

# Philosophie, psychologie, sociologie moraleS

- [Accueil](#)
- [About us](#)
- [Contact and contribute](#)
- 

Allez à

[Accueil](#) > [Contributions](#) > Anthony Pecqueux. Le souci de l'auditeur. Rap et sens moral

## Anthony Pecqueux. Le souci de l'auditeur. Rap et sens moral

22/12/2008

[Allez aux commentaires](#) [Commenter](#)

### 1. Introduction

Nous voudrions dans cet article aborder la question, centrale dans le rap, de la relation particulière qui s'instaure au fil des chansons entre les rappeurs et leurs auditeurs, et qu'on ne saurait réduire à la relation commerciale engendrée par l'industrie du disque. Cette relation est historique, au sens où elle s'accomplit au fur et à mesure des écoutes d'un rappeur par un auditeur ; mais elle doit également pouvoir s'instaurer avec chaque nouvel auditeur de telle chanson.

C'est par cette relation que nous aimerions essayer de dégager ce qui serait le sens moral du rap, alors que ce genre chansonnier est généralement reconnu comme immoral. En effet, à écouter les paroles, tout y passe ou presque : de la revendication de se situer en dehors de la morale (« On s'prétend pas prof donc on donne pas d'leçons », Fonky Family, « Sans rémission », 1998) ; aux nombreuses saillies immorales qui forment autant de justifications ou revendications pour soi d'actes immoraux (« Seul le crime paie aucun remords pour mes pêchés / Tu m'connais j'suis assez bestial pour de la monnaie / N'aimant que mani-er l'aci-er pour des billets / Si t'entends des 'clic-clic' [bruit d'armement d'un revolver] seul le crime paie » (Lunatic, « Le crime paie », 1996) ; parfois jusqu'à l'amoralisme : « Musique et crime : Rambo cont' Gandhi / Quand Marc Dutroux rencont' Candy » (Lunatic, « 92 I », 2000).

Mais, à écouter plus attentivement les paroles des chansons, on y entend tout autant des messages explicitement moraux : « Ecoutez vos parents avant d'm'écouter à moi » (Don Choa, « La vérité blesse », 2002). Cet extrait contient d'autant plus un *double bind* qui situe bien la perplexité morale des rappeurs : ils savent que « quelque chose » se passe avec leurs auditeurs, mais ont précisément du mal à l'assumer – leurs raps ne seraient « pas que des

chansons ». Dans tous les cas, le rap, de ce point de vue, semble plus se caractériser par une oscillation entre conformité et provocation morales que par un strict immoralisme (ou autre). C'est pourquoi il nous a semblé préférable de nous atteler à chercher ailleurs que dans la stricte signification des paroles le sens moral du rap. En l'occurrence, du côté de la relation rappeur / auditeur, dans la mesure où il s'agit ici comme nous allons le voir d'une relation explicitement morale : la relation d'écoute comme relation morale de JE-chanteur à TU-auditeur.

Les arguments présentés ici sont issus d'un travail doctoral, récemment publié sous forme de livre (Pecqueux, 2007), pour lequel nous nous sommes attelé à problématiser cette relation. Nous sommes pour cela parti du constat des importantes ventes de CD de rap français, afin de postuler l'existence de publics divers, variés ; et ce postulat permet de renverser l'enquête habituelle sur les conditions sociales de la pratique ou de l'écoute du rap (le rap et la banlieue...), pour s'interroger sur les conditions d'une pratique sociale. En une question : qu'est-ce qui se joue socialement (c'est-à-dire avec les auditeurs) à travers les voix des rappeurs ? Les chansons de rap français ont alors été constituées en corpus systématique (depuis le premier disque collectif à diffusion nationale en 1990, jusqu'à la fin de l'enquête en 2003). Ce matériau, les chansons, est saisi selon son mode d'existence, qui est sonore (et non selon une hypothétique entité textuelle qui n'existe ni pour les musiciens ni pour les auditeurs – des « textes » de rap). Le travail d'investigation et d'analyse sur ces entités sonores a porté de manière privilégiée sur les paroles proférées dans les chansons, sur les voix des rappeurs ; et parmi ces paroles proférées, nous avons tenté de faire ressortir celles qui semblaient les plus récurrentes et les plus représentatives de l'activité de rapper.

Le but est de se donner les moyens de traiter à nouveaux frais le côté « positif » de biens culturels tels que des chansons, alors que c'est le plus souvent le côté négatif qui est souligné – d'autant plus dans le cas du rap, dont les « messages » incivils ou l'absence d'engagement politique sont régulièrement pointés, un peu à la manière de Richard Shusterman dans *L'Art à l'état vif* (1991).

### 1. Le rap en ses actes de langage : vers la problématique de la relation à l'auditeur

À écouter donc des disques de rap français, il apparaît que tout un jeu d'actes de langage se noue entre « Je » et « Tu », jusqu'à des formes d'association entre Je et Tu, c'est-à-dire des « Nous », qui prennent souvent pour cibles des « Eux » (les institutions, la police, les hommes politiques...); ce « Nous contre Eux », classique dans les cultures populaires (cf. Hoggart, 1970), ne sera cependant pas l'objet de cet article. Nous aimerions plutôt nous focaliser sur la relation JE / TU, qui est d'autant plus importante quand on réalise, d'une part : **1.** que les rappeurs sont systématiquement auteurs et interprètes de leurs paroles, et le plus souvent les **protagonistes** de leurs chansons ; bref, que les « Je » présents dans les chansons renvoient aux rappeurs eux-mêmes, et les « Tu » aux auditeurs. Le plus souvent, cela se déploie selon la forme « JE TE + verbe de relation ».

Et quand on réalise, d'autre part, **2.** que la **thématique** de cette relation est souvent **langagière**, qu'elle a à voir avec l'activité présente (la réalisation / l'écoute d'une chanson) ; bref, que la relation rappeur / auditeur s'énonce par une formule approchant de « Je te parle / rappe ». Les actes de langage en question sont alors des performatifs explicitement adressés. « Je te dis que... », « Je te rappe que... » : il s'agit de témoignages sur des expériences propres, adressées aux auditeurs.

À partir de ces constats, il est déjà possible de mettre en avant une éthique de la voix, qui s'entend dans les façons d'interpeller l'auditeur, de solliciter sa coopération dans l'espace même de la chanson – dans la façon d'implanter vocalement cette relation « Je / Tu » au sein de l'exercice chansonnier. Sont ainsi déployées toute une série de stratégies énonciatives d'interpellations, parfois violentes, dans tous les cas sonores ; mais aussi des stratégies à travers

lesquelles s'entend un rapport auto-ironique à soi (aux auditeurs, et à la pratique du rap qui relie le soi aux auditeurs), ou encore un rapport auto-ironique à la vérité (« J'suis pas né dans l'ghetto j'suis né à l'hosto », Lunatic, « Avertisseurs », 2000 : où la première partie, métaphorique, est suivie de la pure littéralité). Toutes ces stratégies sont destinées à solliciter la coopération de l'auditeur (pour tous ces développements, cf. Pecqueux, 2007, chapitre 4 ; y est aussi analysé ce qui concerne le souffle et le rythme de la voix des rappeurs, qui ne seront pas abordés ici).

Mais ce ne sont pas ces stratégies qui constituent le cœur de la présente argumentation ; il semble en effet que le véritable sens moral des rappeurs transparaisse dans leur **manière d'être en conversation avec leurs auditeurs** – comme Stanley Cavell a pu le montrer à propos des protagonistes des comédies de remariage. Pour lui, la morale du cinéma ne se situe pas tant selon lui dans les thèses morales que déploient les films (encore moins dans les films à thèse qui réduisent la complexité morale à une lutte entre un bien et un mal évidents), que dans les gestes des acteurs. Dans le cinéma muet, la portée morale des gestes des acteurs est évidente. Dans le genre cinématographique qu'il a étudié en particulier, la comédie de remariage (représentée par des films comme *New-York Miami* ou *L'impossible M. Bébé*), la portée morale des gestes des acteurs transparaisse plutôt de « la façon dont certains couples d'êtres humains sont en conversation » (Cavell, 2003, p. 35). Cavell développe une idée centrale chez lui, à savoir que la portée morale voire politique de ce genre vient des conversations qui y sont actualisés. C'est-à-dire : les films bavards que sont les comédies de remariage font faire l'expérience de « la possibilité d'échanges entre êtres humains » (*Ibid.*, p. 181). Cette lecture du cinéma Cavell incite, concernant la chanson, à investiguer du côté de la voix, à partir de l'hypothèse que celle-ci nous dit quelque chose sur nos conversations quotidiennes (cf., concernant la voix, les développements de Cavell sur l'opéra : Cavell, 2007).

Reprenons pour le moment l'analyse des actes du langage du rap, en remarquant qu'ils se sont progressivement stabilisés. Le mouvement pourrait être retracé à partir du titre du premier rap du groupe N.T.M., « Je rap » (1990), jusqu'à une forme que l'on notera « j'te rapp' » qui se systématisa à partir de 1997. Cela signifie que l'évolution de « Je rap » à « j'te rapp' » signale un double mouvement énonciatif : l'adresse à l'auditeur d'un côté, qui se double de l'autre côté par l'adoption progressive d'une nouvelle « technique corps rappant ». De ce point de vue, on passe en effet d'une articulation par laquelle tous les sons sont décomposés, toutes les syllabes prononcées, à des phénomènes de plus en plus nombreux d'apocopes, d'émissions, etc. – de nonchalance articulatoire.

Pour qualifier ce trait dans la chanson, nous proposons l'expression d'**ellipse syllabique**, en lieu et place des descriptions sous la figure du métaplasme<sup>1</sup>, en prenant ellipse au sens de Wittgenstein. Non comme omission par sous-entendu mais comme abréviation par rapport à un modèle, ici celui de la correction (ou préciosité) 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 » (Wittgenstein, 1961, p. 123 § 20). L'ellipse ainsi entendue rend au mieux compte du phénomène : notamment elle contient l'idée d'une forme de subversion par rapport à un modèle.

Dégageons une première conclusion, à partir des données présentées jusqu'ici. D'une part, cette nouvelle façon d'articuler le langage dans le rap articule en même temps des relations sociales (« j'te... »). L'instanciation progressive d'une relation avec l'auditeur se double d'un traitement énonciatif particulier donné à cette relation, que nous qualifions de nonchalance énonciative. D'autre part, l'indifférenciation des rôles entre auteur, interprète et protagoniste des paroles des chansons, inédite dans l'histoire de la chanson française (inédite en tant que dynamique collective et systématique pour les rappeurs), implique une responsabilité morale particulière des rappeurs envers leurs paroles et leurs auditeurs. On comprend mieux ainsi pourquoi ce ne sont pas « que des chansons » : quand JE s'engage à ce point dans le procès chansonnier, et qu'il y convie, voire associe TU.

## 1. Le souci de l'auditeur : rap & sens moral

Nous avons pu ainsi dégager la dynamique du principal acte de parole à l'œuvre dans la voix du rap en français : de la référence initiale et circulaire à la pratique (« Je rap »), à l'initiation progressive d'une relation (« J'te rapp' »). Nous proposons d'analyser ce mouvement comme celui d'un don « sans ambiguïté » à l'auditeur (Austin, 1970, p. 91 ; ce sont les performatifs explicites qu'Austin désigne ainsi) : « J'te donne c'rap ». Ce qui est donné sans ambiguïté à l'auditeur est la parole : la parole comme bien commun, *i-e* la parole comme institution du langage (dans sa disponibilité sociale – cf. Descombes, 1996) ; et la parole comme bien devant régir les rapports avec autrui, *i-e* la parole comme institution phatique du langage (la parole comme mode de régulation élémentaire des rapports sociaux – cf. Malinowski, 1923 : Malinowski parle d'usage « phatique » du langage pour désigner les échanges de banalités entre étrangers, qui se prouvent ainsi leur absence d'intentions belliqueuses, se confirment mutuellement comme êtres sociaux).

Bref, nous voudrions pousser aussi loin que possible l'analyse de cette association entre la pratique de l'ellipse syllabique (« J'te... ») et la réalisation d'un acte de langage explicitement adressé à l'auditeur et concernant un exercice langagier (« J'te rapp' »). Un premier pas est de noter que ce mouvement rapproche la parole rappée de celle qui est pratiquée d'ordinaire dans les conversations naturelles, ordinaires, en français. Cette façon nonchalante et ordinaire de parler se trouve à l'exact opposé des effets de hiérarchie de la distance articulatoire et sémantique ; plus généralement des effets de hiérarchie qui transparaissent des situations (langagières) inégalitaires : comme les relations maître / élève, employeur / employé, etc., *i-e* toutes relations au cours desquelles s'exprime une déférence, y compris articulatoire.

L'hypothèse forte engagée ici est que des chansons ne sont pas des « programmes » politiques, mais qu'elles peuvent, plus modestement mais tout aussi profondément, modifier les comportements de leurs auditeurs et par ricochet le vivre-ensemble. Elles peuvent en effet participer à modifier nos expériences ordinaires de ce que c'est que vivre en société, et en ce sens avoir des effets politiques. En l'occurrence : les chansons de rap peuvent modifier notre manière de nous lier avec autrui en utilisant le langage plutôt que la violence ; et modifier notre manière de lui parler en adoptant un certain ton (nonchalant, plutôt que déférent). Ce serait là le sens moral du rap, dans sa façon de se soucier de l'auditeur.

La formulation la plus proche de ce que l'on veut faire entendre par là correspond sans doute à cet extrait : « Quand j'prends l'micro c'est un meeting qui dit salut aux potes » (Mystik, « Fauves en liberté – Mystik 2000 », 2000). Le rappeur y marque le lien entre le politique (« meeting ») et la banalité des échanges phatiques (« di[re] salut aux potes ») ; de plus, l'initiative d'un rap est présentée comme une « prise de micro » : une prise de parole. En outre, la suite immédiate explicite l'obligation essentielle de l'institution du langage : « Hein pèse le poids d'tes mots faut pas s'mentir ent' nous... » ; elle oblige en effet à ne pas mentir et à tenir sa parole, d'autant plus entre ceux compris dans « Nous »<sup>2</sup>.

Mettre le langage en partage avec l'auditeur, c'est faire en sorte qu'il puisse se l'approprier en utilisant le langage dans les situations ordinaires où lui-même se trouve impliqué. Le terme idéal d'une activité d'appropriation d'une chanson est le témoignage propre par l'auditeur : la production d'un nouvel acte de parole, par lequel l'auditeur utilise de la même manière le langage depuis son propre site d'énonciation, idéalement pour témoigner également sur son expérience. Le processus est figuré dans ce passage : « On a rien d'autr' que d'parler sans jouer les colosses / Encore une chose la miss c'est fini l'temps d'Colors / On est presque idem dis-leur jeune » (Le Rat Luciano in K.D.D., « L'organisation », 1998). Ici, le rappeur met en valeur la parole comme bien commun en l'assimilant à une politique du pauvre (« On a rien d'autr' que d'parler... »). Cette politique du pauvre contribue à mettre fin à la violence effective (« ...sans jouer les colosses ...c'est fini l'temps d'Colors » – en référence au film de Dennis Hopper sur la guerre des gangs à Los

Angeles). Elle ouvre également la possibilité d'un passage de relais de la parole à l'auditeur : « dis-leur jeune ».

Une autre façon de décrire ce qui est à l'œuvre ici est de parler de **circularité morale** de la relation (langagière) à l'auditeur, avec pour terme idéal on l'a dit l'appropriation par l'auditeur du langage proposé par le rappeur. La conception de la morale d'Iris Murdoch y aide ; pour elle, les différences morales sont avant tout des différences de perception : « Les différences morales ressemblent moins ici à des différences de choix, et plus à des différences de vision. En d'autres termes, un concept moral ressemble moins à un anneau mobile et extensible posé sur un certain domaine de faits, et plus à une différence de *Gestalt*. Nous différons, non seulement parce que nous sélectionnons différents objets à partir du même monde, mais parce que nous *voyons* des mondes différents. » (cité *in* Laugier, 2009, p. 489). Et c'est grâce aux différences de perception que nous pouvons accéder à ce que Murdoch appelle la « texture d'être » d'un individu ; cette dernière manifeste ce qui importe réellement pour lui, son expression morale dans l'arrière-plan d'une forme de vie. Selon Sandra Laugier : « C'est bien dans l'usage du langage ('choix' des expressions, style de conversation) que se montre ouvertement ou s'élabore intimement la vision morale d'une personne, qui pour Murdoch n'est pas tant un point de vue théorique qu'une texture d'être (la texture pouvant être visuelle, sonore et tactile). Cette texture n'a rien à voir avec les choix moraux mais avec 'ce qui importe' et ce qui fait et exprime les différences entre individus » (*Ibid.*, p. 490).

Dans la chanson, la texture d'être à laquelle nous autres auditeurs pouvons accéder est vocale, sonore, et c'est notre perception qui la fait advenir, qui la manifeste. Or que percevons-nous ? Précisément, le souci des rappeurs pour nous, auditeurs ; d'où l'idée de circularité morale quand la relation est explicité de cette façon particulière. Et dans quel arrière-plan, ou forme de vie, cette perception se détache-t-elle ? Dans l'arrière-plan d'un témoignage sur les expériences propres des rappeurs, ces auteurs-interprètes-protagonistes souvent issus des « banlieues ».

## 1. Conclusion

Voilà pourquoi, en conclusion, nous aimerions quelque peu « politiser » ce qui a été souligné comme le sens moral des rappeurs, leur souci de l'auditeur, en revenant sur ce qui a été jusqu'à présent passé sous silence : l'origine sociale (de certains) des rappeurs et (de certains) des auditeurs. Car après ce qui vient d'être proposé, on comprend mieux le « claim » des rappeurs, ce que revendique leur voix – non seulement leurs voix graves, de baryton, etc., mais plus généralement leur voix de rappeurs, en tant que réalisant un rap. C'est-à-dire que la prétention de la voix des rappeurs vient, d'après la définition que donne Sandra Laugier du « claim » de Cavell, de ce qu'elle entend ne « se fonde[r] que sur elle-même pour établir un assentiment universel » (Laugier, 2007, p.18 & 24). Le « claim », sur lequel ne cesse de revenir Cavell, est la véritable arrogance des rappeurs, plus que les provocations sémantiques dont ils abreuvant leurs chansons ; et leur véritable portée politique, plus que les références vagues et peu argumentées à l'Etat et aux hommes politiques. Et les rappeurs sont d'autant plus arrogants au regard de leur origine sociale et / ou ethnique, que ces origines soient réelles ou supposées : leur prétention n'en est que plus forte, politiquement signifiante.

En ce sens, la voix du rap est politique par le rapport de place qu'elle instaure, noue à partir de la relation rappeur / auditeur (« Je te »), proférée d'une certaine manière (« J'te ») et plaçant un exercice langagier en son cœur (« J'te donne c'rap »). C'est d'une façon de lier les agents sociaux par le langage dont il est question, et d'une façon de lier qui se joue à travers la façon d'articuler le langage, à travers la nonchalance avec laquelle la voix s'adresse à un interlocuteur. Il en résulte une certaine manière d'être en conversation, notamment par l'échange de propos phatiques, par l'égalité des statuts entre Je et Tu qui est la conséquence de la nonchalance énonciative adoptée ; surtout, par le rappel des impératifs de l'institution du langage (ne pas mentir ; tenir sa

parole ; utiliser le langage en lieu et place de la violence pour entrer en relation avec autrui).

Ainsi peuvent être changés les comportements quotidiens pour combattre ce qui est vécu comme une domination culturelle au quotidien : Leurs mensonges et Leurs promesses non tenues, mais aussi Nos trahisons et Nos violences effectives (en lieu et place du langage). En somme, la part de critique que les rappeurs adressent concerne les gestes et la conversation ordinaires : ce n'est pas tant une révolte contre les normes établies que contre les pratiques effectives. C'est une réhabilitation des normes qui, bien appliquées, permettent un mieux vivre-ensemble : remoralisent la vie quotidienne.

## Bibliographie

Austin John L., 1970, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Ed. du Seuil.

Cavell Stanley, 2003, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Paris, Bayard.

2007, « L'opéra au cinéma (Opera in and as Film) », *Cahiers philosophiques*, 109 (« La voix »), p. 84-98.

Descombes Vincent, 1996, *Les institutions du sens*, Paris, Ed. de Minuit.

Hoggart Richard, 1970, *La culture du pauvre*, Paris, Ed. de Minuit.

Laugier Sandra, 2007, « Voix reconnue, voix revendiquée. Cavell et la politique de la voix », *Cahiers philosophiques*, 109 (« La voix »), p. 9-28.

2009 (sous presse), « Perdre ses concepts : sens commun, sens moral, sens social », in C. Gautier & S. Laugier, *Les voies du sens commun*, Paris, PUF, p. 483-515.

Malinowski Bronislaw, 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. 296-336.

Pecqueux Anthony, 2007, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action politique*, Paris, L'Harmattan.

Shusterman, Richard, 1991, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit.

Wittgenstein, Ludwig, 1961, *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard.

## [Contributions](#)

[Commentaires \(0\)](#) [Trackbacks \(0\)](#) [Commenter](#) [Trackback](#)

1. Pas encore de commentaire

1. Pas encore de trackbacks

<input type="text"/>	Nom (requis)
<input type="text"/>	E-Mail (ne sera pas publié) (requis)
<input type="text"/>	Site internet
<input type="text"/>	

[S'abonner aux commentaires](#)

Envoyer un commentaire

[Raffaello Palumbo Mosca. Images of a country: fiction, nonfiction, social engagement in new Italian writers](#) [Nicole Jerr Krisynski. The Issue of title : Complicity, Impotence, and Self-Knowledge in Shakespeare's King Lear and Richard II](#)

[Flux RSS](#)

## Recent Posts

- [Sarin Marchetti. The notion of temperament in William James' ethical thought](#)
- [Sophie Djigo. La satire et l'idéal de l'authenticité](#)
- [Marie Garrau. La vulnérabilité, entre anthropologie philosophique et sciences sociales : intérêt politique et difficultés épistémologiques d'une approche interdisciplinaire](#)
- [Cécile Lavergne. La catégorie de violence sociale à l'épreuve de la théorie de la mobilisation des ressources](#)
- [Raffaello Palumbo Mosca. Images of a country: fiction, nonfiction, social engagement in new Italian writers](#)
- [Anthony Pecqueux. Le souci de l'auditeur. Rap et sens moral](#)
- [Nicole Jerr Krisynski. The Issue of title : Complicity, Impotence, and Self-Knowledge in Shakespeare's King Lear and Richard II](#)
- [Solange Chavel. A laboratory for the refinement of the soul](#)
- [Stefano Di Brisco. Cora Diamond on Realism and Objectivity](#)
- [Graduate workshop, Amiens, 12/15-17/2008: project](#)

## Categories

- [Contributions](#)
- [Program and project](#)

## Archives

- [janvier 2009](#)
- [décembre 2008](#)

## Meta

- [Connexion](#)

[Remonter ;\)](#) [WordPress](#)

Copyright © 2008-2009 Philosophie, psychologie, sociologie moraleS

Theme par [mg12](#). Valide [XHTML 1.1](#) et [CSS 3](#).