



“ Des chansons constituent-elles un terrain anthropologique? Notes pour une anthropologie de l’action musicale ”

Anthony Pecqueux

► To cite this version:

Anthony Pecqueux. “ Des chansons constituent-elles un terrain anthropologique? Notes pour une anthropologie de l’action musicale ”. Marc Perrenoud. Terrains de la musique. Approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain, L’Harmattan, p. 71-94, 2006, Logiques sociales. hal-00349630

HAL Id: hal-00349630

<https://hal.science/hal-00349630v1>

Submitted on 3 Jan 2009

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.

Textes réunis par
Marc PERRENOUD

TERRAINS DE LA MUSIQUE

*Approches socio-anthropologiques
du fait musical contemporain*

Préface de
Antoine HENNION

www.librairieharmattan.com
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

© L'Harmattan, 2006
ISBN : 2-296-00712-0
EAN : 9782296007123

L'Harmattan
5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris
FRANCE

L'Harmattan Hongrie
Könyvesbolt
Kossuth L. u. 14-16
1053 Budapest

Espace L'Harmattan Kinshasa
Fac. des Sc. Sociales, Pol. et
Adm. : BP243, KIN XI
Université de Kinshasa - RDC

L'Harmattan Italia
Via Degli Artisti, 15
10124 Torino
ITALIE

L'Harmattan Burkina Faso
1200 logements villa 96
12B2260
Ouagadougou 12

Table

Préface d'Antoine Hennion	5
Introduction	11

Première partie

<i>Inscriptions et usages socio-culturels de l'objet musique</i>	
Emmanuel Brandl : La fabrication de l'émotion musicale	19
Anne Petiau : L'esthétique de l'effacement	49
Anthony Pecqueur : Des chansons constituent-elles un terrain anthropologique ?	71

Deuxième partie

<i>Vies musicales, pratiques, carrières et espaces de production</i>	
Marie Baltazar : Arrêt sur geste : mettre ses « souliers d'orgue »	97
Christophe Rulhes : « La musique russe, foi d'ethnologue »	113
Marc Perrenoud : « Ne faire que ça »	133
Olivier Roueff : Le terrain de l'avant-garde	163
Marie Buscatto : Les « carrières » amateuses à la lumière de l'ethnographie de très longue durée	205
Morgan Jouvenet : La multiplication des pôles de la production et de la créativité musicale électronique	227

Table :

Des chansons constituent-elles un terrain anthropologique ?

Notes pour une anthropologie de l'action musicale

Il ne s'agit pas en posant une telle question de susciter quelque suspense : la réponse, affirmative, consistera à proposer les bases méthodologiques de ce que serait une anthropologie de l'action musicale. Je maintiens la forme interrogative dans la mesure où une telle démarche ne tombe pas sous le sens commun des pratiques ethnographiques : elle serait même à leur antipode, et se trouverait rejetée vers d'autres sciences (musico-logie, linguistique, voire sémiotique, etc.). C'est pour éviter de tomber dans de tels écueils que j'insiste sur les termes mêmes employés : chansons, dans leur globalité, et non une partie seulement des éléments qui les constituent - paroles, musique ou mélodie. En effet si l'on se limitait par exemple aux paroles, l'enquête s'orienterait indéniablement vers un terrain linguistique et donnerait lieu à quelque chose comme une poétique de la chanson. Alors que *chansons*, tout court, forme une autre entité logique et sociale, qui rend pertinente la question du titre. Cette entité qui advient lorsque la chanson est prise comme un tout représente une pratique culturelle au sens fort du terme, dans la mesure où c'est la chanson dans sa totalité qui est présentée et

adressée à un public - au même titre qu'un conte ou un mythe, pour reprendre des objets classiques de l'anthropologie. Ce n'est donc qu'à la condition de sa totalité qu'une chanson peut figurer comme pratique autonome, susceptible alors d'être interrogée en tant que telle.

Le problème principal que devra affronter cette communication pourrait s'énoncer ainsi - c'est du moins dans ces termes que l'on se propose de reformuler, pour la préciser, la question posée : fréquenter des chansons peut-il s'assimiler à une expérience de terrain ethnographique - surtout, cela *suffit-il* à former une telle expérience, ou faut-il y adjoindre quelque chose ? Tout l'enjeu se trouve dans la question de l'autosuffisance : si la chanson forme bien une thématique anthropologique, dont on peut étudier la production, la diffusion ou la réception, à partir de méthodes et terrains diversifiés, par contre, prendre la chanson seule comme objet et terrain d'enquête oblige de passer par toute une série de justifications précises et raisonnées. Celles-ci seront présentées dans le cas du rap français afin de promouvoir ce que j'appelle *anthropologie de l'action musicale*¹ : une anthropologie qui traite de ce que fait la musique, en l'occurrence de ce que fait la chanson ; et selon un paradigme de l'action qui la considère toujours comme située - ce que fait une chanson à un auditeur. On retracera d'abord le cheminement suivi, des questions initiales jusqu'aux outils d'analyse élaborés et aux principaux résultats obtenus, afin de mieux faire ressortir les choix méthodologiques opérés et leur pertinence heuristique.

¹ Musicale, par commodité de langage, car la bonne épithète pour action serait plutôt « chansonnere » dans le cas présent. Musicale tout de même : l'ambition serait de penser que, à la condition de quelques aménagements, on pourrait étendre la démarche proposée à l'appréhension anthropologique de la musique en général.

1. A l'épreuve du terrain : quelle nouvelle étude sur le rap ?

Si le problème soulevé ici se pose plus pour des terrains précis, vis-à-vis desquels l'enquêteur adopte une certaine démarche, qu'en toute éternité, il apparaît essentiel de prendre le temps de présenter celui qui nous occupera : le rap français. C'est d'ailleurs parce que ce terrain-là est associé à la démarche proposée (considérer les chansons comme ethnographiquement autosuffisantes) qu'il faut déployer plus de justifications. Car la démarche en elle-même n'est pas spécialement novatrice ; on trouve dans l'histoire de la discipline ethnologique d'illustres précédents de pratiques culturelles considérées comme objet et terrain d'analyse. On peut citer l'exemple évident du conte, qui forme toute une tradition pour l'anthropologie des sociétés européennes. Ou encore celui, non moins notoire, du mythe pour les sociétés lointaines ; évoquons notamment les belles études de Pascal Boyer sur les mythes dans leur dimension d'énonciations [cf., entre autres, P. Boyer, 1988].

La provocation engendrée par l'application d'une démarche similaire au rap vient alors des caractéristiques des acteurs sociaux qui composent ce monde de la musique particulier, caractéristiques plus ou moins supposées ou fantasmées, en tous cas jamais vérifiées (par des enquêtes statistiques, par exemple). Il s'agit d'une part d'une pratique actuelle : ses acteurs sont disponibles - pourquoi ne pas les convoquer pour l'enquête. D'autre part, ce qui accentue le trait précédent, ses praticiens et amateurs sont supposés être des acteurs sociaux particulièrement dominés, qui méritent par conséquent éminemment (voire plus que d'autres) le droit à la parole, ce que permet précisément le compte-rendu ethnographique. Cette nécessité de la présence des acteurs du rap au cœur de l'enquête savante s'apparente à une forme de retour de justice, consécutif à l'injustice sociale dont ils sont les victimes et les représentants. Dans ce contexte prendre simplement leur pratique comme objet d'analyse relève, plus que de la provocation, d'une faute de recherche, faute qui serait à la fois politique et sociale.

Panorama des études sur le rap en France

Pour montrer que la démarche proposée ne repose pas originellement sur une telle faute, un rapide tour d'horizon des études disponibles s'impose. Car, effectivement, de nombreuses existent pour le rap en France dans le domaine des sciences humaines, et elles revendiquent toutes un ancrage dans un terrain concret, même si les disciplines peuvent être très différentes³. Le but de ce survol n'est pas de délivrer une critique scientifique de ces travaux, mais d'en dresser un panorama afin de savoir comment ne pas entrer en redondance avec eux. Car si une nouvelle étude doit être faite, il est préférable de délimiter en partie ses enjeux propres au regard du savoir déjà disponible. Je laisse de côté les études du type de celles qu'effectue Morgan Jouvenet [cf., dans ce volume, p. 221], qui concernent la sociologie des professions, pour ne parler que de celles qui rendent compte du rap en tant qu'œuvre ou pratique culturelle.

Dans ce cadre, je recense trois grands types d'études : pour le premier type, il s'agit d'analyser les textes des chansons comme reflet d'une réalité sociale, supposée vécue (voire subie) par les artistes et leurs auditeurs. Dans le deuxième, on donne la parole aux acteurs de ce mouvement, afin de mettre en perspective les valeurs (multiculturelles, pacifiques, ou encore postmodernes, etc.) qui l'animent. Le dernier consiste en une approche que l'on pourrait dire « définitionnelle » : son principal but tient dans la tentative pour présenter et expliquer aux non-initiés ce qu'est le rap. Au sein de ces types, on peut également dégager quelques constantes. D'abord, la nécessité de prendre position vis-à-vis du rap : l'auteur est soit « pour » soit « contre » le rap, mais jamais « neutre », ce qui informe de la force de la demande sociale à son égard. Cela dit, on contrebalance en général l'opinion initiale par des nuances mieux à même de rendre la posture scientifique. J'ai appelé ce phénomène oscillation popu-

³ Citons parmi les principales l'ethnologie et la sociologie (surtout urbaine, mais jusqu'à la sociolinguistique ou la sociologie des professions), ainsi que la psychologie. On trouve en outre des philosophes de l'art, ou des musicologues, pour s'intéresser à la question.

lo-misérabiliste [cf., d'une manière générale, A. Pecqueur, 2003b] : un « pour » concède quelques arguments « contre » (et vice versa). Autre constante qui est aussi une nécessité, celle de laisser la parole au terrain, quitte à faire de celui-ci dans l'économie narrative le véritable sujet grammatical - dans des cas extrêmes, le chercheur n'est plus là que pour faire parler le terrain : lui donner l'occasion de s'exprimer dans un contexte savant.

Enfin, des constantes quant aux résultats obtenus : il en résulte que les praticiens sont désormais relativement bien connus (origines, parcours, motivations, valeurs défendues, etc.), mais qu'il n'y a pour le moment pas eu de véritable étude de réception. Il en résulte également une réponse donnée au problème du rap en terme de catharsis - le rap aide ses praticiens (et par retour ses auditeurs) à s'en sortir, à canaliser leurs mauvaises passions dues à un environnement social difficile, puisqu'il permet de transformer la violence sociale contenue en eux en violence musicale. La conclusion qui ressort pour moi de ce panorama tient donc au constat de la forte présence des praticiens, c'est-à-dire de la quasi-absence des publics, également de l'objet en lui-même (dans sa totalité, et dans son mode d'existence qui est musical, et non textuel). Si cela informe de la direction à donner à cette nouvelle étude, il est temps d'en venir au cœur du sujet : le terrain et la démarche.

Premières rencontres de terrain : vers la focalisation sur les chansons

Pour justifier la démarche proposée, deux principales raisons seront évoquées : un parti pris vis-à-vis du terrain, qui s'articulera plus précisément ci-dessous en une anthropologie de l'action musicale ; et un constat de terrain, selon lequel les chansons de rap peuvent, sous un certain point de vue et dans des limites circonscrites, se substituer à un terrain ethnographique plus classique - donc, en constituer un à part entière. L'exposé en premier lieu du constat de terrain présente l'avantage de pouvoir ensuite mieux faire comprendre le parti pris. Ce constat s'est imposé au terme d'une première rencontre marquée par la

diversité (voire le classicisme) des approches : entretiens (avec des praticiens et divers acteurs de ce monde de la musique, des institutions culturelles, etc.), observations ethnographiques (que ce soit pendant des concerts, des séances de travail en studio, des ateliers musicaux, ou au sein d'une association visant la promotion de la culture hip-hop) ou encore, bien entendu, écoutes de chansons.

De ces attentions hétéroclites, le parti a été donc pris de ne conserver que les comptes rendus d'écoutes de disques³. Cela nécessite quelque justification, surtout vis-à-vis de l'intérêt que pourraient représenter pour l'enquête des entretiens. En effet les chansons de rap possèdent cette particularité de développer au sein de leur économie narrative une certaine circularité réflexive sur la pratique en question : le rappeur y explicite ce qu'il fait. Il parle de ce qu'il fait (du rap) en le faisant - selon cette formulation idéale, « *je rappe que je rappe* ». Seconde particularité : celle de toujours adresser son rap à un auditeur ; ces deux éléments se rejoignent pour figurer une forme de communication avec l'auditeur, dont le contenu porte précisément sur ce que l'un fait à l'autre, sur ce que fait une chanson. Ici une formulation idéale donnerait : « *je te rappe que je te rappe* ». Dès lors l'attention aux chansons d'une part conduit à prendre au sérieux les agents (ici les producteurs de rap) ; d'autre part rend disponible toute une série de « discours » sur leur relation aux auditeurs. Si l'on s'intéresse à cet aspect du rap, les chansons rendent donc sinon inutiles, du moins superflus car redondants des entretiens avec les rappeurs.

Certes, en règle générale, ne pas fonder son analyse sur ce que les acteurs disent de leur pratique revient à les faire parler, pas même à leur insu en décelant quelque sens caché, pire : en leur absence. Dans le cas présent, le problème se dissipe quand l'on tire toutes les conséquences des deux caractéristiques du rap que je viens de dégager. Déjà, ces artistes fondent

³ Une autre partie de mon travail sur le rap concerne cependant les comptes rendus ethnographiques des présences aux concerts [cf. A. Pecqueur, 2003a].

leur *ars* sur l'explicitation de ce en quoi il consiste. En outre, en l'adressant à l'auditeur, ils visent à induire quelque « effet » sur lui, en le lui explicitant à nouveau. Par là ils disent déjà tout, du moins sur la problématique qui se dégage au fur et à mesure : à savoir ce qu'est un rap, et ce qu'il fait à son auditeur. Dès lors, demander aux rappeurs en entretien ce qu'ils font, et comment ils voient leur relation à leur auditoire, revient soit à ne pas connaître leurs productions, soit à les mettre en doute. Dans les deux cas, face à des acteurs sociaux aussi avertis⁴, l'enquêteur se retrouve dans une position délicate. Et d'un point de vue logique, procéder à des entretiens avec des rappers correspond pour le coup à ce que l'absence d'entretien conduit ordinairement à faire : parler des acteurs à leur insu, et/ou sans les prendre réellement au sérieux. La conclusion qui se dégage de l'écoute de chansons tient à une forme d'auto-suffisance des chansons, dans le cadre problématique d'une anthropologie de l'action musicale - c'est en tous cas à partir de ce constat que j'ai commencé à me former l'hypothèse que les chansons de rap pouvaient constituer un terrain ethnographique autosuffisant, et heuristiquement pertinent.

2. Vers une anthropologie de l'action musicale

Si déjà en général des entretiens avec des artistes sur leur pratique représentent un intérêt relatif, entre renvoi au produit fini (« *Vous n'avez qu'à lire/écouter/regarder mes œuvres* ») et offre d'un sens définitif qui bloque l'enquête (« *Là j'ai voulu dire ceci, non cela* »)⁵, dans le cas du rap cela signifierait mener une contre-enquête. Les chansons par contre se révèlent en elles-mêmes contenir les informations nécessaires et suffisantes, à

⁴ Ils diraient « atranchis » : Erving Goffman, « ceux à qui on la fait pas ».

⁵ La réponse tranchante de Paul Valéry peut alors servir de principe adéquat : « *Si l'on s'inquiète de ce que j'ai voulu dire dans tel poème, je réponds que je n'ai pas voulu dire mais voulu faire, et que ce fut l'intention de faire qui a voulu ce que j'ai dit* » [cité in G.-G. Granger, 1988, p. 212]. Ce faire-là est directement disponible puisque c'est celui de l'œuvre (je laisse de côté la difficile question de l'intentionnalité).

la condition d'être conscient des biais qu'elles introduisent (au final, pas plus nombreux ni contraignants que ceux d'un entretien). Ces biais se trouvent réduits si l'on prend en compte le poste d'interprétation général et particulier que constitue un rap, afin de ne pas se tromper sur la valeur de vérité des paroles produites. Ce point nous retiendra désormais, avant de conduire à l'explicitation de la démarche.

Des chansons comme terrain, selon un poste d'interprétation particulier

Pour le moment en effet, s'il a été avancé que le rappeur fonde son *ars* sur l'explicitation de ce en quoi il consiste, et qu'il dirige cette explicitation à destination de l'auditeur, rien n'a été dit en revanche sur l'identité précise de qui s'exprime à travers un rap. Cela ressort justement de l'élucidation du poste d'interprétation du rap, en vue de quoi l'écoute des chansons amène à mettre en relief une première règle constitutive de la pratique du rap : le rappeur est toujours à la fois auteur et interprète. C'est-à-dire : chaque mot qu'il prononce, il en est l'auteur ; et sauf exception, chaque mot qu'il écrit, il en est l'interprète. Cela dit cette règle constitutive, pour décisive qu'elle puisse être pour les rappers, concernerait principalement une sociologie centrée sur les artistes et leurs pratiques (une sociologie des professions par exemple). Dans ma perspective elle n'importe pas tant que l'autre règle qui en découle : non seulement le rappeur est toujours l'auteur de ce qu'il interprète, il est en outre toujours le référent auquel renvoient les différentes occurrences de « je » dans ses chansons.

« Je » ici n'est donc pas un autre, il est toujours ce rappeur/auteur/interprète, désormais également protagoniste. Ce trait induit des conséquences pragmatiques, qui découlent de la norme sociale qu'implique ce type de pratique et d'interprétation : d'une part l'authenticité, d'autre part la responsabilité. Pour la première il s'agit de la qualité des épreuves à l'aune desquelles les paroles des chansons doivent être considérées. Il n'est question ni de vérité ni de fidélité, mais d'authenticité : de

la crédibilité à accorder non tant à ce qui est énoncé qu'à celui qui énonce et engage ainsi son identité. Que les expériences, que le rappeur dit dans sa profération d'un rap avoir vécues en propre, se soient « réellement » passées (selon un hypothétique point de vue de Dieu) comme il le dit n'importe pas tant que la perspective qu'il engage (par l'ancrage et l'attestation) sur ces expériences, et qui l'engage sur son identité propre. L'enjeu consiste à présenter à la perspicacité de l'auditeur l'authenticité d'une identité, ou plutôt une conformité d'identité.

Deuxième conséquence pragmatique : l'engagement de sa responsabilité, du fait que le rappeur est auteur et interprète de ses chansons, également leur protagoniste attesté. Il demeure *in fine* seul responsable et garant de ce qu'il rappe, et il le revendique par l'insistance à combiner toutes ces règles pourtant contraignantes et jusqu'alors jamais expérimentées dans l'exercice chansonnier. Cela définit donc un poste d'interprétation particulier qui permet, en contrepartie de la responsabilité, d'écarter la difficulté reconnue dans les manuels de diction [cf., par exemple, M. Bernady, 1988] : trouver la voix de l'auteur, réussir à incarner ce qu'il a écrit. Mais cela implique également une lourde responsabilité par l'articulation de toutes ces règles, et dont le rappeur ne peut pas ne pas être conscient après s'être imposé de telles contraintes. Notons encore que cet enchevêtrement de règles contribue à rapprocher la pratique du rap d'une situation de conversation ordinaire où ces contraintes sont généralement également réunies.

En même temps, et cela renforce l'idée selon laquelle l'épreuve déterminante de ce type de productions concerne l'authenticité et non la vérité : le « je » renvoie exclusivement au rappeur ; c'est-à-dire systématiquement à un pseudonyme ou non de scène (*blaze*, pour le rap). Quand Philippe Fragione rappelle il n'est jamais question de Philippe Fragione, à la rigueur

de « Philippe Fragione »⁶. Par contre il est toujours question de Akhenaton ou, selon les moments, Chill, Sentenza, A.K.H., sans guillemets cette fois puisque le nom de scène remplit leur fonction. Peu importe qui est Philippe Fragione : c'est Akhenaton (Chill, etc.) qui rappe et c'est lui qui engage son authenticité et sa responsabilité. Il les engage non en tant que personnage de composition qui n'existe que le temps d'une ou plusieurs chansons, simple création de papier ou de disque, mais en tant que rapper : Akhenaton c'est Philippe Fragione devenu rappeur. A nouveau, l'enjeu ne porte pas en dernière instance sur la vérité mais sur la communication : non sur la vérité d'un événement (d'une chose, etc.) du monde mais sur la vérité d'une communication.

Cette communication engage un « je » et corrélativement un « tu », ici constamment actualisé. C'est bien là le fait fondamental : le rappeur ne soliloque pas, ne livre pas ses pensées solitaires au monde ; il est toujours en situation explicite de dialogue avec le monde, son monde : ses auditeurs. « *J'te parle...* » (et variantes : « *je t'parle* », etc.), « *j't'envoie...* », « *j'te balance...* », etc. ; en trois mots, « *j'te rappe* », c'est-à-dire : « *j'm'adresse à toi par c'rap* ». La situation de communication est asymétrique, et pour être plus précis il faudrait parler de quasi-communication ou quasi-dialogue puisque le « tu » ne remplit que très rarement directement son rôle de partenaire (ne dit que rarement « je » à son tour, si ce n'est dans des lettres de fans, ou dans certaines situations de concert). On pourrait utilement rapprocher cette quasi-communication du cas de la prière⁷, ou encore des messages adressés via une radio par des

⁶ Cf. D. Laborde, 2001 : il définit, pour le cas de Thelonious Monk, l'utilisation des guillemets comme restriction de l'artiste à l'entité relationnelle qu'il représente pour ses publics.

⁷ Situation inverse, puisque celui qui prie cherche à entrer en dialogue avec une divinité sans qu'il soit attendu qu'elle lui réponde ; dont la hiérarchie est inverse également, puisqu'il marque une constante humilité à Son égard. Ici, de se passer dans le monde des affaires entre humains, l'asymétrie est autre : le rappeur s'adresse à un auditeur, dont il ne peut jamais être sûr qu'il l'entende, qu'il acquiesce à ce qu'il lui dit, ou qu'il lui oppose une opinion

personnes libres à des proches incarcérés [cf. L. Boltanski, A.-M. Godet, 1995]. En tous cas, à l'issue de ce premier examen de terrain, la conclusion logique qui s'impose est celle d'une forme d'autosuffisance de la chanson de rap comme terrain ethnographique, dans un cadre problématique qui reste à préciser.

Une anthropologie de l'action musicale

Ces préalables posés, il s'agit de présenter plus précisément le parti pris annoncé vis-à-vis du terrain, qui représente donc en outre son cadre problématique. Il consiste dans le fait de revendiquer une anthropologie de l'action musicale. Musicale, et non de l'activité musicienne : l'enquête ne porte pas sur comment faire une chanson, mais sur ce que fait une chanson en tant que pratique culturelle - adressée, donc destinée à un public. Cette anthropologie concerne par conséquent tout autant les producteurs de rap que leurs œuvres et leurs publics (et non préférentiellement, tel ou tel aspect), même si pour parvenir à des résultats sur producteurs et publics elle doit se centrer sur les œuvres (et passe, concrètement, exclusivement par elles). Cette focalisation se laisse désormais aisément comprendre : dans la mesure où les chansons constituent l'objet en partage entre producteurs et publics, et l'objet commun à ces diverses entités - producteurs, œuvres et publics. L'anthropologie de l'action musicale, telle que conçue ici, correspond donc principalement à une enquête sur le faire de l'œuvre. Elle est le résultat objectif de l'analyse de l'activité socialement disponible des rappeurs ; cette activité qui est non seulement destinée à des auditeurs, mais qui leur est en outre explicitement adressée.

C'est en ce sens qu'est utilisée l'expression d'action musicale ou chansonnière ; et pour cette raison que dans le dessin d'en rendre compte l'enquête se focalise sur les chansons. Le sens d'action retenu ici, outre l'indexation sur un certain paradigme de l'action située (qui se développe depuis quelques années en sociologie ou anthropologie de l'action), s'appuie plus

conflictuelle (additive, etc.) : mais auquel il tient malgré tout à continuer à s'adresser.

spécifiquement dans le cas présent sur celui de l'*actio* de la rhétorique. Cette ancienne notion recouvre ce que fait concrètement un orateur, à savoir sa voix et ses gestes, vis-à-vis de ses auditeurs [cf. Cicéron, 55*qq* ; et Quintilien, livre XI, 3, qui utilise pour sa part *pronuntiatio*]. La situation retenue d'écoute de la chanson conduit à n'aborder que la voix, sous la description logique (par rapport à ce qui vient d'être dit) d'action vocale. On voit ce que le fait de revendiquer la priorité donnée à l'action (et non aux acteurs) comporte comme conséquences pour l'analyse, puisque les résultats obtenus ne formeront pas une somme sur ce que les acteurs pensent (veulent, essaient, etc.) de leur pratique, mais viseront directement ce qu'ils font (à qui, comment, etc.).

La méthode propre à une telle démarche consiste à prendre l'objet en partage, les chansons, et à lui poser des questions spécifiquement anthropologiques. Cela signifie des questions qui concernent de manière privilégiée les compétences culturelles et savoir-faire, nécessaires pour produire comme pour écouter un rap, plutôt que des questions qui porteraient sur les raisons (origines socioculturelles, valeurs, etc.) des acteurs. Le but, *in fine*, est de pouvoir faire un retour, certes moins précis qu'une enquête plus classique (donc un retour en creux), mais à plusieurs égards plus instructif, sur les acteurs en présence : sur les praticiens et les publics de rap - ou, pour le moins, sur les compétences dont ces acteurs ont besoin pour pouvoir être qualifiés, pour les uns de rappers, pour les autres d'auditeurs de rap. La démarche consiste donc à pratiquer une sociologie renouvelée des œuvres, qui interroge le faire de l'œuvre : non un hypothétique faire universel, mais son faire à quelqu'un. En l'occurrence, ce quelqu'un désigne un auditeur situé, et défini par sa seule situation : écouter une chanson de rap (que ce soit par l'intermédiaire d'un disque, de la radio, etc.). Cette situation implique principalement que l'action se déroule à distance.

Chanson, et politique

Vis-à-vis du faire de l'œuvre, s'il a été annoncé dès le départ qu'il était nécessaire de prendre la chanson dans sa totalité (et notamment dans son mode d'existence qui est sonore ou musical, mais à aucun moment textuel⁸), il faut préciser la définition de la chanson qui est utilisée ici. Elle correspond à la résolution d'une équation entre d'un côté des paroles, préférées selon une certaine vectorialité cinétique, et de l'autre un support (ou accompagnement, etc.) mélodique. Selon cette définition, la chanson comme objet d'analyse apparaît dans l'espace de congruence entre la profération des paroles et l'exécution musicale. Elle prend par conséquent les traits d'un tout homogène et insécable ; cela entraîne deux conséquences majeures pour son appréhension. Pour la première, la chanson ne peut s'assimiler à un discours, et ses paroles à de l'argumentation ; elle relève de ces pratiques qui utilisent pour principale ressource le langage sans être soumises à ses contraintes, pratiques que Jacques Cheyronnaud [2003] qualifie d'infra-argumentatives. Pour la seconde, afin de ne pas privilégier l'un ou l'autre de ses aspects centraux (paroles / mélodie) tout en conservant une unité à l'analyse, on se propose de considérer les *paroles préférées* comme valeur supérieure, et par conséquent objet principal d'analyse, dans la mesure où cette expression contient les deux aspects - préférées sous-entend en effet la ligne mélodique sous-jacente, qui donne sa direction à la voix. En outre cette valeur délimite la situation d'analyse : celle, toujours, de l'effacement ou interprétation vive.

Les interrogations complémentaires qui ont guidé l'enquête tiennent, dans un premier temps, à la réponse à donner à la demande sociale présente vis-à-vis du rap dans la société française. Cette demande, qui configure le rap en problème public, possède deux volets distincts : le premier concerne sa trop

⁸ Pas même pour les paroles déposées à la S.A.C.E.M., toujours accompagnées d'indications musicales, même minimales. S'il fallait trouver un lieu où la chanson existe comme texte, il ne resterait que les analyses savantes qui parfois la dénaturent ainsi.

grande violence, musicale déjà, langagière surtout. La violence verbale, jugée dangereuse sur les plans moral et politique, inciterait les auditeurs à reproduire dans l'univers réel ce qu'ils ont entendu dans celui, en théorie préservé, de la chanson. Pour le second volet, pendant du premier, le rap ne remplirait pas son rôle d'éducation à la citoyenneté - les rappers n'utiliseraient pas du pouvoir qu'ils détiendraient sur leur auditoire pour véhiculer des « messages » « positifs ». En matière de citoyenneté, on déplore l'absence d'incitations à voter, à se comporter de manière civile dans les lieux publics, etc. De plus, ils se désintéresseraient de la politique car ils ne s'engagent pas dans des Causes, et d'autant moins dans celles censées les concerner au premier chef. On ne trouve pas ou si peu de rappeur pour soutenir : « S.O.S.-Racisme », « Ni putes ni soumises », les campagnes contre la double peine, etc. ; pas de rappeur non plus pour marquer son soutien à un homme ou courant politique - pour manifester un minimum d'intérêt à la chose publique.

Dans un second temps, en conséquence directe du contenu de cette demande sociale, j'ai cherché à identifier ce qui serait politique dans le rap ; notamment, à savoir si l'on pouvait qualifier de politiques des chansons qui ne concernent de prime abord pas forcément la sphère politique. C'est par dépit vis-à-vis des définitions disponibles de la chanson politique (qui se limitent aux chansons de contestation, de propagande ou didactiques), et par leur inadéquation patente avec le cas du rap, que j'ai cherché d'autres voies pour appréhender le politique dans la chanson. Car à en rester à ces définitions on aurait pu considérer comme politiques seules quelques chansons (ou *a contrario* les dire toutes politiques parce qu'elles contiennent chacune une part de contestation de l'ordre établi). Plus généralement, comme à chaque fois qu'il en est question en matière de culture, il aurait fallu se contenter d'une définition négative du politique - une politique de la contestation, de la dénonciation, de la rébellion, etc., mais pas une politique qui proposerait un vivre-ensemble. Au final ce n'est pas tant une nouvelle définition de

la chanson politique qui est proposée⁹, qu'une méthode qui permette de rendre compte du politique dans la culture de manière plus positive. Ce politique s'exprime différemment de la politique politicienne : on ne saurait par exemple y trouver ou le comparer à un programme, en vertu de la clause d'infra-argumentativité de la chanson. Ce politique infra-argumentatif positif s'apparenterait plutôt aux gestes chansonniers qui figurent un vivre-ensemble. Dans le contexte d'écoute choisi ce geste est une action vocale, à la croisée d'une certaine énonciation chansonnrière, et de son appropriation potentielle par un auditeur.

3. L'anthropologie de l'action musicale du rap français - outils et résultats

A l'issue de ces premières rencontres de terrain et après s'être fixé un tel cadre problématique, l'enquêteur peut commencer à considérer la fréquentation des chansons comme une authentique expérience de terrain anthropologique. La démarche proposée se voulant originale, au moins dans sa façon d'appréhender le terrain, elle ne peut faire l'économie de l'élaboration d'outils précis et adéquats qui permettraient de délivrer une analyse en phase avec les buts délimités. A ce titre deux principaux outils ont étayé l'analyse. Le premier résulte de la nécessité de se doter d'une méthode qui, à l'instar de l'intertextualité, permette de comparer entre elles des entités qui tout en utilisant comme principale ressource le langage ne sont pas des textes. Dans ce cadre j'ai proposé l'interénonciativité, qui vise à comparer différentes énonciations afin de déterminer le point commun susceptible de les lier, à partir d'un critère portant sur l'élément énonciatif spécifique (pertinent) à prendre en compte pour l'analyse. Dans notre cas, en prenant la matérialité articulatoire comme élément de comparaison, l'interénonciativité a amené à

⁹ Cela impliquerait de croire en la pertinence de définitions de toute éternité : on aura compris qu'une telle façon d'aborder la réalité sociale est incompatible avec celle pratiquée ici.

rattacher le rap français au genre chanson : à le faire figurer au sein d'une tradition de la chanson française [cf. A. Pecqueur, 2005]. Un second outil d'analyse, l'écoute-en-action, retiendra plus longuement notre attention car c'est lui qui, en tant que méthode d'écoute, permet de poser la chanson comme espace commun entre rappers, auditeurs et œuvres, en étant attentif aux compétences de production et d'appropriation d'un rap : au faire de l'œuvre.

L'écoute-en-action comme méthode d'écoute de la chanson

Cet outil qui se veut un modèle souple d'écoute s'inspire de celui de lecture-en-action élaboré par Michel Barthelemy. Pour lui, « *la lecture-en-action désigne le processus, co-généré par l'ensemble occasionné formé par les opérations de lecture et le dispositif textuel, d'où émerge la signification du texte, sous un point de vue anonyme, censé être le même pour qui sait lire* » [M. Barthelemy, 1999, p. 96]. Sans retracer toute sa démarche, soulignons-en simplement la perspective qui est clairement ethnométhodologique, et qui consiste à tirer patiemment tous les fils d'un texte, non pour l'interpréter mais pour décrire le plus précisément et objectivement possible la version des faits qu'il propose. Le but est de saisir dans le cours même de son déploiement une activité aussi anodine *a priori* que la lecture d'un texte. Il faut insister sur l'absence d'interprétation (et d'arbitraire, qui en découle) : il s'agit, si l'on peut dire, de l'analyse pré-herméneutique d'un texte. L'enjeu porte en dernière instance, selon les expressions de M. Barthelemy, sur « *l'expérience* » ou encore la « *trajectoire* » de lecture [pp. 102-103 et 108]. Le résultat, c'est-à-dire le sens du texte, découle de l'accomplissement de l'activité de lecture, et non de l'argumentation du texte, et cela bien que nous soyons en présence d'un texte dont le but est de faire adhérer le lecteur à la version des faits donnée.

Dans le cas de la chanson il faut même, comme on l'a vu, accentuer le refus de l'argumentation puisqu'elle relève d'un niveau infra-argumentatif. Le but également est comparable,

comme l'examen du poste d'interprétation du rap a permis de le mettre en exergue : il s'agit de faire adhérer à l'authenticité de la version des faits proposée, dans la mesure où elle engage celle du rappeur. Cela dit, toute une série de déplacements sont à mettre en œuvre pour aboutir, depuis la méthode de lecture décrite par M. Barthelemy, à l'écoute-en-action. Ils résultent principalement de l'activation d'une autre opération sensorielle, l'écoute, qui est notamment équipée d'autres formes d'appréhension et de réflexivité. Ici déjà, être en présence d'une chanson (de paroles proférées, par rapport à un texte) signifie une plus grande liberté vis-à-vis de l'œuvre : ouïr / écouter / entendre ont le même droit à l'existence, contrairement à ce que laissent entendre la plupart des modèles d'écoute disponibles qui établissent une hiérarchie élitiste entre ces activités¹⁰.

Quant au processus en jeu il implique l'ensemble formé par l'opération d'écoute et le dispositif chansonnier. Aucune difficulté particulière ne se présente pour l'opération d'écoute par rapport à celle de lecture, si ce n'est un changement de catégorie. En revanche, pour ce qui est du dispositif chansonnier, il réside une différence majeure : il comprend une activité concrète et omniprésente, l'action vocale. Par là, il ne peut y avoir égalité de statut entre opération d'écoute et dispositif chansonnier pour la production du sens, mais hiérarchie. C'est pourquoi parler d'écoute-en-action met en jeu un processus, entre opération d'écoute et dispositif chansonnier, sous l'égide de la valeur supérieure de la chanson déjà identifiée : les paroles proférées qui, selon le type d'action vocale qu'elles configurent, déterminent en partie ce processus. Au final cette méthode d'écoute pré-herméneutique vise à déterminer le plus précisément possible le sens d'une chanson : celui qui émerge de son écoute. Elle s'avère à l'usage heuristique et socialement

¹⁰ Quand on lit un texte, et tout en le lisant, on peut certes « divaguer », mais on revient le plus souvent sur ce qui a été sauté pour le reprendre : alors que le fait d'être porté par une musique constitue sans doute une des dimensions du plaisir musical. De toute façon, la musique implique un autre rapport au temps : on ne relit pas comme on réécoute, et inversement.

efficace. Heureusement, en ce qu'elle permet de rendre compte d'un large spectre d'attitudes possibles lors de cette activité mal connue qu'est l'écoute d'une chanson, entre focalisation sur le sens des paroles proférées et abandon à leur musicalité. Cette méthode montre notamment l'étendue des solutions qui s'offrent à l'auditeur pour gérer l'ambiguïté chansonnière¹¹.

Socialement, elle se révèle efficace dans le cas d'affaires, ces épisodes récurrents au cours desquels le rap français se retrouve placé sur la sellette publique, voire juridique. En effet dans ces cas il faut précisément statuer quant à l'ambiguïté : quand N.T.M. dit en public et en présence de représentants des forces de l'ordre « *nique[r] la police* » ; quand Akhenaton clame dans une chanson vouloir « *éclater un type des A.S.S.E.D.I.C.* » [Akhenaton, 1995, *Métèque et mat*, Delabel] ; etc. Ou encore quand, plus récemment, un ministre de l'intérieur profite de la tribune médiatique que constitue le mercredi après-midi à l'Assemblée Nationale pour accuser le groupe Sniper, entre autres, d'avoir édité une chanson antisémite - « *Jeteur de pierres* » [Sniper, 2003, *Gravé dans la roche*, EastWest]. En l'occurrence, mais sans entrer dans les détails, l'écoute-en-action de cette chanson - c'est-à-dire le suivi du déroulement de l'activité d'écoute dans son cas - conduit à délivrer une conclusion différente de celle du ministre. Il y est bien question du conflit israélo-palestinien, depuis un point de vue partiel qui émerge clairement dès le début de l'écoute. Cependant à aucun moment ne sont abordées ou évoquées des différences ou infériorités du peuple israélien (voire une haine), qui tiendraient à la race ou à la religion - on n'y trouve non plus un antisémitisme.

¹¹ Cette ambiguïté est inhérente à l'infra-argumentative de la chanson - tout serait tellement plus simple si elle s'accommodait des ressources argumentatives. Il en est particulièrement question dans le rap : homophobie, sexisme, racisme, antisémitisme, etc. ; il n'est pas ou peu d'étiquettes infamantes qui ne lui aient été adressées, à plus ou moins juste titre.

Vers les pratiques politiques incarnées du rap

L'idéal serait de pouvoir illustrer cette méthode en l'appliquant de bout en bout à un exemple précis ; cela dit, comme elle implique de par son inspiration ethnométhodologique une minutie de la description incompatible avec l'espace disponible restant dans le cadre de cette communication, on en restera à celui évoqué brièvement ci-dessus. Dans tous les cas il me semble plus opportun, pour convaincre de l'intérêt de la démarche, de présenter certains des résultats qu'elle a permis d'obtenir. Pour éviter l'effet d'énumération on abordera directement l'aboutissement des analyses : ce que je regroupe sous l'expression générique de *pratiques politiques incarnées du rap*. J'ai proposé de considérer l'aspect proprement politique de la chanson non tant dans des énonciations de contestations (ou d'engagements) politiques, que dans les paroles proférées qui ont pour double particularité d'être portées vocalement et de porter sur un certain rapport à (et entre) autrui(s). Une autre manière de le dire : des paroles proférées *articulées* d'une certaine manière, et *qui articulent* un ordre social. Ou encore : qui sont incarnées de telle manière qu'elles incarnent quelque chose qui peut être qualifié de politique : voilà ce qui est visé sous pratiques politiques incarnées.

« Politiques » : le sens retenu ne correspond pas à la question de l'organisation sociale, mais à la définition de la bonne vie en société. Le rap, ou la chanson, quand ils sont politiques, ne décrivent pas les différentes procédures adéquates ou souhaitables pour l'organisation sociale ; ils articulent donc, dans les deux sens du terme, une définition ou aspiration de ce à quoi pourrait ressembler un bon être-ensemble. A cette définition du politique s'ajoute une approche grammaticale : si les relations interpersonnelles (selon la forme élémentaire « Je-tu ») caractérisent la sphère éthique, il faut quelque chose de plus pour verser du côté du politique. Pour Paul Ricoeur cela passe par l'introduction, au sein du « je-tu » interpersonnel, d'une dimension institutionnelle : il faut donc qu'apparaisse un tiers institutionnel - sous la forme élémentaire « Je-ça-tu » [cf. P. Ricoeur, 1993]. C'est en faisant référence à quelque chose de supérieur à eux (d'indépendant de « je » comme de « tu », mais

qui règle le comportement de l'un comme de l'autre, ainsi que de l'un envers l'autre), que « je » et « tu » agissent (parlent, etc.) dans le registre politique - et non seulement en s'adressant à l'activité politique ou en la commentant.

« Incarnées » : la politique est incarnée non pour la seule raison qu'elle est performée vocalement, mais au sens où elle est performée par ces actions vocales spécifiques qui fondent la voix rapée. Celles-ci regroupent une réalisation langagière (articulatoire) particulière, la voix elliptique, dont la principale caractéristique est d'avaler systématiquement des phonèmes, depuis une seule voyelle jusqu'à une syllabe (voire un groupe de syllabes) ; et une éthique, la prosopopée, qui implante face-à-face deux êtres sociaux (rappeur et auditeur) : les met en présence commune et les oblige l'un vis-à-vis de l'autre. « Incarnée », toujours et surtout : dans le cadre de la performance vocale du rap, certaines pratiques sont dites incarnées et politiques en fonction d'une hypothèse de travail. Celle-ci consiste à prolonger vers le politique la proposition forte d'un *agir incarné* [*embodied agency*] formulée par Charles Taylor [cf. par exemple, C. Taylor, 1997] : si l'agir des êtres sociaux est déterminé par un mode d'existence au monde incarné, leur agir politique devrait pouvoir connaître une détermination au moins par certains aspects similaires. Dans la situation retenue où le mode d'agir est vocal, cela ne signifie certes pas qu'une politique sorte de la voix, mais sans doute émerge-t-elle des paroles proférées par la voix.

Plus concrètement, les paroles proférées qui peuvent être qualifiées de pratiques politiques incarnées correspondent à celles qui prennent le langage pour thème et terrain d'action, sous deux dimensions institutionnelles. Tout d'abord, les paroles qui donnent à voir *l'institution du langage* [cf. V. Descombes, 1996] : c'est-à-dire celles qui actualisent un pouvoir de prendre la parole dans l'espace public, et par là en font un droit égal pour tous. Notamment, l'adresse à l'auditeur par le tutoiement fonctionne alors comme suggestion qu'il peut à son tour dire « je » - qu'il peut lui aussi actualiser ce droit de prendre la parole, cette institution du langage. Son actualisation par les rappeurs répond au besoin de récuser les définitions réductrices

de soi habituellement de mise¹², afin d'en donner une plus riche. Elle répond également, plus généralement, à la nécessité de montrer la disponibilité sociale du langage, comme bien qui appartient à tous, ou à personne en particulier. Cette disponibilité sociale impose en retour des obligations ; dans le rap celles-ci apparaissent comme la nécessité de s'engager dans sa parole et de tenir cet engagement. La vérité n'est pas le point de départ ici, mais la conséquence de la parole et de l'engagement tenus - sans doute s'agit-il de la forme de la contrainte d'authenticité qui domine actuellement.

Ensuite, les paroles proférées du rap qui réalisent ce que j'appelle *l'institution phatique du langage* : cela consiste à se servir du langage pour créer un lien avec l'autrui auditeur. Plus précisément, cela signifie utiliser les ressources du langage, tout à fait simples et élémentaires (dire bonjour, s'inquiéter de la santé d'autrui, commenter la météo, les mérites respectifs des chiens et des chats, etc.), qui permettent d'établir un lien ou de continuer une relation avec autrui. Ces ressources sont les ressources phatiques, par lesquelles le langage figure une institution bien délimitée : celle où il constitue une *preuve de la civilité* (urbanité, etc.) *des interlocuteurs*, et de manière plus élémentaire encore *de leur socialité*. Les acteurs sociaux utilisent ces ressources chaque fois que pour entrer en relation avec autrui ils parlent, au lieu d'employer la violence, assurant ainsi autrui de leur commune socialité. Cette institution phatique du langage figure une forme de condition surplombante de toute association, *a fortiori* politique et même démocratique¹³.

¹² Comme jeune violent et immature, ou « sauvageon » ; comme chômeur assisté ; comme fils d'immigré non intégré ; etc.

¹³ En ce sens la conception du politique rejoint ici toute une tradition (principalement américaine) de la philosophie politique qui considère la conversation comme éducation à la démocratie. Quant à celle du phatique, elle s'autorise d'un retour serré au texte inaugural de Malinowski [1923], dans le type de prolongations qu'Austin a pu en proposer : par exemple, « *Lorsque nous parlons, au lieu d'employer un bâton [...] il s'agit donc d'un acte phatique* » [J.L. Austin, 1970, p. 135]. Cela dit il est considéré ici que le sens des paroles échangées n'est pas tortu, puisqu'il engage au moins une présentation de soi déterminante pour la relation rappeur / auditeur, présentation de soi sur laquelle insistait précisément Malinowski mais qui a été ensuite laissée de côté.

Conclusion

L'incarnation devient au terme de ce parcours celle d'un rappeur qui fait comme s'il dialoguait vraiment : comme si l'asymétrie de la communication par disque interposé n'existait pas. Toutes les actions vocales du rap sont alors réalisées qui offrent à l'auditeur l'opportunité de s'approprier la proposition de relation qui lui est faite ; surtout, de s'approprier les pratiques politiques incarnées. En effet celles-ci n'existent comme telles qu'à partir du moment (et à la condition) où un auditeur se les approprie [cf. P. Rieœur, 1986] : se trouve en mesure de les insérer dans sa propre histoire de vie et de les y faire fonctionner, comme pratiques politiques – comme pratiques qui règlent ses rapports et associations avec autrui. Cela reviendrait donc à prendre à son compte le mode de relation sociale proposé, à le réaliser soi-même. En résumé : le rap est politique en son mode d'agir, qui est d'être incarné par une voix dans une chanson, et qui consiste à établir par le biais d'un certain langage (et interprété d'une certaine façon) une relation proprement sociale avec l'auditeur. Mais il ne devient véritablement politique que quand un auditeur s'approprie, au point de l'utiliser pour lui, cette relation et la pratique qui la porte.

On peut enfin répondre à la demande sociale identifiée ; pour le volet concernant l'absence d'incitations citoyennes et d'engagement politique, les derniers développements montrent que la réalité de la pratique des rappers s'avère moins univoque. Pour celui concernant la violence, certes le rap est violent verbalement, mais sa violence est traitée de manière spécifique : il ne s'agit en aucun cas d'une fin. Ce traitement peut prendre la forme d'un cadrage, dont il faut à chaque fois déterminer la signification ; ou encore, de l'intégration de la violence dans la totalité dont elle procède : comme une partie seulement des potentialités du langage, et une partie à travailler. Ces différentes conclusions s'autorisent d'une anthropologie de l'action musicale, à partir des chansons de rap comme unique terrain d'en-

quête ; on espère avoir convaincu de la légitimité de celui-ci, et de la pertinence de celle-là.

Éléments bibliographiques :

- J.L. Austin, 1970, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Ed. du Seuil (« Points – essais »).
- M. Barthélémy, 1999, « La lecture-en-action : entre le présupposé d'un monde objectif et son accomplissement situé », *Langage & société*, n° 89, pp. 95-121.
- M. Bernardy, 1988, *Le jeu verbal. Traité de diction française à l'usage de l'homme*, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube (« Poche »).
- L. Boltanski, M.-N. Godet (avec C. Latour et D. Cartron), 1995, « Messages d'amour sur le Téléphone du dimanche », *Politix*, n° 31, pp. 30-76.
- P. Boyer, 1988, *Barricades mystérieuses et pièges à pensée. Introduction à l'analyse des épopées Fang*, Nanterre, Société d'ethnologie.
- J. Cheyronnaud, 2003, *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, L'Harmattan (« Anthropologie du monde occidental »).
- Cicéron, *L'orateur*, Paris, Les Belles Lettres.
- V. Descombes, 1996, *Les institutions du sens*, Paris, Ed. de Minuit (« Critique »).
- G.-G. Granger, 1988, *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Ed. O. Jacob.
- D. Laborde, 2001, « Thelonious Monk, le sculpteur de silence », *L'Homme*, n° 158-159, pp. 139-178.
- B. Malinowski, 1923, « The problem of meaning in primitive languages », in C.K. Ogden, I.A. Richards, *The meaning of meaning. A study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism*, London, Routledge & Kegan P. (« The international library

- of psychology, philosophy and scientific method », pp. 296-336.
- A. Pecqueux, 2003a, « Indifférence, attention, latéralité. Ethnographie d'un concert de rap », in C. Baril, M. Carrel, J.-C. Guerrero, A. Marquez (dir.), *Le public en action. Usages et limites de la notion d'espace public en sciences sociales*, Paris, L'Harmattan (« Logiques politiques »), pp. 319-339.
- A. Pecqueux, 2003b, *La politique incarnée du rap. Sociocritiques*, Thèse de doctorat de sociologie sous la direction de J.-L. Fabiani, E.H.E.S.S., Marseille [multigr.]
- A. Pecqueux, 2005 [à paraître], « Le rap comme prolongement de la tradition réaliste de la chanson française. Pour un outil d'analyse, l'intérénonativité », *La scénologie des âges de la vie*, Actes du Congrès de l'Association Française de Sémiologie.
- Quintilien, *Institution oratoire*, Paris, Les Belles Lettres.
- P. Rieœur, 1986, « La fonction herméneutique de la distanciation », in *Ibid.*, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Ed. du Seuil (« Points – essais »), pp. 113-131.
- P. Rieœur, 1993, « Morale, éthique et politique », *Pouvoirs*, n° 65, pp. 5-17.
- C. Taylor, 1997, *La liberté des modernes*, Paris, P.U.F. (« Philosophie morale »).