La mémoire d'une multitude. Techniques musicales d'un universalisme minoritaire

Karim Hammou

▶ **To cite this version:**

Karim Hammou. La mémoire d'une multitude. Techniques musicales d'un universalisme minoritaire. 2020. halshs-03179743v1

HAL Id: halshs-03179743
https://shs.hal.science/halshs-03179743v1

Preprint submitted on 24 Mar 2021 (v1), last revised 6 Nov 2024 (v2)

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

La mémoire d'une multitude.
Techniques musicales d'un universalisme minoritaire

> « Si le moment révolutionnaire institua la liberté naturelle de l'Homme et l'égalité des droits en principes universels, l'universalisation de ces derniers n'est pas venue de la métropole, mais des colonies mêmes. Ce sont au contraire les oubliés de la liberté et de l'égalité qui par leur action politique propre firent effraction dans l'institution de l'universel au point de s'en réclamer avec acharnement, et même avec violence[1]. »

1. La mémoire traumatique : une question de justice au présent

Sans qu'il ne s'y soit jamais réduit, le rap en France porte avec constance depuis trente ans une critique de l'ordre social[2]. Au cœur de cette critique se trouve les questions de la stigmatisation et du racisme, critique qui forge, dans ce corpus chansonnier, l'image d'une catégorie de citoyens de seconde zone[3], associés aux figures fantasmatiques du « jeune de banlieue », de « l'Arabe » ou du « Noir » de cité. De ce point de vue, une part notable de la critique portée en musique par le rap en France dénonce la condition minoritaire dans laquelle sont tenues les classes populaires racisées, en décrivant particulièrement l'expérience de ses franges jeunes et masculines[4]. Loin de se cantonner au temps présent, ces œuvres critiques mobilisent abondamment l'histoire et la mémoire, réinscrivant les maux d'aujourd'hui dans une généalogie d'injustices. Deux œuvres audiovisuelles l'illustrent de façon particulièrement éloquente : « Dans nos histoires » et « Mille et une vies »[5].

Casey publie en 2006 « Dans nos histoires », un morceau décliné sous forme de vidéo-clip par le réalisateur Tcho, évoquant la mémoire traumatique de l'esclavage et de la colonisation. Cette thématique est au cœur de l'œuvre de l'artiste, et se retrouve dans d'autres morceaux qui n'ont pas fait l'objet de clips (« Sac de sucre », 2010) ou qui évoquent l'esclavage en privilégiant un autre angle que celui du traumatisme collectif (« Chez moi », 2006 ; « Créature ratée », 2010). L'année suivante est diffusée le clip d'un morceau de Lino, « Mille et une vies ». Réalisé par Sebybi, il réinscrit la mort de Zyed Benna et Bouna Traoré, électrocutés dans un centre électrique où ils s'étaient cachés pour fuir des policiers en octobre 2005, dans une généalogie des violences policières et, plus largement, des victimes « de l'intolérance, du racisme, de la répression » comme l'explicite un message d'avertissement ouvrant le vidéo-clip.

« Dans nos histoires » et « Mille et une vies » proposent des dispositifs narratifs différents. La narratrice de « Dans nos histoires », figurée par la rappeuse Casey, semble parler en son nom et au nom d'un groupe à l'extension variable, partageant comme leitmotiv l'idée d'une histoire et d'histoires faite de douleur – ce que l'on peut entendre de deux façons : dans nos histoires il n'y a que de la douleur, ou bien nous faisons nôtres les histoires de douleur. Le clip met en scène deux

[1] Silyane Larcher : *L'Autre citoyen. L'idéal républicain et les Antilles après l'esclavage*, Armand Colin 2014, p. 37.
[2] Marie Sonnette : Des manières critiques de faire du rap : pratiques artistiques, pratiques politiques. Contribution à une sociologie de l'engagement des artistes, thèse de sociologie soutenue à l'Université Paris Diderot 2013 ; Mathieu Marquet : *Une politique du rap ? Prise de parole, pouvoir des mots et subversion*, thèse de sociologie soutenue à l'Université Paris Nanterre 2016.
[3] Paroma Ghose : *"Silence... On est en France": A Rap History of the 'Other' in France, 1981-2012*, thèse d'histoire soutenue au Graduate Institute Genève 2020.
[4] Karim Hammou : Une histoire du rap en France, La Découverte 2012.
[5] Le choix de ces deux œuvres repose également sur une autre recherche, plus systématique, interrogeant un corpus de chansons de rap français mettant en musique la question de la mémoire des traumatismes collectifs. Voir Karim Hammou : « Les traumatismes (post)coloniaux dans le rap en français : mises en musique d'une citoyenneté critique » in Silke Segler-Meßner et Isabella von Treskow : *Traumatisme et mémoire culturelle. France et mondes francophones*, De Gruyter 2020.

protagonistes principaux : Casey elle-même, interprétant ses paroles, et une petite fille penchée studieusement sur un livre dont on imagine qu'il lui donne à lire « nos histoires ». Le rappeur Lino quant à lui met en scène un narrateur qui semble être une allégorie de la mémoire elle-même. Le protagoniste du clip semble distinct du narrateur. On ne distingue pas son visage, caché sous une capuche. Néanmoins, ces deux œuvres se ressemblent par leur thématique, qui évoque la mémoire de violences collectives et tout particulièrement celles de l'esclavage et de la colonisation, et le traitement qu'elles en offre, insistant sur l'actualité politique et somatique de la souffrance remémorée.

Je propose de les interpréter ensemble comme une proposition esthétique et politique largement convergente, que l'on peut qualifier d'« universalisme minoritaire ». « Dans nos histoires » et « Mille et une vies », en effet, exposent et affrontent une souffrance persistante, ancrée dans l'expérience d'une condition minoritaire. En son sens le plus large, la condition minoritaire renvoie à « l'incapacité » ou « la non-totale capacité juridique ou coutumière[6] ». Plus précisément, et en un sens sociologique fort, Colette Guillaumin la définit comme une situation de « non disposition de la personne propre[7] », notamment au regard de la loi. Dans ces deux œuvres, la souffrance associée à cette condition minoritaire relie des personnes au-delà de leurs situations socio-historiques.

Je n'aurai pas le temps d'interroger les limites, ni l'extension de cet « universalisme minoritaire » dans le rap français. Je ne pourrai pas le confronter aux propositions concurrentes auxquelles il s'associe ou s'affronte, en particulier à l'affirmation d'une « hétéro-citoyenneté », notable dans l'œuvre de Lino (voir notamment « Délinquante musique »). Par hétéro-citoyenneté, je décris des discours qui invoquent les privilèges associés à un système hétérosexiste au service d'une revendication d'inclusion politique, voire d'égalité de droit. Cette tactique rhétorique, assimilable dans le contexte français à une revendication de participation à la « République des frères[8] », s'appuie sur la fréquente association entre citoyenneté et virilité dans les processus de construction nationale[9], mais aussi sur la généalogie d'une « citoyenneté d'empire » qui fait du titre de citoyen un honneur distinctif[10]. Et pour mener cette réflexion, je me propose de sortir des limites de ma discipline sociologique, pour entrer dans un travail interdisciplinaire empruntant aux sciences sociales, à la sémiologie, à la philosophie, mais aussi à une expertise sensible d'amateur de hip-hop m'amenant sur le terrain de la critique esthétique.

À l'inverse ce qui est souvent affirmé à propos d'œuvres de rap, il n'est pas d'abord question ici d'identité. C'est manifeste dès le titre du morceau de Casey – « Dans nos histoires », et non « Dans notre histoire ». Ce titre ne suggère pas l'existence d'une communauté forgée par une seule et même histoire commune, mais insiste au contraire sur la pluralité d'histoires susceptibles de partage. Quant à « Mille et une vies », le titre insiste à nouveau sur cette pluralité, et les paroles désamorcent régulièrement les êtres collectifs invoqués. Par exemple, « le peuple », évoqué à plusieurs reprises dans le premier couplet, reste un être indéfini, irréductible au seul « peuple français » ou à quelque autre peuple borné par une identité nationale. Une formule l'explicite à la fin du morceau, qui présente le narrateur comme « un cœur de clando [clandestin] avec une carte de résident »[11]. Autrement dit, le narrateur se présente comme un être campé précisément à la frontière de toute identité nationale. Dans ces deux chansons, il n'est ostensiblement pas question d'identité, mais de justice, ce qui incite à recourir aux outils forgés par la « sociologie morale » de Luc Boltanski pour rendre compte des

[6] Colette Guillaumin : « Sur la notion de minorité », *L'Homme et la société* n°77-78 1985, p. 102.
[7] *Ibid.*, p. 104.
[8] Geneviève Fraisse : *La controverse des sexes,* PUF 2001.
[9] Lucia Direnberger : *Le genre de la nation en Iran et au Tadjikistan. (Re)constructions et contestations des hétéronationalismes*, thèse de sociologie soutenue à l'Université Paris Diderot 2014.
[10] Emmanuelle Saada : Les enfants de la colonie. Les métis de l'Empire français entre sujétion et citoyenneté, La Découverte 2007.
[11] L'invocation du peuple a donc une autre fonction ici. « Au peuple le pouvoir comme dit l'slogan » : elle rappelle le répertoire civique révolutionnaire et l'exigence démocratique – rappels sur lesquels on reviendra.

compétences des acteurs à la justice[12], et à interroger en retour la façon dont cette sociologie intègre à son analyse la condition minoritaire. Car la forme de critique déployée dans les deux œuvres étudiées excède le modèle de la *Justification*[13], notamment parce que ce dernier achoppe à saisir les paradoxes de l'universalisme moderne – paradoxes qui sont au contraire au cœur de traditions philosophiques, politiques et esthétiques minoritaires, et nourrissent une « contre-culture de la modernité[14] ».

2. Un sens de la justice qui s'exprime dans un cadre chansonnier

Dans un article fondateur qu'il co-écrit avec Yann Darré et Marie-Ange Schiltz en 1984, Luc Boltanski explore les conditions pour qu'une dénonciation soit reconnue comme normale à partir d'un corpus de lettres adressées à un grand quotidien national d'information, *Le Monde*. Le modèle sera discuté, amendé et approfondi dans les dix années qui suivent pour offrir une sociologie du sens social de la justice, notamment via une collaboration avec Laurent Thévenot aboutissant à la publication du livre *De la justification* en 1991. Le principal déplacement qu'introduit le livre par rapport à l'article publié sept ans plus tôt réside dans la diversification des logiques susceptibles de soutenir un sens de la justice. Les conditions d'une dénonciation réussie décrite dans l'article de 1984 correspondent à un type particulier de sens de la justice, associé à la « cité civique ».

Les « cités » renvoient, dans cette construction théorique, à des principes d'ordonnancement des personnes et des choses, souvent implicites, que les gens mobilisent lors de leurs disputes. Ces principes se trouvent au contraire explicités dans diverses œuvres de philosophie politique. Ces dernières font office, pour Boltanski et ses collaborateurs, d'« entreprises grammaticales d'explicitation et de fixation des règles de l'accord, c'est-à-dire indissociablement, comme des corps de règles prescriptives permettant de bâtir une cité harmonieuse, et comme des modèles de compétence commune exigée des personnes pour que cet accord soit possible[15] ». Les cités ainsi décrites ne sont pas en nombre infini. En effet, elles doivent répondre à deux contraintes centrales : respecter un principe de commune humanité (sans quoi elles ne pourraient prétendre à la justice), et dégager un principe provisoire et révisable de hiérarchie s'actualisant dans des épreuves (sans quoi elles ne seraient pas en mesure de fonder des grandeurs).

Comment opère une dénonciation réussie, lorsqu'elle prétend s'inscrire dans une grammaire civique ? L'enjeu d'une dénonciation publique, telle que la saisit Boltanski[16], est de mobiliser de nouvelles personnes autour d'une cause. A cette fin, l'accusateur doit convaincre qu'il ne nourrit pas d'intérêt caché à cette dénonciation (il est désintéressé), et que l'injustice visée concerne tout un chacun (elle n'est pas qu'un cas particulier, mais touche à l'intérêt général). Boltanski montre que ce contexte impose des rôles (ou « actants ») dans la dénonciation bien distincts. L'accusateur, en particulier, doit être différent de la victime. Tous deux ne doivent pas se confondre avec le juge (en l'occurrence, l'opinion publique). La dénonciation doit s'adresser au juge, et non au persécuteur. En outre, il faut disposer de ressources, permettant de manifester l'autorité à se hisser à la hauteur de la cause et du juge (l'opinion publique). Seul le bien commun doit ici être visé – la dénonciation doit se formuler en termes généraux, « monter en généralité[17] », et se faire impersonnelle, loin des affects de souffrances et des corps meurtris des victimes ou des emportements de leurs désirs de vengeance[18].

[12] Juliette Rennes et Simon Susen : « La fragilité de la réalité. Entretien avec Luc Boltanski », *Mouvements* n° 64 2010, p. 149-164.
[13] Luc Boltanski et Laurent Thévenot : *De la justification. Les économies de la grandeur*, Gallimard 1991.
[14] Zigmunt Bauman : « The Left as the Counterculture of Modernity », *Telos* n°70 1986, p. 81-93 ; Paul Gilroy : *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Editions d'Amsterdam 2010 [1993], p. 62.
[15] L. Boltanski et L. Thévenot, *op. cit.*, p. 86.
[16] Luc Boltanski : *L'amour et la justice comme compétence*, Gallimard 1990, p. 256.
[17] *Ibid.*, p. 74.
[18] *Ibid.*, p. 284.

« Dans nos histoires » et « Mille et une vies » ont la particularité de travailler le passage d'un·e narrateur/trice présent·e en son nom propre (il ou elle dit « je ») à un ensemble plus vaste, collection d'autres « je », « nous », ou autres. En ce sens, ce sont des œuvres qui travaillent à une forme de « montée en généralité ». Elles opèrent de surcroît sans équivoque possible une dénonciation publique, d'autant plus véhémente qu'elle porte (sans s'y réduire) sur le traumatisme associé à des violences collectives : esclavage et colonisation au premier chef. Néanmoins, ces deux œuvres présentent des formes atypiques, lorsqu'on les rapporte au modèle boltanskien, qui devrait conduire à les qualifier d'« anormales ».

Le premier écart au modèle de la dénonciation s'introduit par la plasticité des places d'accusateur et de victime, qui sont indiscernables dans ces œuvres. Les injustices qui y sont dénoncées sont explicitement qualifiées de traumatisantes, et plus encore interprétées comme telles. « Mille et une vies » et « Dans nos histoires » mettent ainsi en scène un narrateur ou une narratrice à la fois accusateur et victime. L'énumération et l'accumulation d'images et de maux montrent à quel point ces narrateurs sont affecté.es par les injustices qu'ils dénoncent. Dans la chanson de Casey, cela passe notamment par des figures de style telles que l'allitération, l'homophonie et la paronomase[19]. Le vidéo-clip renforce leur effet en multipliant les fragments vidéo d'images de violence matérialisant une véritable mémoire traumatique que la protagoniste du clip, une jeune fille, découvre en feuilletant un livre. Le clip de « Mille et une vies » reprend et radicalise ces partis-pris figurant ces extraits vidéos comme intrusifs, assaillant le protagoniste de fragments de souffrance jusqu'au cœur de son domicile par le biais de son poste de télévision. De plus en plus affecté au fil du morceau, il alterne entre fureur (il finit par jeter son téléviseur) et désespoir (la scène finale du clip le montre pendu). Cette performance crée ainsi le trouble dans la forme de la dénonciation, du moins lorsqu'on la rapporte au modèle de la dénonciation publique proposé par Boltanski et ses collaborateurs. En effet, elle mêle « dans la même intimité, les événements qui jettent le trouble dans leur corps propre et ceux qui modifient le cours du monde[20] ».

Un autre écart au modèle de Boltanski réside dans la présence d'êtres dont la grandeur est particulièrement hétérogène. Ces œuvres rapprochent des images de violence très différentes – lynchage contre affiches publicitaires racistes dans « Dans nos histoires », répression coloniale contre course-poursuite devant un hall d'immeuble dans « Mille et une vies ». Elles associent des représentations fictionnelles et réelles. Le destinataire amené à juger l'injustice est difficile à identifier – il n'a pas l'évidence de cette « opinion publique » auprès de laquelle, en écrivant à un quotidien d'information national comme le journal quotidien *Le Monde*, les lettres étudiées par Boltanski s'adressaient. La victime est présentée comme un collectif (un peuple entier, une culture, l'humanité même) mais l'accusateur s'autorise d'abord de sa subjectivité, qu'elle soit individuelle dans « Mille et une vies » (« la vie c'est ça / mon avis c'est l'mien ») ou collective dans « Dans nos histoires » (« c'est le point d'vue des damnés des colonies »).

Troisième écart, la montée en généralité passe, dans les cas étudiés par Boltanski, par une désingularisation avec laquelle contraste la forte indexicalité des paroles et des images de ces œuvres, évoquant de façon allusive des cas aussi précis que les personnes expulsées d'un bâtiment désaffecté de la ville de Cachan le 17 août 2006 (« Mille et une vies ») ou le graffiti « Ici on noie les Algériens » photographié par Jean Texier en novembre 1961[21] (« Dans nos histoires ») sans en restituer le contexte. La dénonciation du narrateur / protagoniste le touche personnellement, le conduisant jusqu'à aller au suicide dans le cas de « Mille et une vies », ou l'enfermant dans le désespoir dans le cas de « Dans nos histoires ».

[19] Christophe Rubin : « Configurations rythmiques et progression textuelle dans un extrait d'un rap de Casey », *Revue critique de fixxion française contemporaine* n°5, 2012.
[20] Luc Boltanski *: op. cit.,* p. 317.
[21] Vincent Lemire et Yann Potin : « "Ici on noie les algériens." Fabriques documentaires, avatars politiques et mémoires partagées d'une icône militante (1961-2001) », *Genèses* vol 49 n°4 2002, p. 140-162.

Comment interpréter ces écarts autrement qu'en termes de fautes grammaticales ? La réception de ces dénonciations les voue-t-elle nécessairement à un jugement d'anormalité ? En ce point, il paraît nécessaire de discuter la place d'une autre grammaire de la dénonciation que la grammaire civique, la grammaire inspirée, abondamment analysée par Boltanski en collaboration avec Laurent Thévenot puis Eve Chiapello[22].

3. Un registre « inspiré » qui reste secondaire

La critique publique qui se déploie dans « Mille et une vies » et dans « Dans nos histoires » n'est pas ordinaire : elle passe par le biais d'une médiation esthétique, via des œuvres d'arts, travaillées en tant que telles par des artistes professionnels dont la carrière est déjà longue au moment où ces morceaux paraissent. L'objection la plus solide au rapprochement entre ces œuvres et la grammaire de la dénonciation publique caractéristique de la « cité civique » réside dans l'importance, dans la construction de la figure contemporaine de l'artiste, de registres relevant du monde de l'inspiration.

De fait, on est là face à deux œuvres qui font l'objet d'un travail formel particulièrement attentif. Néanmoins, ce travail formel n'est pas thématisé en tant que tel dans ces œuvres, à l'inverse de nombreux autres morceaux de rap dont certains écrits par les artistes dont il est ici question, comme « Suis ma plume » de Casey[23] ou « Boxe avec les mots » de Lino au sein du groupe Ärsenik[24]. De même, au-delà du travail formel, les artistes étudiés ne revendiquent pas dans ces chansons le magistère du « grand homme » ou de l'artiste génial. Lino évoque bien une forme d'inspiration liée à un état de conscience modifié – mais il en relativise immédiatement la vertu : « la drogue m'a soufflé des rimes / m'en a pris la moitié ». En outre, on ne sait pas ici si la drogue renvoie à l'imaginaire de l'économie sous-terraine et de la délinquance, évoquée dans le reste du couplet, ou à une substance que le narrateur aurait consommée. Quant à Casey, elle est en tant que narratrice comme protagoniste en pleine possession de son corps et de ses mots. Les stupéfiants ne sont présents dans ses paroles que comme fléau de « ces camps obscurs / où on s'procure la drogue dure pour une piqûre ». Il n'est pas plus question du « mode de vie bohème » et des formes de critique de la société contemporaine qu'il a nourri[25].

Si chaque œuvre affirme un point de vue subjectif, on l'a vu, ce n'est pas en vertu d'un lien privilégié avec quelque être surnaturel, ou sous l'emprise d'une puissance inconsciente, comme le thème romantique de l'inspiration le privilégie souvent[26]. Le point de vue des deux protagonistes est fondé, plus trivialement, sur l'observation d'un livre « d'histoires » dans le clip « Dans nos histoires », sur le spectacle d'une télévision dans le clip « Mille et une vie ». Il s'adosse de surcroît à l'expérience intime des faits (violents) en question, à leur épreuve par corps. Cette importance de la sensibilité et de la souffrance dans les œuvres pourrait faire écho à l'ascèse ou à la possession caractéristiques de la grandeur inspirée[27]. Il n'est cependant pas question ici de rupture avec les liens du corps ni de sacrifice comme forme de « réalisation la plus accomplie[28] ». Si le corps est engagé dans l'œuvre, c'est qu'il est éprouvé par la mémoire portée et l'expérience vécue. L'engagement puise ainsi au registre de l'inspiration dans la stricte mesure où il met en jeu « toute la personne avec sa conviction et sa passion de la vérité[29] ».

---

[22] Luc Boltanski et Eve Chiapello : *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard 1999.
[23] Christophe Rubin : *art. cit.*
[24] Julien Barret : Le rap ou l'artisanat de la rime, L'Harmattan 2008, p. 35.
[25] Justyne Balasinski et Lilian Mathieu : *Art et contestation*, PUR 2006, p. 12.
[26] L. Boltanski et E. Chiapello : *op. cit.*, p. 207. On trouve un refus analogue des postures inspirées du prophète dans le jeu sur la véridiction que Lino propose dans d'autres œuvres. Voir Karim Hammou : « La vérité au risque de la violence. Remarques sur la stylistique du rap en français », in Claudine Moïse et *al.* : *La violence verbale. Tome 1 Espaces politiques et médiatiques*, L'Harmattan 2008.
[27] L. Boltanski et L. Thévenot : *op. cit.*, p. 112.
[28] *Ibid.*, p. 113.
[29] *Ibid.*, p. 284.

L'écart avec le monde inspiré est d'autant plus notable que les deux œuvres, et tout particulièrement « Dans nos histoires », refusent tout détachement des liens avec autrui[30]. L'auditeur est interpellé explicitement dans chacune de ces œuvres, la protagoniste de « Dans nos histoires » accrédite son témoignage par la présence de proches, tandis qu'à l'inverse, la solitude du protagoniste de « Mille et une vies », le conduit au suicide.

Les narrateurs n'évoluent donc pas dans un monde inspiré. S'ils sont éprouvés, et rappent au péril de leur corps, c'est aiguillonné par les paradoxes d'un monde civique injuste. Ainsi, les images de violence mises en scène dans les clips comme des réminiscences traumatiques alternent avec des symboles renvoyant à la cité civique – drapeau français dans « Mille et une vies », tracts de partis d'extrême-droite dans « Dans nos histoires », pancartes de manifestants et uniformes de police dans les deux clips. Le narrateur de « Mille et une vie » est plus explicite encore, qui mobilise de façon importante l'imaginaire de la Révolution française et des Droits de l'homme dans ses paroles[31] : engagement citoyen dans la 1ère ou la 2e guerre mondiale, drapeau tricolore, élections présidentielles, idéal de fraternité symbolisé par le slogan de « la France black blanc beur »…. autant de temps fort d'une « cité civique » qu'il confronte à sa désillusion. « La France black blanc beur s'arrête aux limites du stade » résume-t-il par exemple. De façon éloquente, les paroles des deux morceaux évoquent le IIIe Reich (« Dans nos histoires » dénonce le colon « cruel comme le S.S. », « Mille et une vie » rappelle la lutte du narrateur contre les « Nazis ») et les clips soulignent en image cette évocation – par la photo de propagande d'Hitler posant en juin 1940 devant la Tour Eiffel dans le clip de Tcho, par un portrait du même dictateur et une croix gammée dans le clip de Sebybi. Le nazisme est ici un symbole civique évident, figure d'un « mal radical[32] » matérialisé en un régime politique.

Si elle fait appel ponctuellement à des ressources et des figures qui rappellent la cité inspirée, la critique portée par « Mille et une vie » et « Dans nos histoires » relève avant tout du monde civique. Elle dénonce les compromis du monde civique avec ses propres principes, le dévoile comme un monde où règnent des « arrangements », soit des « transactions au bénéfice des présents »[33] qui font l'économie d'un recours à un principe supérieur général[34]. Les paroles rappellent ainsi la trahison récurrente d'un idéal de justice démocratique. Pour Casey, cette trahison, depuis la colonisation, est celle de ne pouvoir échapper à une vie de nécessité plaçant dans la dépendance et la subordination à autrui : « c'est les nôtres qui sont au centre / pour subir la peur ou la faim au ventre / fléchir à chaque fois devant chef et maître / et réfléchir à tout ça le soir quand ils rentrent ». Trahison également que les mensonges et manipulations qui mènent d'injustice en injustice, depuis les bateaux de la traites négrières jusqu'à l'enfermement carcéral en passant par les tranchées de la première guerre mondiale : « Du putain d'bateau aux tranchées des HLM aux cellules / j'ai trop dansé gobé la pilule » rappe Lino.

4. La « monstruosité » de l'inégale dignité humaine

Alors qu'un ordre juste suppose la reconnaissance de la commune humanité de toutes les personnes et le respect de leur égale dignité[35], alors que le bien commun caractéristique de la cité civique réside dans l'existence de droits communs permettant la participation de tou.tes à un « gouvernement souverain[36] », ces œuvres égrènent des expériences et situations où cet idéal est bafoué par ceux-là même qui, par leur autorité, devrait en être les garants. L'Etat a ainsi un rôle de premier plan dans « Mille et une vies ». Les paroles de « Dans nos histoires » évoquent les figures du « chef et maître »,

[30] *Ibid.*, p. 112.
[31] Paroma Ghose : *op. cit.*, p. 117.
[32] Alice Krieg-Planque Alice : « Un lieu discursif : "Nous ne pourrons pas dire que nous ne savions pas". Étude d'une mise en discours de la morale », *Mots. Les langages du politique* n°92 2010.
[33] *Ibid.*, p. 408.
[34] *Ibid.*, p. 163.
[35] *Ibid.*, p. 96-98.
[36] *Ibid.*, p. 145.

mais aussi des journalistes qui « nous maltraite[nt] de 20h à 20h30 ». Dans les deux œuvres, et notamment dans les clips, les institutions militaires et, plus encore, policières sont des protagonistes centraux, figurant le plus souvent à la place de persécuteur. Face à elles, les clips mettent en scène des corps qui apparaissent soit comme habités d'une volonté propre (expressifs, résistant, révoltés), soit comme chosifiés par la violence (ligotés, brutalisés, tués). La police ou l'armée apparaissent moins sous la forme de corps individuels que sous la forme de symboles institutionnels (uniformes, insignes, casques, armes…) ou de corps collectifs (bataillon, équipage, etc.). Ces œuvres interrogent ainsi la légitimité de leur fonction sociale de transformation des personnes en choses, par le biais de la contrainte, de la violence et, à la limite, de la mort.

Le nazisme, présent dans les deux œuvres comme figure repoussoir d'un mal radical, est également présent dans *De la justification*. Il y figure, précisément, le paradigme de l'ordre social illégitime, en ce que « les nazis […] sont allés au plus loin dans la suspension de la contrainte de commune humanité[37] ». Mais la question des disputes engageant l'axiome premier du modèle des cités est peu discuté dans l'œuvre de Boltanski. *De la justification* s'attache aux désaccords et aux litiges relatifs à la distribution des états de grandeur[38], ainsi qu'aux différends qui adviennent lorsque s'affrontent les principes de justice concurrents[39]. Dans ce dernier cas, les tensions entre divers principes de justice génèrent des « situations troubles dont l'agencement composite met à la disposition des personnes des choses relevant de mondes différents susceptibles d'être engagées dans l'épreuve[40] ». Ce trouble est caractérisé par les auteurs comme « monstruosité » en ce qu'il associe des êtres qui ne devraient pas exister en même temps dans la situation. Ce trouble, dans le modèle théorique proposé, appelle également un travail de clarification : le principe supérieur commun doit être explicité, et les êtres agencés selon ce principe et lui seul. Mais le scandale[41], dans les chansons étudiées, vient d'un autre type de monstruosité : celle de la présence d'êtres hybrides, ni choses ni personnes[42], des êtres humains auxquels on dénie l'appartenance à la commune humanité et la pleine possession d'eux-mêmes, ou que l'on traite sans égard pour leur dignité. Quelles que soient les justifications données à ces traitements – justifications auxquelles les deux œuvres n'accordent aucun intérêt[43] –, le compromis qu'ils manifestent avec l'idéal de justice apparaît comme pure « compromission[44] ».

La monstruosité de la déshumanisation a un rôle de premier plan dans les deux œuvres étudiées. Ainsi, « Dans nos histoires » fait surgir des histoires désespérées, qui sont aussi sans cesse sur le fil de redevenir des non-histoires : résumées à de la douleur donc hors du récit, s'appuyant sur une chronologie douteuse qui les rabat sur un destin (« aucune différence dans cette douce France / entre mon passé mon présent et ma souffrance »), dans tous les cas condamnées *a priori* (« sans recours ni issue de secours »), potentiellement sans destinataire (« sans regard de compassion pour nos parcours »), sans cesse travesties par l'écriture de l'Autre (« nos vies font les gros titres dans leurs chapitres »). Au destin monstrueux de vies dépossédées de leur historicité chez Casey répond le scandale des « Mille et une vies » de Lino qui sont aussi mille et une morts – des devenirs brisés par le meurtre : « j'rêvais d'paradis trop tard / j'suis mort brûlé dans un squat », ou des tentatives d'intelligibilité qui ne peuvent advenir que post-mortem : « j'suis mort ce putain d'jour d'octobre noyé dans la Seine / j'ai mis du temps à l'comprendre où pousse la mauvaise graine / on t'coupe la tête pour soigner la migraine ».

[37] *Ibid.*, p. 106.
[38] *Ibid.*, p. 169.
[39] *Ibid.*, p. 275.
[40] *Ibid.*, p. 278.
[41] Damien de Blic et Cyril Lemieux : « Le scandale comme épreuve. Éléments de sociologie pragmatique », *Politix* vol. 71 n°3 2005.
[42] L. Boltanski et L. Thévenot : *op. cit.*, p. 54.
[43] Ce n'est pas le cas d'autres œuvres des mêmes artistes qui, au contraire, proposent une critique interne des discours justifiant l'ordre social dont il est ici question. Voir par exemple « Une saison blanche et sèche » d'Ärsenik ou « Créature ratée » de Casey.
[44] J'emprunte la notion de « compromission » à Laure Mouchard, qui la travaille dans le cadre d'une thèse intitulée *Sociologie d'une entreprise collective d'aide et d'étude des populations Tsiganes en France* (dir. Emmanuel Pedler).

La logique emblématique mais non exclusive à l'origine de ces monstruosités est le racisme. Nommé dans « Dans nos histoires » (« Mes cicatrices sont pleines de stress / pleines de rengaines racistes qui m'oppressent »), tacite dans les paroles de « Mille et une vies », il est central dans chacun des clips qui multiplient les images de violences en contexte colonial, esclavagiste, ou ségrégationniste. Dans le modèle de la *Justification*, la place accordée au racisme comme principe d'ordre est assez réduite. Elle passe par l'examen d'une hypothétique « cité eugénique », dont la validité vis-à-vis des axiomes du modèle des « cités » est réfutée en ce qu'un tel ordre eugénique ne respecte pas, en premier lieu, l'axiome de commune humanité. En ce sens, le racisme ne peut fonder une grandeur au sens où l'entend Boltanski, car il ne repose pas sur une visée universaliste[45].

L'évidence de la réfutation théorique du racisme comme principe d'ordre légitime contraste avec la permanence, tout au long du XIXe et du XXe siècle, d'un tel principe dans l'organisation politique effective de la France, un des pays qui a fait de l'universalité des Droits de l'homme une pièce centrale de sa Constitution[46]. Ce paradoxe est au cœur des œuvres de Lino et Casey. Mais il interroge aussi la modélisation sociologique : les axiomes de commune humanité et d'égale dignité n'ont pas la transparence que leur prête l'édifice théorique formalisé dans *De la Justification*. Ils sont au contraire sujets à dispute, et l'ont été de fait tout au long de l'histoire politique française.

La dénonciation publique déployée dans les œuvres de Lino et Casey interroge une chimère[47] née non pas de la discordance entre grandeurs, mais de l'hétérogénéité entre une prétention à habiter un monde juste et le non-respect du principe de commune humanité. Les tensions politiques autour de cette chimère prennent un relief particulier dans ces chansons, qui les inscrivent dans une série dont la mémoire devient dépositaire. Cette série suggère une tradition politique : celles de souffrances, constituées ici en injustices, comme y insistent particulièrement les deux œuvres ; mais aussi de résistances à ces injustices. Cette seconde dimension est plus prégnante dans « Mille et une vie », mais les deux clips le suggèrent par quelques images symboles des luttes pour les droits civiques (un portrait de Malcolm X ou de Martin Luther King, des manifestations…), et comme les œuvres en font la preuve de façon performative.

5. L'universalisme minoritaire comme démonstration polémique

Ce type de dénonciation est au cœur du paradoxe minoritaire[48]. Elle s'inscrit dans une tradition de résistance au paradoxe premier de l'invocation d'une universalité « naturelle » des droits civils et politiques dont certain.es se vivent privés de droit ou de fait au motif de leur attachement à une catégorie particularisante. Dans le vocabulaire de Jacques Rancière, on pourrait dire que les deux œuvres étudiées réinvestissent le « syllogisme de l'émancipation » :

« Au lendemain de la révolution de 1830 en France, on voit apparaître une floraison de publications, brochures, journaux ouvriers qui développent une question unique : est-ce que, oui ou non, les Français sont des égaux ? Ces textes, qui souvent accompagnent des mouvements de grève ou des conflits politiques, se présentent plus ou moins comme le développement d'un syllogisme. La majeure du syllogisme est simple. La Charte qui vient d'être promulguée en 1830 dit dans son préambule que tous les Français sont égaux devant la loi. Cette égalité donne la majeure du syllogisme. La mineure du syllogisme s'emprunte, elle, à l'expérience immédiate. […] Il [tel maître ou patron] ne nous traite […] pas comme des égaux. Il contredit l'égalité inscrite dans la Charte. […] Il y a deux façons de penser la contradiction entre la majeure et la mineure. La première […] consiste à conclure simplement que la phrase juridico-politique est une illusion, que l'égalité affirmée est une apparence

[45] L. Boltanski : *op. cit.*, p. 80.
[46] Carole Reynaud-Paligot : *La République raciale (1860-1930)*, PUF 2006 ; Emmanuelle Saada : *op. cit.*.
[47] L. Boltanski et L. Thévenot : *op. cit.*, p. 279.
[48] Didier Fassin et Eric Fassin : *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*, La Découverte 2006, p. 261. Les auteurs s'inspirent notamment du travail de Joan Scott : *La citoyenne paradoxale. Les féministes françaises et les droits de l'homme*, Albin Michel 1998.

qui n'est là que pour masquer la réalité de l'inégalité. Ainsi raisonne le bon sens de la démystification. Or ce n'est pas du tout la voie qui est choisie dans ces raisonnements ouvriers. La conclusion tirée est généralement la suivante : il faut mettre la mineure et la majeure en accord et pour cela changer l'une ou l'autre.[49] »

Les œuvres étudiées suivent-elles le même chemin que les brochures et journaux ouvriers évoqués par Rancière ? A première vue non, tant un ton de désespoir désabusé imprègne « Dans nos histoires », et dans une structure faite de désillusions rythme les paroles de « Mille et une vies ». De fait, un projet de démystification se loge bien dans ces deux chansons, qui mettent à nue une mémoire et une expérience quotidienne traumatisantes. Néanmoins, les dernières paroles de Casey comme de Lino laissent l'avenir de la contradiction ouverte, en interpellant les auditeurs de leurs on œuvre. La démarche de ces deux chansons est analogue aux brochures ouvrières de 1830 : elle affirme publiquement une contradiction pour la résoudre – soit par l'abandon de tout idéal de justice (ce qui mettrait la majeure du syllogisme en accord avec la mineure, éprouvée dans l'expérience immédiate), soit par l'avènement d'un monde réellement juste.

Cette tradition de résistance conduit à reconfigurer les procédures caractéristiques de la dénonciation publique telle que Boltanski et ses collaborateurs ont pu la décrire en s'appuyant, en premier lieu, sur des matériaux produits dans des configurations où les personnes (journalistes et sociologues face à au courrier de lecteurs, philosophes rédigeant des œuvres, auteurs et autrices de guides pratiques) n'expérimentaient ni ne thématisaient la possibilité d'une dépossession de leur « personne propre »[50] et, en ce sens, agissaient en position majoritaire.

Trois points vont retenir mon attention. Tout d'abord, cette tradition accorde au corps éprouvé et à la verbalisation de cette souffrance une valeur testimoniale centrale (1). Ensuite, elle s'appuie sur son lieu d'énonciation et les liens à d'autres personnes pour revendiquer une éthique située (2). Enfin, elle se présente comme un processus inachevé et suspendu à sa réception (3). L'ensemble de ces écarts suggèrent un universalisme qui ne privilégie pas une montée en généralité par abstraction, mais privilégie une extension par adjonctions progressives ; un universalisme qui passe moins par l'affirmation d'une universalité des droits a priori que par l'expérience pratique de leur universalisation. C'est cette tradition que je propose de décrire comme un « universalisme minoritaire ». Voyons comment elle est mise en scène dans ces deux œuvres.

(1) Les deux chansons étudiées ne s'appuient pas sur une seule figure de victime, fusse celle du narrateur ou d'un groupe clairement identifiable qu'il ou elle incarnerait. Elles font apparaître de nombreuses figures, qui se succèdent les unes après les autres dans l'espace ouvert par la chanson et son clip. À l'image d'autres œuvres de rap[51], la diversité des corps et des visages, de leurs statuts (entre célébrité et anonymat), de leurs situations de souffrance (dans l'espace intime du logement, l'espace institutionnel de la prison, l'espace public de la rue, etc.), et de leurs expressions permet de les décrire comme une multitude, ouverte à de nouvelles images, de nouvelles références, de nouvelles histoires. On remarque en particulier que les victimes, d'origines nationales variées, puisent au vaste répertoire des situations dramatiques de l'époque contemporaine, depuis la célèbre photo prise par Nick Ut en 1972 de Phan Thị Kim Phúc, alors petite fille vietnamienne victime d'un bombardement au napalm (« Dans nos histoires ») jusqu'aux sans-abris installés dans des bidonvilles dans le Paris contemporain (« Mille et une vies »).

Ces séries d'images ouvrent ainsi sur une logique d'élargissement qui n'est pas sans rappeler une opération de « montée en généralité ». Mais cette logique privilégie la figure de l'énumération, suggérant une construction d'un propos général par adjonction de singularités plutôt que par abstraction. On n'est pas ici face à un universel abstrait conçu en un for intérieur, tel l'être raisonnable du *Contrat social* de Rousseau capable de s'élever au-dessus de ses intérêts particuliers pour

[49] Jacques Rancière : *Aux bords du politique*, La Fabrique 1998, p. 63-64.
[50] C. Guillaumin : *art. cit.*
[51] Karim Hammou : « Y a-t-il une "question blanche" dans le rap français ? » in Thierry Leclere et Sylvie Laurent : *De quelle couleur sont les Blancs ? Des "petits Blancs" des colonies au "racisme anti-Blancs"*, La Découverte 2013.

s'identifier au Citoyen[52]. Ces œuvres proposent plutôt un mouvement d'universalisation dans lequel les attachements particuliers ne coupent pas du commun, mais conduisent à y participer depuis une position située. Par analogie avec le raisonnement épistémologique de Sandra Harding qui parle d'« objectivité forte »[53], on pourrait parler ici d'universalité forte, soit une proposition d'universalisation qui ne se contente pas de l'aporie d'une énonciation de l'universel nécessairement particulière[54], mais intègre cette aporie à son raisonnement même, et propose une éthique et une esthétique du point de vue.

(2) L'opération de dénonciation artistique portée par ces œuvres passe également par un effort original pour lier un « nous » victime à un « nous » témoin. Les narrateurs sont les premiers opérateurs de ce lien, qu'ils manifestent par leurs affects mêmes. Leurs proches en sont à leur tour le relais. Ainsi, Casey rappe « nos histoires » en compagnie de membre de son collectif. Dans la grammaire de la dénonciation publique décrit par Boltanski, les proches se caractérisent par une relation au fort « degré de singularité[55] », et représentent en ce sens un obstacle à une opération de dénonciation publique impersonnelle et donc réussie. Paul Ricoeur rappelle que les proches sont « ceux qui m'approuvent d'exister et que j'approuve d'exister[56] », et sont aussi une instance cruciale dans l'attribution de la mémoire. Les œuvres étudiées leur accordent cette place[57], et en vertu même de ce rôle de reconnaissance mutuelle en fait des garants d'une commune humanité remise en cause dans le monde civique. Les proches deviennent ainsi l'« embrayeur démocratique » d'un Nous en cours d'« émergence et de formation[58] ».

(3) Dans ces deux œuvres, le mouvement se prolonge vers ces autres proches concrets que sont les auditeurs et spectateurs. Chaque œuvre leur aménage une place explicite, leur propose de rejoindre une communauté sensible. Cette place se révèle par des interpellations : « écoute » (« Mille et une vies »), « tu peux m'croire » (« Dans nos histoires »). Mais le résultat de cette opération n'est pas joué d'avance. La fin du morceau de Casey explicite l'enjeu de ces interpellations : « tu peux m'croire faire l'étonné sourire avec ironie ». Autrement dit, les destinataires peuvent confirmer leur appartenance à la communauté d'« histoires » en attestant le récit proposé, marquer une reconnaissance minimale de ce qui devient alors révélation en exprimant la surprise si ce n'est l'incrédulité, ou discréditer purement et simplement « nos histoires », et avec elles le scandale dont elles sont porteuses. A la manière de « Dans nos histoires », « Mille et une vies » n'enferme pas la réponse dans le temps même de l'œuvre mais s'achève sur un suspens : « la rage ma prison ma cage d'la coke dans un landau / d'l'espoir tourne la page brûle le livre et réécris l'histoire ». Si « accomplissement » de l'idéal démocratique il doit y avoir, il suppose de rompre avec la prédestination du nourrisson exposé à de la drogue, et dépend d'un travail à venir auquel l'auditeur doit participer. Le processus d'universalisation est ainsi amorcé par l'œuvre mais ne se clôt pas dans le temps chansonnier ou filmique.

« Dans nos histoires » et « Mille et une vies » offrent l'exemple d'œuvres audiovisuelles dénonciatrices des contradictions apportées par les faits à une promesse de justice démocratique. Elles inscrivent cette démarche dans une tradition de pensée dans laquelle la mémoire de l'esclavage et de la colonisation joue un rôle central, bien que non exclusif. Ce faisant, elles participent d'une « contre-culture de la modernité » et en rejoue plusieurs traits caractéristiques[59] : le commentaire de relations de domination éprouvées intimement, la revendication d'une généalogie critique transnationale, le lien étroit entre éthique et esthétique, l'ouverture vers un horizon émancipateur encore à venir. Cette

[52] L. Boltanski et L. Thévenot : *op. cit.*, p. 141.
[53] Sandra Harding : *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*, Cornell University Press 1991, p. 138.
[54] Etienne Balibar, cité dans S. Larcher : *op. cit.*, p. 43.
[55] L. Boltanski, *op. cit.*, p. 286.
[56] Paul Ricoeur : *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil 2000, p. 162.
[57] Abdellali Hajjat : *Immigration postcoloniale et mémoire*, L'Harmattan 2005.
[58] Anthony Pecqueux : *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, L'Harmattan 2007, p. 52.
[59] P. Gilroy : *op. cit.*, p. 66 et suiv.

contre-culture de la modernité soutient une grammaire de la dénonciation publique sensiblement différente de celle qui prévaut dans les situations où les participant.es sont assurés de leur reconnaissance comme membres à part entière du monde commun. En effet, à l'inverse d'une existence politique majoritaire, cette contre-culture naît précisément des situations où l'appartenance commune à l'humanité est incertaine. La dénonciation publique interprétée par Casey et Lino met ainsi en scène l'irruption d'êtres humains soumis à la « dépossession de leur personne propre », et s'affirme par « effraction dans l'institution de l'universel », selon la formule éloquente de Silyane Larcher. Ce faisant, elles proposent une autre façon de penser l'exigence d'égalité, comme un processus dialogique, polémique[60] et inachevé procédant par universalisation progressive – un universalisme minoritaire.

Karim Hammou

[60] J. Rancière : *op. cit.*, p. 86.