



HAL
open science

La vérité au risque de la violence. Remarques sur la stylistique du rap en français

Karim Hammou

► **To cite this version:**

Karim Hammou. La vérité au risque de la violence. Remarques sur la stylistique du rap en français. De l'impolitesse à la violence verbale, May 2005, Avignon, France. pp.203-222. halshs-00530328

HAL Id: halshs-00530328

<https://shs.hal.science/halshs-00530328>

Submitted on 28 Oct 2010

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.

Communication au colloque "De l'impolitesse à la violence verbale"

**La vérité au risque de la violence
Remarques sur la stylistique du rap en français¹**

HAMMOU Karim, SHADYC-EHESS (Marseille)

Le rap est perçu comme violent. C'est une perception fondée, les textes retranscrivant les paroles de quatre chansons rap que je vais étudier en témoignent². Deux d'entre elles ont d'ailleurs pour titre une insulte, qui structure leur refrain respectif : « *j't'emmerde* » d'un côté, « *baise les gens* » de l'autre. Cette violence s'observe également dans les autres chansons, par exemple au travers d'invectives dont la brutalité est incontestable : « *si je dois placer les femmes sur un piédestal / c'est pour mieux les pousser qu'elles tombent et se fassent mal* » (Perspectives, 0'12'')³ ; « *j'décharge dans l'tas j'sais qu'vous êtes tous pourris* » (J't'emmerde, 2'37''). Le tout est ponctué d'images ou de mots ("putain", "merde", "enfoiré", etc.) qui ont de quoi choquer les oreilles habituées aux formes les plus diffusées de chanson française.

Cette violence n'est pas au cœur de la recherche que j'ai entamée il y a maintenant quatre ans⁴. A partir d'une enquête ethnographique à Paris et à Marseille, je tente avant tout de saisir l'organisation institutionnelle du rap en France et les carrières qui s'inscrivent dans cette organisation. J'ai pourtant rapidement rencontré la question de la "violence verbale" par l'intermédiaire des conventions formelles dominant ce qui est devenu, selon moi, un monde social artistique (Hammou, 2005).

Les analyses qui tentent de rendre compte de la "violence verbale" du rap renvoient le plus souvent cette violence à un ailleurs, généralement celui des banlieues dont le rap serait "l'expression" (Calio, 1998 ; Mucchielli, 1999 ; Boucher, 1998), parfois à celui d'une tradition supposée afro-américaine (Béthune, 2004). Entre misérabilisme et exotisme, le philosophe Alain Milon pousse la logique à son terme : « *le rappeur en imposant un rythme, une force et une violence physique à ses mots [...signifie...] l'existence d'un dérèglement urbain* » (Milon, 2003 : 103-104). Le rappeur serait « *d'abord celui qui est relégué [vis-à-vis de] la langue*

standard, la langue courante » (*ibid.* : 101), et retournerait cette exclusion contre l'auditeur par la forme même de son rap.

Sous la plume d'A. Milon, le rap devient une glossolalie, un parler en glose, c'est-à-dire des paroles « *dont la signification est inconnue. [...] La glossolalie reste en fait pour le rappeur le moyen d'actualiser, par un flux verbal ininterrompu, sa relégation : autre langue, autre langage, autre lieu, mais toujours la même exclusion* » (*ibid.* : 104). Il y aurait donc bien quelque chose à comprendre de l'existence du rap (sinon, à quoi servirait le commentateur ?), mais ce quelque chose serait au-delà des chansons elles-mêmes qui n'en seraient qu'un symptôme. Au-delà de la reprise non distanciée des stéréotypes attachés à la « question des banlieues » (Boyer & Lochard, 1998), cette approche soulève de considérables difficultés lorsqu'on examine le modèle de la communication qu'elle met implicitement en action.

Les rappeurs ne donneraient pas les clefs nécessaires à la compréhension de leurs "bruits", et ne feraient qu'indiquer une direction vers laquelle le regard du chercheur doit se porter. « *Le souhait du rappeur tient peut-être au fait que le choc des mots incite le destinataire à réfléchir sur les raisons d'un flux verbal aussi violent. Mais que le destinataire soit présent ou non peu importe : le dialogue n'est pas en vue* » (Milon, 2003 : 105). La référence ici à une conception traditionnelle de la parole, dont la référence absolue est le dialogue, n'est pas fortuite. Elle renvoie clairement à ce que Y. Winkin appelle « *le modèle télégraphique de la communication* » (2000 : 20), et est justiciable des mêmes critiques. Les analyses proches de celle d'A. Milon éludent notamment la question de la position (Goffman 1987 :133 et suiv.) adoptée par les artistes de rap.

Je souhaite proposer une lecture alternative, en inscrivant dans un premier temps les violences verbales repérables dans les quatre raps d'Ärsenik et du Klub des Loosers dans la problématique plus générale d'une stylistique où elles font sens. Puis dans un second temps, je reviendrai sur la question de la communication mise en œuvre dans le rap, en tentant notamment de m'appuyer sur les analyses d'Erving Goffman (1987, 1991). J'espère défendre l'idée que ces quatre chansons de rap illustrent une activité de véridiction *enchâssée* dans un cadre participationnel relevant de l'art.

1. De la "violence verbale" au risque de rupture de communication

1. Le rap comme forme chansonnière

Comment analyser un "texte" de rap ? Qui l'interprète : un artiste, un jeune, un banlieusard, un relégué ? L'investigation des origines sociales des rappeurs ne doit pas être un tabou, mais elle doit s'appuyer sur de réelles enquêtes, et ne pas faire feu de toute donnée. On ne peut notamment pas déduire mécaniquement d'une chanson évoquant un vécu populaire le milieu social de son interprète, quelles que soient, par ailleurs, les conventions dominantes de la narration dans le rap à un moment donné. Dans cet article, je ferai mienne cette définition proposée par A. Pecqueux :

Le rap procède de la forme chanson : soit cette résolution d'une équation entre des paroles [...] 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 [...] puisque ce sont elles qui constituent l'essentiel du problème social – mais des paroles non réifiées, toujours proférées. (2003 : 9-10)

Si l'on concède au rap qu'il est une forme chansonnière, il faut reconnaître que l'étude d'une chanson, aussi consciencieuse soit-elle, donne tout au plus accès à une stylistique, et n'offre pas à elle seule un accès vers la pensée, la subjectivité, de l'artiste qui en est l'auteur.

Je vois à cela trois raisons principales, que je qualifierais, au risque d'aller trop vite, de causes conventionnelle, coopérative et fictionnelle : une œuvre peut refléter, par conformisme plus que par conformité, les conventions dominant une époque ou un lieu ; une œuvre peut posséder des propriétés dont l'intention n'est pas imputable à son auteur socialement reconnu, mais qui s'expliquent par l'intervention en divers points du réseau de coopération de « *personnels de renfort* » (Becker, 1988) ; une œuvre peut développer une thèse avec laquelle l'auteur conserve une distance, mais qu'il souhaite présenter à un public sans expliciter cette distance, à des fins émotionnelles.

En rapprochant deux groupes de rap qu'a priori tout oppose, et en relevant dans certaines de leurs œuvres une même stylistique, j'espère convaincre qu'une approche qui ne fasse pas l'impasse sur l'analyse du rap comme pratique artistique est souhaitable. Ärsenik, groupe professionnel issu d'un quartier populaire de la région parisienne, est composé de deux membres, Calbo et Borsalino, qui préparent leur troisième album après que les deux premiers ont dépassé les 100 000 exemplaires vendus. Le Klub des Losers, artiste amateur⁵ originaire d'une banlieue bourgeoise, évolue en solo et a réalisé en 2005 un premier album, après avoir participé à plusieurs compilations. Ärsenik et Le Klub des Losers s'opposent tout à la fois par leur origine sociale, par les parcours scolaire et professionnel qu'ils ont suivis, par le statut qu'ils occupent dans le monde du rap, par les thèmes qu'ils abordent.

Ärsenik et Klub des Losers partagent pourtant une stylistique dans laquelle la mise en scène d'une parole vraie, d'une activité de véridiction est centrale. Rapprocher les chansons de ces groupes de la figure de « celui qui pratique le franc-parler », décrite par Foucault, éclaire non seulement le sens de la "violence verbale" qu'on décèle dans ces raps, mais répond en outre à

la majorité des analyses en termes de “bruit signifiant” ou de "cri des banlieues" produites jusqu'à présent sur cette forme chansonnière.

2. Ärsenik & Le Klub des Loosers à la lumière du “tout dire vrai” parrhêsiastique

Dans le cadre de ses recherches sur le souci de soi (Foucault, 1984b), Michel Foucault s'est intéressé aux différentes figures du rapport à soi repérables dans la littérature greco-romaine. Il a découvert dans la littérature du Ve siècle av. J.-C. au Ve siècle ap. J.-C. une forme originale de rapport à soi, marquée par la quête de franchise, de "parler-vrai", traduction qu'il propose au terme grec de "parrhêsia" (Foucault, 1983). Foucault relève cependant que la notion de parrhêsia n'est pas, originellement, associée en Grèce à ce qu'il appelle le "souci de soi" (Flynn, 1985 : 536), et n'est pas l'apanage des philosophes (Kennedy, 1999). La parrhêsia est d'abord une notion politique (Foucault, 1984a). Elle émerge comme figure à part entière dans le contexte de l'Athènes démocratique du Ve siècle av. J.-C., son lieu d'expression privilégié est alors l'agora, comme en témoignent les nombreuses occurrences du mot dans les pièces d'Euripide. La parrhêsia, le franc-parler, est à la fois un droit et un devoir pour chaque citoyen de la Cité d'Athènes⁶.

a. Une véridiction humaine ancrée dans le présent

On peut tout de suite remarquer un point : on trouve précisément une problématique de la parole vraie dans les chansons d'Ärsenik comme du Klub des Loosers. Ärsenik chante : "*j'te parle de vérité*" (J't'emmerde, 2'14''), tandis que le protagoniste⁷ de Baise les gens se décrit comme une sorte de poil à gratter – une feuille de papier toilette rugueuse, selon ses mots – qui dévoile ce que chacun sait mais préférerait oublier.

Pourquoi ce thème de la vérité tient-il une telle place dans les œuvres de ces artistes ? A la question du pourquoi, il semble sociologiquement utile de substituer celle du comment (Becker, 2002 :106). On pourrait sans doute répondre à cette interrogation en revenant sur l'histoire du rap comme genre musical en France, et sur les différentes inflexions esthétiques que ce genre a connu depuis la fin des années 1980. Je me contenterai, dans cet article, de faire de ce trait une forme conventionnelle observable sinon dans tous les raps, du moins dans un grand nombre d'entre eux, et notamment dans les quatre chansons dont il est ici question.

Foucault décrit la parrhêsia comme un mode du dire vrai, mode qu'il oppose à d'autres formes de vérités : outre la vérité du Parrhêsiate, il repère et décrit, dans la Grèce antique, les figures de vérité portées respectivement par le Prophète, le Sage et enfin le Technicien. A partir de ces trois figures, on peut préciser la posture de vérité propre au Parrhêsiate, et ainsi mieux comprendre comment le recours à la violence des mots s'inscrit au cœur de son activité.

Alors que le Prophète est un médiateur qui porte la parole d'un autre, en général la parole de Dieu, le Parrhêsiate parle en son nom propre. Foucault précise même qu'« *il doit signer son propos, sa franchise est à ce prix* » (*ibid.*) On retrouve cette façon de "signer" son propos dans la bouche du protagoniste de Baise les gens : « *Dans l'rap j'n'aime que les gens qui disent que le Klub des Losers ce n'est même pas du rap parce qu'eux au moins me laissent tranquilles / Je dédicace ces rimes avec amour* » (3'18'') comme dans la bouche de celui des Anges aux points serrés : « *C.A.L.B.O. / braille du rap pour jean baskets* » (0'43'').

Alors que le Prophète dévoile ce qu'aucun humain ne peut voir sans lui, et révèle en particulier l'avenir, le Parrhêsiate ne fait que rappeler le présent ; un présent qui échappe à

certaines de ses contemporains à cause de leur « *dissipation morale* » (Foucault, 1984a). Cette façon de dévoiler sans fard le présent à ses contemporains se retrouve dans *Baise les gens*, où chaque scène se présente comme un instantané pris sur le vif auquel le protagoniste apporte un verdict abrupt : « *Au fait j'ai écouté ce que tu fais c'est nul* » (3'13''). Quant à l'incertitude face à un avenir que, comme chaque humain, le Parrhêsiaiste ignore, elle se retrouve dans des phases telles que : « *On va tous s'barrer un jour et j'connais ni la date ni l'horaire* » (Les anges aux poings serrés 1'11'').

b. Une vérédiction explicite aux prescriptions situées

Un autre trait distingue le Parrhêsiaiste à la fois du Prophète et du Sage : il ne parle jamais par énigme. Le Sage tient la vérité en lui-même et pour lui-même, et rien ne l'oblige à la rendre accessible à autrui. Le Prophète tient la vérité de Dieu, et il ne la transmet que dans la forme voulue par Dieu, fût-elle cryptique. Le Parrhêsiaiste, au contraire, ne laisse rien à interpréter (Foucault, 1984a). Tout comme le protagoniste de *Baise les gens*, sur un mode ironique : « *la langue de Shakespeare qui n'est autre que l'anglais / Tu avais compris / Finalement tu n'es pas si bête* » (*Baise les gens*, 3'07'') ; ou celui des *Anges aux poings serrés*, qui explicite les euphémismes que d'autres utilisent : « *ici bavure c'est un autre mot pour dire meurtre* » (3'57'').

Plus encore, alors que, selon la formule de Foucault, « *le Sage est structurellement silencieux* » (1984a), la prise de parole est un devoir pour le Parrhêsiaiste. Il ne peut s'y dérober. On retrouve cette idée de devoir, de nécessité de la parole en filigrane d'expression comme « *c'texte que j'te vomis* » (*J't'emmerde*, 0'39'') ; « *les cris du cœur savent pas mourir en silence* » (*ibid.*, 2'23'') ; dans le cas du *Klub des Losers*, on peut relever

l'alternative entre communication et suicide : « *si je n'peux percer des cœurs je percerai mon aorte* » (Perspectives, 0'34'')

Alors que la sagesse dit l'être du monde et des choses, et ne produit de prescription que sous la forme d'un principe général de conduite, la parrhêsia dit ce qui est dans la singularité des individus, des situations et des conjonctures⁸. Ses critiques sont ciblées et situées, ses prescriptions sont concrètes et localisées. Toutes aussi ciblées et situées sont les critiques du protagoniste de *Baise les gens*, qui répond à la phrase : « *à 24 ans j'estime que je suis trop jeune pour dormir dans les trains* » par ces mots : « *C'est bien / Moi j'estime qu'on ne peut pas prendre les gens pour des cons en mendiant les pieds confortablement insérés dans des baskets onéreuses* » (0'57''). L'énumération dans *Les anges aux poings serrés* illustre le même parti pris de localisation, et se conclut par une précision qui ne laisse rien à interpréter : « *mec tu vois l'plan / Ici tout c'qui souffre est d'mon clan* » (*Les anges aux poings serrés*, 1'54'').

c. Une véridiction critique

Au-delà de ces traits qui rappellent la figure de la parrhêsia, on peut noter que les figures du Sage et du Prophète sont explicitement mises à distance dans les chansons étudiées. Ärsenik chante « *j'suis pas l'Messie mec tu crois qu'c'est moi qui vais tout changer / P't-être* » (*J'temmerde*, 1'39''), puis précise dans le même morceau : « *P'tit j'suis pas ton modèle / c'est juste mon trip et des mots qu'on débite des putains d'maux d'tête qu'on colle aux pitres* » (0'09''). Le Klub des Losers, sur un mode plus ironique, rappe : « *Il y a des gens qui attendent de moi des choses extraordinaires mais désolé je n'ai pas envie de mettre un frein à la misère / Ca bouleverserait l'économie et elle est tellement fragile* » avant de

conclure, sur un ton interrogatif : « *Si je te dis que j'ai un cancer tu me laisseras tranquille ?* » (Perspectives, 1'50'')

Quand on rapproche ces chansons de la parrhêsia, la violence des paroles d'Ärsenik et du Klub des Loosers fait-elle sens ? C'est en comparant la figure du Parrhêsiaсте à la quatrième figure évoquée par Foucault, celle du Technicien, qu'il est possible de répondre à cette question. Comme le Parrhêsiaсте, note Foucault, le Technicien a un certain devoir de parole, car il est l'héritier d'une tradition qu'il doit perpétuer. « *Pour que son savoir ne meure pas après lui, il va bien falloir qu'il le transmette* » (Foucault, 1984a).

Mais alors que le Technicien transmet un savoir, le Parrhêsiaсте tente de rompre avec un état de fait. En outre, lorsque le Technicien est en position d'autorité par rapport à son élève ou apprenti, le Parrhêsiaсте est nécessairement en position d'infériorité. On voit que la parrhêsia est critique en un double sens : 1. elle vise non pas à reproduire, mais à changer, si ce n'est à bouleverser ; 2. elle ouvre un temps incertain, et à ce titre dangereux. Au contraire, la parole de vérité du Technicien est une parole sans risque, ce que Foucault atteste par une boutade : « *tout le monde sait, et moi le premier, que nul n'a besoin d'être courageux pour enseigner* » (*ibid.*).

3. Une situation de communication en forme d'épreuve

Quelqu'un mérite la considération attachée à la pratique de la parrhêsia uniquement s'il prend un risque ou court un danger en disant la vérité. Ce danger, a minima, porte sur la relation qui unit le Parrhêsiaсте à celui ou ceux auxquels il s'adresse. Mais le danger peut aller jusqu'à la mort, et c'est tout cet éventail que l'on trouve mis en scène dans les raps d'Ärsenik et du Klub des Loosers. Pour paraphraser Foucault, la parrhêsia « *c'est la vérité dans le risque de la*

violence » (Foucault, 1984a). Violence que l'on fait à autrui par des mots vrais, mais surtout violence qu'autrui, nécessairement plus puissant pour qu'il y ait réelle parrhêsia, peut en retour exercer sur soi.

Plus largement, la franchise du Parrhêsiaiste ouvre, selon les termes de Foucault, « *la possibilité de la haine et du déchirement* » (*ibid.*). Une fois cette possibilité ouverte, la balle est dans le camp de l'assemblée, du souverain, ou de l'ami auquel la vérité a été rappelée sans détour. Acceptera-t-il le pacte parrhêsiaistique ? On voit qu'un rap, en ce qu'il met en scène une situation parrhêsiaistique, ouvre bien une situation de communication. Mais il l'ouvre en forme d'épreuve : la forme parrhêsiaistique d'un rap réside en ce qu'elle met en scène le maintien d'une relation à autrui comme suspendu à l'exigence de vérité. Ce qui peut conduire à la dramatisation du danger jusqu'au tragique, omniprésent dans le chant du Klub des Loosers sous la forme du spectre du suicide, comme dans celui d'Ärsenik.

Le rôle de la violence verbale dans la mise en scène d'une véridiction rappelant la figure de la Parrhêsia serait ainsi de rendre sensible ce temps où un orateur et son auditoire se heurtent au danger de la haine et du déchirement, et ses conséquences. Si la vérité est reconnue, le pacte parrhêsiaistique est accepté, et la communication sauvée pour le plus grand profit moral du Parrhêsiaiste comme de celui qui a su entendre sa parole. Mais si « *la possibilité de la haine et du déchirement* » est actualisée, ni le Parrhêsiaiste, ni celui à qui il s'adresse n'en sortent moralement indemnes. Le prétendu Parrhêsiaiste porte le soupçon de l'imposture. Celui auquel il a adressé sa "vérité" peut passer pour un tyran, et un couard – il n'a pas eu le courage de la vérité.

Le rapprochement entre la stylistique mise en oeuvre par ces artistes et la figure du Parrhêsiaïste éclaire la question de la violence verbale du rap. La mise en danger de soi-même comme de la relation qui unit à autrui est signifiée par de nombreuses techniques, dont certaines renvoient à ce qu'on qualifie volontiers de "violence du rap". En vrac, témoignent de cette mise en danger certaines affirmations⁹ comme certaines scènes¹⁰. On retrouve dans les raps d'Ärsenik et du Klub des Losers, plus généralement, ces conditions de la parrhêsia selon Foucault que sont :

- La franchise et le courage du protagoniste – signifiée par l'opposition entre ce qui se passe dans les films et la réalité dans le morceau Perspectives, ou des phases telles que « *j't'emmerde envoie-moi toutes tes casernes* » (J't'emmerde, 1'42'').
- L'urgence de la situation – cf. « *primo c'est l'bordel* » (J't'emmerde, 0'20'') ou « *j'ai donc besoin d'une corde supportant 60 kg* » (Perspectives, 1'10'').
- L'absence de pouvoir du Parrhêsiaïste en dehors de sa parole de vérité – cf. comme tout un chacun, le protagoniste de Baise les gens n'est « *qu'une simple feuille de papier toilette* » (0'37'', 4'30''), dont la seule originalité est de dire ce qu'elle pense. Dans Les anges aux poings serrés, on peut aussi citer cette affirmation : « *j'ai qu'ma rage à fond d'cale et ma grammaire* » (1'49'').

On peut donc émettre l'hypothèse que dans la stylistique du rap, les mots et modes d'interprétation qualifiés de "violence verbale" sont l'une des techniques qui sert un parti pris de véridiction mis en scène par l'artiste.

Je tiens à préciser que ces textes d'Ärsenik et du Klub des Losers ne livrent pas une quelconque essence du rap. Cette réserve est une nécessité méthodologique. Je ne veux pas adopter une posture normative s'arrogeant le droit de définir ce qui est du vrai rap ou ce qui

relève de l'imposture. Mais cette précision a également une valeur historique : d'autres façons de rapper en français ont existé et existent toujours, depuis les morceaux de bravoures mystiques d'IAM dans *Ombre est Lumière*¹¹ jusqu'à la parodie de film d'horreur interprétée par Don Choa dans *Dr. Hannibal*¹². Inversement, on peut trouver dans certaines chansons de Renaud ou de Boris Vian par exemple des postures narratives et un usage de la langue qui mériteraient d'être rapprochés de certains raps¹³.

II. L'enchâssement artistique de la parrhêsia dans le rap

En ce point, il me semble nécessaire de clarifier une ambiguïté. Pour aller vite, qui est le Parrhêsia dans *Perspectives*, *J'emmerde*, *Baise les gens*, ou *Les anges aux poings serrés* ? Jusqu'à présent, je n'ai parlé que de protagoniste, selon la distinction proposée par A. Pecqueux, mais il faut aller plus loin.

1. L'animateur-auteur est-il responsable ?

Pour analyser l'énonciation à l'œuvre dans la chanson de rap, A. Pecqueux distingue les rôles d'auteur, d'interprète et de protagoniste. Cette tripartition n'est pas sans rappeler celle opérée par Goffman dans sa critique de la notion de locuteur telle que l'utilise l'analyse traditionnelle de la communication. Goffman souligne la nécessité de ne pas confondre *l'animateur* d'une parole, son *auteur*, et son *responsable*. L'animateur est « *la machine parlante, le corps se livrant à une activité acoustique* » (1987 : 154). Dans le cas du rap, on peut relever qu'une écrasante majorité de chansons de rap sont *animée* par leur *auteur*, c'est-à-dire par celui qui a choisi les émotions exprimées et les mots par lesquels elles le sont. Les tâches d'écriture et d'interprétation sont le plus souvent indivises (Hammou 2002 : 52).

La question du responsable est plus épineuse. Par ce terme, Goffman vise à décrire « *quelqu'un dont la position est établie par les mots qui s'énoncent, [...] qui est lié par ce que les paroles disent* » (1987 : 154). Les quatre chansons retenues ici sont sur la question du responsable sans ambiguïté : les propos tenus y sont signés du nom même de l'artiste (Baise les gens 3'18'' *op. cit.* ; J't'emmerde 0'33'', Les anges aux poings serrés 0'43'' et 1'51'' ; « j'espère vendre plein de disques que mon label gagne plein d'argent » Perspectives 1'30''). Pour reprendre les termes de Goffman, le responsable marque ainsi son identité avec l'auteur et l'animateur de la parole rappée. On est bien dans la configuration décrite par A. Pecqueux.

Cependant, il me semble exagéré d'en faire une « *règle constitutive* » (Pecqueux 2003 : 111) du rap français, au point de considérer que « *pour être dit rapper, [...] il faut répondre aux exigences établies pour ce poste d'interprétation : auteur-interprète-protagoniste* » (*ibid.* : 112-113). Si, dans chaque chanson des trois albums qu'Ärsenik et Klub des Loosers ont publiés à ce jour, on retrouve cette identité entre auteur / animateur / responsable, c'est presque un trait distinctif de ces groupes. Des chansons où l'auteur-animateur n'est pas le responsable sont en effet repérables dans les discographies d'IAM, Faf Larage, Stomy Bugsy, Rocé, Rocca¹⁴, pour ne citer que des artistes dont les œuvres sont prises en compte au titre de chansons de rap dans la thèse d'A. Pecqueux.

Il est bien sûr possible de retenir une interprétation plus modeste de l'argument. On peut poser qu'une chanson de rap suppose l'indifférenciation auteur / interprète / responsable, et que des artistes produisant majoritairement des chansons de rap français peuvent à l'occasion réaliser des chansons qui, en toute rigueur, ne correspondent pas à ce genre. Cette démarche fait malgré tout question, dans la mesure où elle est mobilisée à l'appui de la thèse suivante : « *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 » (2003 : 61-62). Si l'utilisation courante de la langue se caractérise notamment par l'engagement de la responsabilité d'une personne réelle, on risque l'argument circulaire à vouloir montrer le rapprochement du langage parlé opéré par le rap en écartant méthodologiquement les chansons "formellement rap" ne répondant pas à cette propriété.

2. Un travail artistique sur les formes du dire-vrai

Le parcours analytique proposé par A. Pecqueux est stimulant, mais on peut en imaginer un autre, à partir des remarques sur la proximité entre la figure du Parrhêsiaïste et la parole mise en scène dans les chansons étudiées.

Au-delà de la décomposition de la notion commune de locuteur (et symétriquement, de celle d'auditeur), l'analyse d'E. Goffman amène à prendre en considération la *position* dans laquelle se trouvent les participants à une interaction. Il souligne que cette position se caractérise par une hauteur, un volume, un rythme, une accentuation, une qualité tonale, etc. et que les changements de position se traduisent logiquement par des modifications de ces codes. Or tout porte à croire que ces codes, dans le cas du rap, décrivent une posture singulière, que l'on ne peut ni assimiler à la chanson traditionnelle (l'économie articulatoire n'est pas la même), ni au langage "naturel" ou dialogique.

Plutôt que comme une tentative de se rapprocher de la langue courante, je propose dès lors de lire l'indifférenciation des rôles d'auteur / animateur / responsable comme une technique utilisée par des rappers – ici Ärsenik et Klub des Losers – dans le cadre d'un travail artistique sur la véridiction¹⁵. Pourquoi parler d'un travail artistique *sur* la véridiction plutôt

que d'un travail *de véridiction* ? Parce qu'il me semble que la chanson de rap est moins l'occasion de produire une parole de vérité que de jouer sur une parole de vérité.

Revenons sur cette possibilité, trop rapidement évoquée, qu'un homme revête l'habit du Parrhêsiaïste sans pour autant porter une parole de vérité. L'orateur pourrait être celui qui a la langue trop bien pendue, l'*athuroglossos*, dont la pièce Oreste d'Euripide (408 av. J-C) dresse un portrait saisissant en la personne de Talhybius. Foucault précise que l'« *athuroglossos est à la fois le synonyme (en son sens péjoratif), et l'antonyme de la parrhêsia (en son sens positif). C'est en effet un signe de sagesse que d'être capable d'utiliser la parrhêsia sans tomber dans les bavardages de l'athuroglossos* » (Foucault, 1983 : 22¹⁶). Ce mauvais Parrhêsiaïste a moins foi en sa capacité à formuler un discours articulé qu'en son aptitude à produire une réaction émotionnelle au sein de son auditoire par sa voix puissante. A sa parole est associée le *thorubos*, mot qui décrit le bruit que fait une voix forte, un cri ou une clameur. « *Lors d'une bataille, par exemple, le cri que poussent les soldats pour renforcer leur courage ou effrayer l'ennemi est qualifié de "thorubos"* » (*ibid.* : 23).

Cet orateur place ses espoirs dans une franchise aveugle (« *ignorant outspokenness* », *ibid.*). Cette expression reprend l'idée portée par le terme *athuroglossos* et lui ajoute ses implications politiques. La parrhêsia, chez Euripide, ne peut avoir d'effets politiques salutaires que si elle se double d'une bonne éducation, à la fois intellectuelle et morale (*mathesis*). Si l'enjeu d'un rap était bien la véridiction parrhêsiaïstique en tant que telle, cette figure devrait être conspuée par les rappers, et chacun d'entre eux devrait chercher à s'en distinguer. Or ce n'est pas ce qu'on observe. Au contraire, on est fondé à rapprocher également ce double négatif du Parrhêsiaïste de certaines conventions stylistiques du rap,

notamment de "l'egotrip", terme décrivant les paroles d'autoglorification que profère un artiste¹⁷.

La stylistique du rap, dans son jeu avec un ensemble de traits rappelant la parrhêsia antique, a tout autant cherché à actualiser les possibilités artistiques d'une posture parrhêsiaque en son sens positif qu'en son sens négatif, telles qu'Euripide a pu les dépeindre. Au fond, il semblerait que l'analyse de Milon retrouve certaines formules utilisées bien avant lui pour caractériser ceux qui parlent à tort et à travers dans l'agora. Mais en pointant du doigt le *thorubos* du rappeur, le philosophe passe à côté d'un élément essentiel. Je le résumerai en ces termes, si l'on me permet le raccourci : le rap, en tant que forme artistique, n'est pas une parrhêsia, mais un jeu sur la parrhêsia. Il enchâsse dans un cadre chansonnier des situations sociales dans lesquelles la véridiction tient fréquemment une place centrale.

Conclusion

Il reste donc à saisir l'histoire de cette stylistique, et à en cerner les variations d'un artiste à l'autre. Elle est à mon avis dominante actuellement et depuis une bonne dizaine d'années dans le rap en français, sans être pour autant ni la seule, ni toujours présente de façon aussi nette que dans ces chansons d'Ärsenik et du Klub des Losers. Le point intéressant à relever ici est qu'apparaît clairement le fait qu'Ärsenik et Le Klub des Losers sont des artistes qui appartiennent formellement, professionnellement et stylistiquement à une même forme musicale. Pourtant, ils ne partagent ni une même origine ethnique, ni une même origine géographique, ni une même origine sociale, ni un même âge (social).

On voit à présent que la violence exprimée dans une majorité de chansons rap n'est pas la traduction ou la transfiguration d'une violence "autre" – violence des "quartiers" décalée et transfigurée par le défi artistique ; violence d'une tradition culturelle importée des Etats-Unis, violence d'une exclusion qui appelle en retour une exclusion symbolique tout aussi violente. La plupart de ces interprétations sont remises en cause, sinon invalidées, par la communauté stylistique d'Ärsenik et Klub des Losers. Au contraire, une autre lecture permet d'en rendre compte : la violence des mots s'enchâsse dans une démarche artistique où l'objectif est d'émouvoir l'auditeur, elle renvoie à des techniques travaillées en vue de produire cette émotion, dont la dramatisation, la crudité (Hammou, 2002), l'usage de l'insulte, la forme explicite (Pecqueux, 2003) – autant de pratiques généralement rabattues sur le qualificatif de "violence verbale" – font partie.

Bibliographie

- Arendt H. (1997). *La crise de la culture*. Paris : Folio essai.
- Becker H. S. (1988). *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.
- Becker H. S. (2002). *Les ficelles du métier*. Paris : La Découverte.
- Béthune C. (2004). *Pour une esthétique du rap*. Paris : Klincksieck.
- Boucher M. (1998). *Rap, Expressions des Lascars*. – Paris : L'Harmattan.
- Boucher M. et Vulbeau A. (dir.) (2003). *Emergences culturelles et jeunesse populaire. Turbulences ou médiations ?* Paris : L'Harmattan [coll. Débats Jeunesses].
- Boyer H. et Lochard G (1998). *Scènes de télévision en banlieues 1950-1994*. Paris : INA / L'Harmattan [coll. Mémoires de télévision].
- Calio J. (1998). *Le rap, une réponse des banlieues ?* Vaux-en-Velin : ENTPE Lyon / Aléas.
- Flynn T. (1985) Truth and Subjectivation in the Later Foucault. *The Journal of Philosophy*. 82:10.531-540.
- Foucault M. (1983). Discourse and Truth : The Problematization of Parrhesia. (Compte-rendu de six séminaires donnés en oct.-nov. 1983 à l'Université de Berkeley). Evanston (Illinois), Northwestern University : éd. par Joseph Pearson 1985. Réédité en 1999 pour <http://www.foucault.info>.
- Foucault M. (1984a). La parrhêsia. Cours au collège de France délivré le 1^{er} février 1984 [enregistrement, archives personnelles].

- Foucault M. (1984b). *Histoire de la sexualité tome III : Le souci de soi*. Paris : Gallimard.
- Goffman E. (1987). *Façons de parler*. Paris : Ed. de Minuit.
- Goffman E. (1991). *Les cadres de l'expérience*. Paris : Ed. de Minuit.
- Hammou K. (2002). *Rapper en professionnel : l'authenticité à l'épreuve de la commercialisation*. Marseille : SHADYC-EHESS. Mémoire de DEA
- Hammou K. (2005). Comment le monde social du rap aménage-t-il son territoire ? L'exemple de la polémique autour du groupe Manau. *Sociétés Contemporaines* (à paraître).
- Kennedy K. (1999). Cynic Rhetoric : The Ethics and Tactics of Resistance. *Rhetoric Review*. 18:1.26-45.
- Loroux N. (1990). *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*. Paris : Seuil [coll. Points n°214].
- Milon A. (2003). « La figure de la relégation dans la musique rap ». In Laffanour A. (dir.). *Territoires de musiques et cultures urbaines*. Paris : L'Harmattan. 99-106.
- Mucchielli, L. (1999). Le rap, tentative d'expression politique et de mobilisation collective de jeunes des quartiers relégués. *Mouvements* 3.60-66.
- Pecqueux A. (2003). *La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières*. Paris : EHESS. Thèse.
- Peters J. D. (2005). *Courting the Abyss. Free Speech and the Liberal Tradition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rosenstock B. (1994). Athena's Cloak: Plato's Critique of the Democratic City in the Republic. *Political Theory*. 22:3.363-390.
- Winkin Y. (2000). *La nouvelle communication*. Paris : Seuil [coll. Points Essais n°136].

¹ Ce texte a bénéficié des lectures attentives et des critiques inspirées de Nicolas Jounin, Alix Le Gall, Anthony Pecqueux et Francesca Sirna. John D. Peters et Emmanuel Pedler ont eu la patience d'accompagner ma réflexion de remarques judicieuses. Qu'ils en soient ici remerciés.

² Il s'agit de J't'emmerde et Les anges aux poings serrés d'Ärsenik in *Quelque chose a survécu*, Hostile (EMI) 2002 ; et de Baise les gens et Perspectives du Klub des Losers in *Vive la vie*, Records Makers 2004. Une transcription de ces chansons devait figurer en annexe du présent texte, et me paraissait nécessaire à la pleine compréhension de mon propos. Malheureusement, je n'ai pas obtenu des ayants-droits la possibilité de reproduire l'intégralité des paroles de ces chansons. Je ne peux donc, à mon grand regret, que conseiller aux lecteurs de se reporter aux albums de ces artistes, afin de réinscrire chaque extrait cité dans l'ensemble chansonnier hors duquel les risques de contresens sont nombreux. Les retranscriptions produites dans ce texte suivent l'hypothèse de « ponctuation minimale » proposée par A. Pecqueux : « *la voix elliptique et la ponctuation vocale rendent la ponctuation graphique soit superflue, soit indécidable, dans tous les cas inutile* » (2003 : 191)

³ Les extraits de chansons retranscrits sont situés temporellement par rapport au début de la piste du morceau concerné, soit, pour ce cas précis : à la 12^e seconde du morceau Perspectives.

⁴ Elle s'inscrit dans le cadre d'un doctorat mené à l'EHESS sous la direction d'E. Pedler, avec le soutien financier de la région PACA en partenariat avec le Centre d'études en sciences sociales appliquées (CESSA).

⁵ Au sens où le rap n'est pas sa principale source de revenu.

⁶ Etant entendu que dans le contexte athénien, la notion de citoyenneté s'accordait strictement au masculin, et se construisait essentiellement contre le statut réservé aux esclaves. On pourrait préciser le sens antique de la parrhêsia politique à la lumière de ce fait, et de l'idéal athénien de l'autochtonie (Loroux, 1990 ; Rosenstock, 1994). Cette piste nous mènerait trop loin pour être approfondie dans ce texte.

⁷ Je reprends ici la distinction opérée par A. Pecqueux entre auteur, interprète et protagoniste. Nous aurons l'occasion de revenir plus longuement sur cette distinction dans la partie suivante, et de la rapprocher de la distinction goffmanienne entre animateur, auteur et responsable (1987 : 133 et suiv.).

⁸ Sagesse et parrhêsia s'opposent ainsi en des termes qui rappellent la distinction commune, à l'époque moderne, entre vérité de fait et vérité de raison (Arendt, 1997 :294).

⁹ « *ces gens fiers qui ont des putains d'rasoirs dans la mâchoire plein d'stress / d'ces coins d'où j'sors qu'la vie agresse où on sert les poings / les pompes funèbres comme sponsors* » (Les anges aux poings serrés, 3'21'') ; « *dans la vie les types comme moi se saoulent au pack de bières se foutent de tout se tranchent les veines / partent en civière* » (Perspectives 1'22'') ; « *demain je trouve un arbre isolé et je le fais / et ils pensaient que ce que je disais n'était qu'un concept super / mais je risque d'en user jusqu'à la corde* » (Perspectives 2'09'')

¹⁰ Baise les gens 2'27'', par exemple, où le narrateur refuse sans détour le jeu de cooptation entre artistes, au risque – ou dans l'intention ? – de vexer ses pairs ; J't'emmerde, où le narrateur remet en cause sa relation à ses détracteurs (cf. le refrain 0'48'') comme à ses fans (0'09'' et 2'05'') ou à ses pairs (2'15'').

¹¹ Cf. en particulier *Le Dragon*, *Le Dernier Empereur*, *Pharaon Reviens*, etc. in *Ombres est Lumière*, Delabel 1993. Si une véridiction est ici mise en scène, elle est bien plus proche de la figure du Prophète que de celle du Parrhêsia.

¹² In *Vapeurs toxiques*, Sony 2002. Cette chanson propose un jeu sur la fiction où la question de la vérité n'est pas au cœur du travail artistique. En témoigne la conclusion du protagoniste, en forme de clin d'œil : « *moi c'est John Do pas Don Cho / celui là aussi j'l'ai liquidé ce p'tit français / il faisait style sourcils froncés quand j'suis arrivé / mais t'inquiète il a pas souffert / j'ai tiré direct dans l'coeur puis son ventre j'l'ai ouvert / son foie comme d'hab j'l'ai mangé j'ai mis sa tête dans un bocal / en souvenir puis j'me suis greffé ses cordes vocales* ».

¹³ Pour une analyse comparative de la chanson *Le Déserteur* de Boris Vian (1954) et des différentes reprises proposées par le chanteur Renaud (en 1983) et les rappeurs Lionel D (en 1990), Fabe (en

1997) et Salif (en 2001), cf. Pecqueux, 2003 : 66 et suiv.

¹⁴ Cf. Shurik’N (J’attends et Lettre in OÙ je vis, Delabel 1998), Akhenaton (La Cosca in Métèque & Mat, Delabel 1995), Stomy Bugsy (L’ouvrier in Le calibre qu’il te faut, Sony 1996 ou Bumpy Dog in Trop jeune pour mourir, Sony 2000), Rocca (titre caché in Elevacion, Barclay 2001), Rocé (Plus d’feeling in Top départ, Chronowax 2001), N.A.P. feat. Faf Larage (5 ans de répit in La fin du monde, BMG 1999).

¹⁵ Remarquons tout de suite que cette approche permet de rendre compte des chansons de rap où l’indifférenciation animateur / auteur / responsable n’est pas réalisée : il s’agit simplement de chansons où l’artiste ne travaille pas la notion de véridiction (le cas de Don Choa, précédemment cité), ou la travaille "au second degré". Ainsi la chanson Lettre (*op. cit.*), s’ouvre par ces mots : « *Si tu lis cette lettre, c’est que j’ai dû m’absenter / un peu avant que tu arrives mais j’pouvais pas rester / le taxi attendait* », dont le sens réel n’apparaît qu’à la fin du premier couplet : « *si j’ai pu partir un doigt levé / pied de nez à la guigne finalement j’ai gagné / à travers toi j’m’en suis tiré / te demande pas pourquoi j’ai la réponse ici / il fallait que je parte pour que tu viennes c’était écrit petit* ». Shurik’N est ici l’animateur d’une parole de vérité posthume : la responsabilité du propos revient à un grand-père adressant une lettre à son petit-fils. Le caractère théâtral du morceau est renforcé par sa conclusion, où l’on entend un bruissement de feuille, un pas de course, puis la voix d’enfant appelant sa mère.

¹⁶ Ma traduction.

¹⁷ Aucun des raps que j’ai choisi d’étudier ici ne sont à strictement parler des egotrips. On trouve par contre un très bon exemple de cette pratique dans la discographie d’Arsenik : « *Je deale mes crimes au kilo coupés sur le bloc choc hostile comme un glock au stylo distille avec style au micro / la rage dans les blocs claque les blood cot mate le beat / l’éclate à coup d’lattes atmosphères suspectes et lignes plates ce morceau va faire date / mate la technique les stigmates sur les mecs j’nique batte au poing ça s’gâte dans mon coin j’tâte le terrain gat / vocal L.I.N.O. Cal-B.O. local fléau focalise l’attention sur le poison dans l’bocal / guette le sultan j’ai plus l’temps j’exporte mon culte en territoire ennemi pour les beaux c’est insultant / je gerbe du verbe mutant / acerbe* » (Quelques gouttes suffisent in Quelques gouttes suffisent..., Hostile (EMI) 1997).