

GRAMSCI / CAVELL : CULTURES POPULAIRES, VIE ORDINAIRE ET POLITIQUE

Anthony Pecqueux

► **To cite this version:**

Anthony Pecqueux. GRAMSCI / CAVELL : CULTURES POPULAIRES, VIE ORDINAIRE ET POLITIQUE: A l'épreuve du rap. Antonio Gramsci, l'intellectuel aujourd'hui: politique, culture, globalisation, Oct 2007, Dudelange, Luxembourg. hal-00574476

HAL Id: hal-00574476

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00574476>

Submitted on 8 Mar 2011

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.

GRAMSCI / CAVELL : CULTURES POPULAIRES, VIE ORDINAIRE ET POLITIQUE

A L'ÉPREUVE DU RAP

Anthony Pecqueux

Chercheur associé au Centre Norbert Elias (équipe Shadyc : Ehess – Marseille / Cnrs)

anthonypecqueux@yahoo.fr

Cet article propose d'articuler les analyses d'Antonio Gramsci concernant les cultures populaires avec celles de Stanley Cavell sur le cinéma. Ces deux philosophes, quoique issus de traditions intellectuelles et porteurs de perspectives politiques différentes, ont en effet en commun de s'intéresser dans de nombreux écrits à la fois aux cultures populaires, à la vie ordinaire, et à la façon dont les biens culturels concourent à y changer nos comportements – en quoi ils ont des conséquences sur notre façon de vivre en société, de vivre la démocratie.

La confrontation active de ces deux auteurs permet de traiter à nouveaux frais le côté « positif » de biens culturels tels que des chansons, alors que c'est le plus souvent le côté négatif qui est souligné – d'autant plus dans le cas du rap, dont les « messages » incivils ou l'absence d'engagement politique sont régulièrement pointés. Cela dit, qualifier de « positifs » des biens culturels nécessite de prendre garde contre une tentation populiste, toujours prête à affleurer pour ce type d'objets (cf. C. Grignon, J.-C. Passeron, 1989). Gramsci et Cavell nous aident à nous en prémunir en invitant à observer minutieusement les pratiques culturelles effectives, et ce qu'elles contribuent à faire dans les sociétés où elles sont reçues.

C'est de ce point de vue que nous chercherons à comprendre dans quelle mesure la matérialité des voix présentes dans le rap contribue à modifier nos comportements. Après avoir indiqué de quelle manière Gramsci et Cavell peuvent être rapprochés, nous nous

attacherons à mettre à l'épreuve l'hypothèse de travail qui en ressort à propos de la voix et de sa part politique. L'analyse porte alors sur les voix entendues par les auditeurs de disques de rap afin d'envisager la façon dont ces voix, en matérialisant un langage proche de celui des conversations quotidiennes, nous engagent dans notre vie ordinaire à persévérer dans le langage comme fondement de nos relations sociales.

1. GRAMSCI / CAVELL : TRANSFORMER LES COMPORTEMENTS QUOTIDIENS PAR LES BIENS CULTURELS

La contribution de Gramsci à la compréhension des cultures populaires se situe à notre sens sur deux plans généraux, et originaux : le concept d'hégémonie bien sûr, abondamment commenté ; mais aussi le type de rapport fond / forme qu'il préconise. A ce dernier propos, il développe la thématique du « national-populaire » : une thèse populaire dans un idiome national. Cela représente une condition indispensable pour qu'une production culturelle fondée sur le langage ait de larges effets, et notamment une des conditions d'efficacité de la critique sociale ou politique. Ce point a été particulièrement traité par Michael Walzer dans le portrait qu'il consacre à Gramsci, et plus largement pour sa théorie de *La critique sociale au XX^{ème} siècle* (M. Walzer, 1996). Nous nous concentrerons pour notre part sur l'application du concept d'hégémonie aux biens culturels, dont la thématique du national-populaire participe de toute évidence.

Rappelons-le, Gramsci vise, à travers l'hégémonie, la domination que la bourgeoisie exerce sur les classes populaires non par le pouvoir direct mais dans la vie quotidienne, par son emprise sur les façons de penser, parler, voir, écouter, sentir, etc. des classes populaires ;

cette emprise les éloigne de toute entreprise ou même tentative révolutionnaire¹. Par conséquent, Gramsci ne cesse de chercher à promouvoir ce que serait un nouvel art populaire ou plutôt une nouvelle culture populaire, qui ne serait pas issue de la bourgeoisie², et qui œuvrerait à contrer l'hégémonie bourgeoise en transformant culturellement les classes populaires – si possible en les mettant en disposition pour la révolution. Ce serait une des voies par lesquelles mener la célèbre « guerre de position », nécessaire avant de passer à une « guerre de mouvement » ; bref : une révolution culturelle avant ou pour une révolution plus concrète.

Ce résumé abrupt présente l'axe par lequel la pensée de Gramsci est ici abordée, avec un focus particulier sur la question de la nouvelle culture populaire. Cette dernière, telle qu'appelée de ses vœux par Gramsci, ne se distingue pas tant par les idéologies qu'elle œuvrerait à véhiculer, que par la façon dont elle est susceptible de modifier les comportements des classes populaires. Une telle hiérarchisation est clairement exprimée dans ce passage : « L'art est toujours lié à une culture et à une civilisation déterminées, et en luttant pour réformer la culture on arrive à modifier le 'contenu' de l'art, on travaille à créer un art nouveau, non pas de l'extérieur (en voulant un art dialectique, à thèse, moraliste), mais de l'intérieur, parce qu'on modifie l'homme tout entier dans la mesure où l'on modifie ses sentiments, ses conceptions, et les rapports dont l'homme est l'expression nécessaire » (A. Gramsci, 1991, p 149 [*Cahier 21*]).

C'est par ce point particulier – la modification des comportements quotidiens – qu'il est possible de rapprocher la conception gramscienne des cultures populaires, de celle qui transparaît des travaux sur le cinéma de Stanley Cavell³. Particulièrement quand il aborde la

¹ « Le véritable bastion du pouvoir de la bourgeoisie, c'est la vie ordinaire. C'est dans les actions et les relations quotidiennes, et plus encore dans les idées et les attitudes qui en forment l'arrière-plan, que l'hégémonie d'une classe sociale se révèle » (M. Walzer, *op. cit.*, p. 96).

² Nous renvoyons à son constant souci pour voir émerger des intellectuels émanant des classes populaires.

³ Une autre possibilité de rapprochement concernerait le « perfectionnisme moral », dont Cavell situe l'origine chez R.W. Emerson ; et la conception gramscienne de l'homme ordinaire comme un intellectuel en puissance :

question de la morale du cinéma : elle ne se situe pas tant selon lui dans les thèses morales que déploient les films (encore moins dans les films à thèse qui réduisent la complexité morale à une lutte entre un bien et un mal évidents), que dans les gestes des acteurs. Dans le cinéma muet, la portée morale des gestes des acteurs est évidente. Dans le genre cinématographique qu'il a étudié en particulier, la comédie de remariage (représentée par des films comme *New-York Miami* ou *L'impossible M. Bébé*), la portée morale des gestes des acteurs transparaît plutôt de « la façon dont certains couples d'êtres humains sont en conversation » (S. Cavell, 2003, p. 35).

Au sein de ce recueil de textes au titre explicite (*Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*), l'essai « Des bleus à l'âme » développe l'idée centrale chez Cavell que la portée morale voire politique de ce genre vient des conversations qui y sont actualisés. Le principe général serait : « Dans un monde de paroles, on peut transcender les coups de bâton, mais les paroles sont en embuscade » (*Ibid.*, p. 167). C'est-à-dire : les films bavards que sont les comédies de remariage font faire l'expérience de « la possibilité d'échanges entre êtres humains » (p. 181) ; cette possibilité n'est pas exempte de violence, mais cette dernière reste verbale et doit être surmontée par l'émergence d'un accord entre les membres du couple en compétition verbale – accord matérialisé par une réconciliation après la période de crise : le remariage. « L'éducation mutuelle des deux membres du couple ne vise pas à produire une augmentation de culture, mais (comme dans l'instruction wittgensteinienne) une transformation de l'existence » (p. 202). Cela signifie que le type d'effets occasionnés par ces films est proche de ce que Gramsci conçoit avec l'hégémonie et la nouvelle culture populaire : un contenu linguistique (informationnel) qui importe moins que la façon dont il est porté, et contribue ainsi à transformer les comportements quotidiens des spectateurs.

« Tous les hommes sont des intellectuels [...] Chaque homme [...] est un 'philosophe', un artiste, un homme de goût, il participe à une conception du monde, il a une ligne de conduite morale consciente, donc il contribue à soutenir ou à modifier une conception du monde, c'est-à-dire à faire naître de nouveaux modes de penser » (A. Gramsci, 1983, pp. 243-244). Ces deux conceptions développent une forme d'optimisme anthropologique : l'homme est perfectible, spécialement dans ses comportements quotidiens.

Chansons et cultures populaires

Les chansons forment un autre ensemble de biens culturels qui ont pour particularité de prendre pour principale ressource le langage, et un langage performé vocalement. Les deux philosophes y ont consacré certaines de leurs analyses des pratiques culturelles : Cavell principalement à travers l'opéra (S. Cavell, 2007) et la question de la voix (S. Laugier, 2007) ; Gramsci notamment dans le *Cahier 23*, consacré à la critique littéraire, au moment de développer sa conception de la guerre de position⁴.

Dans ce cadre, il note que les pratiques culturelles visant à contribuer à la guerre de position seront d'autant plus efficaces qu'elles sont fondées sur le langage comme arrière-plan et matériau de création, dans la mesure où le national-populaire s'y rencontre plus directement que dans la peinture, la sculpture ou l'architecture. Mais il précise qu'il n'est pas suffisant de parler la même langue : « Dans l'art oratoire, la 'parole' n'est pas le seul élément ; il y a le geste, le ton de la voix, etc., c'est-à-dire un élément musical qui communique le leitmotiv du sentiment prédominant, de la passion principale et l'élément orchestral : le geste, au sens large, qui scande et articule le flux sentimental et passionnel. Pour établir une politique culturelle, ces observations sont indispensables ; pour une politique de culture des masses populaires elles sont fondamentales » (p. 227). A travers ces considérations émerge l'hypothèse qui sera éprouvée ici, qu'avec des biens culturels tels que des chansons, la politique ordinaire⁵, au sens de celle qui change les comportements quotidiens, serait à investiguer du côté de la voix. A partir des perspectives de Cavell sur le cinéma, cette hypothèse se précise : cette voix nous dit quelque chose sur nos conversations quotidiennes.

⁴ Il parle alors de « lutte pour une 'nouvelle culture' et non pour un 'nouvel art' », c'est-à-dire qui développe chez ses publics « une nouvelle façon de sentir et voir la réalité » (A. Gramsci, *idem*, p. 225) ; il est bien question de changer les comportements quotidiens.

⁵ Cela rejoint l'idée, dérivée de perspectives ethnométhodologiques, de « politiques ordinaires de la vie urbaine » qu'expriment Marc Relieu et Cédric Terzi : « Les routines de coordination entre les piétons, les automobilistes, les deux-roues sont des 'indicateurs' de 'cultures politiques' de la vie urbaine ordinaire » (M. Relieu, C. Terzi, 2003, p. 385-386). Dans la chanson, ce sont les pratiques vocales qui formeraient de tels indicateurs, à travers les routines d'articulation du langage et d'adresse à l'auditeur – nous y reviendrons.

2. CHANGER LES COMPORTEMENTS QUOTIDIENS EN CHANSON : LE CAS DU RAP FRANÇAIS

L'hypothèse est que les rappeurs, pour combattre non pas la bourgeoisie⁶ mais ce qui est vécu plus généralement comme une domination au quotidien, proposent par leur voix d'en passer également par « les actions et les relations quotidiennes » (M. Walzer, *loc. cit.*), principalement en réapprenant à utiliser le langage. Leurs voix adressent en effet le langage à leurs auditeurs, et dans cette adresse il s'agit d'utiliser le langage tout à la fois comme prise de parole et de position, notamment pour se définir (reprendre le pouvoir de se définir) ; comme mode de relation à l'autre, quitte à ce que cette relation soit parfois violente ou immorale ; et utiliser le langage pour actualiser une relation nonchalante, fondée d'emblée sur une certaine proximité – par la façon d'articuler le langage – plutôt que sur la distance hiérarchique⁷.

Ces différents points vont être progressivement abordés, mais cela signale déjà que ce ne sont pas des « programmes » politiques qui sont recherchés dans les chansons de rap, mais la façon dont elles modifient les comportements et par ricochet le vivre-ensemble. La façon dont elles modifient nos expériences ordinaires de ce que c'est que vivre en société, et en ce sens ont des effets politiques ; en l'occurrence : la façon dont les chansons de rap modifient notre manière de nous lier avec autrui en utilisant le langage plutôt que la violence ; et modifient notre manière de lui parler en adoptant un certain ton. La question de la modification de l'expérience ordinaire est celle qu'affronte Gramsci ; mais aussi Cavell, qui traite de « l'œuvre cinématographique en tant que constitutive de notre expérience, en tant qu'elle nous apprend quelque chose, par son propre travail – et non ce que nous, critiques et interprètes, y découvrons » (S. Laugier, 2005, p. 89).

⁶ Il faut se garder de tout anachronisme ou erreur de catégorie : les rappeurs n'ont qu'à de très rares exceptions près des notions de « lutte des classes », et n'utilisent quasiment jamais ce vocable (ou alors pour désigner des individus comme « bourgeois », plus que pour un groupe constitué). Les affrontements entre collectifs sont formulés par un Nous contre Eux, où Eux désigne une entité floue comme « le système », « l'Etat », etc (cf. R. Hoggart, 1970).

⁷ Pour plus de précisions, et plus généralement pour tout ce développement à propos de la portée politique du rap, nous permettons de renvoyer à A. Pecqueux, 2007.

Du désespoir à la conversation par la voix

Une première définition du rap (ici, français) le classerait parmi les formes contemporaines d'expression du désespoir. Il suffit d'entendre les rappeurs du groupe ATK répéter « La vie qu'j'mène est à chier » (« Tricher », 1998, *Heptagone*, Lekod rds), se décrire en « Mangeurs de pierre » et déplorer leurs « Vingt ans » dans le monde actuel. Peu importe que ce désespoir soit « social » ou non : que ce soit celui des banlieues à la N.T.M. et autres, ou celui des quartiers résidentiels et des classes moyennes à la Diam's ou T.T.C. Mais cette première définition est insuffisante, en appelle une seconde : l'insistance avec laquelle les rappeurs adressent explicitement ce désespoir, et l'adressent à leurs auditeurs. En ce sens, si leurs paroles ont une évidente portée sociale, une autre évidence concerne la façon dont le langage, au moins à travers la relation « Je / tu » – rappeur / auditeur –, se retrouve placé au cœur même des chansons de rap. Ces deux évidences ne sauraient être sans lien.

Si de nombreuses études montrent que les agents sociaux exposés au désespoir ont tendance à se tourner vers des fondements élémentaires de leur société (comme les communautés : politiques, culturelles, cultuelles, etc.), les rappeurs, par leurs chansons, se tournent moins vers de telles institutions concrètes que vers une « institution du sens » (V. Descombes, 1996) : l'institution du langage comme garant social et bien commun. Cette façon de promouvoir le langage renvoie à la « culture primaire de la démocratie » (P. Chanial, 2003) qu'est la conversation⁸, qui semblait oubliée par certains (certains parmi Nous, mais surtout la plupart d'entre Eux) et que les chansons de rap contribuent à réactualiser, pour des situations concrètes, quotidiennes.

Plus précisément, pour comprendre la façon dont le langage se retrouve au cœur du rap, il faut prendre acte d'une part du poste d'interprétation propre au rap, inédit dans l'histoire de

⁸ Selon la tradition de philosophie politique pour laquelle les conversations constituent une forme d'éducation à la démocratie. Ici, la parole rap, en figurant la conversation, ferait faire une expérience politique.

la chanson française : l'indifférenciation des rôles entre auteur et interprète, et le plus souvent également protagoniste de la chanson. La principale implication est que les « je » du rap renvoient, sauf exception signalée, au rappeur qui l'énonce et qui a vécu en propre les expériences qui forment ses récits (qui correspondent par conséquent à des témoignages sur des expériences propres). D'autre part, deux traits généraux de la parole rap sont également à prendre en compte, et désignent l'acte de parole qui permet de définir en toute généralité ce genre chansonnier : la présence massive de performatifs, et progressivement de performatifs adressés explicitement à l'auditeur ; la réalisation d'ellipses syllabiques, qui s'est progressivement imposée comme la technique du corps rappant (technique vocale d'interprétation du langage), et qui est basée sur une nonchalance articulatoire qui fait « disparaître » de nombreuses voyelles, voire des syllabes entières.

Pour retracer ces deux mouvements conjoints, prenons pour point de départ ce titre et refrain de la chanson du groupe N.T.M. sur la première compilation à succès de rap français : « Je rap ! » (*in Rapattitude !*, 1990, Labelle noire). Ce performatif se complète par l'adresse qui s'impose progressivement et instancie la relation rappeur / auditeur au cœur de la chanson, selon la forme élémentaire : « Je te rappe ». L'examen de la voix dans ses particularités articulatoires a conduit à noter, en suivant la pratique du rap telle qu'elle s'est progressivement stabilisée entre 1995 et 1998 (jusqu'à devenir systématique pour tous les rappeurs en français à partir de cette dernière date) : « J'te rappe ». La description conjointe de ce qui est impliqué et dit par cette voix a conduit à la notation finale : « J'te donne c'rap ». Ce mouvement énonciatif retrace la dynamique de l'acte de parole à l'œuvre dans la voix du rap en français : de la référence initiale et circulaire à la pratique (« Je rap ! »), à l'initiation progressive d'une relation (« J'te rappe ») ; jusqu'au don « sans ambiguïté » (J.L. Austin, 1970, p. 91) de la parole à l'auditeur : « J'te donne c'rap ». Ce qui est donné sans ambiguïté à l'auditeur est la parole : comme bien commun, soit la parole comme institution du langage ;

et comme bien devant régir les rapports avec autrui, soit la parole comme institution phatique du langage.

L'association entre la pratique de l'ellipse syllabique (« J'te... ») et la réalisation d'un acte de langage explicitement adressé à l'auditeur et concernant un exercice langagier (« J'te rappe ») rapproche la parole rappée de celle qui est pratiquée d'ordinaire dans les conversations naturelles, ordinaires. Cette parole est basée sur la nonchalance de l'articulation issue de l'ellipse syllabique ; mais encore sur la nonchalance audible dans la présentation de soi aux auditeurs, souvent auto-ironique. Une telle prise de parole nonchalante est à l'exact opposé des effets de hiérarchie de la distance articulatoire et sémantique ; plus généralement des effets de hiérarchie qui transparaissent des situations (langagières) inégalitaires : comme la relation maître / élève ; employeur / employé ; etc. C'est encore cette nonchalance qui laisse la porte ouverte pour que l'auditeur dise « je » à son tour : s'approprie le rap, et le type de parole qu'il engage.

Des voix politiques

L'insistance des rappeurs à réaliser des performatifs explicites leur fait transmettre tout autant un contenu qu'une institution du sens, celle du langage. Pour le moins, prendre l'initiative d'un processus de communication comme le font les rappeurs, c'est actualiser, mettre en partage avec l'auditeur cette institution du sens : d'un sens qui signifie, oriente et met en ordre. Ainsi peut-on comprendre cette formule exempte du complément d'objet attendu : « On est juste là pour dire aux mecs » (La Caution, « Comment on t'voit », in *Les militants*, 2000, Pias).

Mettre le langage en partage avec l'auditeur, c'est faire en sorte qu'il puisse se l'approprier en utilisant le langage dans les situations ordinaires où lui-même se trouve

impliqué. Le terme idéal d'une activité d'appropriation est le témoignage : le processus qui consiste à s'approprier l'institution du langage trouve son terme dans la production d'un nouvel acte de parole, par lequel l'auditeur utilise l'institution du langage depuis son propre site d'énonciation, idéalement pour témoigner également sur son expérience. Le processus est figuré dans ce passage : « On a rien d'autr' que d'parler sans jouer les colosses / Encore une chose la miss c'est fini l'temps d'*Colors* / On est presque idem dis-leur jeune » (Le Rat Luciano in K.D.D., 1998, « L'organisation », *Résurrection*, Sony music). Ici, le rappeur met en valeur la parole comme bien commun en l'assimilant à une politique du pauvre (« On a rien d'autr' que d'parler... »). Cette politique du pauvre contribue à mettre fin à la violence effective (« ...c'est fini l'temps d'*Colors* » – en référence à un film sur la guerre des gangs à Los Angeles) ; elle ouvre également la possibilité d'un passage de relais de la parole à l'auditeur, « dis-leur jeune »⁹.

Dans un tel cadre, la finalité politique du langage n'est pas de permettre la délibération et/ou la décision, selon les modalités habituelles du débat dans une démocratie représentative. Elle apparaît au regard des corps engagés (celui du rappeur, celui de l'auditeur) : au moins, d'une voix à une oreille. La voix qui déploie une portée politique est d'abord, et forcément, celle qui articule : « J'te rappe [ou tout verbe sociologique – cf. note 9] ». C'est-à-dire : la voix qui adresse un énoncé, et qui accomplit une distribution des places énonciatives autour d'un verbe sociologique. L'articulation employée assigne les rôles entre les partenaires de l'échange, et hiérarchise ces rôles (leur donne une vectorialité). Cela rejoint l'autre sens d'articulation : la voix crée de l'ordre, un ordre entre les partenaires. La hiérarchie occasionnée a ceci de particulier qu'elle appelle son renversement : elle institue un rapport de

⁹ La transmission, comme la notion de don dans « J'te donne c'rap », renvoient à la relation rappeur / auditeur et à ce qui passe entre eux – du langage. Ainsi : « J'enseigne pas j'te renseigne mon pote » (Asiatik in 3^{ème} Œil, 2002, « Outro freestyle », *Avec le cœur ou rien*, Columbia) marque une opposition entre un verbe qui reçoit le sceau de l'impersonnalité, et un autre dont est soulignée la nature relationnelle. V. Descombes parle à la suite de Wittgenstein de verbes sociologiques car ils « expriment des concepts sociaux, des concepts qui ne sauraient s'appliquer qu'à l'homme social » (V. Descombes, 2004, p. 310-311). C'est par la médiation de tels verbes, particulièrement ceux impliquant le langage, que se trouve réalisée la politique du rap dont il est question ici.

places destiné à la réversibilité, par laquelle se forme un tour de parole – par laquelle il y a véritablement communication.

L'articulation précisément employée, « J'te rappe », diffère de « je te rappe », plus encore de « je vous rappe » : la relation créée par l'articulation est intime et nonchalante. Cette intimité articulatoire n'est pas l'amour, elle assure simplement des intentions à l'égard d'autrui : de la socialité du locuteur. Elle assure également de l'égalité de traitement dont bénéficient tous les auditeurs : elle élimine toute hiérarchie entre eux. Il n'y a pas de « vous » à qui on marquerait une déférence ; ni des « je te » qui seraient pleinement décomposés, et d'autres plus elliptiques. « J'te rappe », pour tous, accomplit « l'égalité des êtres parlants », pour employer le vocabulaire de Jacques Rancière. Cela signifie que l'articulation assure de l'égalité démocratique des statuts puisque tout un chacun est tutoyé ; elle crée en outre les conditions de possibilité pour une réversibilité dans la hiérarchie des rôles énonciatifs¹⁰.

La formulation la plus proche de ce que l'on veut faire entendre par la portée politique de la voix du rap, fondée sur le langage, correspond sans doute à : « Quand j'prends l'micro c'est un meeting qui dit salut aux potes » (Mystik, 2000, « Fauves en liberté – Mystik 2000 », *Le chant de l'exilé*, Sony music). Le rappeur y marque le lien entre le politique (« meeting ») et la banalité des échanges phatiques (« di[re] salut aux potes »), et signale la « prise de micro » comme prise de parole. De plus, la suite immédiate explicite l'obligation essentielle de l'institution du langage : « Hein pèse le poids d'tes mots faut pas s'mentir ent' nous... » ; elle oblige en effet à ne pas mentir et à tenir sa parole, d'autant plus entre ceux compris dans « Nous »¹¹.

¹⁰ Cette nonchalance énonciative constitue une importante barrière d'accès à la culture rap, sans doute plus déterminante que la question d'âge ou de « langage codé » (le fameux verlan) : tout auditeur n'accepte pas une telle réduction de son altérité par le tutoiement nonchalant, d'autant moins de la part des rappeurs et de ce qu'ils représentent (plus ou moins réellement) en termes de milieux sociaux.

¹¹ Ou : « Mais excuse-moi si j'rappe comme si j'te parlais / C'est avec Eloquence tiens justement qu'j'en parlais » (Disiz La Peste, 2000, « J'irai cracher sur vos tombes », *Le poisson rouge*, Barclay). Les indices d'oralité de la seconde phase (« tiens », rime plus que riche) appuient la demande d'indulgence pour la nonchalance de la forme exprimée dans la première phase. Ces indices d'oralité établissent en outre l'équivalence entre deux situations langagières : celle, naturelle, de conversation avec l'ami (« Eloquence »), et

Cela signifie que pour réaliser des pratiques politiques incarnées, peu importe qu'on soit un rappeur cool, conscient, *hardcore*, de rue... : peu importe la catégorie de rap que l'on réalise. Il faut et il suffit d'accomplir : la voix elliptique, explicitement adressée à l'auditeur, ainsi que la thématization du langage. « La communication la clé » (« Donne-moi de l'amour », *Ibidem*, 2003, Emi), selon le groupe belge Starflam (verlan pour « malfrats » : Malfrats Linguistiques est le nom originel de ce groupe) : c'est bien l'idée en jeu, à condition de voir que cette solution peut prendre des voies violentes. C'est pourquoi a été rappelé le premier nom du groupe : il ne faut pas prendre pour de l'angélisme ce qui n'en est assurément pas. Quand la « clé » se réalise violemment, cela devient : « J'commu-nique ta mère !! » (Sniper, 2003, « Hall story », *Gravé dans la roche*, East West) ; en contexte : « T'aimes pas mes vers ni mon vocabulaire / Tu m'trouves vulgaire lorsque j'commu-nique ta mère !! / Y a plus l'droit d'fumer un pèt' plus l'droit d'aller aux put' / Plus l'droit d'traîner avec tes potes... ».

Conclusion

Dans la chanson, encore plus que dans la comédie de remariage, le langage n'a rien ou pas grand'chose à apprendre à ses auditeurs : il se fonde sur du déjà-connu, comme la parole doxique et ses nombreuses vérités universelles de sens commun. Plus généralement, il se fonde sur une forme de parole qui est infra-argumentative, dont il n'est pas question de discuter dans le cours même de sa profération en mode chanté (cf. J. Cheyronnaud, 2002).

la relation actuelle avec un auditeur. Le tout fonctionne comme une prise de contact entre interlocuteurs, dans laquelle le rappeur initie une relation intime.

« Je n'suis qu'un sac à rimes qui passe de ville en ville / Souvent choqué par c'qui vous oppose / Avant qu'il fasse trop chaud faut qu'on cause » (Oxmo Puccino, 2001, « Mines de cristal », *L'amour est mort*, Delabel) : cet exemple propose d'établir un lien langagier (« Faut qu'on cause ») afin de sortir de la violence (« c'qui vous oppose »). En performant son rap, Oxmo Puccino établit précisément ce lien avec l'auditeur contenu dans « on ».

C'est pourquoi l'essentiel de ce langage ne passe pas par le contenu informationnel ; il tient à la façon dont il se présente à l'auditeur, voire : dont il instancie une relation entre auditeur et chanteur par le biais de la voix.

Dans ce cadre, et dans le cas du rap en français que nous avons suivi de fil en fil, la prétention de la voix des rappeurs vient de ce qu'elle n'entend « se fonde[r] que sur elle-même pour établir un assentiment universel » (S. Laugier, 2007, p.18 & 24). Le *claim*, sur lequel ne cesse de revenir Cavell et ainsi défini par Sandra Laugier, est la véritable arrogance des rappeurs (plus que les provocations sémantiques dont ils abreuvent leurs chansons), et leur véritable portée politique (plus que les références vagues à l'Etat ou autres), à travers leur voix. Et les rappeurs sont d'autant plus arrogants au regard de leur origine sociale et / ou ethnique, que ces origines soient réelles ou supposées.

La finalité de ce *claim* qui se base uniquement sur le langage est bien de changer les comportements quotidiens, comme Gramsci y invite inlassablement les formes culturelles populaires. C'est pourquoi, relu depuis les acquis de la pragmatique du langage – en l'occurrence, celle de Cavell – Antonio Gramsci offre de nombreuses prises pour saisir les (et renouveler le questionnaire à propos des) pratiques culturelles populaires contemporaines.

En ce sens, la portée de la voix du rap est politique non forcément dans les intentions des rappeurs, mais plutôt par les effets qu'ils occasionnent. Plus précisément, cette voix est politique par le rapport de place qu'elle instaure, noue à partir de la relation rappeur / auditeur (« Je te »), proférée d'une certaine manière (« J'te ») et plaçant un exercice langagier en son cœur (« J'te donne c'rap »). C'est d'une façon de lier les agents sociaux par le langage dont il est question, et d'une façon de lier qui se joue à travers la façon d'articuler le langage, à travers la nonchalance avec laquelle la voix s'adresse à un interlocuteur.

Ainsi peuvent être changés les comportements quotidiens pour combattre ce qui est vécu comme une domination culturelle au quotidien : Leurs mensonges et Leurs promesses

non tenues, mais aussi Nos trahisons et Nos violences effectives (en lieu et place du langage). En somme, la part de critique que les rappeurs adressent concerne les gestes et la conversation ordinaires : ce n'est pas tant une révolte contre les normes établies que contre les pratiques effectives. C'est une réhabilitation des normes qui, bien appliquées, permettent un mieux vivre-ensemble : remoralisent la vie quotidienne.

Bibliographie

AUSTIN J.L., 1970, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Ed. du Seuil.

CAVELL S., 2003, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Paris, Bayard.

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

CHANIAL P., 2003, « La culture primaire de la démocratie. Communautés locales, publics démocratiques et associations », in Cefaï D., Pasquier D. (dir.), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris, P.U.F., p. 269-289.

CHEYRONNAUD J., 2002, *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, L'Harmattan.

DESCOMBES V., 1996, *Les institutions du sens*, Paris, Ed. de Minuit.

2004, *Le complément de sujet. Enquête sur le fait d'agir de soi-même*, Paris, Gallimard.

GRIGNON C., PASSERON J.-C., 1989, *Le savant et le populaire. Populisme et misérabilisme en sociologie et en littérature*, Paris, Ed. du Seuil.

HOGGART R., 1970, *La culture du pauvre*, Paris, Ed. de Minuit.

LAUGIER S., 2005, « Qu'est-ce que le réalisme ? Cavell, la philosophie, le cinéma », *Critique*, n° 692-693, p. 86-101.

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

GRAMSCI A., 1983, *Textes*, Paris, Editions Sociales / Messidor.

1991, *Cahiers de prison*, Paris, Ed. Gallimard.

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

RELIEU M., TERZI C., 2003, « Les politiques ordinaires de la vie urbaine. L'organisation de l'expérience publique de la ville », in Cefaï D., Pasquier D. (dir.), *Les sens du public... op. cit.*, p. 373-397.

WALZER M., 1996, *La critique sociale au XXème siècle. Solitude et solidarité*, Paris, A.-M. Métailié.