

## Sonorités du hip-hop. Logiques globales et hexagonales

### SOMMAIRE

volume 3, numéro 2, 2004

Présentation par Gérôme GUIBERT et Emmanuel PARENT

#### Du rap français

Christian BÉTHUNE. *Le franchissement de l'Atlantique*

Christophe RUBIN. *Le rap est-il soluble dans la chanson française ?*

Jean-Marie JACONO. *Ce que révèle l'analyse musicale du rap : l'exemple de « Je danse le mia » d'LAM*

Anthony PECQUEUX. *La violence du rap comme katharsis : vers une interprétation politique*

#### Disciplines du hip-hop

Isabelle KAUFFMANN. *Musique et danse hip-hop, des liens étroits à l'épreuve de la professionnalisation*

Alexandra BESNARD. *Hip-hop et DJing : une pratique musicale technique dans « l'arène sociale »*

Éric GONZALEZ. *Jim Jarmusch's aesthetics of sampling in Ghost Dog—The way of the samurai*

Gianni SIBILLA. *So empty without me : Intermediality, intertextuality and non-musical factors in the evaluation of pop music: The (not so) strange case of MTV and Eminem*

#### Global Noise ?   propos de quelques ouvrages récents

Alain-Philippe DURAND (ed.) *Black, Blanc, Rap : Ra, Music and Hip Hop Culture in the Francophone World*. Lanham, Maryland : Rowman & Littlefield, Scarecrow Press, 2002, par Toni MITCHELL

Tony MITCHELL (ed.) *Contemporary Rap and hip-hop outside the USA*, Middletown, Wesleyan University Press, 2001, par Gérôme GUIBERT

Mathieu POUCHER, Alain VULBEAU (dir.). * mergences culturelles et jeunesse populaire, Turbulences et médiations ?*, Paris, L'Harmattan, 2003, par Damien TASSIN

#### Compte-rendu

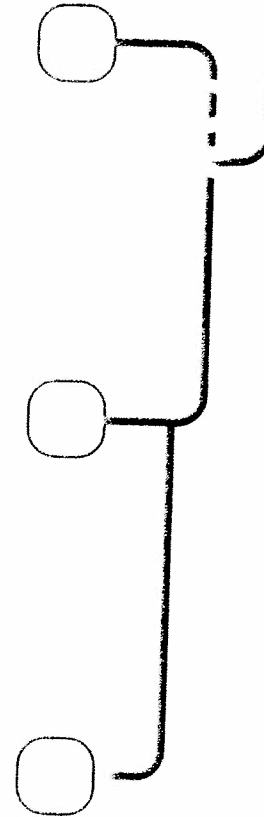
Matthieu SALADIN et Vania de BIE-VERNET, « Philosophie et musiques électroniques », Synthèse des deux journées d'études du 1er et 2 octobre 2004 à Aix-en-Provence

#### Notes de lectures

Flavie VAN COLEN, * ducation populaire et musiques amplifiées — analyse des projets de onze lieux de musiques amplifiées*, INJEP, Marly-le-Roi, 2002, par David DEMANGE

Dirk BUDDE, *Take three Chords... Punkrock und die entwicklung zum american hardcore*, Karben, Coda, 1997, par Fabien HEIN

Alexandre PIERREPONT, *Le champ jazzistique*, Marseille, Parenthèses, 2002, par Emmanuel PARENT



# somm<sup>aire</sup>

## *Présentation*

Gérôme GUIBERT et Emmanuel PARENT 5

## *Du rap français*

Christian BÉTHUNE. *Le franchissement de l'Atlantique* 19

Christophe RUBIN. *Le rap est-il soluble dans la chanson française?* 29

Jean-Marie JACONO. *Ce que révèle l'analyse musicale du rap : l'exemple de « Je danse le mia » d'IAM* 43

Anthony PECQUEUX. *La violence du rap comme katharsis : vers une interprétation politique* 55

## *Disciplines du hip-hop*

Isabelle KAUFFMANN. *Musique et danse hip-hop, des liens étroits à l'épreuve de la professionnalisation* 73

Alexandra BESNARD. *Hip-hop et Djing : une pratique musicale technique dans « l'arène sociale »* 93

Éric GONZALEZ. *Jim Jarmusch's Aesthetics of Sampling in Ghost Dog—The Way of the Samurai* 109

Gianni SIBILLA. *So empty without me : Intermediality, intertextuality and non-musical factors in the evaluation of pop music: The (not so) strange case of MTV and Eminem* 123

## *Global Noise? À propos de quelques ouvrages récents*

Alain-Philippe DURAND (ed.) *Black, Blanc, Beur: Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World*. Lanham, Maryland and Oxford: The Scarecrow Press, 2002 par Toni MITCHELL 144

Tony MITCHELL (ed.), *Global Noise. Rap and hip-hop outside the USA*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2001 par Gérôme GUIBERT 150

Manuel BOUCHER, Alain VULBEAU (dir.). *Émergences culturelles et jeunesse populaire. Turbulences ou médiations?*, Paris, L'Harmattan, 2003 par Damien TASSIN 153

# La violence du rap comme *katharsis* : vers une interprétation politique

par

Anthony PECQUEUX

Université de Reims – SHADYC

**Résumé.** La violence du rap français s'avère être toujours un frein puissant à l'extension de son audition, alors même que ce genre musical est désormais solidement implanté. C'est dire qu'une étude à son sujet ne saurait faire l'économie de cette question. Or la réponse habituellement donnée, à savoir que la violence y fonctionne comme *katharsis* ou exutoire psychologique pour rappers et auditeurs, ne parvient précisément pas à satisfaire la part sociale de la demande d'explication : à faire passer le seuil de la violence à de potentiels nouveaux auditeurs.

Le présent article postule qu'en mettant en œuvre une sociologie de l'action musicale, on peut chercher à conserver le schème de la *katharsis*, à la condition de ne pas en faire une réponse définitive, valable en toute généralité : donc d'en faire un outil précis, pour certaines occurrences seulement de paroles proférées violentes. À ce titre l'écoute du rap met en présence d'un régime énonciatif double, l'amour/haine, qui s'avère problématique. En effet s'il instancie un « Nous contre Eux » (Amour pour Nous/Haine envers Eux) qui oriente vers le politique, son résultat (à partir d'un fond de haine) peut inquiéter.

C'est pourquoi l'on propose de réintroduire le motif *kathartique*, sur les bases d'une lecture politique. Celle-ci pose que la *katharsis* n'a pas à voir avec l'épuration ou la purgation des mauvais sentiments, mais qu'elle fait faire l'expérience d'un vivre-ensemble déréglé, tout en laissant place pour un travail du politique. L'application de cette lecture à l'amour/haine permet d'expliquer en quoi une politique « démocratique » peut aussi émerger de ce régime problématique. Et elle parvient en outre à rendre une partie des paroles proférées violentes du rap audibles par un plus grand nombre.

**Mots clefs.** Rap français — Violence chansonnière — Régime énonciatif d'amour/haine — *Katharsis* politique

S'il faut reconnaître que le rap français souffre toujours, à l'heure actuelle, au mieux d'un déficit de connaissance, au pire d'une mauvaise réputation, on ne peut imputer cet état de fait aux nombreuses études de sciences humaines qui jalonnent son existence, et ont cherché à le faire plus largement connaître. Sans doute est-il plus raisonnable d'en chercher la cause du côté d'un manque général d'écoute, et notamment des écoutes autres que celles pratiquées par ses amateurs plus ou moins « naturels ». Plusieurs raisons contribuent à expliquer ce problème ; notamment, l'éloignement durable et réciproque du monde adulte et de celui du rap, puisqu'il s'agirait d'une musique (de, par, pour) jeune(s), qui plus est dont l'origine serait à chercher exclusivement du côté des États-Unis en général, du Bronx plus précisément. Une enquête serrée invite à complexifier la description du rap français, depuis ses origines jusqu'à ses destinataires potentiels : il a tout autant à voir avec la chanson française qu'avec le rap américain, et ses praticiens comme ses amateurs ne sont pas (et n'ont pas à l'être par quelque nécessité interne) que des « jeunes » (cf. Pecqueux, 2005). Une autre raison de ce déficit d'écoute s'avère prépondérante, d'autant qu'elle constitue en même temps une des composantes essentielles du rap comme problème public dans la société française actuelle : la violence de ses productions.

Cette violence, globalement musicale, et plus particulièrement chansonnière, ne peut être balayée d'un revers de main qui prendrait les traits d'un angélisme populiste (« ce n'est pas si violent », ou « pas si grave »). Elle tient dans tous les cas, si ce n'est à un vocabulaire familier voire ordurier, à l'entrechoc entre une certaine musique et une certaine diction ou interprétation langagière. Elle tient donc *a minima* à ce qui techniquement en fait une pratique chansonnière ; et, formellement, la rend auditivement agressive. Cela dit, on privilégiera ici l'aspect lexical de la violence, ou plutôt celle qui passe par les paroles proférées, en tant que c'est elle qui pose moralement problème, et dont il faut pouvoir rendre compte avec force explications si l'on entend par l'analyse savante faire du rap une pratique culturelle décloisonnée. Dans ce cadre problématique, et en pratiquant une sociologie de l'action musicale (c'est-à-dire qui s'intéresse à ce que fait la musique à ses auditeurs), on s'attachera à analyser sous quelles conditions il est légitime, à la suite de nombreux auteurs, de parler de *katharsis* pour cette violence. Cela passera par substituer à la lecture classique de cette notion, morale et/ou psychologique, une autre tournée vers le politique. On postule par conséquent, dans cette perspective, que rappeurs et auditeurs ne souffrent pas tant d'un hypothétique problème psychologique ou social, que d'un véritable problème politique.

### **De la violence sociale à la violence musicale : la *katharsis* comme catégorie psychologique de sens commun**

Parmi les travaux qui traitent du rap en France depuis l'une des disciplines des sciences humaines (de la psychologie sociale à la philosophie de l'art et la musicologie, en passant par les plus représentées : sociologie et ethnologie), nombreux sont ceux qui cherchent à rendre compte de ce que serait la violence de cette musique. Parce que sa réputation originelle est (et continue à être) telle ; parce que le vocabulaire employé n'est pas des plus soutenus ; parce que l'environnement dans lequel sont censés évolués ceux qui pratiquent et écoutent cette musique contiendrait des germes de violence (sociale et/ou physique) ; parce que l'on admet que des oreilles non averties puissent être choquées, à un titre ou un autre, à l'écoute de rap ; etc. ; pour toutes ces raisons la violence se trouve souvent au centre des interrogations des chercheurs. Certains en ont même fait le thème de leur intervention (notamment Gilles, 1998) ; la première étude, pionnière à bien des égards, ne fait pas non plus l'économie de cette difficile question (Bachmann & Basier, 1985).

La réponse donnée à ce qui est présenté comme central pour la compréhension du rap concerne par conséquent au premier chef, outre cette communication, plus généralement la façon dont les sciences humaines traitent du rap en France, et dont ce discours peut être plus largement reçu : la façon dont le rap est actuellement objet d'analyse et dont cet objet se trouve au cœur d'une large attention sociale. Le plus souvent cette réponse consiste à appliquer plus ou moins explicitement le schème explicatif, emprunté à Aristote, de la *katharsis*. Ce schème n'est d'ailleurs pas utilisé en référence au philosophe grec, mais comme catégorie psychologique de sens commun (telle qu'une certaine vulgarisation de la notion aristotélicienne l'a figée), dans un sens synonyme à exutoire (dérivé de sa traduction comme purgation des passions). C'est ce qui est sous-entendu ici : « Le hip-hop aide à transformer les heurts violents entre bandes voisines en concours verbaux et musicaux entre équipes de rap » (Shusterman, 1991 : 194), dans la mesure où ce postulat est explicité en note : « Le hip-hop fournit un champ esthétique où la violence et l'agression physique sont transformées symboliquement » (*Ibid.* ; pour une perspective similaire, cf. Béthune, 1999 : 131-146). Cela signifie que si la violence est réelle, le fait de la proférer permet en fait de s'en éloigner : « Cette violence devient verbale [...] violence totale mais contenue et canalisée dans la parole [...] La parole se substitue à l'acte » (Lapassade & Rousselot, 1998 : 85), ou encore : « Le mot, ici, remplace le couteau » (*Ibid.* : 108). Le schème

*kathartique* s'énonce par exemple de la sorte : « La provocation, dans le rap, est un défouloir, un moyen d'évacuer sa rage » (Boucher, 1998 : 231).

*Quand une musique adoucit vraiment les mœurs*

Il n'est pas vain d'examiner précisément comment se décline cette explication de la violence du rap français, afin de mesurer si elle s'avère susceptible de remplir la fonction sociale qu'elle ne saurait éluder : permettre à un plus grand nombre d'écouter du rap — de franchir le seuil embarrassant d'une musique violente. Pour le sociologue Laurent Mucchielli par exemple, la violence est « la question primordiale qui est posée au chercheur et qui doit intéresser tout acteur confronté au phénomène » (Mucchielli, 1999 : 4) ; de son analyse, avec force exemples, il résulte que « cette violence (seulement verbale, rappelons-le) est en réalité un exutoire » (*Ibid.*). Pour comprendre comment on en arrive à une telle conclusion et ses enjeux, il est nécessaire de reconstituer le double mouvement de pensée qui le sous-tend : d'un côté un postulat concernant la réalité sociale censée définir l'environnement du rap, de l'autre une certaine conception du langage qui y est utilisé. Le postulat tient à ce que les différents acteurs qui fondent le rap français comme pratique culturelle proviennent de, et continuent à évoluer dans un environnement social tel qu'ils subissent une violence sociale omniprésente. Celle-ci, due à leur condition sociale d'origine, est accentuée par leur lieu de vie — disons, les grands ensembles périphériques dégradés. En outre ils se trouvent, du coup, exposés à une tentation tout aussi présente : la violence physique comme solution (à travers l'appartenance à un gang et/ou le recours à l'illégalité, etc.).

Dans ce cadre faire ou écouter du rap signifie s'éloigner, concrètement (puisqu'on fréquente d'autres personnes, d'autres lieux, etc.), quand on s'adonne à la musique que quand on vit le désœuvrement ou dans l'illégalité) comme par la pensée, de la violence de l'environnement social. Une telle perspective ne manque pas de soulever une objection de taille : la violence qui surgit dans le rap ne constitue-t-elle pas plutôt une incitation pour les auditeurs à adopter des comportements violents, eux qui fluctuent dans cet environnement particulièrement propice ? C'est pour éviter cette objection qu'est engagée une certaine conception du langage : selon celle-ci, la principale propriété du langage du rap est d'être codé — avant d'être, à l'occasion, violent. Cela signifie que ce langage emploie des termes dont les acceptions ne sont pas celles qu'on leur prête habituellement, mais celles que le groupe de pairs a entérinées et utilise, et celles que l'analyste a mises au jour (par un travail de

décodage). Par conséquent, quand dans un rap affleurent des termes ordinairement violents, en fait leur signification n'est pas telle mais autre — celle que les usagers du code ont établie. Par exemple, pour cette conception, « Nique Ta Mère » n'est pas une provocation violente, c'est une insulte rituelle que les membres du groupe du pairs seuls comprennent, et pour lesquels il s'agit de l'opposé de la violence (cf. Lapassade & Rousselot, 1998 : 55). À partir de là on peut légitimement soutenir que la violence et plus généralement le rap servent d'exutoire, ou *katharsis*, à la violence réelle qui caractérise l'environnement social des rappers et de leurs auditeurs. Du moins, c'est ainsi que l'on comprend le recours au schème explicatif de la *katharsis* dans le cas du rap.

*Une solution psychologique à un problème social, dans un langage étranger*

Si jamais sans doute le proverbe « la musique adoucit les mœurs » ne s'est trouvé autant en adéquation avec une analyse savante, il reste à mesurer si cette réponse donnée à la violence du rap remplit ses objectifs : si elle l'explique bien, et si elle réussit à faire passer à de potentiels auditeurs de rap son seuil de violence. Du point de vue explicatif, un premier problème intervient avec le postulat de l'environnement social : aucune donnée statistique n'existe qui confirmerait que rappers et auditeurs sont issus des grands ensembles périphériques dégradés. La seule donnée existante tendrait d'ailleurs plutôt à l'infirmier : les disques de rap français se vendant parfois à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires (sans compter les copies), il semble difficile de continuer à soutenir que les auditeurs appartiennent tous à cet environnement social. Deuxième problème : le fait que la *katharsis* fonctionne dans ces études comme principe général, valable pour toutes situations. Elle ne s'applique en effet jamais à des exemples particuliers, mais toujours en toute généralité. Surtout elle ne s'appuie pas sur des cas précis, qui permettraient de voir le mécanisme à l'œuvre : de comprendre comment fonctionne en l'occurrence la *katharsis*, depuis la chanson et sa violence jusqu'à son écoute.

De manière plus décisive par rapport à la problématique que l'on s'est fixé, une question ne manque pas de surgir face à un tel schème explicatif de la violence : en quoi aide-t-il à désenclaver le rap — à le rendre plus largement audible, en faisant passer le seuil repoussant de sa violence. Dans ce cadre on peut douter de l'efficacité de la mobilisation de cette *katharsis*, tout d'abord parce que si elle correspond à la solution psychologique à un problème social, alors on ne voit pas en quoi ceux qui ne subissent pas ce problème pourraient se sentir concernés. Non pas qu'on ne puisse

s'identifier à l'autre que soi; simplement parce que les grands ensembles périphériques dégradés ne semblent plus représenter une identification possible ou souhaitable de nos jours. De plus, parmi ceux qui subissent ce problème, il en existe sans doute pour privilégier une réponse sociale (création ou participation à une association socioculturelle, de quartier, de locataires, etc.), voire une réponse politique. Il existe sans doute des acteurs pour concevoir que la réponse psychologique n'est pas la mieux adaptée.

Seconde raison pour douter de l'efficace de l'explication : cette réponse psychologique à un problème social se développerait en outre dans un langage dont la signification échappe à ces auditeurs potentiels, autres que ceux qui forment le groupe de pairs des rappeurs. Pour le comprendre il faudrait par conséquent soit appartenir à ce groupe (vivre dans les grands ensembles périphériques dégradés), soit être leur analyste-décodeur. Cela se passe ainsi dans le cas de cette anecdote donnée afin d'illustrer le fait que le langage du rap serait codé : au procès d'un activiste noir ayant dit dans un meeting « We will kill Richard Nixon », « les linguistes étaient venus à la barre expliquer que, dans le langage noir, *kill* voulait dire autre chose que "tuer" » (Lapassade & Rousselot, 1998 : 67). *In fine*, si je me reconnais dans cet auditeur autre, potentiellement intéressé par le rap mais rebuté par sa violence, il ne me reste que peu de raisons objectives pour continuer à vouloir l'écouter. En effet, cette violence sert psychologiquement aux rappeurs pour faire face à la violence sociale qu'ils subissent, ce qui ne me concerne pas ; de plus, je ne peux comprendre leur langage — comprendre en quoi cette violence n'en est en fait pas une.

Si par conséquent la réponse donnée à la violence du rap ne nous satisfait pas pleinement en l'état, cela ne signifie pas qu'il faille abandonner de voir dans la violence du rap une forme de *katharsis*. Seulement un certain nombre d'aménagements restent à opérer ; déjà la *katharsis*, prise dans une acception précise, pourrait expliquer certaines paroles proférées violentes du rap, à la condition de ne concerner que certaines situations, et de fonctionner comme outil : à la condition qu'elle ne soit ni une fin en soi, ni valable en toute généralité. Il faudrait également engager une autre conception du langage : selon celle-ci, et les exemples utilisés le montreront, le langage du rap ne se distingue pas particulièrement par son opacité, mais au contraire par le fait qu'il est commun. Tout un chacun est en mesure de saisir un rap, à quelques exceptions lexicales près qui ne bloquent pas plus la compréhension qu'un autre langage, et pas plus que les éventuels brouillages occasionnés par les interprétations vocales (le *flow*). Enfin, l'enjeu pratique consiste toujours à désenclaver le rap français et son écoute — c'est du moins à cette aune qu'on sera amené à juger la pertinence de l'explication.

### Un régime énonciatif problématique : l'amour/haine

Avant de présenter la conception de la *katharsis* qui sera utilisée ici, il importe de présenter le type de situations dont elle entend rendre compte. En effet, parmi les nombreuses paroles proférées violentes du rap français, on ne vise pas à produire un système explicatif total, exhaustif; encore moins à soutenir qu'une seule réponse parvienne à toutes les expliquer. Plusieurs schèmes s'avèrent nécessaires pour couvrir les différentes situations dans lesquelles surgissent des paroles violentes. Par exemple, les effets de cadrage et modalisation (Goffman, 1991) permettent de replacer des paroles violentes dans leur contexte de profération, comme quand Akhenaton déclare vouloir « éclater un type des ASSEDIC » (*Mètèque et mat*, 1995, Delabel) tout en ponctuant chacune de ces énonciations par des bruits de combat issus d'un jeu vidéo à grand succès. Il réserve ainsi l'espace de réalisation de son souhait à la sphère imaginaire (ou ludique). Ou alors, le schème de l'interpellation (Althusser, 1970 : 29-36) gagne à être inversé quand celle-ci fait fond sur des paroles violentes : ce n'est plus dans ce cas un « *c'était bien lui qui était interpellé* » (p. 31), mais un « *c'est bien l'autre que lui* ». Ainsi « *Tu d'viens tout rouge t'as chaud tu t'reconnais / C'est d'toi que j'parle balance! tu m'reconnais / P'tit enculé...* » (Mafia K'1fry, *La cerise sur le ghetto*, 2003, S.m.a.l.l., « Balance ») n'interpelle pas violemment l'auditeur, mais l'autre que l'auditeur — celui qui dénonce ses amis à la police, etc. : qui n'a décidément rien à voir avec l'auditeur.

On pourrait encore évoquer pour le rap maintes énonciations qui par leur violence heurtent le sens moral; elles nécessitent à chaque fois un examen précis afin de leur appliquer le schème explicatif qui convient. On s'en tiendra dans le cadre présent à un type de paroles proférées violentes : celles qui actualisent un régime énonciatif double, consistant dans l'expression au sein d'une seule et même énonciation de choses telles qu'on peut les ramener à l'expression d'un amour et d'une haine — régime que je qualifie d'*amour/haine*. Cela fonctionne comme une extériorisation de ce que Mikhaïl Bakhtine accorde déjà à la voix : « Toute évaluation, pour insignifiante qu'elle soit, [...] fait entendre *en même temps, un défi aux ennemis et un appel aux amis*. Telle est déjà l'intonation la plus élémentaire de la voix humaine » (*in* Todorov, 1981 : 270-271 ; je souligne). Afin de bien fixer les choses, donnons-en immédiatement un exemple (sur lequel on reviendra par la suite en raison de sa nature exemplaire) : rapper en une seule et même émission vocale « *Nique les nobles snobs respect aux gens sobres et humbles* » (Scred Connexion, *Du mal à s'confier*, 2001, Scred production/Chronowax, « Dans l'arène »).

*Description formelle du régime*

Dans un cas d'amour/haine, et sur la base de cet exemple, l'énonciation réalise d'un coup une attaque haineuse, ou pour le moins d'une violence inouïe, et une preuve énonciative d'amour, ou pour le moins de solidarité affective non conditionnée. Ce couple problématique n'est pas utilisé pour quelque lieu commun psychologique, pour lequel ces sentiments iraient de pair; ou relativiste : il existerait de « bonnes » ou « justifiables » haines, notamment celles des classes sociales opprimées. « Amour » est pris au sens que lui donne dans différents travaux Luc Boltanski (*cf.* Boltanski, 1990; Boltanski, Godet, 1995), comme loi du cœur, sans calcul : affection inconditionnée envers l'autre. Si son principal registre est l'action, ici de s'actualiser dans des chansons il prend la voie discursive. Ce sont alors des propositions d'action ou des retours sur des actions passées, comme ici : « *Regarde l'État dans quel état on l'a mis mon ami* » (Booba, *Temps mort*, 2002, 45 Scientific/BMG, « Jusqu'ici tout va bien »). Quant à « haine », ce terme est utilisé à la suite des développements précis opérés par Ruwen Ogien (Ogien, 1993); notamment, en conscience de ce qu'il ne contient pas seulement la description d'un sentiment ou d'une émotion mais toujours, en même temps, son évaluation (négative).

Pour chacun des éléments du régime on pourrait employer dans certains cas des termes plus faibles, comme solidarité ou amitié à la place d'amour, et colère ou dégoût pour haine; seulement ils seraient inaptes à rendre la radicalité de l'opération globale, dans son surgissement immotivé. Par exemple, si à strictement parler certaines énonciations censées être les haines du régime s'apparentent plutôt à des colères, je les y inclus tout de même dans la mesure où, d'une part, elles surgissent abruptement dans la chanson, de manière injustifiée; et où, d'autre part, elles marquent une atteinte directe à l'existence de la personne visée, et non une seule attitude à son égard. Entrons désormais plus avant dans la description de l'opération, particulièrement des entités visées par elle — par l'amour, et par la haine, qui ne s'adressent pas aux mêmes. D'une manière générale l'amour vise l'auditeur, sans description précise mais dont il est présumé qu'il partage quelque caractéristique commune avec le soi rappeur (*a minima*, un goût pour le rap). Tandis que la haine concerne « les autres », ceux qui ne sont ni comme les rappeurs ni comme ceux à qui ils témoignent de l'amour (policiers, huissiers, juges, hommes politiques, etc.; toutes catégories représentant les institutions ou le système en place).

Cela signifie que l'amour/haine revient à énoncer, sur le plan formel, quelque chose comme : « je Vous aime / je Les hais »; l'idéal serait de parvenir à susciter la forme qui à elle seule témoigne de l'efficacité de l'entreprise : « Nous Les haïssons ». C'est-à-dire que ce régime constitue une

classique instanciation de « Nous contre Eux », classique au sens où elle se trouve au fondement de maintes cultures populaires (cf. Hoggart, 1970). Cette instanciation se note ici, puisqu'elle est actualisée d'un seul souffle, « Nous/Eux ». C'est la voix rappée (le *flow*) qui fournit la principale ressource pour énoncer ce régime en un geste unique, tandis que souvent l'indétermination du lexique employé (indétermination constitutive de la forme langagière elliptique qu'est la chanson) offre l'opportunité d'une pluralité d'appropriations. Elle autorise du coup l'attribution d'une signification politique, qui émerge déjà, potentiellement, de la polarisation « Nous/Eux ». La suite immédiate de « *Nique les nobles snobs respect aux gens sobres et humbles* », « *C'est nous contr' eux on va les contrer / I' faut leur montrer qu'i' savent pas qui on est...* » (Scred Connexion, *op. cit.*), montre clairement cette orientation politique. Énoncés et énonciation coïncident pour une même finalité : inclure un maximum d'auditeurs dans le Nous, qui acceptent l'offre d'amour (ou de liaison) et reconnaissent la légitimité de la haine vouée à Eux. La formulation devient alors bel et bien « Nous Les haïssons ».

#### *Enjeux politiques du régime*

Le régime de l'amour/haine ne constitue pas une irruption totalement inattendue ou inexplicable dans le rap français; il fait fond sur plusieurs éléments qui en sont constitutifs. Parmi ceux-ci, citons l'attitude bifide à l'égard du lieu de vie (l'« attachement au quartier qui n'en reste pas moins pourri » dont parle François Dubet, 1987 : 329); également la très courante double destination du discours (« *Ce texte concerne mes proches et les cloches* », Fonky Family, *Hors-série volume 1*, 1999, S.m.a.l.l., « Si je les avais écoutés »); enfin la nécessité de délivrer dans un rap l'intégralité des sentiments éprouvés (forme de gage d'authenticité) (pour tout cela, cf. Pecqueux, 2003). Un autre exemple regroupe ces différentes dimensions : « *Douze mesures pour dire à ceux qu'j'aime l'amour que j'leur porte / Dire à ceux qui m'détestent qu'ils courent tous à leur perte* » (3ème Œil, *Avec le cœur ou rien*, 2002, Colombia, « Faut qu'on s'accroche » feat. Fonky Family); en quoi le régime peut prendre des voies aussi bien morales que politiques.

Il devient parfois difficile de faire le partage entre ces deux voies; si le passage suivant semble opérer une circonscription morale sur l'entourage, « *J'oublierai pas ceux qu'j'aime et encore moins ceux qui m'ont trahi / J'oublierai pas pire j'peux dire que j'te pardonnerai pas* » (Scred Connexion, *Selexion 99/2000*, 2000, Chronowax, « J'oublierai pas »), les phases précédentes instanciaient explicitement

un Eux : « *C'est nos familles qu'ils [Ils] divisent / Nos terrains qu'ils colonisent et tous nos projets qu'ils détruisent...* ». Dans cet autre exemple du même groupe, à l'efficace renforcé par l'alternance des voix, « ([Mokless :] *Dans ma rue c'est pas la teu-f*) ([Haroun :] *tout ici est relatif / T'entends souvent «nique les keufs*») ([Mokless :] *et c'est pour ça qu'on la kiffe*) » (Scred Connexion, *Du mal à s'confier op. cit.*, « Renverser la vapeur »), l'oscillation politico-morale est totale puisque le lieu de vie, manifestement peu goûté en lui-même, est quand même aimé pour la haine qu'il voue à Eux.

L'amour/haine, régime énonciatif double et éminemment violent, peut en tous cas se voir attribuer par son auditeur une signification politique — au moins dans la figuration d'un affrontement entre Eux et Nous. Celui-ci ne prend pas des voies syndicales, ou politiques au sens de démocratiques (comme forme procédurale : tentative de mise à l'agenda du débat politique, recours à une association, etc.) ; il est violent, et cela parce qu'il prend appui sur de la haine. En ce sens, si le régime est bien politique, il se révèle en outre dangereux : une politique fondée sur la haine va à rebours de l'idéal démocratique que se sont données les sociétés occidentales. Ce danger est consciemment vécu par les rappers, qui ne le récusent pas : « *J'gage ma vie sur ma voix et cause de cœur à cœur / Même si les sons émis par ma voix comportent des risques majeurs* » (Fonky Family, *Art de rue*, 2001, S.m.a.l.l., « On respecte ça »). Cela dit, sur cette base méfiante à l'égard de la dimension de haine du régime, et sans chercher à la réduire ni l'excuser, essayons d'examiner en quoi l'amour/haine est proprement politique.

Tout d'abord, en tant que tel, ce régime ne constitue pas une proposition politique : si les rappers semblent viser une autre articulation de la société en vouant une haine à Eux (garants de la présente articulation), ils n'en réalisent ni n'en proposent seulement une. Dans ce cadre, s'il ne saurait s'agir d'une proposition, ce à quoi le régime donne naissance et qui soit politique, c'est à une perspective commune. Une telle perspective est nécessaire à une politique mais n'en fournit que la condition de possibilité : elle n'en assure donc pas le déploiement effectif. C'est à partir seulement de cette perspective commune que peut ou non s'articuler une proposition politique — sans doute l'étape la plus difficile en règle générale, *a fortiori* dans une chanson. Avant cela il s'avère primordial de revenir sur ce régime énonciatif, sans quoi une perspective commune fondée en partie sur une haine ne saurait accoucher d'une politique démocratique.

À ce propos, avançons deux remarques qui indiquent qu'il y a effectivement de quoi (voire nécessité de) revenir sur l'amour/haine. Pour la première, puisque le problème vient de la composante « haine », une précision s'impose : en effet chacune se trouve assumée à la première personne, alors

qu'en règle générale la description-évaluation comme haineux n'est pas le fait du sujet lui-même. On ne se décrit que rarement comme haineux (ou raciste, etc.), on est le plus souvent décrit comme haineux. Dès lors le fait de se revendiquer haineux, comme ici, et de l'assumer du coup, désamorce sans doute une part de son inhumanité — marque qu'un travail s'opère à son égard. La seconde remarque tient à un constat de Cornélius Castoriadis : selon lui des activités peuvent être politiques, alors que leurs auteurs les interprètent comme éthiques; et en outre démocratiques, tandis que ces mêmes auteurs sont réactionnaires au plan politique (*cf.* Castoriadis, 1996 : 202 *et sq.*). Cela signifie qu'il devient envisageable de faire dériver une politique démocratique d'une perspective commune fondée sur la haine. Mais pour cela il faut reprendre l'analyse de ce régime, car sans aller jusqu'au paradoxe de la haine de la haine, admettons qu'elle est bien intrinsèquement mauvaise (*cf.* Ogien, 1993 : 53 *et sq.*).

### **Vers une interprétation politique de la *katharsis* pour l'amour/haine**

Récapitulons : d'un côté, si l'on se refuse à faire de la *katharsis*, comme catégorie psychologique de sens commun, la réponse à donner à la violence du rap français, on se propose pour autant de récupérer la notion aristotélicienne dans le cadre d'un outil circonstancié qui permette de rendre compte de certaines des paroles proférées violentes du rap. De l'autre côté, l'exploration de quelques exemples de telles paroles nous a mis en présence d'un régime énonciatif qui vise à créer une perspective commune entre Nous, en utilisant comme principal moyen l'exclusion haineuse de Eux. Ceux-ci ne peuvent donc figurer dans la politique qui devrait émerger de cette perspective commune. C'est dire qu'avec l'amour/haine la violence se trouve bien au cœur du problème posé. Et ce problème, resté entier, doit à présent être affronté : celui de savoir comment dans ce cas précis rendre compte de la violence. C'est dans ce cadre qu'on propose d'opérer un retour sur la *katharsis*, à l'appui de la lecture de la philosophe Myriam Revault d'Allonnes, qui cherche à en faire un *outil politique* et non une « réponse définitive », moralisante ou psychologique (Revault d'Allonnes, 1995 : 88-101).

#### *La katharsis : une lecture politique de M. Revault d'Allonnes*

Du moins ces options sont celles que sa lecture d'Aristote fait émerger peu à peu. Elle a en effet repris son texte, laconique, dans une double perspective : d'abord de clarification, justement, de ce

qui restait elliptique ; puis de contextualisation du texte dans le reste de l'œuvre d'Aristote et dans les problématiques de l'époque. Cela l'a conduit à écarter les lectures morale (avec la traduction d'épuration) et psychologisante (purgation) de la *katharsis* à partir de l'argument selon lequel la moralité de l'art et l'identification entre spectateur et héros correspondent à des idées étrangères à Aristote. Elle propose alors une lecture propre de ce passage, politique, et qu'elle présente comme l'intention même d'Aristote. Pour cela elle soulève tout d'abord la question des émotions mises en scène dans la tragédie et impliquées selon lui par la *katharsis*, à savoir la frayeur et la pitié.

Pour M. Revault d'Allonnes si ce sont précisément ces émotions-là qui concernent la *katharsis* c'est parce que ces affects « ne constituent pas seulement les bords ou les confins du politique, ils sont les affects de la socialité "brute" qui, de l'intérieur, le menacent, le dérèglent et le ruinent : l'abîme de la socialité dans la constitution du vivre-ensemble » (*Ibid.* : 91-92). Elle tire de l'explicitation de la signification pour Aristote de ces deux affects l'autorisation d'orienter l'efficacité de la *katharsis* du côté du politique. En effet, du fait de la présence de frayeur et de pitié, la tragédie amène à faire l'expérience du politique, non par quelque identification, mais par sa validité exemplaire vis-à-vis de la possibilité et des modalités du vivre-ensemble. « C'est ainsi que la *katharsis* rend la socialité politiquement opératoire : non en expulsant son fond ténébreux au profit de l'installation définitive du raisonnable [...] mais sous les espèces d'un traitement indéfiniment renouvelé des passions intraitables » (*Ibid.* : 94).

Si la *katharsis* sert à quelque chose, ce n'est pas à exprimer une fois pour toutes (pour éloigner voire expulser un penchant au mal), mais à donner à voir ce à quoi peut conduire, au pire, la réalisation d'un vivre-ensemble — c'est-à-dire les bornes entre lesquelles réaliser ou viser un bon vivre-ensemble. Elle l'exprime encore ainsi : « La *katharsis* est donc l'élaboration de ce "désordre fondateur", non sa domestication, encore moins son éradication » (*Ibid.* : 100). On perçoit alors la différence ainsi que l'utilité de cette lecture, par rapport à celles qui font de la *katharsis* une fin en soi — une réponse définitive qui arrête voire bloque la discussion. Cette idée lui sert à présenter la question centrale, celle de la nature de ce qu'elle appelle dans ce cadre l'expérience politique, qu'il faut comprendre comme ce qui « recèle à la fois le principe de sa grandeur et celui de sa fragilité » (*Ibid.* : 101), c'est-à-dire le « nécessaire inachèvement » du social (*Ibid.* : 95). Il en résulte que pour elle Aristote a mis l'accent sur la *katharsis* dont la tragédie fait faire l'expérience afin de confirmer son intuition politique majeure : « L'accès au vivre-ensemble se joue et se re-joue indéfiniment dans le traitement de ces fureurs originaires » (*Ibid.*).

*L'amour/haine comme katharsis politique pour le rap français*

À la suite de ces propositions, essayons de transposer au régime de l'amour/haine l'idée d'une *katharsis* politique; cela conduit à prendre au sérieux l'idée d'une *katharsis* dans le rap, en la situant à l'œuvre dans ce régime énonciatif. Il ne s'agit pas de discuter si les rappers font faire délibérément ou non une expérience du politique, mais d'établir si l'amour/haine se laisse interpréter dans les termes de cette lecture. Dans ce cas, puisque ce ne sont pas la frayeur et la pitié qui sont mobilisées, il faut entendre l'amour du régime comme figurant une certaine idéalité du lien politique, amour impossible à faire partager entre tous les membres d'une société vivant sous le même régime politique, mais qui représente la grandeur de l'idée politique; et la haine comme illustrant les dérives vers lesquelles ce lien peut toujours entraîner ou faire vaciller, en vertu de la liberté humaine — pour le meilleur et le pire. Cela ne signifie pas que dans cette lecture la haine n'est plus assumée; elle l'est toujours, mais sans finalité propre, comme par nécessité, et elle ne le serait sans doute pas aussi facilement si elle n'était juxtaposée à chaque fois à un amour. Car à n'actualiser qu'elle, le rap ne ferait faire aucune expérience si ce n'est celle d'une des pires potentialités contenues dans l'être humain.

Sur la base de cette hypothèse de travail éprouvons désormais, à l'aune des exemples déjà cités, si et comment elle fonctionne : s'ils se laissent comprendre comme *katharsis* politique. Notamment, l'exemple présenté comme central pour la compréhension du régime, « *Nique les nobles snobs respect aux gens sobres et humbles* » (*loc. cit.*), permet de saisir en quoi l'amour/haine nécessite le « travail du politique », celui où « la matérialité brute de la socialité — matière non "épurée" ou non "purgée" — doit être élaborée » (*Ibid.* : 93). Ce travail désigne la mise en forme de la représentation des affects et liens entre les hommes non idéalisée ou rationalisée, livrée telle quelle, dans sa réalité humaine et faillible. Si l'amour/haine donne naissance à une perspective commune et peut ouvrir sur une politique, comprenons que cette perspective commence mal, ou plutôt humainement, et qu'il faut la traiter pour qu'elle fasse advenir une politique non débarrassée de la haine et de l'amour, mais ayant réussi à les aménager.

Dans cet exemple la haine concerne d'ailleurs une certaine attitude manifestée par des êtres sociaux précis, plus qu'une appartenance sociale proprement dite; ce que confirme l'amour, qui semble promouvoir une autre attitude, faite d'humilité et de respect réciproque. Alors deviennent seulement possibles des rapports entre êtres de différentes appartenances sociales — un vivre-ensemble entre eux. Par conséquent dans cet exemple, dont la compréhension est favorisée par une lecture politique

de la *katharsis*, la haine s'adresse moins à Eux qu'à « Ceux qui... » ; de plus, le travail du politique s'y entend comme un travail partagé. En effet si une autre politique devient possible, ce n'est qu'en partageant l'attitude « humble » : que si Nous et Eux se forcent ensemble à l'adopter les uns vis-à-vis des autres. Cette demande de partage du travail politique revient également à signifier un partage des responsabilités : si l'on n'arrive pas à vivre ensemble, ce n'est pas seulement Notre faute mais aussi la Leur. En ce sens, non seulement la *katharsis* constitue un outil adéquat pour rendre compte de certaines paroles proférées violentes du rap, en outre elle s'avère en mesure de remplir le rôle social qu'on lui demandait de tenir puisqu'elle permet d'inclure et concerner un maximum d'auditeurs en figurant un partage collectif des responsabilités et du travail politique.

Le travail indiqué peut à l'occasion être celui du rappeur, qui l'exécute alors en procédant à des révisions circonstanciées de ses propres paroles ; ainsi de Sat dont la phrase « *J'ai pas confiance aux femmes ça passe d'un homme à un autre* » (Fonky Family, *Art de rue op. cit.*, « Art de rue ») devient en concert « ... *femmes qui passent...* ». Cela montre à nouveau que le travail du politique dont la *katharsis* fait (ou amène à) faire l'expérience est en partie un travail de catégorisation, puisque la haine envers Eux est appelée à devenir haine envers Ceux qui. Ici on passe de la réduction globalisante et chosifiante à la catégorisation stricte : ce n'est qu'à partir de celle-ci qu'on peut espérer trouver un espace sinon d'entente au moins appropriable par chacun — un espace où la perspective est véritablement commune, soit un espace potentiellement politique. Certes, le travail du politique ne se trouve ni précisé ni seulement indiqué dans chaque occurrence d'amour/haine ; il reste alors entièrement à faire, de part et d'autre (de la part de Nous et Eux), ce à quoi invite l'expérience de la *katharsis*. Ce sont notamment les cas où l'amour/haine repose sur une action passée (à moins que ne soit exprimée une forme de regret vis-à-vis de cette action). Parmi ceux que nous avons parcouru, cela concerne « *Regarde l'État dans quel état on l'a mis mon ami* » (*loc. cit.*) ; et d'autant plus « *J'oublierai pas pire j'peux dire que j'te pardonnerai pas* » (*loc. cit.*), par le refus de la potentialité de pardon.

#### *Rap et katharsis*

En guise de bilan, si rap et *katharsis* peuvent continuer à être associés pour rendre compte de la violence, gageons que c'est à multiplier l'utilisation du type de lecture politique de la *katharsis* que propose M. Revault d'Allonnes. C'est du moins ce que montre l'exemple de l'amour/haine. En

outre l'avantage de cette conception est de faire passer d'une *katharsis* valable en toute généralité et comme fin en soi, à une autre où elle devient un outil qui fonctionne uniquement avec un certain type de paroles proférées violentes, et qui pointe vers quelque chose d'autre. Au total on se retrouve par conséquent en présence d'un outil dynamique et circonstancié. Et cet outil offre un dernier avantage, celui de rendre une certaine violence du rap non seulement explicable, également audible pour le plus grand nombre, et pour de potentiels auditeurs retenus par cette violence. Elle devient en effet audible dans la mesure où elle ne constitue plus une réponse à un problème psychologique, intéressant une catégorie délimitée d'êtres sociaux, mais la figuration d'un problème politique — au sens de l'affaire de tous.

## Bibliographie

- ALTHUSSER L. (1970), « Idéologie et appareils idéologiques d'État (notes pour une recherche) », *La pensée*, n° 151, p. 3-38.
- BACHMANN C., BASIER L. (1985), « Junior s'entraîne très fort : ou le smurf comme mobilisation symbolique », *Langage et sociétés*, n° 34, p. 57-68.
- BÉTHUNE C. (1999), *Le rap. Une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 214 p.
- BOLTANSKI L. (1990), *L'amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*, Paris, A.-M. Métraillié, coll. « Leçons de choses », 381 p.
- BOLTANSKI L., GODET M.-N. (1995), « Messages d'amour sur le Téléphone du dimanche », *Politix*, n° 31, p. 30-76.
- BOUCHER M. (1998), *Rap, expression des lascars. Significations et enjeux du rap dans la société française*, Paris, L'Harmattan, coll. « Union peuple et culture », 492 p.
- CASTORIADIS C. (1996), *La montée de l'insignifiance. Les carrefours du labyrinthe IV*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 241 p.
- DUBET F. (1995), *La galère. Jeunes en survie [1987]*, Paris, Seuil, coll. « Points – document », 503 p.
- GILLES Y. (1998), « Rap, techno : pathos et politique », *Esprit*, n° 243, p. 174-181.

- GOFFMAN E. (1991), *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 573 p.
- HOGGART R. (1970), *La culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 424 p.
- LAPASSADE G., ROUSSELOT P. (1998), *Le rap ou la fureur de dire* [1990], Paris, Loris Talmart, 143 p.
- MUCCHIELLI L. (1999), « Le rap et l'image de la société chez les "jeunes des cités" », *Questions pénales*, n° 3, XI, p. 1-4 (consultable à l'adresse : <http://laurent.mucchielli.free.fr/Rap.htm>).
- OGIEN R. (1993), *Un portrait logique et moral de la haine*, L'Éclat, « Tiré à part », Combas, 67 p.
- PECQUEUX A. (2003), *La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières*, Thèse de doctorat de sociologie sous la direction de J.-L. Fabiani, EHESS, Marseille, 413 p. [multigr.].
- PECQUEUX A. (2005), « Le rap comme prolongement de la tradition réaliste de la chanson française. Pour un outil d'analyse, l'interénonciativité », *La sémiotique des âges de la vie*, Actes du Congrès de l'Association Française de Sémiologie, Lyon, [sous presse], 10 p.
- REVAULT d'ALLONES M. (1995), *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 166 p.
- SHUSTERMAN R. (1991), *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 273 p.
- TODOROV T. (1981), *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* (suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*), Paris, Seuil, coll. « Poétique », 315 p.

Anthony PECQUEUX

Université de Reims /

Sociologie Histoire Anthropologie des Dynamiques Culturelles

(EHESS – Marseille / CNRS)

pecqueux@ehess.univ-mrs.fr

---