rend trop peu visibles, de ce fait, à nos concitoyens, s'apparente aux rapports ambigus que le rap entretient avec les médias ;

_ dans le refus de se laisser piéger par les pouvoirs financiers. Pour préserver leur authenticité, tout comme nos associations, ils ont besoin d'un autre combustible que celui de l'argent des subventions ou du show-biz. Cet esprit de reconquête d'une dignité perdue, nous la revendiquons de la même manière au sein de nos associations.

La quête identitaire des jeunes rappeurs, leur conscience d'appartenir à une communauté qui a souffert du colonialisme, ne peuvent laisser insensibles les militants de l'éducation populaire. Au contraire, cela crée des solidarités qui se manifestent, dans nos associations, par notre souci de créer des liens avec les pays du Sud. Cette culture de l'immigration peut être une passerelle efficace pour satisfaire notre « besoin d'Afrique ».

Pour souligner encore nos convergences, comment ne pas adhérer à la fonction éducative des rappeurs quand ils lient leur fonction d'artistes avec celle d'éducateurs, quand le rap est utilisé pour enseigner la lecture, l'écriture ou l'histoire, voire même les langues vivantes. Quand il s'agit de « se prendre en main » et de « s'armer avec le savoir » pour construire sa liberté ?

Ultime convergence, enfin, avec les valeurs constitutives de notre mouvement, le rap, dans notre société de moins en moins homogène, se veut pluri-ethnique et se fraye un chemin entre l'idéologie jacobine, qui ne parvient plus à assimiler, et le communautarisme qui risque de désintégrer notre société républicaine. A sa façon, le rap est garant d'un nouveau modèle d'intégration par la culture.

Manuel Boucher, dans son exploration du mouvement rap, sait mettre en évidence des valeurs qu'il connaît bien par sa qualité de militant de Peuple et Culture. En conduisant son investigation dans la culture hip-hop, il nous permet, en même temps, de redécouvrir les propres racines de notre mouvement associatif.

Les acteurs hip-hop sont des artistes qui remontent aux origines de la création artistique par l'écriture (graff, tag), par l'expression corporelle (break-dance), par la déclamation (rap).

Promus au rang d'artistes, riches de leur identité forte, respectueux des autres, ils tiennent à garder le contact avec leur milieu d'origine.

En cela, ils sont d'authentiques acteurs de l'éducation populaire.

Cécil GUITART

Président de PEC

In Y. Plougastel (dir.), 1996, *La chanson mondiale depuis 1945*, Paris, Larousse (« Dictionnaire »), pp. 374 ; 500-5001 ; 553.

IAM

FRANCE

Rap

Groupe formé à Marseille en 1986 par Philippe Fragione (Akhenaton / Chill) et Eric (DJ Kheops) sous le nom de Lively Crew, puis B-Boy Stance et enfin IAM

Après une rencontre en 1984 entre « le seul rapper et le seul DJ de Marseille » (dixit Chill et Kheops), un voyage initiatique à New-York et beaucoup de galères, l'embryon de ce qui deviendra IAM s'avère pleinement opérationnel avec l'arrivée du rapper Shuriken (Geoffroy Mussard) en 1988. Lively Crew devient alors B-Boy Stance, tourne avec le collectif de raggamuffin marseillais Massilia Sound System et enregistre sur le label indépendant de ces derniers une cassette autoproduite, *Concept*, en 1990. Le compositeur-sampler Imhotep (Pascal Perez) et les deux danseurs (Abdelmalek Sultan et Divin Kephren) sont depuis venus compléter la formation. Et c'est donc sous le nom d'IAM que sort *Concept*, dont la plupart des raps pharaoniques truffés de samples extraits de la version française du spectacle son et lumière de *Karnak* se retrouveront un an plus tard sur le premier album officiel du groupe, *De la planète Mars*. Leur premier coup d'éclat : les trois premières parties de Madonna à Bercy en juillet 1990, et des passages répétés à Rapline, l'émission rap de M6. Après leur premier album acclamé par la critique, mais modérément écoulé à 60 000 exemplaires (le rap français n'est pas encore installé), ils attendent deux ans avant de sortir *Ombre est lumière*, un double CD contenant près de deux heures et demie de musique. Le risque commercial est payant, le disque est un immense succès grâce à deux singles qui tourneront en boucle sur les FM françaises soudain gagnées par le virus du rap, « Je danse le MIA » et « le Feu ». Le premier titre est une réminiscence amusée des années 80 et des minets marseillais, basée sur un sample du « Give Me The Night » de George Benson. Le second est un chant traditionnel de l'Est jadis repris par Annie Cordy (« Frieda Oum Papa ») qui deviendra l'hymne du club de football l'Olympique de Marseille (« Ce soir, on vous met le feu ! »).

Chefs de file. IAM s'impose comme un groupe majeur, parcourant la France et braquant les projecteurs des médias sur la « planète Mars », le surnom qu'ils ont donné à la cité phocéenne. Le groupe est invité à l'émission américaine « Yo ! MTV Raps », rare consécration pour des rappers français toujours en quête d'adoubement par les maîtres d'outre-Atlantique. En 1995,

Akhenaton sort un disque solo, *Métèque et mat* où les chansons « la Cosca », « Je ne suis pas à plaindre » et « l'Americano » témoignent de la sensibilité de Chill / Akhenaton, l'un des chefs de file du rap français. La critique salue l'humour d'Akhenaton, sa verve et sa faculté à évoquer ses racines napolitaines comme ses souvenirs d'enfance. Le troisième disque d'IAM sort fin 1996, prélude à d'autres albums solo (celui de Shuriken notamment) en guise de prolongement. Capable d'alterner les salves d'humour marseillais et les récits dramatiques, IAM est un groupe complet qui a toujours défendu son intégrité rap et l'art du sampling face aux détracteurs.

O. C.

• *De la planète Mars*, Labelle Noir / Virgin, 1991 • *Ombre est lumière*, Delabel / Virgin, 1993 • *IAM 3*, Delabel / Virgin, 1996

MC SOLAAR

(Claude M'Barali, dit)

FRANCE

Dakar, Sénégal, 5 mars 1969

Rap

Banlieusard parisien dès l'âge de six mois (d'abord à Saint-Denis, puis à Evry et enfin à Villeneuve-Saint-Georges), le petit Claude passe son bac en 1988. C'est à peu près à cette époque qu'il lance ses premiers textes sur les ondes de Radio Nova, prolongement naturel de son goût pour les mots, la rhétorique et la contradiction. Alors qu'il étudie (plutôt mollement) les langues à la fac de Jussieu, il enregistre une cassette démo trois titres dans le sous-sol d'un laboratoire de chimie à Noisy-le-Sec en compagnie de son DJ et ami, Christophe Viguier, alias Jimmy Jay. Ce sont donc les premières moutures de « Caroline », « Quartier Nord » et « Bouge de là » qui vont convaincre le label Polydor de signer ce jeune rapper déjà entouré d'une solide équipe, le 500 One posse. Dans le posse (la bande) de celui qui se fait désormais appeler MC Solaar (ou Claude MC pour les amis), on trouve la choriste Melaaz (qui sortira son propre album en 1995), le coéquipier Soon E MC, le DJ Jimmy Jay (l'homme de main, qui fondera par la suite son propre label), le manager Régis, les danseurs Bambi Cruz et Arlini, bref toute une corporation rap qui évolue autour de l'astre Solaar. Une première vidéo de « Bouge de là » est diffusée sur l'émission « Rapline » (M6) au moment où sort, dans la confidentialité, le single de ce morceau basé sur un sample imparable du groupe funk soul Cymandé (chanson « The Message »). En quelques mois, ce rap au quotidien qui raconte quelques anecdotes urbaines devient un tube radio. Quand sort le deuxième single, « Victime de la mode » (qui devra au dernier moment changer de mélodie, le sample de George Benson prévu à l'origine n'ayant pas été autorisé), Solaar est déjà presque une star. Le premier album, *Qui sème le vent récolte le tempo*, est dans les bacs mi-91 et contient deux autres singles, le rap-titre et le fameux « Caroline », premier rap slow à séduire la France profonde et les radios FM. Le ton fleur bleue de ce morceau (l'un de ses premiers textes) ne plaît pas à tous, et les 200 000 albums vendus en moins d'un an ne contribuent pas à faire diminuer les critiques du « mouv' » (comme disent les fans de hip-hop), sa base qui lui reproche son succès populaire et médiatique. Solaar fait toutes les couvertures (*VSD*, *Elle*, *Max*, *Le Nouvel Observateur*), passe à la télé dans « Sacrée Soirée », bref il est happé par un show-biz trop heureux d'avoir enfin trouvé un rapper « cool ». Dans la foulée, le 500 One posse s'infiltré dans le milieu des maisons de disques. Le premier à sortir est Soon E MC, dont le mini-album « Rap jazz soul » est distribué par EMI en 1992. Solaar, lui, fait des rencontres : Juliette Gréco, qu'il interviewe en compagnie de Jean-François Bizot (*Actuel*) ; le rappeur américain Guru, avec qui il rappe « le Bien le Mal » pour la compilation *Jazzmatazz* ; les Anglais d'Urban Species, avec qui il collabore pour le titre « Listen » en 1993 ; l'auteur Paul Zumthor. Lui-même proclame sa passion pour les mots et son vif intérêt pour le groupe littéraire de l'Oulipo (auquel appartenait Georges Perec), spécialisé dans les tours de force d'écriture.

Dominant et contesté. C'est en compagnie de Jimmy Jay et de Boom Bass (de son vrai nom Hubert Blanc-Francard, musicien du groupe instrumental La Funk Mob) que Claude se met au travail pour ce qui va devenir dès janvier 1994 *Prose combat* (d'abord intitulé *L'Art subtil du prose combat*), un album plus réfléchi, marqué par Serge Gainsbourg dont le « Bonnie And Clyde » est largement samplé sur le premier 45 tours extrait du disque, « Nouveau Western ». Le clip, somptueux et créatif (réalisé par Stéphane Sednaoui), offre à Solaar sa première occasion de visiter New-York et Los Angeles : le rapper avait été au Sénégal (pour « Fréquenstar » de Laurent Boyer sur M6), à Moscou (pour un festival), aux Antilles, en Italie ou en Angleterre, mais pas dans le pays qui a vu naître le rap. *Prose combat* se vendra à 900 000 exemplaires dans le monde, avec des chiffres dépassant le symbolique dans des pays comme l'Allemagne et la Grande-Bretagne. Jean-Baptiste Mondino réalise le clip godardien de « Séquelles », et le concert bourré à craquer du 30 septembre 1994 au Zénith de Paris confirme avec fracas Solaar comme un artiste grand public, tous publics. Comme pour marquer la pérennité souvent remise en cause de son engagement dans le hip-hop (nombreux sont les rappers français citant Solaar dans leurs textes, souvent pour le critiquer), Claude MC fait des apparitions sur les disques de Sens Unik (« le Repas » sur l'album *Chromatic* en 1994) et de Positive Black Soul, le groupe sénégalais qu'il a aidé à faire connaître (« Rat des villes, rat des champs » sur l'album *Salaam* en 1995). Quand Jimmy Jay sort début 1996 le deuxième volume des *Cool Sessions*, Solaar, qui interprétait « Et Dieu créa l'homme » sur le premier volume de 1993, brille par son absence. Jimmy Jay est désormais le directeur-producteur de Jimmy Jay Records, et la rupture entre les deux amis semble effective (déjà, Jimmy Jay s'était fait remplacer par le DJ Cut Killer pour les dernières dates de la tournée de 1995). Même si Jimmy Jay collabore sur le troisième album de MC Solaar, quelque chose s'est brisé sur la route du succès. Le rapper bachelier est devenu une icône, et le bricoleur du studio de Bagnolet s'est transformé en businessman du son. Les disques d'or ont un prix, les places au sommet sont rares et solitaires. O. C.

• *Qui sème le vent récolte le tempo*, Polydor, 1991 • *Prose combat*, Polydor, 1994

NTM

FRANCE

Rap

Groupe formé en 1989 à Saint-Denis, Seine-Saint-Denis, par Didier Morville (Joey Starr) et Bruno Lopes (Kool Shen)

Comme tous les premiers groupes de rap français, Suprême NTM (pour Nique Ta Mère, leur expression fétiche) débute sur Radio Nova, puis place un titre, « Je Rap », sur l'historique compilation de 1990, *Rapattitude*. Leur premier album, *Authentik*, est précédé du single « le Monde de demain ». Développant une image hardcore et un sens du punch rythmique peu commun, le duo Joey Starr / Kool Shen affirme son style avec l'album *1993... J'appuie sur la gâchette*, enregistré à New-York. Le morceau-titre, qui raconte un suicide, hérissé les radios. Ce n'est qu'avec *Paris sous les bombes* que NTM sera enfin reconnu médiatiquement, vendant 200 000 albums et ratant de peu la victoire de la musique en 1996, au profit des Innocents. « Qu'est-ce qu'on attend pour foutre le feu », l'un des textes forts du disque, montre que, malgré une demi-décennie dans le show-biz, les lascars de Saint-Denis n'ont pas réduit leur discours à des thèmes légers comme ceux de deux singles à succès, « la Fièvre » et « Tout n'est pas si facile ». A l'été 1996, l'interdiction d'un de leurs concerts sur intervention du maire Front national de Toulon les met plus que jamais sur le devant de l'actualité. O. C.

• *Authentik*, Epic / Sony, 1991 • *1993... J'appuie sur la gâchette*, Epic / Sony, 1993 • *Paris sous les bombes*, Epic / Sony, 1995 • *NTM Live*, Epic / Sony, 1995

ANNEXE N° II

DIFFERENTES TRANSCRIPTIONS

Les textes de paroles de chansons de cette annexe ont pour but de signaler la difficulté à mettre à l'écrit ces entités vocales-textuelles ; cette difficulté conduit à des différences nettes, suivant les auteurs, d'approche et de rendu pour ce qui reste une unique réalité auditive. Je n'ai pas pu opposer ma version à la dernière occurrence ; elle prend place dans le dossier consacré au rap français par la revue *Mouvements*, et porte pour seule référence le nom de son auteur. Elle me semble quand même intéressante à considérer dans la mesure où la ponctuation bénéficie d'une présence telle que simplement lire ce texte selon les règles admises de diction obligerait à des pauses et coupures incessantes. Pour les deux premières, j'ai choisi de mettre en regard la transcription de J.-C. Perrier [2000] avec la mienne propre. Sans parler des segments qui sont trop éloignés pour ressortir de la même réalité auditive d'origine, les différences dans les choix de transcription sont déjà visuellement frappantes : j'ai choisi pour ma part de conformer la mise à la ligne sur la musique (le retour du début de l'échantillon). Pour les autres différences : la chanson d'Oxmo Puccino, « Mourir 1000 fois » [J.-C. Perrier, *op. cit.*, pp. 171-174], a été sélectionnée pour l'ellipse syllabique. Les différences, nombreuses, sont soulignées (gras et italique), et fonctionnent dans les deux sens : j'en place là où il décompose (« ... *le pire arrivait / Prends **ce** texte...* » ; pour ma part : « ... *l'pire arrivait prends c'texte...* »), et je décompose là où il en place (« ... *peur qu'sans moi...* » ; pour ma part : « ... *peur **que** sans moi...* »). En outre, il s'agit d'une chanson qui exemplifie l'horizon mortel dans lequel les rappers se situent [cf. chapitre cinq, p. 241].

« Au fond d'nos cœurs » de Fabe [J.-C. Perrier, *op. cit.*, pp. 188-190] permet de mettre l'accent sur les différences de ponctuation, soulignées de la même manière. On entend, à lire à haute voix, toute la différence entre : « *J'te parle de communiquer, sans tourner en bourrique / comme un tourniquet. La peur de « la peur de l'autre » m'a rendu parano c'est niqué ! J'veux pas abdiquer, ...* » et, pour moi : « *J'te parle de communiquer / Sans tourner en bourrique comme un tourniquet / La peur d'la peur de l'aut' m'a rendu parano c'est niqué ! / J'peux pas abdiquer...* ». Cet exemple introduit également le problème du locuteur réel dans la transcription, puisque Perrier note tout indistinctement entre guillemets (« »), alors que j'utilise plusieurs techniques différentes. Cette chanson pourrait également figurer dans l'annexe n° IV, puisqu'elle regroupe plusieurs des thématiques propres au rap sous la rubrique englobante de la nécessité sociale du langage (et a été commentée à ce titre [chapitre six, p. 305]). Voici quelques conventions pour ma propre transcription, outre celles déjà présentées

(virgule, point d'exclamation, parenthèses, crochets, etc. [chapitre quatre, p. 188]). Je souligne qu'elle est minimale, afin de demeurer lisible. Le but est pratique : pouvoir en insérer des extraits dans une analyse ; par conséquent il faut que les paroles soient immédiatement disponibles pour une compréhension commune.

- ▶ Les guillemets (- « » -) signalent le début et la fin de la diffusion d'un extrait d'un autre rap ;
- ▶ les autres guillemets (- " " -), ceux de citations de paroles provenant de quelqu'un d'autre (ou du rapper, mais en situation ou pour des propos qu'il aurait tenus auparavant) ;
- ▶ les tirets entre les mots (- dit-d'un-trait -) indiquent la continuité d'une seule émission vocale ;
- ▶ au contraire, les tirets à l'intérieur d'un mot (- dé-com-po-sé -), une décomposition syllabique appuyée ;
- ▶ enfin, une voyelle doublée (voire triplée, quadruplée, etc.) (- baliiser -), l'étirement qui lui est donné.

Oxmo Puccino, 1998, Opéra Puccino, Delabel.

« Mourir 1000 fois »

[version de J.-C. Perrier :]

Vu qu'à chaque fois qu'on perd
Quelqu'un de cher
On meurt aussi un peu
Facile d'écrire

J'ai peur **de** la mort
Je le sais
Je l'ai vue
Epeler mon nom
Appeler des amis
Jamais je ne les ai revus
J'ai peur **qu'** sans moi
La vie suit son cours
Qu'un autre con touche ma thune
Que ma fouf change de pine
Et qu'une
Quelconque loque me copie
Que mes potes m'oublie
Qu'à **chaque** fois **que** ma mère
Ouvre les yeux ses larmes aient doublé
Ne pas voir son gosse pousser
Frotter son dos quand il tousse,
Toucher d'autres foufs que ta meuf
Si demain **le** pire arrivait
Prends **ce** texte tel un testament
Pas **de** biens à partager
Sauf mes sentiments
Nos soucis **ne** sont pas les mêmes, fiston
Ne mélangeons pas nos sentiments
J pense qu'on **sera** jamais amis

[ma version :]

J'ai peur d'la mort [en écho] je le sais je l'ai
vue
Epeler mon nom appeler des amis jamais je les
ai revus [en écho]
J'ai peur que sans moi
La vie suit son cours qu'un autre con touche
ma thune
Et que ma fouf change de pine et qu'une
Quelconque loque me copie qu'mes potes
oublie qu'à chaque fois
Qu'ma mère ouvre les yeux ses larmes-ai-ent-
doublé
Ne pas voir son gosse pousser
Frotter son dos [tousotements] quand il tousse
Toucher d'autres meufs que ta fouf
Si demain l'pire arrivait prends c'texte tel un
testament
Pas d'biens à partager sauf mes sentiments
Nos soucis n'sont pas les mêmes fiston
Ne mélangeons pas nos pensées j pense qu'on
s'ra jamais amis

C'est l'existence et ses châtements
L'amour des proches est d'or
J'ai mouru mille fois
Quand Dieu les **rappelait** à l'**ordre**
Profites-en encore
Tant que t'as **le** temps
Nos vies se raccourcissent
Chaque jour
Ecoute le compte à **rebours** (bis)

Pour mourir
Y a mille façons
Peu le choisissent
La faucheuse n'oublie personne
Ni toi ni moi jamais oisive
J'en passe
Des façons de s'casser **de** la tèt'
Des potes qui **se** disloquent en caisse
Des **se** laissant suicider
Tant **d'**vies perdues
Dans **le** triangle love des Bermudes
Un type une fille dénudés
Et tu viens tu vois **te** fâches
En tues un
Le rouge coule
Un bougre au sol l'autre en taule,
Drôle de vie dire que tout ça
Part de l'amour
C'est pourquoi ma haine
Je savoure
On dit perds pas l'espoir
Faire quoi quand un sale faire-part

Refrain : [commencé sur « amis » ; avec écho
tout du long]

C'est l'existence et ses châtements
L'amour des proches est d'or
J'ai mouru mille fois quand Dieu les rapp'lait à
l'ord'
Profites-en encore tant que t'as l'temps
Nos vies se raccourcissent chaque jour
X 2
([faible :] Ecoute le compte à r'bours)

Mourir y a mille façons peu le choisissent
La faucheuse n'oublie personne ni toi ni moi
jamais oisive
J'en passe des façons de s'casser d'la te-ss'
[cité]
Des potes qui s'disloquent en caisse
Des mères s'laissant suicider
Tant de vies perdues dans l'triangle love des
Bermudes un type, une fille dénudés
Tu viens tu t'vois tu t'fâches t'en tues un
Le rouge coule un bougr'-au-sol l'autr'-en-taule
drôle-de-vie
Dire que tout ça parle d'amour laisse-moi dou-
ter

On dit, "perds pas, l'espoir" mais faire quoi !
Quand un sale faire-part ! dit qu'ton père

Dit **que** ton père part d'un cancer
De toute façon c'est ça ou autre chose
Il y a mille façons d'être soustrait
De laisser les joues arrosées

C'est l'existence et ses châtements
L'amour des proches est d'or
J'ai mouro mille fois
Quand Dieu les rappelaît à l'ordre
Profites-en encore
Tant que t'as le temps
Nos vies se raccourcissent
Chaque jour
Ecoute le compte à rebours (bis)

Ceux que tu aimes vraiment
Tiens-les telle une poignée **de** sable
Pendant la tempête
N'écarte jamais les doigts
Ou toute ta vie
Tu le **regretteras (amèrement)**
Et ceux qui t'aiment, adore-les
Avant la housse car les regrets
Ne servent à rien arrivés dans l'au-delà
Aimer ses amis sans baliser
Croire **que** la vie est longue
Jusqu'à réaliser l'erreur
Lors d'une chère fin de vie
Le pire dans la perte
C'est pas l'être aimé
Mais le temps de **se** consoler
Car quand on meurt
C'est pour si longtemps
Ce qui est à craindre

Part d'un cancer
De toute façon c'est ça ou autre chose
Y a mille façons d'être soustrait d'laisser les
joues arrosées

Refrain [commencé sur « arrosées »]

Ceux que tu aimes vraiment tiens-les telle une
poignée d'sable
Pendant la tempête [bruit de souffle] n'écarte
Jamais les doigts ou toute ta vie tu le regrett'ras
([faible :] amèr'ment)

Et ceux qui t'aiment adore-les
Avant la housse car les regrets n'servent à rien
Arrivé dans l'au-delàà
Aimer ses amis sans baliiser
Croire qu'la vie est longue jusqu'à réaliser-
l'erreur-lors-d'une-fin-d'vie

Le pire dans la perte c'est pas l'êtr' aimé

Mais le temps de s'consoler
([parlé :] Car quand on meurt c'est pour si
longtemps)
C'qui est à craindre, c'est qu'à force que

C'est qu'à force que tes proches

Se taillent à la morgue

Tu finis par être plus mort qu'eux

Vu qu'à chaque fois qu'on perd

Quelqu'un **de** cher

On meurt aussi on peut

Facile d'écrire Mourir mille fois

C'est l'existence et ses châtements

L'amour des proches est d'or

J'ai mouru mille fois

Quand Dieu les rappelait à l'ordre

Profites-en encore

Tant que t'as le temps

Nos vies se raccourcissent

Chaque jour

Ecoute le compte à rebours (bis)

Tes proches s'taillent à la morgue

Tu finis par être plus mort qu'eux

Vu qu'à chaque fois qu'on perd

Quelqu'un d'cher

On meurt aussi un peu

Facile d'écrire Mourir 1000 fois

« Je pense à Momo qui m'a dit à plus, jamais je
ne l'ai revu »

[X 4 ralenti et voix modifiée par vocoder]

Fabe, 1998, *Détournement de son...*, Double H production / S.m.a.l.l.

« Au fond d'nos cœurs »

[version de J.-C. Perrier :]

D'où on vient tu t'en fous alors regarde c'qu'on fait...
...et si ça fait de l'effet lève ta main refré.

Dès qu'il sent l'approche extérieure il se resserre comme un étau,
t'entends l'écho ? « Nada ! » Tout le monde à l'affût, personne à l'écoute,
Notre seul échange est un refus...
Au fond d'nos cœurs c'est comme un ghetto, on s'enferme,
afin d'être forts, on joue les fins, on s'enferme sur nous-même,
Même qu'au fond d'nos cœurs ça sent le renfermé,
comme une baraque humide où pourrirait un corps décharné,
Acharnés on l'est tous, pense tous qu'on va dans l'bon sens inné,
On prend confiance, l'histoire de notre vie on l'a déjà vue au ciné...
Sinon, c'est la routine et l'accoutumance, on

[ma version :]

[pendant tout le morceau, sample en boucle de modulations vocales d'une voix féminine autour du même motif : 'han-han-hum']
D'où on vient tu t'en fous alors regarde c'qu'on fait
Regarde c'qu'on fait, regarde c'qu'on fait
D'où on vient tu t'en fous alors regarde c'qu'on fait
Et si ça fait d'l'effet lève ta main re-frè
[x 2]

Au fond d'nos cœurs [en écho par voix de vocoder]
Dès qu'il sent l'approche extérieure il se resserre comme un étau
T'entends l'écho ? Nada ! Tout l'monde à l'affût
Personne à l'écoute not' seul échange est un refus
Au fond d'nos cœurs c'est comme un ghetto
On s'enferme afin d'êt' fort on joue les fins on s'enferme
Sur nous-mêmes même qu'au fond d'nos cœurs ça sent l'renfermé
Comme une baraque humide où pourrirait un corps décharné
Acharnés on l'est tous pense tous qu'on va dans l'bon sens inné
On prend confiance l'histoire d'not' vie on l'a d'jà vue au ciné
Sinon, c'est la routine et l'accoutumance

parle tous ici de tolérance, mais quand t'y
penses...

Au fond d'nos cœurs c'est comme un ghetto,
Dès qu'il sent l'approche extérieure il se
resserre comme un étai,
t'entends l'écho ? « Nada ! »
Tout le monde à l'affût, personne à l'écoute,
Notre seul échange est un refus...

J'te parle de communiquer, sans tourner en
bourrique
comme un tourniquet, La peur de « la peur de
l'autre » m'a rendu parano c'est niqué ! J'veux
pas abdiquer,
piquer du nez, peux pas pratiquer, J'peux pas
baisser la tête,
J'ai trop lutté pour qu'on nous manque de
respect,
Différent, regard de l'autre sur moi digérant,
« T'es pas dans ta banlieue » encore un flic qui
s'crovait marrant !
Belligérant, au service de ceux qu'j'aime pas,
Entrer dans les rangs ?

J'peux pas en bonne santé, en étant mourant...
J'peux pas t'aimer, si tu mens, j'peux pas partir
en courant,
j'peux pas aimer un tyran, j'peux pas faire
de sentiments, j'peux pas couler du ciment sur
les pieds d'un type et l'jeter dans la Seine
gentiment, j'revois la scène j'ai

On parle tous ici de tolérance mais quand t'y
penses

Refrain :

Au fond d'nos cœurs c'est comme un ghetto
[en écho par voix vocoder]
Dès qu'il sent l'approche extérieure il se
resserre comme un étai
T'entends l'écho ? Nada ! Tout l'monde à
l'affût
Personne à l'écoute [bruit de la tonalité sur un
répondeur quand on raccroche]

J'te parle de communiquer
Sans tourner en bourrique comme un tourniquet
La peur d'la peur de l'aut' m'a rendu parano
c'est niqué !
J'peux pas abdiquer piquer du nez peux pas
pratiquer
J'peux pas baisser la tête j'ai trop lutté pour
qu'on nous manque de respect
Différent : regard de l'aut' sur moi digérant
"T'es pas dans ta banlieue" encore un flic qui
s'crovait marrant !
Belligérant, au service de ceux qu'j'aime pas !
Entrer dans les rangs, j'peux pas !
En bonne santé en étant mourant

J'peux pas t'aimer si tu mens j'peux pas partir
en courant
J'peux pas aimer un tyran j'peux pas faire de
sentiments
J'peux pas couler du ciment sur les pieds d'un
type et l'jeter dans la Seine gentiment
J'revois la scène j'ai des sentiments

des sentiments, aussi des pressentiments,
du feu sur les continents, j'en vois partout,
Et c'que j'ressens ça semble évident...

Refrain

T'as vu personne demande pardon,
dis-moi comment tu veux qu'on excuse ?
Tu m'exclus, alors je t'exclus et on vit reclus
« chacun chez soi ! »
Une info sans exclusivité : avant que mon avis
compte, j'dois présenter une pièce d'identité,
Et encore moi : « Dieu merci j'fais partie des
chanceux... »
Avec la notoriété, ils ont oublié que ma peau
est pigmentée,
Mais moi je n'oublie pas, c'est ma rancœur face
aux a priori,
En théorie, t'es intégré lorsque t'as réussi...
Abruti ! J'm'intègre pas,
j'suis né sur terre, j'ai du respect pour
l'homme,
mais le dieu que j'adore n'est pas un billet
vert...
L'air de rien, nos gorges se serrent, regards de
travers, des vies amères et pour arranger nos
affaires :
au fond d'nos cœurs...

Aussi des pressentiments du feu sur les
continents
J'en vois partout et c'que j'ressens ça semble
évident

Refrain [par voix vocoder sauf « Nada ! » et
bruit de tonalité remplacé par : « Not' seul
échange est un refus »]

T'as vu personne demande pardon dis-moi
comment tu veux qu'on excuse ?
Tu m'exclus alors j't'exclus et on vit reclus
Chacun chez soi, une info sans exclusivité
Avant qu'mon avis compte j'dois présenter une
pièce d'identité
Et encore moi « Dieu merci j'fais partie des
chanceux »
Avec la notoriété z'ont oublié qu'ma peau est
pigmentée
Mais moi j'oublie pas c'est ma rancœur face
aux a priori
En théorie t'es intégré lorsque t'as réussi abruti!
J'm'intègre pas j'suis né sur terre
J'ai du respect pour l'homme mais l'dieu
qu'j'adore n'est pas un billet vert

L'air de rien nos gorges se serrent regards
d'travers
Des vies amères et pour arranger nos affaires
Au fond d'nos cœurs [en écho decrescendo
audible neuf fois, puis modulations vocales
autour du même motif pendant une minute
trente]

EN VERS ET CONTRE TOUS

En vers et contre tous, la connerie je la repousse
Mais comme de la mauvaise herbe, aussitôt elle repousse.
C'est pas le « flous » qui m'pousse, plutôt la frousse car à mes trouses,
Y a des fêlés qui m'coursent pour me faucher ma trousse.

Et de part en part, je n'vois que des remparts qui se dressent,
De port en port, chaque jour, je change d'adresse.
Aussitôt que j'ouvre une porte, une autre se referme.
On m'a taillé un costard dans lequel on m'enferme.

Je suis un « réfugié poétique » qui n'a pour seuls papiers
Que les feuilles de ses cahiers, et si j'en viens à trop cailler,
Pour enflammer le ciel, je brûlerai mes vers.
Je viderais plus de cent verres pour oublier cet hiver.

Et j'écris, j'écris pour étouffer tous ces cris.
Je recense ces crimes censés cesser car si
Personne ne le fait, personne ne leur coupera leur gar-ci*
Et à perte de vue, de la barbe poussera dans les prairies.

Alger la blanche, dis-moi pourquoi tu rougis.
Pourquoi au-dessus de toi le ciel est devenu gris ?
L'indépendance aussitôt dite, aussitôt les taudis
Tendirent leurs bras autour du peuple encore endormi.

* : cigare

Alger la blanche, mes feuilles le sont aussi.
Mon canard est enchaîné, je crois que je le suis aussi.
Comment tourner la page quand les tâches d'encre sur mes mains
Me rappellent le sang qui coule au quotidien.

Et je ne suis pas en état de me battre contre l'Etat.
Plus possible d'étaler le vrai alors je détail.
Je me casse, basta ! de la Casbah à la case A,
Car j'encaisse tous les coups bas, mais j'veux pas causer plus bas.

« Bienvenue en Europe » m'a-t-on dit à mon arrivée.
Réfugié politique, hein ? encore faut-il le prouver.
Ce n'est pas si simple, Monsieur, veuillez bien me suivre,
Les pointillés au sol et la procédure il faut suivre.
Un uniforme m'informe qu'il faut former un dossier,
Qu'il faut maintenant la fermer et m'enferme pour patienter.
Toujours dans l'aéroport, pas encore sorti de l'auberge,
J'vois l'aut'côté du rivage mais j'peux pas quitter cette berge.

C'est pas une zone franche, c'est la zone, c'est les tranchées
Où sur les enfants des tirailleurs on vient cracher.
Et je ne peux pas m'empêcher, mes larmes, je ne peux les sécher,
A quelques jours d'accoucher, une femme n'a rien à mâcher.

Douce France ? pourquoi ce froid, ces souffrances infligées
Alors que chez toi on vient se réfugier.
J'ai demandé asile et je me retrouve dans un asile d'aliénés,
Mais faut que je m'en sorte pour pouvoir témoigner.

Car l'OFPPRA le fera, le fera pas ? Ma vie,
A côté des quotas n'a pas la côte et à mon avis,
Je n'irai pas très loin, je ne ferai pas très long feu.

Le cul entre deux chaises, je prie, pris entre deux feux.

Quelques temps ont passé, ma requête est acceptée.

En fait, c'est ma demande de demande qui est acceptée.

Le parcours du combattant n'est pas fini pour autant,

Ils n'ont pas encore tranché, comme ils disent, ces « gens ».

Car du haut de son J.T., la France me mate comme si j'étais

Un danger potentiel, futur chômeur qu'on peut éviter

Facilement. Il suffit pour ça de ne pas l'inviter

Sur notre sol Si Do Ré, enfin quoi, l'éjecter.

Tout ça n'est pas si simple, c'est vrai, j'étais prévenu,

Mais j'avais pas prévu qu'on m'traiterait comme un prévenu,

Un coupable qu'on accable, dont les preuves sont impalpables.

C'est dire ce que c'est dur, ces cons prennent mes dires pour des fables.

Eh oui, les ronds de cuir portent aussi du cuir au cœur car,

A peine la décision prise, on me jette dans un car.

Un aller simple pour Alger, j'vois mes espoirs se réduire,

Je vais revoir ma Casbah et ça me fait pas sourire.

Sans me connaître, en moi on semble reconnaître

Une brûlure de l'Histoire difficile à admettre.

Vêtue de sa plus belle robe, la justice me renvoie ;

Une autre justice m'attend là-bas, celle des djellabas.

HOCINE BENMEBROUK

ANNEXE N° III

CORPUS RAP ET RUE

IAM, 1993, *Ombre est lumière*, Delabel.

« L'aimant » [Akhenaton]

[dialogue parlé entre une voix féminine et celle d'Akhenaton :]

Elle : _ Ecoutez ! Je suis là pour vous aider alors calmez-vous !

Lui : _ Mais j'ai jamais dit que j'avais besoin d'une assistante sociale moi ! Alors tu gicles maintenant !

_ Sortez de mon bureau tout d'suite espèce de mal él've ! !

_ Mal él've ? Mais t'y étais là pour me donner à manger espèce de connasse ! !

J'ai commencé à vivre ma vie dans les poubelles
Dans un quartier de cramés où les blattes craquent sous tes semelles
"Salut" "Salut ça va ?" Les mecs observent ta voiture neuve
En te félicitant et t'enculent dès qu'ils le peuvent
Putain ! C'est dément, les gosses de dix ans
Y parlent déjà de faire de l'argent
Et tu le comprends quand le quartier est l'unique exemple
Où l'on monte des statues aux dealers de blanche aux braqueurs de banque
Sur les murs pas de grafs extraordinaires
Que des traces de pisse et collées sur le con de ta mère
J'ai treize ans quand ma carrière débute
Avec les bagarres des grands dans la rue avec marteaux cutters et uh !

Bon gré mal gré j'essayais tout pour sortir d'ici
La serviette sur le dos je traçais à la plage pour brancher les filles
Quand elles me demandaient où j'habite et je leur répondais "Chérie juste à côté
La villa du dessus" ([voix de jeune fille :] "Excuse-moi ce ne sont pas les mecs de ton quartier
Qui volent les affaires des gens qui sont allés se baigner ? ")
Grillé ! Qu'est-ce qu'il vous a pris
De venir ici ? Ce putain de quartier me suit !
Pour leur prouver, je devais voler
Des tee-shirts des serviettes des sacs je partais chargé
Et quand je n'étais pas à la cité assis sur un banc
C'est le quartier qui venait m'étouffer, comme un aimant

[break musical]

Ils nous ont envoyé en colonie
Dans des stations alpines pour aller faire du ski
Au lieu de nous séparer, ils avaient gardé le quartier en troupe
Individuellement on n'était pas des mauvais bougres
Mais la mentalité du groupe s'exporte aussi fort qu'on la palpe
On a mis le feu aux Alpes !
Le retour fut rude un choc
Produisit dans mon esprit un incontournable bloc aussi dur qu'un roc
Je raconte c'est tout je ne veux pas m'absoudre
J'ai gratté du plâtre et des 'bon dieu' au prix de la poudre
La cible de batterie comme une plaisanterie
Si tu n'en riais pas mon gars tu étais hors de là aussi
Une nuit d'été j'allais regarder le ciel sur le toit du supermarché
Je ne sais pas pourquoi tout à coup je me mettais à chialer
Au creux de mes mains mon-Dieu-mon-Dieu-mon-Dieu-mon-Dieu
Le jour d'anniversaire de mes dix-sept ans
Je plongeais comme un âne, quatre ans !
Dedans j'ai vu encore les mêmes têtes
Et les mêmes vices : la même bête
Celle qui m'attire et m'attire sans relâche me tire

Rappelle mes souvenirs à n'en plus finir, comme un aimant

[Break musical]

Oui j'en suis sorti, pas si bien qu'on le dit
Heureux de pouvoir retrouver la famille les amis
J'en suis revenu et mon frère y est par-ti
Mes parents auraient souhaité avoir du ré-pit
Quand je suis descendu les mêmes poutres tenaient les murs
"Salut les gars je vois que vous bossez toujours aussi dur ! "
"Qu'est-ce que tu veux qu'on fasse ? Un T.U.C. ? !
Je gagne en un jour ce qu'on me donne en un mois dans leur truc !
Ecoute fils le biz-ze
Voilà ce qui ramène vite de l'argent et l'exquise"
J'ai choisi une autre voie, la musique
Avec mon ami François on taquinait les disques
En ce temps-là j'avais une femme belle comme le jour
La première que j'appelais mon amour
Jusqu'à c'qu'elle me dise qu'elle était enceinte de moi
Comme un gamin je l'ai priée de dégager de là
"Ecoute-écoute-écoute écoute s'il te plaît tu m'as piégé
Alors fais-moi le plaisir de virer" douze mois après
Je suis allé voir le gosse et c'est fou
Je suis tombé amoureux de ce petit bout de rien du tout
Et décidé de prend' mes responsabilités
Surtout qu'au fond de moi cette fille je l'aimais
Tout en évitant d'aller avec elle dans le quartier
Pour ignorer les railleries des crapules qui ont bloqué
Puis notre musique est passée de la cave à l'usine
Nos têtes à la télé en première page de magazines
Mais jamais ooh oui jamais !
Nous avons gagné assez pour pouvoir nous en tirer
Mes parents étaient si fiers
Que je n'ai pas eu la force de dire combien je gagnais à ma mère

Nous étions devenus un exemple de réussite pour le quartier
Hein, s'ils savaient !!
Une famille à charge, il nous fallait de l'argent
J'ai dealé, et j'ai pris deux ans
Les gens si ouverts qu'ils soient ne peuvent pas comprendre
Ils parlent des cités comme une mode ils jouent à se faire peur
Puis ça les gonfle au bout de six mois
Mais j'apprécie les chansons qui parlent des creuv' [crevards] comme moi !
Je ne suis pas l'unique je ne veux plus qu'on m'aide
Je ne peux pas tomber plus bas j'suis raide
Accroché à un aimant

[break musical]

N.T.M., 1998, *N.T.M.*, Epic.

« That's my people » [Kool Shen]

« I make music for my peoplez »

« Cause that's my people »

« I make music for my peoplez »

« Cause that's my people »

J't'explique que c'que j'kiffe ! c'est de fumer des spliffs
Et puis de construire des riffs qui soient compétitifs
Pouvoir faire de la musique tout en gardant mon éthique
Faire du fric sans jamais tacher l'image de ma clique
C'est fou mais c'est comme ça ! j'me nourris d'ça !
J'ai besoin d'ça ! mon équilibre dépend d'ça !
J'suis sur le mik' mec et puis j'aime ça !
J'aime quand ça fait 'Paw !' quand ça vient d'en bas et puis quand c'est pas
Peaufiné léché ([autre voix en fond :] Ha-hein !) trop sophistiqué c'est pêché
J'préfère m'approcher d'la vérité sans tricher
Sans jamais changer mon fusil d'épaule
Et puis garder mon rôle tenir la taule rester en pôle
Position peu confortable mais c'est pas grave j'aime le challenge ! ([autre voix en fond :] Ha-
hein !)]
Porter le maillot frappé du sceau de ceux qui dérangent
Est un hon-neur pour moi comme pour tous mes complices
Mes compères mes comparses, fatigués de cette farce
On n'veut plus subir ([autre voix en fond : Ouais !) et continuer à jouer les sbires
Sache que ce à quoi j'aspire c'est que les miens respirent

Refrain :

« Cause that's my peoplez »
« I make music for my people »
« Cause that's my peoplez » [en écho]
x 4

A part fumer des spliffs ! mon premier kiff c'est de chiller ([autre voix en fond : Ouais !])
Rester tranquille au sein des miens m'laisser aller
A déballer ! des conneries parler juste pour parler
Refaire le monde ([autre voix en fond :] Ha-hein !) avec notre vision décalée
On est des fous bloqués dans des cages d'escaliers
Pris en otages par le nombr' él'vé de pali-ers ([autre voix en fond : Ouais !])
Et à la longue ([autre voix en fond :] Ha-hein !) mec j't'assume tout ça ça pèse
96 je vois toujours des braises allumées ([autre voix en fond : Ouais !])
Dans les yeux fatigués des gosses du quartier
([avec ses backs vocaux :] Passe passe le mik' !) que je dév'loppe mes idées contaminées
([autre voix en fond :] Hein !)]
C'est vrai j'suis miné, mais déterminé
A ne jamais vraiment lâcher l'affaire
([chœurs :] Qu'est-ce tu peux faire ?)
J'suis pas là pour prend' des coups
Ou bien même pour me taire
Si le F.N. brandit sa flamme j'suis là pour l'éteind' c'est clair !
Pas d'éclair de génie ([autre voix en fond : Ha !]) juste un lyrics qui jaillit ([autre voix en fond :
Ha !]]
De mon esprit dédicacé à mon possee

Refrain

Construire est ma seule excuse au fait de prend' de l'âge
Si j'sens pas les miens autour de moi putain c'est l'naufage
Assuré ([autre voix en fond : Ouais !]) c'est vrai j'me sens rassuré ([autre voix en fond :
Ouais !]]
Qu'en présence de ceux que j'aime j'veux m'assurer
Que tout c'que j'balance soit approuvé ([autre voix en fond :] Ha-hein !)

Même si j'ai rien à prouver
J'veux qu'tous mes potes puissent s'y r'trouver
J'veux pouvoir les garder près d'moi les r'garder douze mois
Par an comme l'ont mes parents pour moi
Parc' qu'après c'est trop tard
Faut pas comprend' qu'on les aimait une fois qu'ils sont ti-par
Ou bien c'est qu't'as envie d'pleurer
Ou plutôt qu'tu sais pas [en écho]
Et dans c'cas j'peux rien pour toi
J'ai pas la clé du bonheur ! j'ai même jamais été à la hauteur ([autre voix en fond :] Ha-hein !)
Pour c'genre de trucs mais aujourd'hui j'ai peur
Car l'horloge a tourné [en écho x 4 ; arrêt musique, bruit d'horloge]

Refrain

Fonky Family, 2001a, *Art de rue*, S.m.a.l.l..

« Les miens m'ont dit » [Sat & Le Rat Luciano]

Sat :

[parlé :]

Dédié à tous c'qui nous ont quitté trop tôt

A tous c'qui nous manquent si cruel'ment

T'as la vie d'avant toi t'es libre, c'est plus l'cas d'tous

[rappé :]

C'ui-là c'est pour mes gars qui n'sont pas libres

Vendeurs d'drogue manieurs d'calibres

Qui m'ont dit : "Mec accroche-toi faut qu't'y arrives

Si on avait ta chance, on s'gên'rait pas

On rest'rait pas en bas d'ces blocs-là on s'les gèl'rait pas

A guetter les clients pour des morceaux à dix ou à cinq

Les mêmes qui renseignent et s'plaignent que tu serves pas assez"

Quand ils tombent c'est plus dû aux balances

Qu'à l'intelligence des porcs ou bien même la faute à pas d'chance

C'est pour mon grand frère qu'j'ai connu au travers ([avec ses backs vocaux :] d'ses lettr')

Et m'a dit : "P'tit la taule tu rat'ras rien ([avec ses backs vocaux :] à pas connaît')

Maint'nant t'es l'homme de la maison sois fort ([avec ses backs vocaux :] dans ta tête)

M'an a trop pleuré fais pas couler plus d'larmes ([avec ses backs vocaux :] sur ses paumettes)"

Lui s'en souvient p'tet' pas mais moi si

A l'époque il devait en avoir 22 et moi 6

A 25, j'rappe comme je respire ces rues sans amour

C'que la vie m'inspire c'qui s'passe autour

[Avec ses backs vocaux :]

T'as la vie d'avant toi t'es libre et c'est plus l'cas d'tous

Montre qui tu es même seul contre tous

Continue d'y croire au fond du gouffre

Puise en toi les r'ssources pour avancer en fin d'course et à bout d'souffle

Le Rat Luciano :

[Parlé en rythme :]

Mes gars m'ont dit : "Même si tu perds tes mains

Pour écrire tes textes et enfile tes textiles y aura toujours les tiens

Et si tu d'viens muet on exprim'ra ces choses à ta place"

Pourquoi ? "Parc' qu'on fait partie d'la même classe

Même si t'y vois plus t'y auras les idées

Nous on s'ra présent pour t'guider histoire qu'tu puisses représenter et t'vider"

Et si j'meure ? "La r'lève f'ra c'qu'y faut

Qu'tu meubles le parler ou pas" avant qu'j'crève j'f'rai c'qu'y faut

Toujours avec fermeté

J'suis contre l'pouvoir et la flicaille t'y as qu'à les alerter

J'connais pas la r'cette pour t'causer par télépathie

Donc j'le fais en studio ou lors des vraies parties

Mes potes me parlent, y m'disent des trucs

Du genre "faut pas qu'on cesse ou qu'on truque"

Des fois ça va plus loin mais là ça concerne que nous

Sinon dans l'ensemble on pense et agit comme vous

« Ces rimes que j'écris c'est la vie que j'décris néanmoins »

« Ces rimes que j'écris c'est la vie que j'décris »

« Ces rimes que j'écris c'est la vie que j'décris néanmoins »

« Ces rimes que j'écris c'est la vie que j'décris »

Tu sais quoi, les miens m'ont dit un tas d'trucs dans un tas d'endroits

Dans ces rues que j'aime ils me répètent "Luch reprends-toi

N'aie pas la grosse tête faut rester maître d'soi

S'rapp'ler d'où on vient et faire les bons choix"

Les miens, autant les uns qu'les autres j'les aime

Et j'suis sûr qu'ma vie sans eux n's'rait pas la même

Car lors des moments d'joie ou d'peine c'qu'on partage est unique

S'te plaît ne m'demande pas qu'j't'explique

« Quand [scratches] j'suis entouré des miens »

« Mon sang n'est bien qu' quand j' suis entouré des miens »

« Quand j' suis entouré des miens »

« Quand j' suis entouré des miens »

ANNEXE N° IV

CHANSONS TOTALES

Ces chansons sont plus facilement des chansons-listes, d'aversion et de préférence, comme la deuxième proposée (113), mais pas seulement. Par contre ce sont forcément des chansons anti- ou omnithématiques (comme le montrent les deux autres, de Le Rat Luciano et La Caution) : puisqu'elles actualisent la plupart sinon toutes les dimensions du rap relevées, elles ne peuvent pour cela se focaliser sur un sujet précis. Les deux premières ont déjà été présentées [chapitre six, p. 305 n. 233]. Je me contenterai donc d'un bref commentaire de la dernière : dans celle-ci, la totalité s'entend avant tout dans le partage des voix réalisé, voix qui en s'alternant fonctionnent comme véritable ponctuation. Elle s'entend également dans le refrain, qui explicite l'institution phatique du langage ; et si c'est le refrain, si en plus le titre en est extrait, ce n'est sans doute pas un hasard. Sans doute, également, les couplets doivent-ils en parler : ils en constituent une exemplification.

Le Rat Luciano, 2000, *Mode de vie béton style*, S.m.a.l.l..

« Zic de la zone »

[parlé, en écho constant :]

Salut à l'ange et aux dang'reux

Les époques changent comme la vision des choses ça amène à réfléchir

Les hommes naissent égaux le lend'main ne l'sont plus

Dans l'absolu tout va mal pourvu qu'la situation évolue et qu'les problèmes soient résolus

Mais c'temps là est révolu tout paraît confus

C'est pour les gars d'zone pour tous c'qui savent que chaque jour est une grande occasion

Yeah

[rappé :]

L'ton t'est familier, t'as dû r'connaître mon identité

L'accent d'la vérité n'm'a pas quitté

D'puis l'temps, j'sens l'renfermé

Mais peux naviguer dans chacune des rues d'ma zone les yeux fermés

Trop en manque d'idées l'peu qu'j'ai m'servent à manger

Au quotidien la vie m'rend dingue ! cousin danger !

Comment l'monde est vraiment ? Rien à fout' !

Fonce droit devant vu qu'on sait qu'on est pas mort tant qu'on souffre

Autant s'battr' jusqu'au dernier souffle

Parierei sur mon camp clan et mon staff jusqu'au dernier sou

J'ai la rime ennuyante f'sant bouger la paarty

2000 Luciano d'plus belle c'est r'parti !

J'reclame le droit à la vie mesdaames

Sans faire d'calcul précis modifiable ou intimidant

Lorsque j'écris c'est comme l'amour j'me demande si c'est fiable

Et lorsque j'le crie à jamais ça reste infâme

Refrain :

Peur d'inciter la j'nesse mais l'manège y l'connaissent
La zic de laa zone y la r'connaissent
Paroles dédiées aux p'tites pestes et à tous c'qui nous détestent
C'est pour le noord-est-sud-et-ouest

x 2

Avant qu'on m'plombe ou-qu'j'tombe ou-qu'j'explose
Dans l'prochain attentat à la bombe, j'profite et vous cause
P'tet bien qu'j'veux des baffes un bas un flingue et des balles
Ou juste que ressentir des vibes à travers les baffes
Lorsque j'suis au plus bas j'déballe une violence verbaale
Histoire d'enculer l'art la cause et tous les trous d'baalle
Y a, un sacré son, des récits sur la zone
Putain ! de moi y a qu'ça qui sort
Mon équipe écoute frissonne et-m'dit "Continue Luch', donne le sport et pas d'fiction
On veut la [détonation] dynamite" [en écho]
C'qui sont contre l'E.N.A., sans aucune aarme
Pourquoi s'gêner vu qu'on a qu'une âame
Que Dieu nous guide demain lorsque l'soleil se lèv'ra
Pour-l'instant-instable est not' conduite car rien n'vaa
Anxieux vingt-quat' sur vingt-quat', mauvaises sont les stat'
Mais faut qu'on parle pour qu'le monde sache qu'on est làaa
Et qu'on élargit l'truc tout en fumant polenaaa
Nique la polémique la politique et politziaaa
Tant qu'ce monde continuera d'tourner y aura entrave
Des pauvres et des riches, des crèves et des braves

Ref.

113, 2002, *Fout la merde !*, S.m.a.l.l..

« On roule, on rode » *feat.* Le Rat Luciano & Don Choa

Rim-K :

Moi j'pue l'immigration comme une vieille cassette de raï
Par rapport à c'que j'suis c'que j'fais c'que j'graille
J'connais la valeur d'la ferraille d'la thune
Des dégâts que cause une arme des corps entourés d'craie des larmes
Des funérailles j'connais la valeur d'la ferraille gros
Les délires des gros gênent ? ? ? plus fun raï
Aux frais du darwa d'un quartier grouillant d'parias
On raccroche avec le banditisme avec un mariage
Ça plaide jamais coupable inviolable mental'ment
Ça collectionne les cicatrices depuis garnement
On aime avoir l'dernier mot fouleck [culotté] comme Parliament [groupe de funk américain]
Et humble, jusqu'à l'enterr'ment mon grand
J'aime la femme ou la flamme qu'allume mon deux feuilles
Les failles dans la justice ou les mecs fiables
J'aime parler des choses graves avec un soupçon d'humour
R'gard' le micro je l'bastonne j'lui fais l'amour

Refrain :

C'est la routine ([avec chœurs :] on roule on rode) à l'heure où ça roupille
C'est la routine ([avec chœurs :] on roule on rode)
C'est la routine j'connais la valeur d'la ferraille d'la thune d'l'acier
([chœurs :] On roule on rode avec amour
On roule on rode on rouille on fraude avec amour
([Le Rat Luciano :] On s'mouille on grogne on s'fout du monde) ([avec chœurs :] avec amour)]
([Le Rat Luciano :] Tout c'qu'on fait avec amour, sans r'gret sans r'mord
Jusqu'à la mort pour toujours)

Le Rat Luciano :

Sourire aux lèvres, larmes aux yeux à jeun ou bien ivre
J'me vide, j'cause franc dès qu'mon cœur vibre
C'est avec les plus modestes que j'aime vivre
J'aime l'odeur du béton car elle aussi m'enivre
Au fait fais-en un si tu es majeur et qu'tu as les mains libres
Ça risque d'êt' long comme le combat qu'les miens livrent
Eh ! ma belle dire c'qu'on aime c'est l'thème
113 / F.F. pour tous les anti-système
On aime Dieu on aime mère on aime père
On aime savoir nos frères heureux et quand nos sœurs trouvent leurs repères
On aime tenir aux nôtr' jusqu'à nos vies d'dogs
On aime les gens d'la zone et la musique d'homme
On aime pas l'Etat on aime leurs sous et leurs femmes sex'
On aime ff-ff glou-glou et bang-bang avec
On aime écouter les conseils des anciens
Veiller sur les nôtr' et remercier Dieu chaque matin

AP :

C'est la routine ([avec chœurs :] on roule on rode) quand d'aut' roupillent
Ça s'met en rogne pour des broutilles ([avec chœurs :] on roule on rode)
On aime les virées nocturnes les concerts
Des compliments sincères la déroute des commissaires
J'suis pas v'nu pour aller j'aime ma vie comme elle est
Ses hauts et ses bas dans mon allée
J'ai pas souvent l'inspiration et quand j'écris
J'ai dérangé ma ville m'inspire la rue c'est ma vie
([avec chœurs :] Ma ville Vitry) avec amour depuis l'âge ingrat
Depuis qu'la poisse nous colle aux doigts comme le gras
Les bras toujours ouverts pour les proches ([avec chœurs :] mon pote)
Vigilance en permanence quand les sirènes et les torches s'agitent
On aime quand tu les évites ([parlé :] ouais gros)
On aime les coups à la Spaggiari

Quand les voyous cogitent quand les potos sont libérés pour bonne conduite
Alors on fume à s'mett' à l'envers comme dans l'grand huit

Refrain

Don Choa :

Ouvrez grand les portes on sait qu'on obtient rien sans effort
Ancré dans l'décor personne veut finir à terre ou dans les cordes
Regarde ! ma sueur et ma rancœur transpirer par mes pores
On en a marre d'voir des gamins embarqués par les cop's
J'aime bien quand mes p'tits cousins travaillent bien à l'école
Pense à ceux qui portent une mitraillette à l'épaule
J'aime bien m'souv'nir à l'époque quand tu m'trouvais pourri sale et pauvr'
J'aime bien quand c'est hot et tout c'qui r'donne le sourire à mes potes
????? haut garde les teams au sol
Vite fait d'êt' coincé dans l'impasse ou la camisole
113 et F.F. dis bonjour à l'équipe
J'veux pas qu'on nous plaigne mais qu'on sorte encore des disques
J'aime bien voir des gens partis d'rien s'en sortir
Sinon comme toi j'aime bien manger baiser et dormir
J'aime bien plein d'choses sans les aimer toutes pareil
T'aimes pas tout c'que j'aime bien ? Eh on est pas tous pareils !

Refrain

La Caution, 2002, *Asphalte hurlante, ultime édition*, Kerozen music / Wagram (2 vol.).

« Souvent »

[par commodité de lecture, les interprétations sont notées suivant les soulignements :

Nikkfurie ; *Hi-Tekk* ; ensemble]

On associe les paramètres *les quartiers d'France comme système métrique*

Se base sur l'arithmétique de masse et sa rime maîtrise

Hélas on a mis l'éthique en place et la rue s'excite

On nage dans la prise de risque face à ça not' charisme d'équipe

C'est tout *con vu l'style de traces conductrices de haine combustible*

En fait *on s'duplique une toux convulsive toute pleine d'onces d'usine*

La peste ondule vite Hi-Tekk *plombe une cible je m'dis "nom d'une pipe"*

Réflexe translucide *d'la merde on butine d'la merde on butine*

J'm'arrête net, en parachute dans les bars à neu-sks [skins] ou les bars à putes

Dans c'cas j'l'assume et j'cavale plus loin des stars d'l'anus et d'leurs parades nulles

Leurs carnivals loin des bases navales me rendent paranoïaques les narvalos jactent | à bout

Fais gaffe à nos actes on s'masque à l'occas' on marche à l'orgasme paranormal | de souffle

Refrain :

Souvent on parle d'avant *parfois on parle d'après*

Parfois on parle d'argent *souvent on parle de vrai*

Parfois on est quarante *souvent on est tout seul*

Parfois on r'monte la pente *souvent on est sur l'seuil*

Souvent ça boit d'alcool *souvent ça fume du shit*

Parfois ça parle de rap *tout l'temps on voit les flics*

Parfois ça s'entraide *parfois ça s'embrouille*

Souvent ça galère *sec tout l'temps les rêves se rouillent*

Le flic-un-dos-d'âne-anodin-doté-du-don-d'abattr'-au-teint

Dompté-d'un-tonneau-d'vin-d'antant

Pendant-qu'un-badaud-meurt-d'O.D.

La-France-d'auteur-d'Alphonse-Daudet

De-Danton-à-Baudin-mentir-de-Sedan-à-Meudon

Du-bandit-au-mendiant-du-lundi-au-lundi

Du condé qui condamne à la place du juge et qui t'emmerde

C'est bien au placard qu'y t'emmène ç'a une odeur de chrysanthème

Je représente l'injection létale

Pour les pointeurs la peur se présente inspectons les caves

Pour eux la peine capitale et maximaaale

Après maintes questions légales

On m'assimile à la peste en H.L.M. habitacle

Elle reflète la misère après on s'plaint qu'les cons s'éclatent

Compte jusqu'à dix on gravite au-d'ssus d'not' maigre discographie

Bon nombre d'Africains trafiquent arrivent en avion en navire

Regarde la poésie d'ici car aucun pro n'hésite ici

Ici personne n'est justicier et l'choix des armes est judicieux

Refrain

On dépayse le racisme avec des armes dignes de Maciste

On s'fout de l'aristocratie le rap : mon art dit trop crasseux

Si la France était un poumon nos tours en s'raient les cancers

Si la France était un sumo nos tours en s'raient les pampers

Si la France était un rouleau nos tours seraient c'qu'il compresse

Si la France était les journaux nous en serions les faits diiii-vers

Je suis complèt'ment à côté d'la plaque

Un pote me casse les yeu-cs [couilles] avec ses histoires de cunilingus

En face de moi le mur est sale, je vois que l'urine s'incruste

L'odeur de bièèère est omniprésente au final avec la justice ceux qui la subissent trinquent plus]

J'me dis que l'ultime insulte est celle qui vise mes ancêtres quand on les traite en stupides incultes]

J'aim'rais qu'à l'usine s'insurgent les prolétaires qu'ils baisent la France patronale, quand j'me défoule

Plus j'nique un truc plus j'me dis qu'dans ma vie je suis l'unique intrus

Je me prends un stop c'est anormal sur les bancs publics s'incrustent

Nos embrouilles sur la corde raide ma haine : une forteresse munie d'instru'

Refrain

Parfois c'est Hi-Tekk souvent c'est du bon son

Parfois c'est Nikkfurie tout l'temps c'est La Caution

Parfois on parle d'nos pères parfois on parle d'nos mères

Souvent de faits divers jamais on n'sort d'nos sphères

Parfois c'est Hi-Tekk souvent c'est du bon son

Parfois c'est Nikkfurie tout l'temps c'est La Caution

Souvent parfois tout l'temps jamais en transe maint'nant souvent

[break musical]

Parfois parfois parfois parfois parfois parfois

Parfois c'est Hi-Tekk souvent c'est du bon son

Parfois c'est Nikkfurie tout l'temps c'est La Caution

Parfois c'est D.J. Fab souvent c'est du bon son

Parfois c'est Kerozen tout l'temps c'est La Caution

LEXIQUE

Ce lexique se propose de fournir quelques définitions rapides afin de faciliter la lecture immédiate ; elles correspondent à une conception relativement communément admise et non problématisée. En ce sens elles ne tiennent aucun compte des révisions ou précisions que j'ai opérées sur telle ou telle notion. Les passages entre guillemets correspondent aux excellentes définitions données par Christian Béthune dans son propre lexique [C. Béthune, 1999, pp. 207-210].

COOL (RAP)

Le rap cool désigne un style de rap qui se caractérise par une attitude bon enfant : par le rejet de l'agressivité, verbale et gestuelle. S'il y ajoute explicitement une visée avant tout pédagogique, il est dit *rap conscient*.

CREW

Ou : *possee*. Bande d'amis qui entoure un artiste, aussi bien des artistes eux-mêmes que des amis très proches.

D.J.

Disc-Jockey, ou Dee-Jay : il s'agit de celui qui procède aux manipulations et autres scratches sur les disques de vinyle, et/ou de celui qui à partir de samples construit l'accompagnement musical d'un rap (dans ce cas il peut aussi être nommé concepteur, ou producteur, musical).

FEAT. (OU FEATURING)

Apparition d'un rapper ou d'un groupe dans une chanson qui figure dans l'album d'un autre, afin de composer un item collectif.

FLOW

Façon dont un rapper porte vocalement ses paroles ; il « réunit les qualités d'articulation, d'inflexion et de débit propres à chaque rappeur » [p. 208].

FREESTYLE

Improvisation rappée ; dans les faits, le plus souvent, cela consiste à proposer en réalisation vive quelques couplets non édités auparavant : forme d'exclusivité plus que d'élaboration spontanée.

GANGSTA (RAP)

Pour Gangster ; désigne un style de rap dont les thématiques révèlent une fascination pour le monde de la criminalité ; plus largement et par extension, qui développe une agressivité verbale et gestuelle.

HARDCORE (RAP)

A peu de choses : équivalent au précédent, avec la notion supplémentaire d'intransigeantisme vis-à-vis des logiques commerciales des maisons de disques (même si celles-ci peuvent promouvoir en partie un rap hardcore et en faire une logique commerciale).

HUMAN BEATBOX

Reproduction vocale (la cavité buccale est utilisée comme caisse de résonance) par imitation de toutes sortes de sons : ceux d'instruments de musique, de voix, comme d'objets sonores de l'environnement quotidien. Elle peut constituer une partie de (voire toute) la base musicale pour certains groupes (cf., en France, principalement : Saïan Supa Crew).

MIX-TAPE

A l'origine cassettes, désormais aussi sous format C.D., ce sont des compilations de divers groupes ou rappers autour généralement d'un projet ou d'une thématique commun, et empruntant des voies de diffusion limitées (aujourd'hui on peut quand même en trouver bon nombre dans les magasins de grande diffusion). Le projet correspond à l'initiative d'une ou plusieurs personnes, le plus souvent des D.J. ; chaque artiste n'y apparaît que pour une chanson.

OLD SCHOOL (# NEW SCHOOL)

Désigne le rap originaire, de la première génération ; cela change suivant les époques. Par exemple lorsqu'ils apparaissent sur les ondes de Radio Nova à la fin des années 1980, les N.T.M. sont considérés comme des rappers *new school* voulant remplacer la *old school* (Jhonygo, Destroy Man, Lionel D, etc.) ; désormais ils constituent la *old school* du rap français qui peut servir de garant « rap » pour la *new school* (par des *featurings* sur leurs albums et autres formes de collaborations).

REMIX

Travail d'un morceau par un D.J., qui peut consister en de multiples manipulations et révisions : modification des voix, de l'accompagnement musical (ralenti, ou entièrement changé), etc., afin de donner une nouvelle coloration auditive à la chanson.

R'N'B

Forme contemporaine du *Rythm and Blues*, plus tournée vers l'aspect dansant.

SAMPLE

Ou : échantillon (l'appareil, *sampler*, se dit aussi échantillonneur). « *Fragment musical prélevé à l'aide d'un échantillonneur et réintroduit dans un autre contexte, soit de façon ponctuelle, soit de manière aléatoire, soit monté en boucle de façon répétitive* » [p. 208].

SCRATCH

Manipulation d'un disque vinyle par un D.J., et effet sonore qui en résulte du fait de la rencontre entre les sillons du disque, le diamant de la platine de lecture et diverses parties corporelles du D.J..

SEQUENCEUR

« *Appareil ou simple logiciel permettant de retravailler n'importe quel signal sonore numérique et de faire varier ses paramètres (rythme, timbre, hauteur, accentuation...), d'y ajouter des effets (réverbération, passage à l'envers, fond sonore...)* » [p. 210].

SINGLE

Chanson le plus souvent extraite d'un album, vendue sous forme de disque deux titres (parfois aussi : sous forme de *maxi* d'environ quatre ou cinq titres), que la maison de disques s'efforce

d'imposer par divers moyens commerciaux aux programmeurs de radios F.M. afin qu'elle figure sur leur *play-list*, et le plus longtemps possible.

ZULU (NATION)

« Initiée par Afrika Bambaataa, la Zulu Nation se veut un mouvement afrocentriste syncrétique et pacifiste. Régie par vingt lois organiques (tournant autour de la solidarité et du respect), la devise en est : 'Peace, Unity and Have Fun' (Paix, Unité et Marrez-vous) » [p. 210 ; pour une reproduction de ces lois qui interdisent notamment « de se droguer ou de vendre de la drogue, de se saouler, de fumer en présence d'autres Zulus et de personnes que le tabac dérange, de s'exprimer de façon vulgaire, grossière et ordurière », cf. M. Boucher, 1998, pp. 481-485].

DISCOGRAPHIE

- Akhenaton, 1995 (1997), *Mètèque et Mat*, Delabel [seconde édition augmentée 1997].
2001, *Sol Invictus*, Hostile rds / Delabel.
2002, *Black album*, Hostile rds / Delabel.
- L'affranchi*, 1999, Division Marseillaise Indépendante / Sony music.
- A.N.P.E., 2001, *A Ne Pas Emmerder la mix-tape – mixed par D.J. Pray' One*, Electric Boogie rds (double mix-tape).
- L'Armée Des Douze, 2002, *Cadavre exquis...*, Kerozen music / Wagram.
- Arsenal records re-présente Le vrai hip-hop*, 1996, Arsenal rds / Barclay.
- Ärsenik, 1998, *Quelques gouttes suffisent...*, Secteur ä / Hostile rds.
2002, *Quelque chose a survécu...*, Secteur ä / Hostile rds.
- Assassin, 1991, *Note mon nom sur ta liste !*, Assassin productions / Arista.
1992, *Le futur que nous réserve-t-il ?*, Assassin productions / Delabel (2 vol.).
1995, *L'homicide volontaire*, Assassin productions / Delabel.
2000, *Touche d'espoir*, Assassin production / Delabel.
- Bams, 1999, *Vivre ou mourir*, Trema.
- Big Red, 1999, *Big Redemption*, Source.
- Bisso Na Bisso, 1999, *Racines...*, V2 music.
- Booba, 2002, *Temps mort*, 45 Scientific / B.M.G..
- B.O.S.S., 1999, *Boss of Scandalz Strategyz*, Sony music.
- La Brigade, 1999, *Le testament*, Barclay.
2001, *Il était une fois...*, Barclay.
- Busta Flex, 1998, *Busta Flex, IV My People* / Warner music.
2000, *Sexe, violence, rap et flouze*, Wea.
- Carré Rouge, 2001, *De la part de l'ombre...*, Bad Life rds / Emi.
- La Caution, 2002, *Asphalte hurlante, ultime édition*, Kerozen music / Wagram (2 vol.).
Vs Château Flight, 2002, *Crash test*, Kerozen music / Versatile / Wagram.
- 113, 1999, *Les princes de la ville*, Alariana / Double H productions.
2002, *Fout la merde !*, S.m.a.l.l..

Cercle rouge, 1998, Pias.

Chiens de paille, 2001, *Mille et un fantômes*, La Cosca.

Chroniques de Mars (Kif-kif prod. présente), 1998, Kif-kif prod. / BMG.

La Clinique, 2000, *Tout saigne*, Virgin.

La Cliqua, 1999, Arsenal rds / Barclay.

Le Comité De Brailleurs, 2001, *Métropolitaine poésie*, Parabellum Music / Emi.

Comme un aimant (Bande originale du film), 2000, No sellout.

Costello, 2000, Royal touch prod..

Cut Killer, 1996, *Cut Killer présente Hip-hop soul party III*, Double H productions / M.C.A. (2 vol.).

1997, *Ecoute le style ! Rap 97*, Sony (interdit à la vente).

1998, *Cut Killer Show présente Opération Freestyle*, Double H productions / Sony music.

2001, *Cut Killer Show II*, Universal music.

Daddy Lord C, 1999, Delabel.

Destroy Man, 1992, *Nouvelle classe*, Barclay.

La Distrib Hall Starz, 2000, *Stars des halls volume 1*, La Distrib production.

Disiz La Peste, 2000, *Le poisson rouge*, Nouvelle Donne music / Barclay.

2003, *Jeu de société*, Barclay.

D.J. Djel, 2000, *Le Rat Luciano / Fonky Family : sélection mixée par D.J. Djel*, S.m.a.l.l. (interdit à la vente).

2001, *Don't sleep*, S.m.a.l.l..

& D.J. Soon, 2003, *Don't sleep II – l'album*, S.m.a.l.l..

Doc Gyneco, 1996, *Première consultation*, Virgin.

1998, *présente Liaisons dangereuses*, Le Docteur communication / Virgin.

2001, *Quality Street*, Virgin.

Don Choa, 2002, *Vapeurs toxiques*, S.m.a.l.l..

Explicit Dix-huit : la réunion des M.C.'s du XVIIIème arrondissement, non daté, Beatum / M.K.M. prod. (mix-tape).

Expression Direkt, 2000, *Wesh, on écoute ou quoi ?*, Phenomen rds / Musisoft.

Fabe, 1995, *Befa surprend ses frères*, Unik Rds / Shaman.

1997, *Le fond et la forme*, Shaman.

1998, *Détournement de son...*, Double H production / S.m.a.l.l..

2000, *La rage de dire*, Double H production / S.m.a.l.l..

Faf La Rage, 1999, *C'est ma cause*, Kif-Kif productions / V2 music.

Faf La rage & Shurik'N, 2001, *La garde*, Emi.

Fonky Family, 1997, « *Si Dieu veut... Inch Allah* », S.m.a.l.l..

1999, *Hors-série volume un*, S.m.a.l.l..

2000, « La fièvre du béton » & « On y est on y reste ».

2001a, *Art de rue*, S.m.a.l.l..

2001b, *Hors-série volume deux*, S.m.a.l.l..

2003, *Live au Dôme de Marseille*, S.m.a.l.l. (2 vol.).

IV My People, 1999, IV My People / Wea.

2000, *Certifié conforme*, IV My People / Sony music.

2001, *Madzim & Sec.undo présentent Streetly Street*, IV My People / Sony music.

2002, *Zone*, IV My People / Sony music.

2003, *Madzim & Sec.undo présentent Streetly street vol. 2*, IV My People / Sony music.

Freeman, 1999, *feat. K.Rhyme Le Roi, L'palais de justice*, Delabel.

2001, *Mars eyes*, Delabel.

La haine (Musiques inspirées du film), 1995, Delabel.

Harcèlement Textuel, 2002, *Epelle mon nom*, Logilo prod..

Hexagone 2001 ...Rien n'a changé, 2001, Virgin.

Hifi, 2003, *Rien à perdre, rien à gagner*, 45 Scientific / B.M.G..

D.J. Hill, non daté, *Don't sweat the technics – Rap et freestyles français (n° 4)* (mix-tape).

L'hip-hopée : la grande épopée du rap français vol. 1, 2000, Blackdoor rds / Emi.

Hostile rds : Une spéciale pour les halls (mixé par D.J. Poska), 2000, Hostile rds / Delabel.

IAM, 1991, ... *de la planète Mars*, Labelle Noir.

1993, *Ombre est lumière*, Delabel (2 vol.).

1997 (1998), *L'école du micro d'argent*, Delabel [seconde édition augmentée 1998].

2003, *Revoir un printemps*, Hostile rds / Delabel.

Idéal J, 1998, *Le combat continue*, Alariana / Arsenal rds / Barclay.

Intik, 1999, Sony music.

2001, *La victoire*, Sony music.

Into the Groove n° 51, 2001, Groove (interdit à la vente).

n° 69, 2003, Groove (interdit à la vente).

Jacky & Ben-j, 2000, *Le bilan*, Sony music.

James Delleck, 2002, *Acouphène*, Kerozen rds / Wagram.

Justice en banlieue # 1 : ils ont pris le maquis pour le M.I.B., non daté, M.I.B. / Eska productions (mix-tape).

Kabal, 1996, *La conscience s'élève*, Assassin productions / Night & Day.

*Karlito, 2001, *Contenu sous pression*, Chronowax.

K.D.D., 1998, *Résurrection*, Sony music.

Kery James, 2001, *Si c'était à refaire*, Alariana / Warner music.

D.J. Kheops, 1997, *Sad Hill*, Delabel (2 vol.).

2000, *Sad Hill Impact*, Delabel.

2001, *Sad Street vol. 1*, Sad Hill rds / Delabel.

Koma, 1999, *Le réveil*, Reel up.

Lady Laistee, 1999, *Black mama*, Barclay.

Less Du Neuf, 2001, *Le temps d'une vie*, Dooeen Damage / Chronowax.

Lionel D, 1990, *Y'a pas de problème*, CBS disques.

Le Rat Luciano, 2000, *Mode de vie béton style*, Sony music.

Lunatic, 2000, *Mauvais Œil*, 45 Scientific / Warner music.

Mafia Trece, 1999, *Cosa nostra*, XIIIbis rds / M13 rds.

Mafia K'1 fry, 2003, *La cerise sur le ghetto*, S.m.a.l.l..

Manu Key, 1998, Alariana / Invasion rds.

2000, *Manuscrit*, Alariana / S.m.a.l.l..

D.J. Mars, 2000, *Time Bomb, session 01*, Time Bomb rds / Emi.

Marseille Underground (mixé par les Don't Sleep Deejayz), 2000, Ed. Freeway (interdit à la vente / *Groove* hors-série Marseille n° 2)

Ma 6-té va crack-er (Bande originale du film), 1997, Why Not Productions / Actes Prolétariens / Pias.

Matt, 1999, # 1, Voix publik / Barclay.

2001, *R'n'B 2 rue*, Voix publik / Barclay.

2003, *Chant de bataille*, On the Track / Barclay.

M.B.S., 1999, *Le micro brise le silence*, Island.

Les Militants, 2000, Funky Buddah productions / Pias.

2002, *Hors-série*, Funky Buddah productions.

Ministère Ä.m.e.r., 1992, *Pourquoi tant de haine*, Musidisc.

1995, *95 200*, Musidisc.

Mission Suicide (Kilomâtre & Eben Prod. présentent), 2001, Editions Crépuscule France Kilomâtre & Eben productions / B.M.G..

Mr R, 1999, *Mission 'R*, Fifty Five / Emi.

2000, *Anticonstitutionnellement*, XIIIbis rds.

Mystik, 2000, *Le chant de l'exilé*, Cercle Rouge / Sony music.

N.A.P., 1998, *La fin du monde*, High Skills / B.M.G..

Nord/Sud/Est/Ouest (Scare 950 présente), non daté, Nubiatic prod. (mix-tape).

Nouvelle Donne II : Tout vient à point à qui sait attendre, 2000, Nouvelle Donne music.

N.T.M., 1991, *Authentik*, Epic.

1993, *1993... j'appuie sur la gâchette*, Epic.

1995 (1996), *Paris sous les bombes*, Epic [seconde édition augmentée 1996].

1998, *N.T.M.*, Epic.

2000, *N.T.M. live : du Monde de demain à Pose ton gun*, Epic (2 vol.).

2001, *Le clash : B.O.S.S. vs IV My People*, Epic (2 vol.).

Octobre Rouge, 2002, *24 sur 7*, Colekt'or.

11'30 contre les lois racistes, 1997, Crépuscule France / Pias.

Original Bombattak volume 01, 2001, Original Bombattak rds / BMG.

Oxmo Puccino, 1998, *Opéra Puccino*, Delabel.

2001, *L'amour est mort*, Delabel.

Paris – New-York – Marseille. Rap à cité, 1997, Plug it ! rds / Pias.

Passi, 2000, *Genèse*, V2 music.

Pit Baccardi, 1999, *Sârcélite miziks* / Hostile rds.

2000, *Ghetto ambianneur*, Secteur à miziks / Hostile rds.

Planète rap : l'univers du nouveau rap français, 1997, Declic communication / Virgin.

Première classe volume 1 – les sessions, 1999, Sârcélite miziks / Hostile rds.

Volume 2 – les face-à-face, 2001, Hostile rds.

Psy4 De La Rime, 2002, *Block party*, No sellout / 361 rds.

45 Scientific, 2001, 45 Scientific / Warner music.

Quinze balles perdues (15 titres rares et inédits), 2001, Hostile rds / Delabel.

Rapattitude !, 1990, Labelle Noir.

Rap.com, 2000, Atoll music / Sony music.

R.E.R. n° 12, 2001 (interdit à la vente).

Rocca, 1997, *Entre deux mondes*, Arsenal rds / Barclay.

2001, *Elevación*, Barclay.

2003, *Amour suprême*, Barclay.

Rocé, 2001, *Top départ*, Chronowax.

Rohff, 1999, *Le code de l'honneur*, Phenomen rds / Musisoft.
 2001, *La vie avant la mort*, Delabel.

La Rumeur, 2002, *L'ombre sur la mesure*, Emi.

Sachons dire non, 1998, Untouchable rds / Emi.
 II, 2001, Hardcore rds / Fifty Five / Emi.
 / *La lutte est en marche (Mr R présente)*, 2002, 2202 / Big diamonds (interdit à la vente / *Le vrai papier journal* n° 22).

Saïan Supa Crew, 1999, *K.L.R.*, Source.
 2001, *X raisons*, Source / Virgin.

Salif, 2001, ~~Tous ensemble~~ *Chacun pour soi*, IV My People / Sony music.

Sat, 2002, *Dans mon monde*, S.m.a.l.l..
 2003, *Toujours dans mon monde*, S.m.a.l.l..

Scred Connexion, 2000, *Selexion 99/2000*, Chronowax.
 2001, *Du mal à s'confier*, Scred production / Chronowax.
 2002, *Scred selexion 2*, Scred production / Chronowax.

16'30 contre la censure, 1999, Cercle rouge / Pias.

Shurik'N, 1998, *Où je vis*, Delabel.

The Skunk anthology – quand le rap français s'exprime sur un sujet fumant, non daté, 75021 music (mix-tape).

Sniper, 2001, *Du rire aux larmes*, Desh musique / East west.

M.C. Solaar, 1991, *Qui sème le vent récolte le tempo*, Polydor.
 1994, *Prose combat*, Polydor.

Soon E M.C., 1992, *Rap. Jazz. Soul*, Emi.

Soul Swing, 1996, *Le retour de l'âme soul*, Soul Swing productions / Night & Day.

Les Spécialistes, 1999, Da System prod / B.M.G..

Starflam, 2001, *Survivant*, Emi.

Sur un air positif vol. 1 (King Jaïd présente), 2001, Sur un air positif association / Virgin.

Svinkels, 2000, *Bois mes paroles*, Delabel.

Tandem, 2001, *Ceux qui le savent m'écoutent*, La grande classe / Hostile rds.

Taxi (Bande originale du film), 1998, Côté Obscur / S.m.a.l.l..
Taxi 2 (Bande originale du film) (One shot), 2000, Delabel.

Tout Simplement Noir, 1997, *Le mal de la nuit*, La pieuvre.

Track list – hip-hop underground n° 6, 2002 (interdit à la vente).

Triptik, 2001, *Microphonorama*, Concilium production / B.M.G..

3^{ème} Œil, 1999, ..*Hier, aujourd'hui, demain..*, Côté obscur / Columbia.

2002, *Avec le cœur ou rien*, Columbia.

T.T.C., 2002, *Ceci n'est pas un disque*, Big Dada rds.

L'Univers des lascars, 1999, Dal'as production / Emi.

Wallen, 2001, *A force de vivre*, Atmosphériques / Tréma – Sony music.

Les X-men, 1996, *J'attaque du mike*, Time Bomb rds / Night & Day.

1998, *Jeunes, coupables et libres*, Universal music.

/ Ghetto Diplomats, 2000, *Bing bang volume 1*, CI music / Diplomats rds.

0.2.-*Q.P. de Mars*, 1999, D.S.U. / Conseil général 13 / Centre social Baussenque (interdit à la vente).

Zoxea, 1999, *A mon tour de briller*, IV My People / Warner music.

BIBLIOGRAPHIE CHANSON ET RAP

- S.B. Ahmad, G. Furniss, 2000, « Pattern, interaction and the non-dialogic in performance by Hausa rap artists », in B. Masquelier, J.-L. Siran (dir.), *Pour une anthropologie de l'interlocution. Rhétoriques au quotidien*, Paris, L'Harmattan (« Logiques sociales »), pp. 185-210.
- G. Arnaud, 1999, « La préhistoire du rap », *Africultures*, n° 21 (« Culture hip-hop »), pp. 58-70.
- Artpress*, 2000, n° hors série (« Territoires du hip-hop »).
- G. Authelain, 1987, *La chanson dans tous ses états*, Fondettes, Ed. Van de Velde.
- C. Bachmann, L. Basier, 1984, « Le verlan : argot d'école ou langage des keums ? », *Mots*, n° 8, pp. 169-187.
- 1985, « Junior s'entraîne très fort : ou le smurf comme mobilisation symbolique », *Langage et sociétés*, n° 34, pp. 57-68.
- M.-H. Bacqué, Y. Syntomer, 2001, « Affiliations et désaffiliations en banlieue. Réflexions à partir des exemples de Saint-Denis et d'Aubervilliers », *Revue française de sociologie*, n° 42 (2), pp. 217-249.
- H. Bazin, 1995, *La culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer (« Habiter »).
- F. Bensignor, 1994, « Le rap français vers l'âge adulte », *Hommes et migrations*, n° 1175, pp. 52-56.
- C. Béthune, 1999, *Le rap. Une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement (« Mutations »).
- J.-L. Bocquet, P. Pierre-Adolphe, 1997a, *Rap ta France. Les rappeurs français prennent la parole*, Paris, Ed. Flammarion.
- 1997b, *Rapologie*, Paris, Ed. Mille et une nuits (« Les petits libres »).
- M. Boucher, 1998, *Rap expression des lascars. Significations et enjeux du Rap dans la société française*, Paris, L'Harmattan (« Union Peuple et culture »).
- G. Boudinet, 1998, « Petite archéologie d'un 'inter-dit' sonore : rockers et rappeurs », *Médiation et information*, n° 8, pp. 91-105.
- C. Brailoiu, 1973, « Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain », in *Ibid.*, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff reprint, pp. 117-149.

- C. Brunschwig, L.-J. Calvet, J.-C. Klein, 1981, *Cent ans de chanson française : 1880-1980*, Paris, Ed. du Seuil.
- O. Cachin, 1996, *L'offensive rap*, Paris, Gallimard (« Découvertes »).
- J. Calio, 1998, *Le rap : une réponse des banlieues ?*, Lyon, A.L.E.A.S. Ed. (« Pour mémoire »).
- C. Calogirou, 1996, « Le Florida, lieu musical entre banlieue et centre-ville. L'exemple des rappers agenais », *Les annales de la recherche urbaine*, n° 70, pp. 49-57.
- L.-J. Calvet, 1976, *La production révolutionnaire. Slogans, affiches, chansons*, Paris, Ed. Payot (« Bibliothèque scientifique »).
- 1981, *Chanson et société*, Paris, Ed. Payot (« Langages et sociétés »).
- 1994, *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Payot (« Essais – Payot »).
- F. Casolari, 1999, « Constructions stéréotypiques dans le rap marseillais », in M. Gasquet-Cyrus et alii (éds), 1999, *Paroles et musiques à Marseille op. cit.*, pp. 73-91.
- O. Cathus, 1998, *L'âme-sueur. Le funk et les musiques populaires du XXème siècle*, Paris, Desclée de Brouwer (« Sociologie du quotidien »).
- J.-R. Desverité, A.-M. Green, 1997, « Le rap comme pratique et moteur d'une trajectoire sociale », in A.-M. Green (dir.), 1997, *Des jeunes et des musiques op. cit.*, pp. 169-213.
- Doc Gyneco, 2002, *Le dico du Doc*, Paris, Ed. M. Lafon.
- F. Dubet, 1995 (1987), *La galère. Jeunes en survie*, Paris, Ed. du Seuil (« Points – document ») (Fayard).
- D. Dufresne, 1991, *Yo ! Revolution rap. L'histoire, les groupes, les mouvements*, Paris, Ed. Ramsay.
- J.-L. Fabiani, 1997, « Les cultures urbaines. Quel sens leur donner ? Quelle place leur reconnaître ? », *Assises Ville / Culture*, Paris, 7 novembre 1997, Parc de la Villette, ronéo., 7p.
- S. H. Fernando Jr, 2000, *The new beats. Culture, musique et attitudes du hip-hop*, Paris, Ed. Kargo.
- M. Fumaroli, 1999, *L'état culturel. Essai sur une religion moderne* (édition augmentée), Paris, Librairie Générale Française (« Le livre de poche – biblio essais »).
- M. Gasquet-Cyrus, G. Kosmicki, C. Van den Avenne (éds), 1999, *Paroles et musiques à Marseille. Les voix d'une ville*, Paris, L'Harmattan (« Sociolinguistique »).
- L. Genton, 2000, *Le rap ou la révolte ?*, Paris, Ed. Place d'armes.
- Y. Gilles, 1998, « Rap, techno : pathos et politique », *Esprit*, n° 243, pp. 174-181.

A.-M. Green (dir.), 1997, *Des jeunes et des musiques. Rock, rap, techno...*, Paris, L'Harmattan (« Logiques sociales »).

G. Guibert, 1998, *Les nouveaux courants musicaux : simples produits des industries culturelles ?*, Nantes, M. Sèteun (« Musique et société »).

2000, « L'éthique hip-hop et l'esprit du capitalisme », *Mouvements*, n° 11 (« Hip-hop, les pratiques, le marché, la politique »), pp. 54-59.

K. Hammou, 2002, *Rapper en professionnel. L'authenticité à l'épreuve de la commercialisation*, Mémoire de D.E.A. de Sciences Sociales, E.H.E.S.S..

I.N.J.E.P., 2001, *Cultures urbaines. Dossier documentaire de l'Institut National de la Jeunesse et de l'Education Populaire réalisé pour les Rencontres « Culture et transformation sociale. Nouvelles initiatives » (24 octobre – 11 novembre 2001, Paris, Parc de la Villette)*, Paris, 121 p..

J.-M. Jacono, 1996, « Le rap français : inventions musicales et enjeux sociaux d'une création populaire », in H. Dufour, J.-M. Fauquet (dir.), *La musique depuis 1945 : matériau, esthétique et perception*, Sprimont, P. Mardaga (« Musique / Musicologie »), pp. 45-60.

1999, « Les dimensions musicales des chansons d'IAM, éléments d'un rap méditerranéen », in M. Gasquet-Cyrus et alii (éds), 1999, *Paroles et musiques à Marseille op. cit.*, pp. 109-119.

M. Jouvenet, 1998, *Les professionnels du rap. Essai de sociologie de la coopération artistique*, Mémoire de D.E.A. de Sciences Sociales, E.N.S. – E.H.E.S.S..

J. Julien, 1995, *Parodie-chanson. L'air du singe*, Montréal, Tryptique.

M. Kokoreff, 1991, « Tags et zoulous, une nouvelle violence urbaine », *Esprit*, n° 169, pp. 23-36.

N. Koulayan, 1999, « Petites tentatives de sampling textuel de rap marseillais sur fond d'analyse thématique et référentielle avec l'interview d'Imhotep, membre du groupe IAM », in M. Gasquet-Cyrus et alii (éds), 1999, *Paroles et musiques à Marseille op. cit.*, pp. 189-202.

W. Labov, 1993, *Le parler ordinaire. La langue dans les ghettos noirs des Etats-Unis*, Paris, Ed. de Minuit (« Le sens commun »).

L. Lafargue de Grangeneuve, 2002a, « Quelle musique pour les quartiers ? Deux équipements culturels controversés », *Copyright volume ! Autour des musiques actuelles*, n° 2 (vol. 1), pp. 5-18.

2002b, « L'Opéra de Bordeaux, la danse hip-hop et ses publics », *Actes du colloque Le(s) public(s). Politiques publiques et équipements culturels*, Paris, 28-29-30 novembre 2002,

Auditorium du Louvre, Ministère de la Culture / Département études et prospectives, www.culture.gouv.fr/dep/colloque/lafargue.pdf, 11 p..

G. Lapassade, 1991, *L'ethnosociologie. Les sources anglo-saxonnes*, Paris, Ed. Klincksieck (« Analyse institutionnelle »).

G. Lapassade, P. Rousselot, 1996, *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, L. Talmart.

D. Lepoutre, 2001, *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*, Paris, O. Jacob (« Poches – O. Jacob »).

G. Manfredonia, 1997, *La chanson anarchiste en France des origines à 1914. « Dansons la Ravachole ! »*, Paris, L'Harmattan.

M. Marcoccia, 1995, « Les interviews de couple : réflexion sur le rôle de porte-parole », in C. Kerbrat-Orecchioni, C. Plantin (dir.), *Le trilogue*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon (« Linguistique et sémiologie »), pp. 80-107.

D.-C. Martin, 1998, *Le gospel afro-américain. Des spirituals au rap religieux*, Arles, Cité de la Musique / Actes Sud (« Musiques du monde »).

V. Martorella, 1999, *M.C. Solaar*, Rome, Gremese (« Le petit inédit de »).

M. M. Mezzrow (et B. Wolfe), 1982, *La rage de vivre*, Paris, Ed. Buchet-Chastel.

H. Miliani, 1995, « Banlieues entre rap et raï », *Hommes et migrations*, n° 1191, pp. 24-30.

2002, « Culture planétaire et identités frontalières. A propos du rap en Algérie », *Cahiers d'études africaines*, n° 168, XLII (4), pp. 763-776.

A. Milon, 1999, *L'étranger dans la ville. Du rap au graff mural*, Paris, P.U.F. (« Sociologie d'aujourd'hui »).

L. Mucchielli, 1999a, « Le rap, tentative d'expression politique et de mobilisation collective de jeunes des quartiers relégués », *Mouvements*, n° 3, pp. 60-66.

1999b, « Le rap et l'image de la société chez les 'jeunes des cités' », *Questions pénales*, n° 3, XI, pp. 1-4.

N. Murard, 2000, « Le hip-hop est-il récupérable par l'Etat ? Propos recueillis par Numa Murard », *Mouvements*, n° 11 (« Hip-hop. Les pratiques, le marché, la politique »), pp. 60-68.

J.-C. Perrier, 2000, *Le rap français. Anthologie*, Paris, La Table Ronde (« La petite vermillon »).

P. Pierre-Adolphe, M. Mamoud, G.-O. Tzanos, 1995, *Le dico de la banlieue. 1000 définitions pour tchatcher mortel*, Paris, Ed. La Sirène.

Y. Plougastel (dir.), 1996, *La chanson mondiale depuis 1945*, Paris, Larousse (« Dictionnaire »).

- A.J.M. Prévos, 1992, « Transferts populaires entre la France et les Etats-Unis : le cas de la musique rap », *Contemporary french civilization*, XVI (1), pp. 16-29.
- C. Puma, 1997, *Le rap français*, Paris, Ed. Hors Collection.
- T. Rose, 1994, *Black noise. Rap music and black culture in contemporary America*, Middletown (Ct), Wesleyan University Press (« Music / Culture »).
- B. Sberna, 2002, *Une sociologie du rap à Marseille. Identité marginale et immigrée*, Paris, L'Harmattan (« Logiques sociales »).
- R. Shusterman, 1992, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Ed. de Minuit (« Le sens commun »).
- 2000, « Rap remix : pragmatisme, postmodernisme et autres débats », *Mouvements*, n° 11 (« Hip-hop. Les pratiques, le marché, la politique »), pp. 69-76.
- K.R. Stapleton, 1998, « From the margins to mainstream : the political power of hip-hop », *Media, Culture and society*, vol. 20, pp. 219-234.
- M. Souchard, 1996, « La différence rap », in A. Darré (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (« Res Publica »), pp. 257-264.
- D. Toop, 1984, *The rap attack. African jive to New-York hip-hop*, London, Pluto Press.
- C. Traïni, 1999, « Les sociabilités musicales induisent-elles de nouveaux répertoires de prise de parole publique ? », in B. François, E. Neveu (dir.), *Espaces publics mosaïques. Acteurs, arènes et rhétoriques, des débats publics contemporains*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (« Res Publica »), pp. 121-134.
- B. Vian, 1979 (1966), *En avant la zizique... ...et par ici les gros sous*, Paris, Union Générale d'Édition (« 10/18 ») (La Jeune Parque).
- M. Vicherat, 2001, *Pour une analyse textuelle du rap français*, Paris, L'Harmattan (« Univers musical »).
- J.-P. Vivier, 1991, « Culture hip-hop et politique de la ville », *Hommes et migrations*, n° 1147, pp. 35-44.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

- L. Althusser, 1970, « Idéologie et appareils idéologiques d'état (notes pour une recherche) », *La pensée*, n° 151, pp. 3-38.
- M. Amiot, I. Billiard, L. Brams (éds), 1993, *Système et paradoxe. Autour de la pensée d'Yves Barel*, Paris, Ed. du Seuil (« La couleur des idées »).
- R. Amossy, 2000, *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction. Comment peut-on agir sur un public en orientant ses façons de voir, de penser ?*, Paris, Ed. Nathan (« Fac. – linguistique »).
- M. Angenot, 1982, *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Ed. Payot (« Langages et sociétés »).
- D. Apothéloz, M.-J. Borel, C. Péquegnat, 1984, « Discours et raisonnement », in J.-B. Grize (éd.), *Sémiologie du raisonnement*, Berne, P. Lang (« Sciences pour la communication » n° 9), pp. 1-53.
- H. Arendt, 1994 (1972), *Du mensonge à la violence. Essais de politique contemporaine*, Paris, Pocket (« Agora – les classiques ») (Calmann-Lévy).
- Aristote, 1991, *Rhétorique* (introduction de Michel Meyer, commentaires de Benoît Timmermans), Paris, Librairie Générale Française (« Le livre de poche – biblio essais »).
- A. Artaud, 1964, *Le théâtre et son double*, Paris, Ed. Gallimard (« Folio – essais »).
- J.L. Austin, 1970, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Ed. du Seuil (« Points – essais »).
- D. Baillet, 2000, « Les incivilités, en paroles et en actes », *Hommes et migrations*, n° 1227 (« Violences. Mythes et réalités »), pp. 16-25.
- Y. Barel, 1979, *Le paradoxe et le système. Essai sur le fantastique social*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
- 1984, *La société du vide*, Paris, Ed. du Seuil (« Empreintes »).
- M. Barthélémy, 1992, « Evénement et espace public : l'affaire Carpentras », *Quaderni*, n° 18, pp. 125-140.
- 1999, « La lecture-en-action : entre le présupposé d'un monde objectif et son accomplissement situé », *Langage & société*, n° 89, pp. 95-121.
- R. Barthes, 1970, *S/Z*, Paris, Ed. du Seuil (« Points »).

- 1982, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Ed. du Seuil (« Points – essais »).
- 1984, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Ed. du Seuil (« Points – essais »).
- G. Bateson, 1977, *Vers une écologie de l'esprit (tome I)*, Paris, Ed. du Seuil (« Recherches anthropologiques »).
- H.S. Becker, 1988, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion (« Art, histoire, société »).
- E. Benvéniste, 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque des sciences humaines »).
- 1974, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque des sciences humaines »).
- M. Bernardy, 1988, *Le jeu verbal. Traité de diction française à l'usage de l'honnête homme*, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube (« Poche »).
- B. Bernstein, 1975, *Langage et classes sociales. Codes socio-linguistiques et contrôle social*, Paris, Ed. de Minuit (« Le sens commun »).
- A. Berrendonner, 1981, *Eléments de pragmatique linguistique*, Paris, Ed. de Minuit (« Propositions »).
- A.F. Blum, D. Foss, P. McHugh, S. Raffel, 1973, « La rebuffade », *Communications*, n° 20, pp. 225-245.
- L. Boltanski (avec Y. Darré, M.-A. Schiltz), 1984, « La dénonciation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 51, pp. 3-40.
- 1990, *L'amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*, Paris, A.-M. Métaillé (« Leçons de choses »).
- L. Boltanski, E. Chiapello, 1999, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Ed. Gallimard (« Nrf – essais »).
- L. Boltanski, M.-N. Godet (avec C. Latour et D. Cartron), 1995, « Messages d'amour sur le Téléphone du dimanche », *Politix*, n° 31, pp. 30-76.
- L. Boltanski, L. Thévenot, 1987, *Les économies de la grandeur*, Paris, Presses Universitaires de France (« Cahiers du centre d'études de l'emploi » n° 31).
- Y. Bonnefoy, 2001, « La parole poétique », in Y. Michaud (dir.), *Qu'est-ce que la culture ? L'université de tous les savoirs vol. 6*, Paris, Ed. O. Jacob, pp. 310-324.
- M.-J. Borel, J.-B. Grize, D. Miéville (avec la collaboration de J. Kohler-Chesny et M. Ebel), 1992, *Essai de logique naturelle*, Berne, P. Lang (« Sciences pour la communication » n° 4).
- P. Bourdieu, 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Ed. de Minuit (« Le sens commun »).

1987, « Sociologues de la croyance et croyances des sociologues » et « La délégation et le fétichisme politique », in *Ibid.*, *Choses dites*, Paris, Ed. de Minuit (« Le sens commun »), pp. 106-111 et 185-202.

P. Boyer, 1982, « Récit épique et tradition », *L'Homme*, XXII (2), pp. 5-34.

1984, « La tradition comme genre énonciatif », *Poétique*, n° 58, pp. 233-251.

1988, *Barricades mystérieuses et pièges à pensée. Introduction à l'analyse des épopées Fang*, Nanterre, Société d'ethnologie.

M. Burger, 2002, *Les manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton*, Lonay, Delachaux et Niestlé (« Sciences des discours »).

L.-J. Calvet, E. Dalphy, A. Hennion, J.-C. Klein, 1988, « Feux croisés sur les Pretenders », *Vibrations*, n° 5, pp. 83-96.

M. Canto-Sperber (dir.), 1996, *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Paris, P.U.F..

D. Cardon, J.-P. Heurtin, 1999, « La critique en régime d'impuissance. Une lecture des indignations des auditeurs de France-Inter », in B. François, E. Neveu (dir.), *Espaces publics mosaïques. Acteurs, arènes et rhétoriques, des débats publics contemporains*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (« Res Publica »), pp. 85-119.

D. Cardon, J.-P. Heurtin, C. Lemieux, 1995, « Parler en public », *Politix*, n° 31, pp. 5-19.

R. Casati, J. Dokic, 1994, *La philosophie du son*, Nîmes, J. Chambon (« Rayon philo »).

R. Castel, 2002, « La sociologie et la réponse à la demande sociale », in B. Lahire (dir.), *A quoi sert la sociologie ?*, Paris, Ed. La Découverte (« Textes à l'appui »), pp. 67-77.

C. Castoriadis, 1975, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Ed. du Seuil (« Points – essais »).

1978, « Le dicible et l'indicible. Hommage à Maurice Merleau-Ponty », in *Ibid.*, *Les carrefours du labyrinthe I*, Paris, Ed. du Seuil (« Esprit – Seuil »), pp. 125-146.

1996, *La montée de l'insignifiance. Les carrefours du labyrinthe IV*, Paris, Ed. du Seuil (« La couleur des idées »).

N. Catach, 1994, *La ponctuation*, Paris, P.U.F. (« Que sais-je ? »).

D. Cefaï, 1996, « La construction des problèmes publics. Définitions de situations dans des arènes publiques », *Réseaux*, n° 75, pp. 43-66.

2001, « Les cadres de l'action collective. Définitions et problèmes », in *Ibid.*, D. Trom (dir.), *Les formes de l'action collective. Mobilisations dans des arènes publiques*, Paris, Ed. de l'E.H.E.S.S. (« Raisons pratiques » n° 12), pp. 51-97.

M. de Certeau, 1990, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Ed. Gallimard (« Folio – essais »).

- 1993, *La culture au pluriel*, Paris, Ed. du Seuil (« Points – essais »).
- 1994, *La prise de parole et autres écrits politiques*, Paris, Ed. du Seuil (« Points – essais »).
- C. Chauviré, 1989, « Quand savoir, c'est (savoir) faire. Peirce, Wittgenstein et le problème des capacités », *Critique*, n° 503, pp. 282-299.
- J. Cheyronnaud, 1998, « La raillerie, forme élémentaire de la critique », in J. Cheyronnaud, E. Claverie, D. Laborde, P. Roussin, *Critique et affaire de blasphème à l'époque des Lumières*, Paris, H. Champion (« Champion-Varia »), pp. 73-128.
- 1999, « 'Sacré à plaisanterie' : référence religieuse et disponibilité culturelle », *Protée*, n° 27, pp. 77-91.
- 2001a, « 'La grand-messe du cinéma mondial'. Contribution à une socio-ethnographie du Festival de Cannes », in E. Ethis (dir.), *Aux marches du palais. Le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française, pp. 29-51.
- 2001b, « Petites histoires de lutrins », in M. Pérès, J. Cheyronnaud, *Les voix du plainchant*, Paris, Desclée de Brouwer (« Texte et voix »), pp. 81-156.
- 2002, « Chansons à la barre. Autour du procès de décembre 1821 de Pierre-Jean de Béranger [1780-1857] », *Actes de l'après-midi d'études Chansons en politique*, Paris, 29 novembre 2002, B.N.F. / Hall de la chanson, www.lehall.com/galerie/politique/index.html, 10 p..
- 2003, *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, L'Harmattan (« Anthropologie du monde occidental »).
- 2004 [à paraître], *Des airs et des coupes. La Clé du Caveau dans le paysage chansonnier en France au XIXème siècle*, Paris, L'Oiseau de Minerve.
- Cicéron, 2002, *L'orateur et Du meilleur genre d'orateurs*, Paris, Les belles lettres (« Collection des universités de France »).
- E. Claverie, 1991, « Voir apparaître. Les 'événements' de Medjugorje », in J.-L. Petit (dir.), *L'événement en perspective*, Paris, Ed. de l'E.H.E.S.S. (« Raisons pratiques » n° 2), pp. 339-347.
- 1998, « La naissance d'une forme politique : l'affaire du Chevalier de La Barre », in J. Cheyronnaud, E. Claverie, D. Laborde, P. Roussin, *Critique et affaire de blasphème à l'époque des Lumières*, Paris, H. Champion (« Champion-Varia »), pp. 185-265.
- E. Claverie, J. Jamin, G. Lenclud, 1984, « Une ethnographie de la violence est-elle possible ? », *Etudes rurales*, n° 95-96, pp. 9-21.

- A. Cottureau, L. Quéré, 2003, « Postface », in C. Barril, M. Carrel, J.-C. Guerrero, A. Márquez (dir.), *Le public en action. Usages et limites de la notion d'espace public en sciences sociales*, Paris, L'Harmattan (« Logiques politiques »), pp. 363-381.
- V. Descombes, 1977, *L'inconscient malgré lui*, Paris, Ed. de Minuit (« Critique »).
- 1996, *Les institutions du sens*, Paris, Ed. de Minuit (« Critique »).
- 1998, « La confusion des langues », *Enquête*, n° 6, pp. 35-54.
- J. Dewey, 1939, *Intelligence in the modern world. John Dewey's philosophy (edited, and with an introduction by J. Ratner)*, New-York, The modern library.
- B. Djenab, 1999, « La perception comme savoir tacite. Notes sur la théorie de Michael Polanyi », in M. de Fornel, L. Quéré (dir.), *La logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Paris, Ed. de l'E.H.E.S.S. (« Raisons pratiques » n° 10), pp. 339-347.
- O. Ducrot, J.-M. Schaeffer (dir.), 1995, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Ed. du Seuil (« Points – essais »).
- R. Dulong, 1992, « Dire la réputation, accomplir l'espace », *Quaderni*, n° 18, pp. 109-124.
- 1993, « La fonction des clichés dans l'énoncé de réputation » in C. Plantin (éd.), *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Ed. Kimé, pp 162-169.
- 1998, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Ed. de l'E.H.E.S.S. (« Recherches d'histoire et de sciences sociales »).
- J.-P. Dumont (éd.), 1991, *Les écoles présocratiques*, Paris, Ed. Gallimard (« Folio / essais »).
- L. Dumont, 1985, *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, Ed. du Seuil (« Points – essais »).
- J.-P. Dupuy, 1993, « Les paradoxes de l'ordre conventionnel », in M. Amiot et alii (éds), *Système et paradoxe op. cit.*, pp. 107-123.
- J. Elster, 1987, *Le laboureur et ses enfants. Deux essais sur les limites de la rationalité*, Paris, Ed. de Minuit (« Propositions »).
- J.-L. Fabiani, 2001, « La tradition latente. A propos des usages de la philosophie comtienne de la science dans l'histoire de la sociologie française », in *Ibid.* (dir.), *Le goût de l'enquête. Pour Jean-Claude Passeron*, Paris, L'Harmattan (« Logiques sociales »), pp. 389-416.
- 2002, « L'offre de spectacles, la critique et la mémoire », « Petite sociomorphologie des festivaliers ordinaires (2). Sociogrammes de quelques festivaliers remarquables » (avec E. Ethis, J.-C. Passeron, E. Pedler et P. Veyne) et « Pour une sociologie des publics de la culture 'reterritorisée' » (avec E. Ethis), in E. Ethis (dir.), *Avignon, le public réinventé*, Paris, La Documentation française, pp. 107-125, 245-268 et 273-284.

- 2003 [à paraître], « Du mode d'existence des objets culturels », in F. Joulain (dir.), *Comment le chimpanzé vola l'idée de culture*, Paris, Ed. Balland.
- J. Favret-Saada, 1977, *Les mots, la mort, les sorts*, Paris, Ed. Gallimard (« Folio – essais »).
- F. Flahault, 1978, *La parole intermédiaire*, Paris, Ed. du Seuil (« Psychologie »).
- 1979, « Le fonctionnement de la parole. Remarques à partir des maximes de Grice », *Communications*, n° 30, pp. 73-79.
- I. Fónagy, 1970, « Les bases pulsionnelles de la phonation. Les sons », *Revue française de psychanalyse*, XXXIV (1), pp. 101-136.
- 1983, *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris, Ed. Payot (« Langages et sociétés »).
- J. Fontanille, 1989, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours, peinture, cinéma)*, Paris, Ed. Hachette (« Langue linguistique communication »).
- M. Foucault, 1967, *Des espaces autres*, Communication au Cercle d'Etudes Architecturales, Paris, 14 mars 1967, ronéo., 15 p. (repris in *Ibid.*, 1994, *Dits et écrits IV. 1980-1988*, Paris, Ed. Gallimard (« Bibliothèque des sciences humaines »), pp. 752-762).
- R. Francès, 1972, *La perception de la musique*, Paris, Vrin (« Etudes de psychologie et de philosophie »).
- H.-G. Gadamer, 1992, *L'actualité du beau*, Aix-en-Provence, Ed. Alinéa (« De la pensée »).
- A.H. Gardiner, 1989, *Langage et acte de langage. Aux sources de la pragmatique*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- H. Garfinkel, 1967, *Studies in ethnomethodology*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall.
- M. Gauchet, 1998, *La religion dans la démocratie. Parcours de la laïcité*, Paris, Ed. Gallimard (« Folio / essais »).
- E. Goffman, 1989, « Calmer le jobard » in I. Joseph (dir.), *Le parler-frais d'Erving Goffman*, Paris, Ed. de Minuit (« Arguments »), pp. 277-300.
- 1991, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Ed. de Minuit (« Le sens commun »).
- N. Goodman, 1990, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, J. Chambon (« Rayon arts »).
- J. Goody, 1979, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Ed. de Minuit (« Le sens commun »).
- G.-G. Granger, 1979, *Langages et épistémologie*, Paris, Ed. Klincksieck (« Horizons du langage »).
- 1988, *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Ed. O. Jacob.
- H.P. Grice, 1979, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, pp. 57-72.

- C. Grignon, J.-C. Passeron, 1989, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Ed. du Seuil (« Hautes Etudes – Gallimard – Le Seuil »).
- J. Guilhaumou, 1985, « Nous/vous/tous : la fête de l'union du 10 août 1793 », *Mots*, n° 10 (« Le nous politique »), pp. 91-108.
- J. Habermas, 1987, *Théorie de l'agir communicationnel. Tome 1 : rationalité de l'agir et rationalisation de la société*, Paris, Ed. Fayard (« L'espace du politique »).
- 1999, *Morale et communication. Conscience morale et activité communicationnelle*, Paris, Flammarion (« Champs »).
- E.T. Hall, 1971, *La dimension cachée*, Paris, Ed. du Seuil (« Intuitions »).
- A. Hennion, 1993, *La passion musicale*, Paris, A.-M. Métailié (« Leçons de choses »).
- J.G. Herder, 1977, *Traité sur l'origine de la langue*, Paris, Ed. Aubier-Montaigne (« Palimpseste »).
- A.O. Hirschman, 1995, *Défection et prise de parole*, Paris, Ed. Fayard (« L'espace du politique »).
- D. Hofstadter, 1985, *Gödel Escher Bach : les Brins d'une Guirlande Eternelle. Fugue métaphorique sur les esprits et les machines inspirée de Lewis Carroll*, Paris, InterEditions.
- R. Hoggart, 1970, *La culture du pauvre*, Paris, Ed. de Minuit (« Le sens commun »).
- M. Imberty, 1979, *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique* (tome 1), Paris, Dunod (« Psychismes »).
- 1981, *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique* (tome 2), Paris, Dunod (« Psychismes »).
- W. Iser, 1985, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Sprimont, P. Mardaga (« Philosophie »).
- F. Jacques, 1985, *L'espace logique de l'interlocution. Dialogiques II*, Paris, P.U.F. (« Philosophie d'aujourd'hui »).
- 1987, « Le moment du texte », in J. Greisch (éd.), *Le texte comme objet philosophique*, Paris, Beauchesne (« Philosophie »), pp. 15-85.
- J.-P. Jaffré, 1991, « La ponctuation du français : études linguistiques contemporaines », *Pratiques*, n° 70, pp. 61-84.
- R. Jakobson, 1963, « Linguistique et poétique », in *Ibid.*, *Essais de linguistique générale. Tome 1 : les fondations du langage*, Paris, Ed. de Minuit (« Double »), pp. 209-248.
- I. Joseph, 1984, « Gabriel Tarde : le monde comme féerie », *Critique*, n° 445-446, pp. 548-565.

1995, « Reprendre la rue », in *Ibid.* (éd.), *Prendre place. Espace public et culture démocratique*, Paris, Ed. Recherches / Plan Urbain, pp. 11-35.

1998, *La ville sans qualités*, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube (« Monde en cours »).

L. Kaufmann, L. Quéré, 2001, « Comment analyser les collectifs et les institutions ? Ethnométhodologie et holisme anthropologique », in M. de Fornel, A. Ogien, L. Quéré (dir.), *L'ethnométhodologie. Une sociologie radicale (colloque de Cerisy)*, Paris, Ed. La Découverte (« Recherches »), pp. 361-390.

J. Kawada, 1998, *La voix. Etude d'ethno-linguistique comparative*, Paris, Ed. de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (« Recherches d'histoire et de sciences sociales »).

D.I. Kertzer, 1992, « Rituel et symbolisme politiques des sociétés occidentales », *L'homme*, n° 121, XXXII (1), pp. 79-90.

B. Kriegel (dir.), 2003, *La violence à la télévision. Rapport de la Mission d'évaluation, d'analyse et de propositions relatives aux représentations violentes à la télévision présidée par Blandine Kriegel au Ministre de la Culture*, Paris, P.U.F. (« Quadrige »).

D. Laborde, 1996, « Analyser. Une chanson, paroles et musique ? Notes sur un chant basque », in *Ibid.* (éd.), *Repérer, enquêter, analyser, conserver... Tout un monde de musiques*, Paris, L'Harmattan (« Anthropologie du monde occidental »), pp. 75-121.

2001, « Thelonus Monk, le sculpteur de silence », *L'Homme*, n° 158-159, pp. 139-178.

P. Ladrière, 2001, « La notion de personne, héritière d'une longue tradition », in *Ibid.*, *Pour une sociologie de l'éthique*, Paris, P.U.F. (« Sociologie d'aujourd'hui »), pp. 319-368.

G. Le Bon, 1963, *Psychologie des foules*, Paris, P.U.F. (« Quadrige »).

J.-J. Lecercle, 1996, *La violence du langage*, Paris, P.U.F. (« Pratiques théoriques »).

J.-J. Lecercle, R. Shusterman, 2002, *L'emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Ed. du Seuil (« Poétique »).

C. Lefort, 1986, *Essais sur le politique. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Ed. du Seuil (« Points – essais »).

P. Lejeune, 1996, *Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. du Seuil (« Points – Essais »).

C. Lemieux, 2000, *Mauvaise presse. Une sociologie compréhensive du travail journalistique et de ses critiques*, Paris, A.-M. Métailié (« Leçons de choses »).

G. Lenclud, 1994, « Attribuer des croyances à autrui. L'anthropologie et la psychologie ordinaire », *Gradhiva*, n° 15, pp. 3-25.

G. Le Roy, 1968, *Traité pratique de la diction française*, Paris, Ed. de la Pensée Moderne (« Mellottée »).

- E. Lévinas, 2001, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie Générale d'Édition (« Le livre de poche – biblio essais »).
- C. Lévi-Strauss, 1958, *Anthropologie structurale I*, Paris, Plon.
 1962, *La pensée sauvage*, Paris, Plon (Pocket, « Agora »).
 1967, *Les structures élémentaires de la parenté*, La Haye, Mouton.
 1971, *Mythologiques IV. L'homme nu*, Paris, Plon.
- P. Livet, 1994, *La communauté virtuelle. Action et communication*, Combas, Ed. de l'Éclat.
- P. Livet, L. Thévenot, 1994, « Les catégories de l'action collective », in A. Orléan (dir.), *Analyse économique des conventions*, Paris, P.U.F. (« Economie »), pp. 139-167.
- J.-M. Lucas, 1991, « Du rock à l'œuvre », in P. Mignon, A. Hennion (dir.), *Rock. De l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos (« Vibrations »), pp. 77-100.
- N. Luhmann, 1991, « Communication et action », *Réseaux*, n° 50, pp. 131-156.
 2001, « Confiance et familiarité », *Réseaux*, n° 108, pp. 15-35.
- S. McEvoy, 1993, « Argumentation et justification : le cas des topoi », in C. Plantin (éd.), *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Ed. Kimé, pp. 260-270.
 1995, *L'invention défensive. Poétique, linguistique, droit*, Paris, A.-M. Métailié (« Leçons de choses »).
 1998, « A propos de la rationalité procédurale », in A. Borzeix, A. Bouvier, P. Pharo (éds.), *Sociologie et connaissance. Nouvelles approches cognitives*, Paris, C.N.R.S. éditions (« C.N.R.S. sociologie »), pp. 229-245.
- B. Malinowski, 1923, « The problem of meaning in primitive languages », in C.K. Ogden, I.A. Richards, *The meaning of meaning. A study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism*, London, Routledge & Kegan P. (« The international library of psychology, philosophy and scientific method »), pp. 296-336.
- B. Manin, 1996, *Principes du gouvernement représentatif*, Paris, Flammarion (« Champs »).
- M. Mauss, 1950, « Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne, celle de 'moi' » et « Les techniques du corps », in *Ibid.*, *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F. (« Quadrige »), pp. 331-362 et 363-386.
- M. Merleau-Ponty, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Ed. Gallimard (« Tel »).
 1960, « Sur la phénoménologie du langage », in *Ibid.*, *Eloge de la philosophie et autres essais*, Paris, Ed. Gallimard (« Nrf – idées »), pp. 83-111.
 1964, *Le visible et l'invisible* (suivi de *Notes de travail*), Paris, Ed. Gallimard (« Tel »).
- H. Meschonnic, 1989, *La rime et la vie*, Lagrasse, Ed. Verdier.
- J. Molino, 1999, « La musique et l'objet », in *Oùir, entendre, écouter op. cit.*, pp. 119-136.

M. de Montaigne, 1979, *Les essais. Livre III*, Paris, Ed. Garnier-Flammarion (« Texte intégral »).

H. Morier, 1989, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F..

E. Morin, 1973, *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, Ed. du Seuil (« Points – essais »).

E. Neveu, 1991, « Won't get fooled again ? Pop musique et idéologie de la génération abusée », in P. Mignon, A. Hennion (dir.), *Rock. De l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos (« Vibrations »), pp. 41-64.

R. Ogien, 1990, « Sanctions diffuses. Sarcasmes, rires, mépris,... », *Revue française de sociologie*, XXXI, pp. 591-607.

1993, *Un portrait logique et moral de la haine*, Combas, Ed. de l'Eclat (« Tiré à part »).

2001, « L'idiot de Garfinkel », in M. de Fornel, A. Ogien, L. Quéré (dir.), *L'ethnométhodologie. Une sociologie radicale (colloque de Cerisy)*, Paris, Ed. La Découverte (« Recherches »), pp. 57-74.

Oùir, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer, 1999, Paris, Ed. Ina / Buchet/Chastel (« Bibliothèque de recherche musicale »).

P. Paperman, 1995, « L'absence d'émotion comme offense », in *Ibid.*, R. Ogien (dir.), *La couleur des pensées. Sentiments, émotions, intentions*, Paris, Ed. de l'E.H.E.S.S. (« Raisons Pratiques » n° 6), pp. 175-196.

H. Parret (dir.), 1991, *La communauté en paroles. Communication, consensus, ruptures*, Sprimont, P. Mardaga (« Philosophie et langage »).

H. Parret, 2002, *La voix et son temps*, Bruxelles, De Boeck Université (« Le point philosophique »).

T. Pavel, 1988, *Univers de la fiction*, Paris, Ed. du Seuil (« Poétique »).

P. Pavis, 1980, *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Editions sociales.

A. Pecqueux, 2000a, *Le rap public : à l'épreuve sérieuse des institutions et nonchalante de ses publics. Contribution à une socio-anthropologie du rap*, Mémoire de D.E.A. de Sciences Sociales, E.H.E.S.S..

2000b, « Indépendants Autonomes Marseillais », in J. Cheyronnaud, J.-L. Fabiani, E. Pedler (dir.), *D'ailleurs et d'ici : musiques à Marseille, hier et aujourd'hui. Cahier du spectacle Bagages Accompagnés*, p. 15.

2002a, « Common partitions : musical commonplaces », in A.-P. Durand (dir.), *Black, blanc, beur. Rap music and hip-hop culture in the francophone world*, Lanham (Maryland), Scarecrow Press, pp. 33-44.

2002b, « Vers une chanson politique ? Tendances actuelles », *Actes de l'après-midi d'études Chansons en politique*, Paris, 29 novembre 2002, B.N.F. / Hall de la chanson, www.lehall.com/galerie/politique/index.html, 10 p. (repris in *Linha Imaginot. Publicacion de l'Institut d'Estudis Occitans e de la G.R.Q.M.*, n° 53, 2003, pp. 2-5, et commenté par H. Meschonnic, « Qu'est-ce qu'une chanson ? Qu'est-ce qu'un poème ? Qu'est-ce que la politique ? », *Ibid.*, pp. 7-8).

2003, « Indifférence, attention, latéralité. Ethnographie d'un concert de rap », in C. Barril, M. Carrel, J.-C. Guerrero, A. Márquez (dir.), *Le public en action. Usages et limites de la notion d'espace public en sciences sociales*, Paris, L'Harmattan (« Logiques politiques »), pp. 319-339.

C.S. Peirce, 1978, *Ecrits sur le signe (rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle)*, Paris, Ed. du Seuil (« L'ordre philosophique »).

1987, *Textes fondamentaux de sémiotique*, Paris, Ed. Klincksieck (« Epistémologie »).

C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, 1988, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles.

P. Pharo, 1997, *Sociologie de l'esprit. Conceptualisation et vie sociale*, Paris, P.U.F. (« Sociologies »).

N. Piégay-Gros, 1996, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod.

A. Piette, 1992, *Le mode mineur de la réalité. Paradoxes et photographies en anthropologie*, Louvain-la-Neuve, Ed. Peeters (« Bibliothèque des cahiers de l'Institut de Linguistique de Louvain » n° 65).

1996, *Ethnographie de l'action. L'observation des détails*, Paris, A.-M. Métaillé (« Leçons de choses »).

Platon, 1967, *Protagoras (suivi de Euthydème, Gorgias, Ménexène, Ménon, Cratyle)*, Paris, Ed. Garnier frères (« GF – Flammarion »).

M. Polanyi, 1974, *Personal knowledge. Towards a post-critical philosophy*, Chicago (Ill.), University of Chicago Press.

1983, *The tacit dimension*, Gloucester (Mass.), P. Smith.

J. Pouillon, 1993, *Le cru et le su*, Paris, Ed. du Seuil (« La librairie du XXème siècle »).

L. Quéré, 1982, *Des miroirs équivoques. Aux origines de la communication moderne*, Paris, Ed. Aubier-Montaigne (« Res-Babel »).

1991, « Construction de la relation et coordination de l'action dans la conversation », *Réseaux*, n° spécial *Les formes de la conversation* (vol. 2), pp. 253-288.

1998, « La cognition comme action incarnée », in A. Borzeix, A. Bouvier, P. Pharo (éds.), *Sociologie et connaissance. Nouvelles approches cognitives*, Paris, C.N.R.S. éditions (« C.N.R.S. sociologie »), pp. 143-164.

1999, *La sociologie à l'épreuve de l'herméneutique. Essais d'épistémologie des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan (« Anthropologie du monde occidental »).

L. Quéré, D. Brezger, 1993, « L'étrangeté mutuelle des passants. Le mode de coexistence du public urbain », *Les annales de la recherche urbaine*, n° 57-58, pp. 89-100.

Réfractations, 2000, n° 5 (« Violence, contre-violence, non-violence anarchistes »).

M. Revault d'Allonnes, 1995, *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique*, Paris, Flammarion (« Champs »).

P. Ricœur, 1975, *La métaphore vive*, Paris, Ed. du Seuil (« L'ordre philosophique »).

1985, « Monde du texte et monde du lecteur », in *Ibid.*, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Ed. du Seuil (« L'ordre philosophique »), pp. 228-263.

1986, « La fonction herméneutique de la distanciation », in *Ibid.*, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Ed. du Seuil (« Points – essais »), pp. 113-131.

1990, *Soi-même comme un autre*, Paris, Ed. du Seuil (« L'ordre philosophique »).

1991, *Lectures 1. Autour du politique*, Paris, Ed. du Seuil (« La couleur des idées »).

1993, « Morale, éthique et politique », *Pouvoirs*, n° 65, pp. 5-17.

1994, *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, Paris, Ed. du Seuil (« La couleur des idées »).

G. Rosolato, 1969, « La voix », in *Ibid.*, *Essais sur le symbolique*, Paris, Ed. Gallimard (« Tel »), pp. 287-305.

1978, « La voix : entre corps et langage » et « L'oscillation métaphoro-métonymique », in *Ibid.*, *La relation d'inconnu*, Paris, Ed. Gallimard (« Connaissance de l'inconscient »), pp. 31-51 et 52-80.

O. Roueff, 2001a, « Bohème militante, radicalité musicale : un 'air de famille'. La sensibilité des musiques improvisées au militantisme radical », *Sociétés et représentations*, n° 11, pp. 407-432.

2001b, « Les mots du jazz. Retour sur *Le Jazz* d'André Schaeffner & André Cœuroy », *L'Homme*, n° 158-159, pp. 239-260.

2002, « Faire le jazz. La construction de l'expérience esthétique dans un jazz-club », *Revue française de musicologie*, n° 88 (1), pp. 67-93.

- J.-J. Rousseau, 1990, *Essai sur l'origine des langues. Où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, Paris, Ed. Gallimard (« Folio – essais »).
- N. Ruwet, 1972, « Je te donne ces vers... », in *Ibid.*, *Langage, musique, poésie*, Paris, Ed. du Seuil (« Poétique »), pp. 228-247.
- E. Sapir, 1968, « La communication », in *Ibid.*, *Linguistique*, Paris, Ed. de Minuit (« Le sens commun »), pp. 91-98.
- F. de Saussure, 1966, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot (« Bibliothèque scientifique »).
- P. Schaeffer, 1966, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris, Ed. du Seuil (« Pierres vives »).
- R.M. Schafer, 1979, *Le paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, Paris, Ed. J.-C. Lattès (« Musiques et musiciens »).
- J.R. Searle, 1998, *La construction de la réalité sociale*, Paris, Ed. Gallimard (« Nrf – essais »).
- C. Segal, 1993, « L'homme grec, spectateur et auditeur », in J.-P. Vernant (dir.), *L'homme grec*, Paris, Ed. du Seuil (« Points – Histoire »), pp. 281-325.
- M. Serres, 1985, *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés I*, Paris, Grasset.
- D. Sibony, 1998, *Violence. Traversées*, Paris, Ed. du Seuil (« La couleur des idées »).
- G. Simmel, 1981, *Sociologie et épistémologie*, Paris, P.U.F. (« Sociologies »).
- P. Smith, 1979, « Aspects de l'organisation des rites », in M. Izard, P. Smith (éds.), *La fonction symbolique. Essais d'anthropologie*, Paris, Ed. Gallimard (« Bibliothèque des sciences humaines »), pp. 139-170.
- J.A. Snead, 1990, « Repetition as a figure of black culture », in R. Ferguson, M. Gever, T.T. Minh-ha, C. West (éds.), *Out there. Marginalization and contemporary cultures*, New York / Cambridge, The New Museum of Contemporary Art / The M.I.T. Press, pp. 213-230.
- S.L. Star, J.R. Griesemer, 1989, « Institutional ecology, 'translations' and boundary objects : amateurs and professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39 », *Social studies of science*, vol. 19, pp. 387-420.
- D. Sperber, 1974, *Le symbolisme en général*, Paris, Hermann (« Savoir »).
- 1975, « Rudiments de rhétorique cognitive », *Poétique*, n° 23, pp. 389-415.
- 1982, *Le savoir des anthropologues. Trois essais*, Paris, Hermann (« Savoir »).
- D. Sperber, D. Wilson, 1978, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, n° 36, pp. 399-412.
- 1989, *La pertinence. Communication et cognition*, Paris, Ed. de Minuit (« Propositions »).

Tacite, 1934, *Dialogue des orateurs* (suivi de *Vie d'Agricola* et *La Germanie*), Paris, Librairie Garnier frères (« Classiques Garnier »).

E. Tassin, 1991, « Espace commun ou espace public ? L'antagonisme de la communauté et de la publicité », *Hermès*, n° 10, pp. 23-37.

1995, « La visibilité de l'action politique », in I. Joseph (éd.), *Prendre place. Espace public et culture démocratique*, Paris, Ed. Recherches / Plan Urbain, pp. 79-92.

1999, *Le trésor perdu. Hannah Arendt, l'intelligence de l'action politique*, Paris, Ed. Payot (« Critique de la politique »).

C. Taylor, 1997, *La liberté des modernes*, Paris, P.U.F. (« Philosophie morale »).

L. Thévenot, 1994, « Le régime de familiarité. Des choses en personne », *Genèses*, n° 17, pp. 72-101.

L.-G. Tin (dir.), 2003, *Dictionnaire de l'homophobie*, Paris, P.U.F..

T. Todorov, 1978, *Les genres du discours*, Paris, Ed. du Seuil (« Poétique »).

1981, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* (suivi de *Ecrits du cercle de Bakhtine*), Paris, Ed. du Seuil (« Poétique »).

J.-L. Tornatore, 2000, « Le patrimoine comme objet-frontière », in *Le lien naturel. De la connaissance à la gestion du patrimoine. Actes des journées rencontres entre Parcs naturels régionaux et services de la Direction de l'Architecture et du Patrimoine (Ministère de la Culture et de la Communication)*, La Roche-Guyon, 17-18 mars 1999, Ed. des Parcs naturels régionaux de France, pp. 21-24.

L.G. Védénina, 1989, *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, Paris, Ed. Peeters / Selaf (*Selaf* n° 309, n° spécial 21).

P. Veyne, 1983, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Ed. du Seuil (« Des travaux »).

1988, « Conduites sans croyance et œuvres d'art sans spectateurs », *Diogène*, n° 143, pp. 3-22.

1995, *Le quotidien et l'intéressant. Entretiens avec Catherine Darbo-Peschanski*, Paris, Les Belles Lettres.

J. Wagner, 2001, « La voix pensée, la voix représentée, la voix pratiquée dans la culture et la littératures françaises de 1713 à 1875 », in *Ibid.* (éd.), *La voix dans la culture et la littérature françaises. 1713-1875*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal (« Révolutions et Romantismes »), pp. 13-22.

M. Walzer, 1996, *La critique sociale au XXème siècle. Solitude et solidarité*, Paris, A.-M. Métailié (« Leçons de choses »).

P. Watzlawick, 1978, *La réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication*, Paris, Ed. du Seuil (« Points – essais »).

P. Watzlawick, J. Helmick Beavin, D.D. Jackson, 1972, *Une logique de la communication*, Paris, Ed. du Seuil (« Points – essais »).

A. Wilden, 1980, *System and structure. Essays in communication and exchange* [second edition], London, Tavistock Publications.

L. Wittgenstein, 1961, *Investigations philosophiques* (précédé de *Tractatus logico-philosophicus*), Paris, Ed. Gallimard (« Tel »).

P. Zumthor, 1983, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Ed. du Seuil (« Poétique »).

1987, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Ed. du Seuil (« Poétique »).

TABLE DES MATIERES

<i>D'UNE DEMANDE SOCIALE A UNE POLITIQUE INCARNEE. PERSPECTIVES ET PARCOURS</i>	p. 3
<i>Le rap entre demande et indifférence</i>	p. 4
Une demande sociale aiguë et diverse	p. 6
<i>Vers une étude sur la communication chansonnière</i>	p. 8
<i>Des voix (et chansons) politiques. La politique incarnée du rap</i>	p. 11
<i>Comment se saisir du rap : terrain et méthodes d'enquête</i>	p. 14
Une enquête diverse, formant un regard	p. 17
<i>Les fondements socio-anthropologiques de la communication chansonnière</i>	p. 19
Un acte interdisciplinaire	p. 22
<i>Résumé de la thèse</i>	p. 23

CHAPITRE PREMIER

<i>REPONSES EXPERTES A UN PROBLEME PUBLIC : LE RAP, D'AILLEURS ET AUTRE CHOSE</i>	p. 26
1 : L'oscillation populo-misérabiliste. Attitudes et problématiques de recherche	p. 28
<i>1.1 : Bonne volonté et déception. Attitudes générales face à l'objet</i>	p. 29
<i>1.2 : L'indignité d'une problématique exclusivement focalisée sur le rap</i>	p. 31
2 : Implications généalogiques : un langage codé contre la violence	p. 35
<i>2.1 : L'oubli de la chanson pour le texte. Un nécessaire déficit d'argumentation</i>	p.36
<i>2.2 : Le langage codé contre la violence</i>	p. 40
Une parole décodée par l'analyste	p. 41
Une parole contre la violence. <i>Katharsis</i> et « autre chose »	p. 44
3 : Les théories du rap à l'épreuve sociale. Bilan et pistes de travail	p. 46
<i>3.1 : Une parole non ambiguë, confidentielle et non violente ?</i>	p. 47
<i>3.2 : Une réponse publique à-côté. L'Affaire N.T.M.</i>	p. 51
Quand le rap hardcore et la société française se rencontrent	p. 52
La réponse experte, à-côté, et échec de la rencontre	p. 55
<i>3.3 : Quelques pistes de travail. Vers une autre définition</i>	p. 59

Une pratique chansonnière particulière p. 60
Une certaine attitude à l'égard de cette pratique p. 62

CHAPITRE DEUX

LE RAP COMME PRATIQUE CHANSONNIERE. DEFINITION D'UN POSTE D'INTERPRETATION p. 64

1 : Un genre commun au rap et à la chanson : les lettres au Président p. 66

1.1 : Tout un jeu de citations et de références p. 67

Des liens divers entre des paroles p. 68

Un genre commun : les *lettres au Président*. Présentation du corpus p. 70

1.2 : La complainte du « Déserteur » (1954-1983) p. 72

1.3 : Les raps au Président (1990-1997) p. 74

Introduction froide d'une menace violente p. 76

1.4 : Les raps au Président (2001-1997) p. 78

Nous, facteur d'illimitation et d'interpellation p. 79

Nous, embrayeur démocratique p. 81

2 : Le rap comme pratique chansonnière par l'interénonciativité p. 83

2.1 : L'interprétation langagière comme économie articulatoire p. 84

Des « reprises » de chansons françaises. Différentes articulations p. 84

Des remixes de N.T.M.. Un déplacement interprétatif (1991-2001) p. 87

2.2 : La tradition réaliste de la chanson française p. 90

La tradition comme interénonciativité p. 90

La tradition réaliste de la chanson française p. 94

2.3 : Petite histoire du rap français (1/2). La prise de l'interprétation langagière p. 98

De la décomposition à l'ellipse syllabique p. 99

Eléments de transition p. 101

2.4 : Une interprétation violente. La micro-affaire IAM p. 103

3 : Un poste d'interprétation particulier p. 107

3.1 : Je est ce rapper. Conditions de profération d'un rap p. 107

3.2 : « J'te rappe ma vie ». Une interprétation adressée p. 112

CHAPITRE TROIS

L'ECOUTE-EN-ACTION (1/2). UNE ECOUTE OSCILLATOIRE ET HIERARCHISEE p. 116

1 : Modes de présence à l'exécution de chansons. Pont avec les concerts (1/2) p. 119

1.1 : Un triple constat ethnographique p. 120

Indifférence, attention, latéralité p. 121

1.2 : De l'indifférence à l'engagement p.123

Concernement et confiance réciproque : l'engagement p. 125

2 : L'écoute-en-action, un modèle oscillatoire et hiérarchisé p. 128

2.1 : Pour une prise en compte de formes diversifiées d'attention aux objets culturels p. 129

2.2 : Oreille focale, coup d'oreille et oreille subsidiaire p. 132

Des oreilles activées par des saillies p. 132

Du coup d'œil au coup d'oreille p. 134

2.3 : L'écoute-en-action comme modèle oscillatoire p. 135

2.4 : Un modèle oscillatoire et hiérarchisé p. 138

3 : Application à un problème moral : une homophobie, une misogynie dans le rap ? p. 142

3.1 : Attitude périphérique par le centrage sur soi et indécidabilité interprétative p. 143

3.2 : Une critique sociale holiste comprenant l'homosexualité. Attitude radicale p. 147

CHAPITRE QUATRE

L'ECOUTE-EN-ACTION MISE A L'EPREUVE (2/2). POUR UNE ETHIQUE DE LA VOIX p. 151

1 : L'interpellation. Attention et saillies énonciatives p. 153

1.1 : Attirer l'attention. Des saillies énonciatives p. 154

Différentes saillies énonciatives p. 156

Les indices d'oralité et les saillies agrammaticales p. 158

1.2 : Interpeller l'auditeur. Ordinaire et violence de la dénomination p. 160

Des interpellations ordinaires : « Hé toi ! » p. 161

Des interpellations violentes : la *captatio malevolentiae* p. 162

Prises à partie énonciatives p. 165

2 : L'auto-ironie, épreuves de relation à l'auditeur et épreuves de vérité p. 167

2.1 : Généralités sur l'auto- et le méta-. Des figures explicites p. 168

2.2 : L'auto-ironie comme relation nonchalante à l'auditeur p. 170

Une relation nonchalante à l'auditeur-concerné p. 171

Une connivence dans la distance critique à soi p. 173

2.3 : *L'auto-ironie comme qualification de la valeur de vérité des énoncés. Quand M. Métaphore rencontre M. Littéral* p. 176

Ceci est/n'est pas du figuré/littéral. « *Un degré cinq* » p. 178

3 : Le flow, embrayeur digitalo-analogique. Approche de la voix rappée p. 182

L'exemple du *sound* p. 183

3.1 : *Une ponctuation minimale. Ponctuation vocale et voix elliptique* p. 184

L'hypothèse de la ponctuation minimale p. 186

Quelques exemples de problèmes de ponctuation p. 189

3.2 : *Le flow comme embrayage digitalo-analogique* p. 192

Embrayage digitalo-analogique et notion d'enchaînement p. 193

Différentes échelles d'enchaînements p. 196

Différentes techniques de flow p. 198

4 : Pour une éthique de la voix p. 202

4.1 : *Le flow, canal de complémentarité* p. 202

4.2 : *Retour sur l'injonction de communication* p. 205

4.3 : *La prosopopée, une éthique de la voix* p. 207

CHAPITRE CINQ

CHANSONS POLITIQUES (1/2). UN REGIME ENONCIATIF DOUBLE, L'AMOUR/HAINE p. 211

1 : Une parole infra-argumentative, doxique et méfiante p. 213

1.1 : *Infra-argumentativité de la chanson. Evidance du déjà-entendu* p. 214

1.2 : *Polyphonie d'une parole doxique* p. 217

1.3 : « *On n'me la fait pas* ». *Une attitude première méfiante* p. 219

2 : Nous contre Eux. Explorations de trajets énonciatifs p. 222

2.1 : *Rap et morale. Absence de jugement et saillies immorales* p. 223

2.2 : *Eux, « Je Les hais ».* *La violence du langage et ses finalités* p. 226

Une violence littéraire finalisée à court terme p. 228

2.3 : *Nous contre Eux* p. 231

2.4 : *De Je à Tous. Enallage et embrayage démocratique* p. 234

De *Moi, tu...* à *Moi, Nous....* Enallage du nombre de personnes p. 235

L'embrayage démocratique p. 236

3 : L'horizon idéal de la co-énonciation. Nous, vraiment p. 238

3.1 : *Homme moyen et horizon mortel. Ce que tout un chacun aurait pu dire* p. 239

3.2 : <i>A travers moi, Nous parlons. La co-énonciation stricte</i>	p. 242
3.3 : <i>Petite histoire du rap français (2/2). La prise de la co-énonciation</i>	p. 244
Rap et rue (1993-2001) : qui parle ?	p. 245
4 : Nous/Eux : l'Amour/Haine comme régime énonciatif	p. 248
4.1 : <i>D'une attitude bifide à un régime énonciatif double</i>	p. 249
Attitude bifide à l'égard du lieu de vie et double destination de la parole	p. 250
4.2 : <i>L'amour/haine, régime énonciatif radical</i>	p. 252
De l'amour aux proches à la haine de Eux (<i>Nous Les haïssons</i>)	p. 254
4.3 : <i>Extensions du régime, et conséquences</i>	p. 256
Conséquences pour la chanson politique et l'éthique de la voix	p. 258

CHAPITRE SIX

CHANSONS POLITIQUES (2/2). L'INSTITUTION (PHATIQUE) DU LANGAGE p. 261

1 : Rap et politique, bilan et réévaluations p. 263

1.1 : *La militance comme prise de position* p. 263

1.2 : *L'énallage comme ouverture d'une classe-objet* p. 267

1.3 : *L'amour/haine comme katharsis politique* p. 269

2 : L'institution du langage comme politique de la voix p. 271

2.1 : *Une institution du sens particulière, l'institution du langage* p. 272

2.2 : *Prise du pouvoir de définition, et de définition de soi* p. 275

La définition de soi comme retour de justice pour Nous p. 277

2.3 : *Vers un égalitarisme dans l'utilisation du langage, l'isègoria* p. 280

Un pouvoir égal de prendre la parole p. 281

L'expérience incarnée de l'institution du langage comme politique de la voix p. 283

3 : L'institution phatique du langage. Politique de la voix adressée p. 285

3.1 : *Des chansons anti- ou omnithématiques. Parler de tout et de rien* p. 286

Contribution au dispositif communicationnel général. *Toute ma vie adressée* p. 289

3.2 : *L'institution phatique du langage. Pour une politique de la voix adressée* p. 290

De la « *communion phatique* » à sa fonction ou acte p. 291

Dépréciation du contenu dans différentes approches connexes p. 293

L'institution phatique du langage dans le rap p. 297

3.3 : *L'institution (phatique) du langage comme production du lien social élémentaire* p. 300

Deux situations catastrophiques, l'oubli de la civilité et de la socialité p. 301

Figuration et production du lien social élémentaire. Des chansons politiques p. 303

4 : Conséquences de la réduction de l'asymétrie. Pont avec les « concerts » (2/2) p. 306

4.1 : Une définition événementielle et moins asymétrique de la situation, la soirée p. 307

4.2 : Conséquences sanctionnelles : isègoria-en-actes et plaintes d'artistes p. 311

Des sanctions positives, mais aussi négatives p. 312

4.3 : La ligne délicate d'un respect mutuel p. 316

Une soirée exemplaire (1/2). Interactions entre propositions d'artistes et sanctions p. 318

Une soirée exemplaire (2/2). Quatre portraits de présents p. 321

REMARQUES FINALES p. 324

Chansons politique et interénonciativité p. 325

Politique du rap et politique du proche p. 327

Présence de la révolution romantique p. 328

La chanson comme lien social p. 330

Répondre à la demande sociale p. 331

Le modèle et les rappers p. 334

ANNEXE N° I RAP ET REPRESENTATION EXPERTE p. 336

ANNEXE N° II DIFFERENTES TRANSCRIPTIONS p. 346

ANNEXE N° III CORPUS RAP ET RUE p. 358

ANNEXE N° IV CHANSONS TOTALES p. 368

LEXIQUE p. 377

DISCOGRAPHIE p. 381

BIBLIOGRAPHIE CHANSON ET RAP p. 388

BIBLIOGRAPHIE GENERALE p. 393