



Voix du rap, essai de sociologie de l'action musicale d' Anthony Pecqueux

Clément Combes

► To cite this version:

Clément Combes. Voix du rap, essai de sociologie de l'action musicale d' Anthony Pecqueux . 2008, pp.264-267. hal-00842863

HAL Id: hal-00842863

<https://minesparis-psl.hal.science/hal-00842863>

Submitted on 21 Feb 2018

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.

Voix du rap, essai de sociologie de l'action musical
d'Anthony PECQUEUX
par Clément COMBES

A l'occasion de cet ouvrage sur le rap issu de sa thèse, Anthony Pecqueux manifeste la volonté de prendre ses distances vis-à-vis du prisme, généralement adopté, des quartiers « sensibles », des situations de précarités socio-économiques, de l'immigration etc. Il lui préfère une analyse du rap comme pratique sociale et artistique prenant largement place dans l'espace public. Attentif aux pratiques effectives du rap et reprenant à son compte la formule éthnométhodologique, il s'intéresse à ce qui y est *heard-but-unnoticed* afin d'apprécier la relation rappeur/auditeur. Inspiré également de conceptions pragmatique et expressiviste du langage, il livre une description originale de cette relation, médiée par le disque, à partir de l'étude de la voix et des paroles proférées par le rappeur. Partant d'un corpus discographique, A. Pecqueux scrute ainsi les situations sociales engendrées par l'écoute de disques de rap français et déploie ainsi une sociologie de l'action musicale occupée à clarifier les questions de violence, d'immoralité et de défaut d'engagement politique régulièrement soulevées à son propos.

Il commence par montrer combien cet objet demeure délicat à aborder tant il est fréquemment sujet à ce qu'il nomme, à la suite de Grignon et Passeron, l'« oscillation populo-misérabiliste » dès lors que le rap passe sous l'examen des sciences sociales. Il récuse ensuite une définition courante de cette pratique réduite à du texte et évacuant du même coup sa dimension chansonnière. Or la valeur argumentative octroyée au texte a peu de portée heuristique lorsqu'elle est appliquée au rap. En tant que matière sonore, la parole rapée à l'instar de celle chantée est qualifiée d'infra-argumentative, autrement dit à envisager comme un « tout propositionnel » (Cheyronnaud, 2002). De même, est mis en exergue l'héritage de la chanson française au vu des nombreuses intertextualités : références, citations plus ou moins revisitées de Brel, Brassens ou Renaud, actualisations de la « Lettre au Président » initiée en son temps par Boris Vian. Mais ces éléments demeurent cependant relatifs à la dimension textuelle et n'interrogent pas la performance vocale. A cet effet, l'auteur élabore ce qu'il nomme « interénonciativité », i.e. l'examen de correspondances entre différents énoncés. A partir d'une analyse approfondie de l'interprétation langagière et de l'économie articulatoire du chanteur – en un mot son *flow* –, il montre que chanson et rap français tiennent tout deux d'un genre commun. *A fortiori*, à rebours d'une idée dominante le reliant à une histoire nord-américaine, le rap français trouve selon lui des ascendances notables chez les chansonniers

français à tendance réalistes. Ellipses syllabiques, élocutions proches d'un langage parlé, nonchalance, tutoiement etc. sont autant d'indices d'une énonciation de type « réaliste » qui permet de considérer des groupes tels que « I AM », « NTM », la « Fonky Family » etc. dans la lignée de Bruant, Fréhel ou Arletty...¹ Apparaît ainsi en filigrane une volonté de l'auteur de dépassionner un débat menant fréquemment à la dénonciation. Or, face à l'hostilité de fait d'une partie des français vis-à-vis du rap, un tel constat aura des implications concrètes évidentes : penser une filiation du rap français avec une tradition populaire aujourd'hui consacrée (de Bruant à Renaud en passant par Brassens) permet de reconsidérer la vision d'une pratique cloisonnée, inhérente à un groupe spécifique (les « jeunes de banlieue »), récusant d'autant plus les référents culturels français qu'elle s'originerait hors de nos frontières.

Poursuivant, A. Pecqueux oriente son examen sur la relation rappeur/auditeur qu'engage la voix proférée de l'un, adressée à l'autre. En tant que posture d'interprétation originale, l'indifférenciation des rôles d'auteur, interprète et protagoniste de la chanson (« le rappeur est toujours le référent auquel renvoient les occurrences de "je" » : p.73) préside à une relation à son tour originale entre eux. L'expression performative « J'te rappe » manifeste le ferment communicationnel impliqué dans le rap : la parole « authentique » qu'un rappeur adresse à un auditeur, bien présent *derrière son poste*. Le premier engage ici son identité (de rappeur) et dès lors la responsabilité morale de ce qu'il déclare ; le second, loin d'être un témoin passif et assidu, procède de modes de présence différenciés à la chanson : entre oreille focale et oreille subsidiaire (p.93), écoute attentive et audition latérale, il se fait juge et interprète de ce qui lui est donné à entendre. Un ensemble de procédés (flow « analogique », ambiguïté morale, interpellations et autres saillies énonciatives) est d'ailleurs élaboré par le rappeur afin d'encourager une participation active de l'auditeur. Conjuguée à l'injonction éthique faite par la « prosopopée » (p.150) qui cadre leurs responsabilités réciproques, la relation du rappeur et de l'auditeur jusqu'alors dialogique tend à devenir « dialogale ». A. Pecqueux pressent ici l'importance pour le rappeur de rééquilibrer la relation à l'origine asymétrique entre lui et l'auditeur. Engagé dans un affrontement suivant la logique d'un « Nous » contre « Eux », l'objectif sera de susciter son ralliement afin de « gagner en efficace ». La chanson rap est ainsi le terrain d'un « Nous en cours de formation », potentiel « sujet social » dont le

¹ Quelles soient conscientisées ou non par les rappeurs : cf. la notion de « tradition latente » proposée par J-L. Fabiani et dont l'auteur s'inspire.

rappeur tend à la limite à n'être plus qu'un porte-plume – un représentant de la rue, des siens et de tous ceux qui partagent la même expérience sociale – et l'auditeur un éventuel co-énonciateur. Se déploie alors un régime ambivalent d'amour/haine, entre Nous et Eux (l'Etat, la police, les bourgeois...), dans lequel prévaut l'ambiguïté entre saillies violentes, amORAles contre Eux et énoncés moralistes, attachement et rejet du quartier d'origine, compassion envers ses membres immORAux... Partant, l'auteur ne peut que constater la labilité morale à l'œuvre dans la pratique du rap : « il s'agit donc d'une éthique réaliste de la voix : non idéalisée, qui menace toujours de déborder hors de l'éthique vers des prononciations de haines, jamais loin de celles d'amours ; vers un immoralisme, jamais loin des marques de compassion » (p.196).

Nuancé quant à la portée éthique de la voix rappée, A. Pecqueux pousse la réflexion jusqu'à la dimension politique, souvent déniée à cette dernière. Ecartant rapidement l'acception politicienne du terme, laquelle est à quelques rares exceptions près largement ignorée des rappeurs, l'auteur accorde cependant au rap une portée politique, ici entendue comme « pratiques politiques incarnées » : i.e. catégorie « d'actions élémentaires en dehors des manières institutionnelles de faire de la politique, [...] de pratiques ordinaires s'ancrant dans la vie de tous les jours » (p.219-220). Pour autant, toute relation politique requière un référent neutre et consensuel qu'incarne, selon A. Pecqueux, la communication. Sorte de principe supérieur commun (pour paraphraser Boltanski et Thévenot) de la voix rappée, celle-ci, et plus généralement l'« institution du langage », lui confère une telle dimension. Le rappeur apparaît ainsi comme promoteur du langage, moins pour le contenu même qu'il peut véhiculer – un programme politique par exemple – qu'en tant qu'institution de sens – l'activité langagière elle-même comme principe. A ce titre, on comprend l'insistance des rappeurs à thématiser le langage dans leurs chansons : la prise de parole devient ainsi, de fait, prise de position ; le langage est donné comme un bien commun qu'il faut utiliser et conserver ne serait-ce que pour avoir enfin la possibilité de s'auto-(re)définir. On saisit également l'importance des propos phatiques qu'ils profèrent (« institution phatique du langage ») : ces derniers forment la trame des liens inter-personnels, les conditions premières d'un être-ensemble et, en définitive, une « certaine idéalité du lien politique ». La mise en exergue de cette « pathétique politique » fondée sur le langage rejoint finalement la conception gramscienne en terme d'hégémonie : réapprendre à utiliser le langage, même le plus élémentaire, c'est « agir sur le quotidien pour changer les comportements, les attitudes ; pour combattre ce qui est vécu comme une domination culturelle au quotidien » (p.238).

En définitive, la voix du rap offre à A. Pecqueux d'aborder cette pratique, moins comme indissociable du « problème des banlieues » qu'en tant qu'activité artistique à part entière. Ce décalage qu'il crée ainsi vis-à-vis de la dimension sociale lui permet d'envisager son objet (complexe, particulièrement lorsqu'il s'agit d'évoquer les questions d'éthique et de violence dans le rap) sur la principale base de ce que le rap offre à entendre : une voix proférée, adressée à l'auditeur et soutenue par une instrumentation. Nul doute alors que la perspective ne donne lieu à un propos original.

° Anthony Pecqueux, *Voix du rap, essai de sociologie de l'action musical*, Paris, L'Harmattan, 2007