



**HAL**  
open science

## L'écoute-en-action

Anthony Pecqueux

► **To cite this version:**

Anthony Pecqueux. L'écoute-en-action : L'écoute de la chanson comme activité sociale. Anthony Pecqueux, Olivier Roueff. Ecologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale, Editions de l'EHESS, pp.149-186, 2009, En temps et lieux. hal-00923808

**HAL Id: hal-00923808**

**<https://hal.science/hal-00923808>**

Submitted on 4 Jan 2014

**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.

Manuscrit auteur ; pour le texte et la pagination exacts, se référer à la version publiée : Anthony Pecqueux, 2009, « L'écoute-en-action : l'écoute de la chanson comme activité sociale », in A. Pecqueux, O. Roueff (dir.), *Ecologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Editions de l'E.H.E.S.S. (En temps et lieux), p. 149-186.

## **L'ÉCOUTE-EN-ACTION. L'ÉCOUTE DE LA CHANSON COMME ACTIVITE SOCIALE**

Anthony PECQUEUX

*« C'est un danger permanent de chercher à lire la signification dans l'examen de l'expression et de l'humeur dans laquelle on a employé cette expression au lieu de penser de façon permanente à la pratique »*  
Wittgenstein, 1976 : § 601, 138

L'écoute<sup>1</sup> musicologique, philosophique, psychologique voire psychanalytique de la musique est un thème abondamment traité ; des travaux en sciences cognitives approfondissent également les connaissances à son sujet<sup>2</sup>. Cela dit, il existe peu de travaux en sciences sociales qui le thématisent en propre : qui considèrent l'écoute musicale comme une activité sociale. C'est à contribuer à combler ce déficit, surprenant au regard des travaux disponibles sur la lecture, que sont destinées les remarques qui suivent. La question de l'écoute de la musique en tant qu'activité sociale sera traitée pour la chanson, avec un exemple récent : une chanson de rap français ayant suscité une vive polémique.

Dans ce cadre de questionnement, formulons l'hypothèse générale que ce qui fait précisément de l'écoute une activité sociale tient à la pluralité d'attitudes adoptées à l'égard de l'objet, suscitées par son écoute ; parmi ces attitudes : la posture esthétique et/ou morale (plaisir, dégoût, approbation, rejet...), l'écoute focalisée, mais aussi l'indifférence ou le manque d'attention. Ces attitudes ont chacune le même droit à l'attention sociologique ; elles

---

<sup>1</sup> Ce texte a bénéficié des précieuses lectures critiques de Michel Barthélémy et Olivier Roueff ; je les en remercie vivement.

<sup>2</sup> Cf. respectivement : Szendy, 2001 ; Sève, 2002 ; Francès, 1972 et Imberty, 1979 et 1981 ; McAdams et Bigand, 1994. Cf., pour une approche pluridisciplinaire, Da Lage-Py et Vandiedonck, 2002, et Donin, 2003.

peuvent se succéder, s'enchaîner, voire se superposer. Elles ont pour conséquence de conduire à rendre un jugement sur la chose écoutée, ou à constater son incapacité à en rendre un (en cas de déficit d'attention ou d'incompréhension). Ce jugement ne saurait être purement esthétique : il prend la forme d'une évaluation, destinée à être communiquée quand elle est « forte », et dont les critères tiennent tout autant à l'esthétique qu'à la morale, au social, voire au politique. Dans le cas de la chanson, ce trait est d'autant plus prégnant en raison de la présence de paroles proférées : de la dimension de sens qui est irrémédiablement convoquée.

C'est tout au long de cette dynamique processuelle que l'écoute apparaît comme activité sociale. Dans le cas qui sera abordé, un ministre de la République Française déclare avoir procédé à l'écoute d'une chanson du groupe de rap Sniper (« Jeteur de pierres »), et la juge « antisémite ». Le modèle d'écoute qui sera mis à l'épreuve de cet exemple se propose de suivre dans son déploiement l'écoute d'une chanson, à partir de l'objet en lui-même, la chanson. Il s'agit de procéder à l'écoute pratique de la chanson afin de suivre une des modalités sous lesquelles nous faisons l'expérience de la chanson, nous nous y trouvons confrontés et contribuons à la modifier (par nos discours, jugements publics à son propos), comme elle contribue à nous modifier (par les actions qu'elle porte).

Cet outil d'écoute d'inspiration ethnométhodologique, **l'écoute-en-action**, entend faire émerger la signification de la chanson – non une signification de toute éternité, mais celle qui émerge de l'écoute dans la situation discographique. Un des enjeux sera alors de confronter la signification obtenue par l'écoute-en-action aux usages sociaux voire politiques de la chanson réalisés : confronter ce processus impersonnel de l'écoute (tel que dégagé par le sociologue) avec les coordonnées personnelles qui peuvent être accomplies localement, non pour les récuser mais pour essayer de comprendre la portée sociologique de ces écarts. En l'occurrence, principalement : comment a pu émerger une des épithètes les plus disqualifiantes dans nos sociétés depuis l'extermination des Juifs d'Europe, « antisémite », quand l'écoute de la chanson ne conduit pas spontanément ni inéluctablement à une telle conclusion ? Si le contexte sociopolitique dans lequel a été établie cette évaluation (la médiatisation massive, fin 2003, de cas d'actes antisémites – au point d'en faire un des problèmes publics majeurs de la société française d'alors) ne saurait être évacué, il ne peut à lui seul expliquer la force de l'évaluation : la chanson telle qu'elle est écoutée doit elle aussi fournir des éléments de clarification.

## Sociologie de l'expérience musicale – partir de l'écoute

A considérer le rap français comme genre chansonnier, un constat s'impose rapidement : il inclut de manière centrale une figure passablement difficile, l'auditeur. Ce dernier est présent au-delà d'une perspective sur la chanson en tant qu'œuvre forcément destinée à un public. Les « *tu* » et « *te* » omniprésents dans les chansons de rap renvoient le plus souvent, non pas à un personnage que le rappeur interpellerait dans le système des rôles mis en place par l'objet de fiction que serait la chanson (par exemple, un protagoniste principal s'adressant à un protagoniste secondaire), mais à l'auditeur qui est de ce fait convoqué au sein de l'espace chansonnier<sup>3</sup>. Cet auditeur est à la fois agent et patient du procès en cours : à la fois l'être capable d'actions, attendu pour qui ne conçoit pas la réception comme passivité, et celui qui se trouve exposé à la chanson et à son action propre. L'extrait qui suit déploie les deux facettes de l'expérience d'écoute, les deux rôles susceptibles d'être endossés par l'auditeur : « *Si tu es fan et en automobile / Allume les pleins phares et mets l'son au max' cherche ni combine ni mobile / On s'fait ça relax dis pas qu'on t'embobine ou abuse d'la bibine / Si t'y as rien compris vas-y rembobine* » (Le Rat Luciano, 2000, « *Infernal* », *Mode de vie béton style*, Sony music) – entre l'exposition à la chanson de l'auditeur dans sa voiture qui ne « *cherche* » rien, et le début d'enquête interprétative de celui qui « *rembobine* ».

Dans cette perspective les chansons ne sont pas seulement considérées comme des programmations de l'écoute, actionnées par les chanteurs en direction des auditeurs. Elles représentent les médiations, les biens communs entre producteurs et auditeurs ; et des biens disponibles pour les uns et les autres : les chansons constituent l'espace qu'ils partagent, et l'espace qui est à la fois la condition et l'occasion de l'expérience musicale.

Ce cadre problématique focalise l'attention sur l'objet de l'expérience, la chanson, afin d'effectuer et suivre l'opération de son écoute, et de viser ainsi ce qui en émerge de socialement significatif. Mener le questionnement dans les termes de l'expérience occasionnée par l'écoute d'une chanson lie indissolublement chanson / musicien / auditeur (œuvre / artiste / public) et fait porter l'analyse sur le système de rôles qui les unit, système dans lequel chacun ne peut être agent ou patient tout du long (Dewey, 2005 ; Quéré, 2002). Les questions dominantes deviennent : qu'est-ce que la chanson fait à celui qui l'écoute ?

---

<sup>3</sup> Symétriquement : les « *je* » renvoient aux rappeurs eux-mêmes, en vertu d'une des règles constitutives de la pratique du rap, l'indifférenciation des rôles entre auteur, interprète et le plus souvent protagoniste de la chanson. Sur cette question, cf. Pecqueux, 2007.

Quelle est la part prise par le chanteur et son exécution vocale des paroles dans cette action et ses effets ? Mais encore : qu'est-ce que les écoutes font aux chanteurs et aux chansons – qu'est-ce que cela fait d'être accusé d'antisémitisme ?

*De « ouïr » à « interpréter » : quelle place pour l'écoute ?*

Les théories de l'écoute disponibles présentent principalement deux problèmes pour la perspective engagée. Le premier est la hiérarchie qu'elles établissent le plus souvent entre les diverses opérations sous-tendues par cette activité sensorielle : ouïr / entendre / écouter, telle qu'on la trouve chez Pierre Schaeffer, qui a initié un renouvellement des travaux sur ce qu'il appelle les objets musicaux ou sonores (Schaeffer, 1966 ; Chion, 1983). « Ouïr » y représente une forme de degré zéro de l'écoute, et « écouter » son opposé réflexif. En conséquence, un ensemble de situations sociales ne figure pas dans les analyses qui se basent sur ce postulat orienté vers la seule réflexivité : être indifférent, ou inattentif ; s'ennuyer ; faire autre chose en écoutant, comme travailler, lire, s'occuper de tâches ménagères ; etc. Toutes situations où ouïr prend le pas sur écouter, où l'on commence par écouter pour ensuite ouïr, inversement et ainsi de suite : toutes situations fluctuantes qui dessinent l'attitude naturelle vis-à-vis de la musique. Attitude naturelle, au sens où écouter<sup>4</sup> nécessite d'en passer par une tension sensorielle contraignante – l'activer et chercher à la maintenir –, alors qu'ouïr relève plutôt de l'exposition à la musique. En d'autres termes : l'auditeur ne peut être cet être forcément et immuablement attentif, focalisé idéalement sur son objet central d'attention auditive, que les théories de l'écoute présument souvent. C'est ce que l'extrait de rap cité signale en figurant une capacité des auditeurs à activer l'une ou l'autre des attitudes : « *Mets l'son au max' cherche ni combine ni mobile / On s'fait ça relax* » pour la simple audition ; « *Si t'y as rien compris vas-y rembobine* » pour l'écoute focalisée.

Le second problème avec le traitement habituel de l'écoute par les sciences humaines correspond à l'attitude analytique appliquée à l'objet, l'interprétation et la part de dévoilement qu'elle opère : « En disant / chantant cela, il a (en fait) voulu dire cela »<sup>5</sup>. Ecouter, pas plus

---

<sup>4</sup> Ici, le sens d'« écouter », puis d'« ouïr », recouvre la distinction cognitive opérée par Schaeffer ; alors que dans la conception qui émerge des pages qui suivent, l'écoute désigne l'opération globale, qui comprend (sans priorité hiérarchique) la volonté de comprendre comme la seule audition plus ou moins passive.

<sup>5</sup> Cela vaut aussi bien pour la musique, qui serait selon certains « (comme) un langage » : « *A travers ces notes, il a voulu dire...* ». Ce modèle d'analyse postule un sens caché que le chercheur se donne pour tâche de mettre au jour. D'une manière générale, interpréter une action, une parole... signifie qu'elle n'a pas le sens disponible que tout un chacun présente à la situation de sa réalisation peut lui prêter, mais un sens pour lequel il faut déployer des compétences critiques particulières. C'est toute la distance avec une conception de l'action expressive (Taylor, 1997) et les perspectives qui s'articulent autour de la disponibilité sociale du sens des actions (cf. *infra*).

que lire ou regarder un programme audiovisuel, en tant qu'activités sociales dont l'analyste peut rendre compte dans leur déploiement même, ne sont des actions qu'on pourrait ramener à des interprétations. Une telle option (l'écoute comme interprétation) implique une simultanéité qui peut bien avoir lieu, mais à laquelle l'analyste n'accède pas comme action observable s'il assiste à une écoute. L'interprétation implique une postériorité : l'écoute comme interprétation advient par un retour réflexif sur l'écoute, sous la forme de notes (comptes-rendus, critiques) comme lors d'entretiens ou de conversations entre auditeurs. Ces écoutes particulières constituent des usages de la chanson, des ressources disponibles pour approcher l'opération globale d'écoute, mais elles ne sauraient en former la totalité.

Bref : procéder à, ou seulement décrire des interprétations revient à s'intéresser d'emblée aux résultats de l'activité d'écoute et à court-circuiter ce que cette dernière réalise en propre. Encore : par-delà ses assises méthodologiques peu stables, son manque d'objectivité, l'option interprétative place devant la difficulté de devoir échapper au relativisme, à moins de considérer arbitrairement certaines interprétations comme meilleures (plus autorisées) que d'autres. Considérer l'écoute comme une activité proprement sociale nécessite d'en donner une version qui soit la même pour tous ceux qui s'y adonnent, quelle que soit la façon dont cette version peut être prolongée par des usages particuliers. C'est l'ambition et la limite assignées au modèle.

### Vers une approche ethnométhodologique de l'écoute

L'ethnométhodologie représente la voie de recherche qui s'est développée le plus radicalement sans doute contre l'option interprétative, notamment pour l'analyse des médias. Le refus de l'interprétation renvoie à une des perspectives générales de cette façon de faire de la sociologie : « *L'ethnométhodologie ne participe pas à cette affaire d'interprétation des signes. Elle n'est pas une entreprise interprétative* » (Garfinkel, 2001 : 36)<sup>6</sup>. Pour la branche de l'ethnométhodologie qui analyse les médias, le but est de ne pas donner une signification des textes qui résulterait des propres questions et orientations de recherche de l'analyste, mais de mettre en évidence les différentes options de sens que le texte rend disponibles pour un

---

<sup>6</sup> Dans les *Studies*, le refus de l'interprétation transparait avec l'indexicalité du sens, par exemple : « *Nous ne décidons pas qu'un mot est utilisé de façon métaphorique parce que nous savons ce que pense une personne ; nous savons plutôt ce qu'elle pense parce que nous voyons qu'un mot est utilisé de façon métaphorique* » (Garfinkel, 1967 : 31 n. 9 [2007 : 92 n. 1]). Pour une analyse fine de la notion d'interprétation, qui concerne plus généralement le sens à donner à l'action humaine, cf. Ogien, 2000 ; l'ethnométhodologie y reçoit le statut de « *modèle de l'interprétation objective* ».

lecteur. Le refus de l'interprétation conduit les tenants de cette voie à traiter des textes en eux-mêmes, comme des objets sociologiques, pour les lectures qu'ils occasionnent. C'est à décrire l'opération de lecture que les ethnométhodologues consacrent leurs enquêtes en s'appuyant sur les textes. Pour Lena Jayyusi, l'objet de l'analyse ethnométhodologique de textes « *n'est pas la lecture d'un texte spécifique (à la différence de la critique littéraire traditionnelle), mais les lisibilités de ce texte, et les pratiques sociales, les ressources, qui les appuient* » (Jayyusi, 1991 : 2, je souligne)<sup>7</sup>. Dans ce cadre, se saisir d'un texte consiste à en chercher le sens pour celui qui le lit ; le postulat de ce chapitre est que quelque chose de semblable peut être entrepris pour l'écoute de chansons<sup>8</sup>.

### *Analyses ethnométhodologiques de la lecture*

Une formule résumerait ce programme de recherche : **tout se trouve dans la paire texte / lecture, du moins quant à ce qui vaut pour les membres**. « **Tout** se trouve dans la paire texte / lecture » : l'enjeu de l'analyse, du « tout » dont l'ethnométhodologue s'empare, porte sur la description des options de sens disponibles pour les agents sociaux qui lisent un texte. Il est postulé que ces derniers, dans leur activité quotidienne, routinière, de lecture d'un texte se limitent précisément au texte : ils ne cherchent pas le plus souvent à amplifier leur lecture ou à compléter le texte par des recherches encyclopédiques. Un texte est considéré comme autosuffisant pour sa lecture ordinaire, selon l'attitude naturelle de lecture.

« Tout se trouve **dans la paire texte / lecture** », cela pose le problème du contexte qui est souvent extra-textuel, ce que souligne Graham Watson : « *Le dilemme pour les ethnométhodologues est que tout n'est pas dans le texte, et que pourtant il n'y a rien d'autre que le texte* » (Watson, 1996 : 422). Cela requiert de placer des bornes méthodologiques strictes pour le caractère autosuffisant du texte dans son lien avec un certain contexte. Pour Jalbert, le contexte s'étend à l'arrière-plan de savoirs et de croyances (*background*) du lecteur. Il pratique ainsi ce qu'il appelle une analyse « B-T-P » : à partir de l'arrière-plan (B) du

---

<sup>7</sup> Paul Jalbert, dans une présentation détaillée de cette option, organise une confrontation très instructive entre son travail et celui mené par un tenant de l'interprétation à partir des mêmes données de départ : le traitement de la guerre du Liban par les télévisions nord-américaines, critiquées par ce chercheur pour leur position pro-palestinienne. Jalbert met au contraire en évidence, notamment dans le choix des catégories utilisées pour définir les participants au conflit, une polarisation pro-israélienne. Pour lui, la démarche consiste à « *montrer qu'un récepteur pourrait avoir des raisons logiques pour discerner des biais dans un objet de communication. Savoir s'il le fait ou s'il devrait le faire ne me concerne pas. Qu'il pourrait le faire est le but, et le seul, que je donne à l'analyse.* » (Jalbert, 1999: 35-36).

<sup>8</sup> Pour une approche ethnométhodologique de la musique à partir de la proposition d'Alfred Schutz (2007) sur « *faire de la musique ensemble* », cf. les travaux de Peter Weeks, par exemple : Weeks, 2002.

lecteur, la question est de savoir si le texte (T) présente pour le lecteur une position (P) ou s'il reste neutre (Jalbert, 1999 : 36).

Enfin, « quant à ce qui **vaut pour les membres** » soulève la question du « qui » : qui adopte les options de sens dégagées, qui compte pour membre de la situation sociale occasionnée par la lecture d'un texte, à partir du principe que la publicisation d'un texte le rend appropriable par un nombre indéfini d'agents. Faut-il compter avec les seuls membres du groupe de pairs (dans le cas du rap, les jeunes qui parlent le même langage censé être codé ; plus généralement, les seuls experts ou concernés par le thème du texte), ou avec tout membre de la société doté de la capacité d'user d'un langage, connaissant les règles du jeu de langage employé par le texte (Wittgenstein, 1961) ? Autre façon de poser le problème : l'analyste, en faisant émerger la lisibilité d'un texte (l'audibilité d'une chanson), le fait-il après être devenu un expert du thème du texte ou du style d'écriture adopté (s'agissant de pratiques renvoyant à des genres, comme le roman policier, la poésie... ou le rap), ou en tant que membre de la société dans laquelle est produit et reçu le texte (la chanson) ? Si, pour Jalbert, « *la tâche de l'analyste n'est pas de stipuler quel(s) sens est(sont), devrai(en)t ou doi(ven)t être appréhendé(s) par un téléspectateur, mais de porter l'enquête sur les options de sens qui pourraient être logiquement adoptées par n'importe quel téléspectateur* » (Jalbert, 1982 : 18-19), la réponse à la question de qui compte pour membre dépend à la fois de la pratique et de ce qu'elle organise. Un article de journal ne reçoit pas les mêmes lisibilités qu'un recueil de poésie contemporaine ; de même pour un article spécialisé sur les nanosciences et un autre sur un phénomène général de société comme l'immigration, la pauvreté, etc. « Qui compte pour membre » dépend encore de qui s'empare de la pratique (cherche à en devenir membre). En ce sens, c'est une question qui ne peut être résolue à l'avance mais s'institue au fur et à mesure des épreuves concrètes dans lesquelles se trouve engagée une pratique.

Ces problèmes soulevés, voyons comment fonctionne ce cadre. Plusieurs ethnométhodologues des médias reprennent la notion de « *façonnement pour le destinataire* » (*recipient design*) élaborée par Harvey Sacks (Barthélémy, 1996 : 22sq) : c'est-à-dire la façon dont le locuteur s'adresse à son destinataire afin de créer ou reprendre une relation avec lui, et sollicite de lui certaines choses comme son savoir d'arrière-plan. Dans le cas d'un texte, cela ne peut être réciproquement négocié ou révisé comme c'est le cas dans la conversation : le façonnement pour le destinataire est à l'initiative exclusive de l'auteur, et ne peut être confirmé ou infirmé. On gagne alors à faire fonctionner ce mécanisme avec l'attitude adoptée par le destinataire : c'est ce que réalise G. Watson avec la lecture coopérative (« *cooperative reading* » selon Watson, 1996 : 416-418). Ce principe de lecture ne signifie pas qu'on attend

du lecteur qu'il soit un partenaire idéal, mais seulement un partenaire « naturel » : tel qu'il peut l'être pour la plupart des textes qu'il lit. En d'autres termes, la lecture coopérative correspond à une attitude vis-à-vis du texte : l'attitude naturelle de la vie quotidienne. Elle ne représente pas une catégorie théorique, comme on a pu en établir pour le lecteur (Iser, 1985), mais une attitude de lecture contenue dans le texte, dans la façon dont le texte thématise le « *recipient design* ». Le lecteur est alors à la fois celui qui lit le texte, et celui qui remplit ses blancs (sa part implicite).

Un premier bilan sur ces recherches est qu'elles appliquent à la lecture deux des exigences fixées à l'écoute. D'une part, elles en restent à l'objet en lui-même, le texte, pour suivre la lecture dans son déploiement : en ce sens, elles ne se focalisent pas sur les stratégies énonciatives mises en place par l'auteur, mais sur ce que c'est que lire un texte et appréhender son objet visé. D'autre part, elles mettent en place tout un dispositif d'instructions pour ne pas recourir à l'interprétation, ce qui ne les empêche pas de garder comme but de délimiter le sens du texte. Il resterait à faire entrer dans ce dispositif l'exigence descriptive selon laquelle, avec des pièces musicales, l'attitude naturelle d'attention est susceptible de varier entre distraction et focalisation. Cela impose, outre d'adapter la méthode de la lecture au registre de l'écoute, d'augmenter l'étendue des situations envisagées par la description afin de rester au plus près de l'activité sociale à laquelle correspond l'écoute d'une chanson.

### L'écoute-en-action, un outil pour suivre l'écoute

Michel Barthélémy a poussé ce type d'analyse des textes jusqu'à souligner que le sens n'est pas tant dans le texte que dans l'activité de lecture, désignée comme lecture-en-action. Elle représente « *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* » (Barthélémy, 1999 : 96). Cette démarche consiste à décrire au plus près la version des faits que le texte propose. La version des faits émerge de l'activité de lecture du texte, et c'est la lecture-en-action qui permet de l'atteindre dans son déploiement, dans son cours même. En activant ainsi la chose visée par le texte dans et à travers l'activité de lecture (Smith, 1990), celle-ci constitue réflexivement le texte comme la description de la lecture qui en est faite. Dans la continuité des recherches ethnométhodologiques, le but est de mettre en évidence les options de sens qui se dégagent de la lecture du texte, et non de procéder à des analyses de ces options. Il y est question de

l'« *expérience* », de la « *trajectoire de lecture* » (Barthélémy, 1999 : 102 et 108) ; le sens découle de l'accomplissement de la lecture, et non de l'argumentation du texte même si celui-ci a pour but de faire adhérer à sa version des faits comme étant conforme à la réalité des faits rapportés.

Le modèle d'écoute qui va être mis à l'épreuve d'une chanson de rap est formé sur celui de M. Barthélémy pour la lecture : **l'écoute-en-action**. Cela s'appuie sur une définition de la chanson comme tension dynamique entre des paroles proférées et un support ou accompagnement mélodique. Retenons-en la vectorialité cinétique selon laquelle les paroles sont proférées. La chanson ainsi appréhendée forme un tout, dont la part musicale est présumée dans l'acte de proférer des paroles – ce qui n'empêche pas, pour l'analyse, de faire intervenir la musicalité en elle-même quand cela s'avère nécessaire. Pour les auditeurs : une chanson est un tout insécable qui leur propose une certaine perspective (Cheyronnaud, 2002) ; celle-ci est actualisée selon la qualité de leur attitude naturelle d'écoute. C'est dire qu'avec l'écoute d'une chanson, l'enjeu ne réside pas plus que dans le cas de la lecture d'un texte, dans le suivi de l'argumentation adoptée.

### *De la lecture à l'écoute. Un outil ethnométhodologique*

Plusieurs déplacements, par rapport à la lecture-en-action, sont à opérer pour aboutir à l'écoute-en-action puisque sont en jeu une autre activité sensorielle (l'écoute) et une autre réalité (la chanson). On l'a dit, l'écoute offre une plus grande « liberté » vis-à-vis de l'œuvre ; ouïr et écouter ont ordinairement le même droit à l'existence et fournissent les bornes entre lesquelles se déploie l'attitude naturelle d'écoute. Inversement, la chanson et plus largement la musique impliquent un autre rapport au temps, plus « contraignant » que dans le cas de la lecture. Quand on lit un texte, on peut perdre le fil de la lecture mais on reprend le plus souvent ce qui a été « sauté » ; sinon, on reste conscient d'un « manque » de sens, d'un « blanc » dans la signification du texte. Alors que le même fait pour l'écoute musicale constitue sans doute une des dimensions de son plaisir : suivre la temporalité propre à la musique, se laisser emporter par elle. Les technologies qui accompagnent l'activité sensorielle (il reste matériellement plus aisé de relire un paragraphe que de réécouter un couplet, même si cette différence tend à s'estomper) comme les habitudes sociales font de l'écoute un phénomène tendu vers sa propre fin : dans une certaine mesure irréversible pourrait-on dire, à côté d'une plus grande réversibilité pour la lecture.

Pour synthétiser ce caractère bifide de l'écoute, considérons-la d'un côté comme un **processus impersonnel** lié à la temporalité de l'œuvre écoutée, et de l'autre comme un processus qui réalise à chaque fois ses propres **coordonnées personnelles** (ce qui inclut la temporalité endogène de l'activité inscrite dans les contingences de sa réalisation située). Celles-ci restent difficilement accessibles dans leur cours même d'accomplissement ; c'est donc à mettre en évidence le processus impersonnel de l'écoute que sera consacrée l'analyse de la chanson, et à le confronter à quelques-unes des coordonnées personnelles disponibles, grâce à des comptes-rendus d'écoute publiés, en l'occurrence.

Par transposition des termes employés par M. Barthélémy dans sa définition : l'écoute-en-action comme processus implique **les opérations d'écoute et le dispositif chansonnier**. Les spécificités de l'écoute étant abordées<sup>9</sup>, il reste à traiter la différence entre dispositif textuel et dispositif chansonnier puisque ce dernier comprend une action concrète et omniprésente, qui se déroule pendant l'écoute : une voix profère des paroles. Prendre en compte et au sérieux cette **action vocale** dans toute sa matérialité amène à concevoir que l'opération d'écoute et le dispositif chansonnier forment un ensemble hiérarchisé. L'écoute-en-action désigne le processus qui combine opération et dispositif, sous l'égide d'une valeur supérieure : les paroles proférées en des actions vocales<sup>10</sup>.

Il s'agit donc d'une méthode pré-herméneutique d'écoute de la chanson, qui vise à déterminer au plus près cette activité. Celle-ci oscille entre deux pôles : l'abandon à la musicalité (ouïr les paroles proférées) et l'enquête interprétative (les écouter de manière focalisée, en vue de les comprendre). La signification de la chanson est celle qui émerge de l'opération d'écoute : elle est censée être la même pour qui sait écouter – où écouter désigne le processus impersonnel de l'activité appliquée à une chanson en toute généralité (c'est pourquoi il est possible de décrire ce processus à partir de la seule expérience de l'analyste).

---

<sup>9</sup> Il faut également compter, parmi les spécificités de l'activité d'écoute, celles de l'espace sonore par rapport à l'ordre visuel qui régit la lecture. Elles sont quatre : la centration sur l'auditeur, vers lequel convergent les sons ; le positionnement de son corps qui affecte la capacité à entendre ; la tension, dans la mesure où la notion de force se substitue à celle d'étendue pour l'appréhension visuelle ; la dynamique temporelle autant que spatiale impliquée. Cf. Thibaud, 1992 : 125-127.

<sup>10</sup> Ces actions sont d'autant plus déterminantes quand elles sont performées dans la langue maternelle de l'auditeur. Cela ne représente pas pour autant une programmation automatique d'écoute focalisée des paroles. Par là, l'écoute chansonnienne pose un problème supplémentaire par rapport à l'écoute musicale : on s'adresse à moi, sous forme chantée certes mais dans ma langue maternelle, et je peux tout de même ne pas y prêter attention et simplement ouïr. Par rapport à la lecture, sans vouloir forcer le trait de différences qui ne sont que de degrés (mais toutes ces petites touches finissent par former une réelle distinction), ce qui est donné avec la voix c'est la disponibilité immédiate de la tonalité, de la couleur sinon des pensées du moins du sens donné aux mots – alors qu'avec un texte cela ne peut advenir que par un ensemble de stratégies mises en place par l'auteur. Il suffit pour s'en convaincre de considérer le cas de cette forme d'écriture rapide que constitue la messagerie électronique et le nombre de malentendus que des e-mails peuvent occasionner en raison précisément de l'absence de tonalité, et de l'absence également (du fait de la rapidité voire du raccourci de l'écriture) des stratégies textuelles élaborées pour la rendre présente.

La précision de la signification est susceptible de varier entre la perception de la perspective adoptée par la chanson, voire la seule saisie de sa musicalité, et l'appréhension du sens des paroles dans leur détail. Cette différence de signification de la chanson résulte de l'écart dans l'attention qui lui est accordée – ce sont là les coordonnées personnelles de la réalisation située de l'écoute. Mais ce ne sont pas deux significations différentes qui adviennent : il s'agit de degrés variables dans la précision d'une même signification. L'écoute-en-action ne peut faire émerger autre chose que le processus impersonnel d'écouter, mais c'est celui-ci qui forme la référence pour la signification de la chanson et ses degrés d'actualisation. Voilà l'argument : la signification d'une chanson pour son écoute est antisémite ou elle ne l'est pas, elle ne peut pas être antisémite pour certains auditeurs et ne pas l'être pour d'autres (dans le cas d'une évaluation aussi forte que celle-ci). Cela ne signifie pas que les agents qui la qualifient d'antisémite, si sa signification pour l'écoute n'est pas telle, se « trompent » : la qualification d'antisémite recouvre alors une interprétation de la chanson et fait émerger un problème de versions à propos de cette dernière. C'est ce problème de versions qu'il faudra du coup affronter en donnant des explications pour les différents usages de la chanson qui peuvent coexister.

### *L'écoute comme activité sociale*

Cet outil d'écoute présente deux avantages : le premier concerne l'exigence de ne pas interpréter. En effet, à suivre l'écoute il devient hors de propos pour l'analyste de chercher à imposer ce qu'il dit être le sens. Cela ne signifie pas qu'il n'existe plus ni pluralisme ni querelles d'interprétations du côté des agents, seulement ils sont à prendre pour leur qualité même : des interprétations émanant des agents, c'est-à-dire des usages sociaux de la chanson, qu'on peut investir et confronter à la signification émanant de l'écoute. Cette perspective induit d'abandonner tout postulat en termes de sens caché, de premier et second degré... ; non pas au profit d'une transparence du langage, mais pour considérer la **disponibilité sociale du sens**. Dans cette conception, le langage forme une institution sociale du sens (Descombes, 1996) ; le sens des actes de langage qui sont réalisés est disponible en contexte, pour tous ceux qui participent au jeu de langage (et au sens où tout jeu de langage organise son propre contexte de significations). Cela éloigne d'une enquête en intentionnalité : ce n'est pas tant ce qui a voulu être dit qui prime, mais plus exactement ce qui est dit (l'acte de parole, dont le

sens est disponible) ; c'est l'interaction qui peut thématiser la question de ce qui a voulu être dit, notamment quand il y a incertitude ou trouble sur ce qui est dit.

Deuxième avantage : cette méthode ne donne pas la priorité à l'opération d'écouter par rapport à celle d'ouïr. En effet, le postulat ethnométhodologique est de prendre pour base descriptive l'attitude adoptée par les agents sociaux dans la vie quotidienne, l'attitude naturelle qui dans le cas de l'écoute oscille entre audition et écoute. Du coup, respecter ce postulat dans le cas de l'écoute conduit à décrire les dispositifs de passage entre écouter et ouïr ; par exemple le **coup d'oreille**, formé sur le modèle du coup d'œil furtif entre étrangers dans l'espace public analysé par David Sudnow (1972 ; voir aussi Quéré et Brezger, 1993). Le coup d'oreille représente à la fois la saisie typifiante de la situation et de sa normalité, et une sollicitation d'interaction adressée à autrui. Ainsi, je suis en train d'ouïr une chanson : quelque chose comme une action vocale me fait actionner un coup d'oreille. Dès lors, j'entre dans un processus de typification de cette réalité auditive : un rap ; un rap français avec un sample de guitare ; ou : un rap français au sujet du conflit israélo-palestinien, etc. Cette typification peut se prolonger jusqu'à l'écoute focalisée et la recherche du sens, voire jusqu'à remettre la chanson à son début afin d'entendre toutes les paroles. Se trouverait alors engagée une relation forte entre la chanson et son auditeur – soit le deuxième versant du coup d'oreille. La typification de la réalité auditive peut également s'arrêter : la normalité de la situation étant attestée, je recommence à ouïr (ce qui forme en comparaison une relation plus lâche).

#### L'écoute-en-action à l'épreuve de l'affaire « Jeteur de pierres »

Le 5 novembre 2003, le Ministre de l'Intérieur Nicolas Sarkozy annonce devant l'Assemblée Nationale, en réponse à la question d'une députée de sa majorité (UMP) sur le caractère dangereux pour la jeunesse des paroles du groupe de rap Sniper, vouloir porter « *plainte contre ces textes racistes et antisémites* ». Le contexte sociopolitique est celui d'une médiatisation forte d'actes antisémites, perpétrés par des « jeunes de banlieue », souvent de confession musulmane : ainsi, quelques jours avant la déclaration du ministre, l'agression du rabbin de Grigny (91) le 17 octobre 2003 ; et quelques jours plus tard, le 15 novembre, l'incendie du lycée juif de Gagny (93). A scruter le répertoire du groupe Sniper, aucune chanson n'a trait à la judéité, seule une concerne le conflit israélo-palestinien : tous les observateurs s'accordent pour dire que la qualification d'antisémite s'applique à « Jeteur de

pierres »<sup>11</sup> (*Gravé dans la roche*, East West France, 2003 ; cf. l'annexe 1 pour sa retranscription intégrale).

La suite de ce chapitre vise à éprouver l'outil proposé d'écoute-en-action avec cette chanson : mettre en regard le processus impersonnel de son écoute avec les coordonnées personnelles d'écoutes situées. Le but n'est pas de rendre un verdict normatif (« ces usages sociaux de la chanson sont légitimes / illégitimes ») mais de chercher à comprendre, à partir de la signification de la chanson telle qu'elle émerge de l'écoute, comment un ministre (et d'autres avec lui) peut la qualifier publiquement d'antisémite. Qu'y a-t-il dans l'écoute de la chanson qui puisse orienter un auditeur vers une telle conclusion, au-delà du seul contexte sociopolitique décrit ci-dessus ?

L'affaire qui a touché Sniper à partir de la déclaration de M. Sarkozy porte au moins sur une deuxième chanson : « La France » (*Du rire aux larmes*, East West France, 2001) est mise en cause pour l'autre qualificatif, « raciste » – d'un racisme difficile à nommer, « anti-français » pour son expression la plus euphémique, « anti-occidental » voire « -chrétien » ou « -blanc » dans ses versions idéologiques. On trouve à propos de cette chanson : des députés UMP, des syndicats de policiers, des élus « régionalistes », d'autres du Front National, des groupuscules identitaires menant campagne sur internet et dans les villes où se produit Sniper en concert, etc.<sup>12</sup> Faire le récit de cet épisode, ou série d'épisodes aux logiques parfois hétérogènes mais intriquées, éloignerait du présent propos ; revenons à « Jeteur de pierres », pour laquelle d'autres écoutes que celle de Sarkozy sont disponibles. Par exemple, sur le site internet de l'Union des Patrons et des professionnels Juifs de France ([www.upjf.org](http://www.upjf.org)) : les paroles de la chanson y sont intégralement reproduites et certaines surlignées afin « d'attirer l'attention des lecteurs – et éventuellement du législateur – sur le caractère mensonger,

---

<sup>11</sup> Voir, entre autres : « Nicolas Sarkozy veut porter plainte contre le groupe de rap Sniper », *Le Monde*, 7 novembre 2003. Les qualificatifs employés par le ministre visent l'ensemble du répertoire du groupe : ce sont des tiers (journalistes et commentateurs divers) qui ont désigné les chansons concernées. Cela dit, et les propos du ministre et les inférences réalisées par les tiers s'appuient sur des ressources : celles selon lesquelles certaines chansons de Sniper ont été précédemment constituées en problèmes publics à propos de leur racisme (« La France ») ou de leur antisémitisme (« Jeteur de pierres ») supposés. Cela signifie que le ministre est porte-parole, plutôt qu'initiateur, d'une accusation émanant d'une partie de l'opinion.

Par ailleurs, je suis moi-même intervenu par un texte dans *Libération* (Pecqueux, 2003), puis j'ai été convié à témoigner en tant qu'expert sociologue devant le Tribunal de Rouen, suite à une plainte déposée après un concert de Sniper dans cette ville par le Ministère de l'Intérieur concernant la chanson « La France ». La relaxe du groupe a été prononcée deux fois pour le moment (nouvel appel en cours).

<sup>12</sup> Chaque passage en concert ou presque du groupe suscite alors une polémique, voire un procès afin d'interdire l'interprétation de certaines chansons (puisque les disques en eux-mêmes ne sont plus attaquables passé un délai de trois mois après publication).

*subversif et incitateur à la haine, de ce texte qui prétend n'être qu'une 'chanson' »*<sup>13</sup>. Voici les paroles pointées, selon ma propre retranscription :

- \_ « *Expulser ses habitants / Misérables gens soumis par droit d'conquête / Et placés sous dépendance politique du conquérant quête / Dominatrice à la r'cherche d'un état* » (citation n°1 – C1) ;
- \_ « *Des hommes sont dans des camps* » (C2) ;
- \_ « *Tu tues des civils et les appelles terroristes* » (C3) ;
- \_ « *Les colons te volent tes terres* » (C4) ;
- \_ « *Les mains nues face à une armée prête à rer-ti / S'faire dynamiter s'apparente à d'la résistanc' / Quoiqu'il arrive c'est toujours des civils qui morflent et les morts / Ne se comptent p'us* » (C5) ;
- \_ « *Des balles contre des pierres jetées par des enfants* » (C6) ;
- \_ « *Contredis les sionistes et tu passes pour un antisémite en deux s'condes / C'est l'opresseur qui prend le rôle de la victime / C'est l'art de la faire à l'envers et pour eux elle est belle* » (C7) ;
- \_ « *L'état arabe promis par l'O.N.U. ne sera pas* » (C8) ;
- \_ « [Aketo :] *Tu f'rais quoi si on avait tué ton père détruit ton toit ?* / [El Tunisiano :] *J'parle pour moi ouak Allah j'aurais envie d'faire un carnage / Haine pour haine balles perdues et plus / Palestiniens dans les rues* [Aketo :] *Israéliens dans des bus* / [El Tunisiano :] *Le mal par le mal venger les tiens* » (C9 ; Aketo et El Tunisiano sont les deux rappers de la chanson).

Ces citations constituent des usages disponibles, publics d'écoute de « Jeteur de pierres ». Elles peuvent être délimitées en deux groupes : d'une part, ce qui relève d'un conflit de description – conflit sur les catégories utilisées pour décrire les acteurs et leurs actions (C1, C2, C3, C4, C6, C7, C8). Par exemple, à C4 s'opposerait quelque chose comme « Les colons récupèrent leurs terres » : une même action peut mobiliser des catégories bien différentes, voire antinomiques pour sa description. D'autre part, ce qui relève de l'imputation d'incitation à la haine (C5, C9) ; plus précisément, ce qu'il est supposé qu'un auditeur « fragile » prendrait pour incitation à la haine<sup>14</sup>. Ainsi, C5 est reformulé dans la lettre qui accompagnait

---

<sup>13</sup> Dans le cadre d'un dossier intitulé « Sniper, rap de la haine », ouvert quelques mois avant l'intervention du ministre, et régulièrement alimenté par différentes pièces. Les liens du dossier ne sont plus valides depuis la fin 2004 (pour les paroles surlignées, le lien était : <http://www.upjf.org/documents/showthread.php?threadid=5050>). Le dossier contenait une réponse cinglante à mon article dans *Libération* (initialement éditée à cette adresse toujours valide : <http://www.primo-europe.org/recherche.php?numdoc=Do-958698874>) ; elle est malheureusement axée sur un malentendu puisque l'auteur m'attribue une position que j'avais précisément refusé d'endosser dans la tribune, l'explication par le second degré – « ils ne veulent pas dire ça, ils veulent en fait dire autre chose ».

<sup>14</sup> Le problème soulevé par ces citations et commentaires est celui de la responsabilité vis-à-vis des propos tenus. Ici, l'auteur des propos est mis en cause pour l'usage censé être réalisé par d'autres que lui pour leurs propres

les paroles surlignées comme un « *encouragement à se faire dynamiter parmi les civils israéliens* »<sup>15</sup>. Ces citations signalent quelques échantillons des paroles potentiellement problématiques : celles qui sont susceptibles d'amener l'auditeur à tenir la chanson pour antisémite, comme M. Sarkozy. La mise à l'épreuve de l'écoute-en-action pour cette chanson se donne par conséquent pour enjeu de dégager ce que le processus impersonnel d'écoute de la chanson retient de ces extraits, et de comprendre comment de telles coordonnées d'écoute ont pu être actionnées.

### Premiers éléments d'écoute de la chanson : le sérieux ostensible d'une perspective palestinienne

En guise de première approche de l'écoute de la chanson, on peut spécifier sa musicalité ainsi que la perspective qu'elle engage : sa thématique et la polarisation qu'elle occasionne son traitement. Il n'est pas question de présumer ce que serait une première écoute de « Jeteur de pierres », avant d'autres plus précises ; simplement, puisqu'il n'est pas dans l'attitude naturelle de tout retenir d'un coup d'une chanson, commençons par recenser ses traits généraux comme autant d'indices premiers de son écoute. Premier de ces traits, le titre qui peut être connu avant que la chanson n'existe comme événement sonore : comme réalité seulement graphique (par la lecture de la pochette de l'album par exemple). Le titre crée une attente de sens qui sera fournie par l'écoute de la chanson. Il renvoie déjà potentiellement à une forme de lapidation. Il peut encore figurer la situation inégale inverse, celui qui n'a que les pierres à jeter contre des armes plus puissantes, à l'instar d'une situation inégale par excellence : David contre Goliath. On pourrait enfin penser à l'Intifada (« guerre des pierres ») et à la représentation habituelle du combattant palestinien, keffieh et lance-pierre de rigueur ; cette solution est privilégiée par qui en sait un peu plus sur la chanson que sa seule réalité graphique – en a entendu parler, etc. Outre le titre, le premier contact avec « Jeteur de pierres » peut être le nom du groupe, Sniper : « tireur embusqué »<sup>16</sup>.

---

actions, à partir d'une interprétation qu'ils auraient faite de tel élément isolé de la chanson, interprétation dont les auteurs des citations veulent montrer qu'elle est précisément guidée par la chanson.

<sup>15</sup> La lettre est adressée à la direction de France 2 pour attirer son attention sur le groupe, auquel la chaîne est alors sur le point de consacrer un court programme promotionnel, « Cd'aujourd'hui », dans le cadre de la sortie de l'album de Sniper.

<sup>16</sup> Même si, dans ce cas, ce n'est pas la signification « première » puisqu'il s'agit du verlan « per-sni » de l'éllision du nom originel du groupe, « Personnalités Suspectes ». Cette signification n'est disponible que pour un membre particulièrement averti et concerné par le groupe et le rap.

Par musicalité de la chanson, est entendu tout ce qui œuvre à l'accompagnement mélodique des paroles : depuis les *samples* utilisés comme base musicale de la chanson, jusqu'aux chœurs vocaux qu'on entend en arrière-plan, en passant par la matérialité de l'interprétation langagière actualisée par les rappeurs (leur *flow*). Les qualifications utilisées ne sont pas celles que pratiquerait la technicité ou l'expertise musicologique mais celles du sens commun, et elles sont opérées par rapport aux repères que constitue pour le sens commun la pratique chansonnière contemporaine (surtout celle du rap). Sur le plan strictement musical, il s'agit d'une mélodie relativement lente par rapport à l'essentiel de la pratique du rap français ; dans les variétés, on parlerait de *slow*. Elle est ponctuée en fond de détonations d'armes à feu reproduites en boucle : environ toutes les onze secondes dans les refrains et les parties instrumentales, toutes les vingt-deux secondes dans les couplets. Sans aller jusqu'à figurer une atmosphère apocalyptique (notamment, les détonations sont peu mises en valeur), cet accompagnement mélodique signale le sérieux, voire la gravité de la chanson.

L'étiquette perceptive de chanson sérieuse est accentuée à l'écoute de l'articulation des paroles, qui est très nettement décomposée par rapport aux performances vocales habituelles du rap en général, et de ces rappeurs-là. Les syllabes sont presque toutes entièrement articulées, alors que depuis quelques années (1998) on ne rappe en français qu'en pratiquant un maximum d'apocopes, voire en élidant des syllabes entières (Pecqueux, 2007). Cette manière d'articuler en décomposant les syllabes renvoie à la façon dont on faisait entendre le langage aux débuts du rap en français (le premier disque à succès date de 1990). La question ici ne porte pas sur de simples habitudes articulatoires, mais sur la **technique du corps rapping**. Cela signifie que pour réaliser cette interprétation vocale précise en 2003 les rappeurs de Sniper ont dû en former le projet, la travailler expressément : modifier leur technique vocale actuelle et habituelle pour parvenir à ce résultat comme « surgi du passé ». L'image peut paraître forte : *mutatis mutandis*, c'est comme si un prétendant au titre olympique réalisait un saut en hauteur en ciseaux – outre le résultat sans doute peu compétitif, il se signifierait par l'usage de cette technique « surgie du passé ».

De plus, les voix sont particulièrement audibles et mises en valeur (par rapport à la présence musicale) : elles ne sont jamais recouvertes par des éléments musicaux, mais toujours bien distinctes. Le ton des voix des deux rappeurs est grave, et le débit relativement lent (à la mesure de la mélodie : une des distinctions de l'art de rapper consiste à être vocalement dans les temps musicaux). Bref, tout est mis en place pour une **application vocale**, comme s'il s'agissait de faire en sorte que les paroles soient clairement

« entendues » : les rappeurs ont quelque chose de sérieux à dire à l'auditeur, et ne le manifestent pas qu'avec le sens des paroles mais aussi avec leurs voix et, globalement, la musicalité de la chanson. Comme il est dit dans le deuxième couplet : « *Sujet tabou et dérangeant j'me devais d'êt' clair* », clair jusque dans l'articulation des paroles et son intrication avec le support mélodique.

Les traits de musicalité signalés sont présents tout au long de l'écoute ; d'autres ne sont audibles qu'à certains moments et en arrière-plan d'écoute : une voix féminine qui fonctionne comme *back vocal*, et des solos de guitare. Quoique faiblement perceptibles, ils contribuent à dramatiser la situation : pour la voix d'arrière-plan, en raison du ton plaintif adopté ; pour les guitares, en raison de la sonorité « hispanisante » censée représenter une forme de tristesse. D'ailleurs, la plupart des éléments de musicalité décrits ne sont que peu significatifs ou saillants en eux-mêmes. Ils forment ce que Peter Weeks nomme « *'heard-but-unnoticed'* » (Weeks ; 2002 : 364), par transposition de la formule de Garfinkel à propos de ce qui est « *'seen-but-unnoticed'* » : ces éléments qu'on entend mais auxquels on ne fait pas précisément attention, sur lesquels on ne s'arrête pas dans l'attitude naturelle (que l'écoute soit focalisée ou périphérique – la focalisation de l'écoute, dans le cas de la chanson, concerne généralement en priorité les paroles proférées), mais ces éléments qui contribuent pourtant à structurer la perception / compréhension de la chanson. Pris séparément, ils n'éveillent que faiblement l'attention de l'auditeur ; il faut les prendre ensemble, et avec les paroles : il faut les resituer dans la totalité chansonnière qu'ils contribuent à former.

Cette chanson, par l'attitude sérieuse qu'elle manifeste, sollicite l'écoute focalisée des auditeurs. Cela dit, il faut envisager le fait que l'écoute focalisée des paroles n'est pas la seule attitude possible face à « Jeteur de pierres ». Les descriptions d'écoute doivent donc être les mêmes pour qui écoute en se focalisant sur les paroles tout du long comme pour celui dont l'attention, de périphérique, devient focalisée. Et ce même si le fait que cette chanson occasionne un problème public avec accusation d'antisémitisme incite l'auditeur à suspendre son attitude naturelle vis-à-vis d'une chanson pour n'actualiser que la focalisation. En effet, l'écoute-en-action doit prendre en compte l'attitude naturelle : en faire une des attitudes possibles malgré tout – malgré l'accusation d'antisémitisme, il se peut que je ne fasse qu'ouïr. Cela implique que la description se soumette à la temporalité de la chanson : par exemple, qu'une signification ne dépende pas de passages qui précèdent celui en question, car rien n'assure que le passage précédent ait été écouté. Cela préserve à l'écoute-en-action son caractère premier de « cours de » : elle ne reconstitue pas des raisonnements après-coup basés

sur des liens entre éléments séparés, mais s'en tient aux raisonnements pratiques du cours d'écoute.

### *Une perspective pro-palestinienne<sup>17</sup> – conflit de catégories*

Un autre élément qu'une « première » écoute de la chanson fait saisir à l'auditeur, c'est la perspective engagée. Dans le cas de « Jeteur de pierres », une fois la thématique du conflit israélo-palestinien identifiée (ce qui n'intervient explicitement qu'à la toute fin du premier couplet par la dénomination des acteurs et du lieu<sup>18</sup>), la perspective émerge du parti pris par la chanson sur ce conflit : neutre ou pour un camp. Par contre, n'intervient guère à la « première » écoute la détermination de degrés au sein de la perspective générale (par exemple, si elle est pro-palestinienne : est-elle du type antisioniste, antisémite, une critique de la politique de l'état d'Israël ou des Israéliens en général, etc. ?). Ici la perspective, clairement partielle, est pro-palestinienne. On la perçoit dans les catégories utilisées au fur et à mesure de la chanson pour décrire les camps et les acteurs en présence, particulièrement dans le premier couplet.

L'état d'Israël est retenu sous la catégorie « *puissance colonisatrice* », et les Palestiniens sous « *peuple qui se bat pour sa patrie* ». Cela forme une paire de catégories disjonctives<sup>19</sup> : conquête vs. indépendance ; un pro-Israélien utiliserait les catégories inverses. Les catégories disjonctives représentent une paire de catégories dont l'une est celle par laquelle on se décrit soi-même (ou accepterait de se décrire soi-même), et l'autre celle utilisée pour décrire autrui en le discréditant. Une telle utilisation des catégories permet de saisir l'engagement du locuteur : si ce sont toujours les mêmes individus qui sont en question, les

---

<sup>17</sup> Si les chansons de rap français à propos du conflit israélo-palestinien ne sont pas très nombreuses, elles tendent généralement à adopter une perspective pro-palestinienne. Cf. Ali, « La vérité reste la vérité », *Chaos et harmonie*, 2005, 45 Scientific : la chanson narre le voyage initiatique vécu en propre d'un rappeur musulman en Palestine, en adoptant une perspective pro-palestinienne (notamment en relatant diverses brimades subies) mais tout en reconnaissant à chacun l'existence – « *Pas de méprise Jésus comme Muhammad et Moïse* ». Médine, « *Enfant du destin (David)* », *11 septembre. Récit du onzième jour*, 2004, Din rds : il s'agit d'une fiction dont le héros est un jeune Israélien de 17 ans, David ; ses parents sont employés des services secrets et sont sur le point de procéder à une arrestation dans une maternité palestinienne qui abrite des terroristes. David veut convaincre ses parents que ce n'est pas juste, et cherche à les rejoindre en prenant un bus dans lequel a pris place un kamikaze palestinien... A noter l'exception de Freeman qui tâche de rester neutre en renvoyant dos à dos les deux camps dans leurs excès dans « *P.I.* » (pour « *Patries z'Immortelles Palestine Israël* » ; *Mars eyes*, 2001, Delabel) : « *Sujet délicat j'suis ni pour l'un ni pour l'autre / J'veux qu'cette putain de paix soit la vôtre' /.../ Qu'est-c'que c'est que d'cohabiter ? C'est vivre en harmonie / Et pas s'buter comme vous l'faites...* ».

<sup>18</sup> « *Donc les Palestiniens veulent un état au Proche-Orient* » ; cela dit, depuis l'intervention du ministre, « l'effet de surprise » est limité puisque la chanson a été publiquement identifiée et commentée comme se rapportant au conflit israélo-palestinien.

<sup>19</sup> Pour la notion de catégorie en général, cf. Fradin, Quéré, Widmer, 1994 ; pour celle de catégories disjonctives (proposée par J. Coulter en prolongement des travaux de H. Sacks), cf. Jalbert, 1999 : 42-44.

décrire comme « combattants pour la liberté » ou « terroristes » change radicalement la perspective sous laquelle ils sont conçus, dans le cadre plus général de la nécessaire dissymétrie entre ascription à soi-même et ascription à autrui (Ricoeur, 2000 : 154). Ne pas marquer en utilisant une catégorie que c'est celle que des individus utilisent revient à l'endosser pour soi : parler de « *puissance colonisatrice* » (description *de re*) et non de « ce que les Palestiniens appellent puissance colonisatrice » (description *de dicto*) revient à prendre pour soi et à assumer la qualification d'Israël sous « *puissance colonisatrice* » (Jalbert, 1984 : 25-26 ; Jalbert, 1999 : 43). En outre, qualifier dans le même mouvement les Palestiniens sous la catégorie « *peuple qui se bat pour sa patrie* » revient à engager une perspective pro-palestinienne.

L'utilisation de catégories disjonctives est très fréquente dans les conflits armés, voire systématique (Jayyusi, 1991). Il s'agit de situations qui appellent des polarisations morales fortes de l'ordre du sens du juste, dans la mesure où elles relèvent du type de situations que Patricia Paperman qualifie de « d'emblée *morales* » (Paperman, 1995 : 191), comme à chaque fois que l'humain est particulièrement en jeu. Dans la fin du premier couplet, une paire de catégories disjonctives est non seulement actualisée, mais également explicitée comme telle (*i-e* que les catégories sont marquées comme utilisées par un camp pour décrire ce qui peut l'être autrement) : « *Toi tu parles de fanatisme / Mais l'conflit n'se résume pas qu'à d'l'antisémitisme*<sup>20</sup> /.../ *Pendant qu'tu tues des civils et les appelles terroristes* » (version élargie de C3). Il y a même deux paires de catégories disjonctives, dont l'origine est l'utilisation de catégories faite par celui qui est interpellé par le tutoiement (Israélien ou pro-Israélien) pour décrire le camp adverse : l'introduction du second terme de la paire par le rappeur vise à rétablir la justice dans la présentation du camp palestinien. « *Pas qu'à d'l'antisémitisme* » s'oppose à la réduction catégorielle sous « *fanatisme* », et « *civils* » à celle sous « *terroristes* ». Ainsi est-il montré qu'une partie du conflit réside précisément dans l'utilisation des catégories.

Dans cet exemple intervient un troisième type de problème posé par l'utilisation des catégories descriptives, après la paire de catégories disjonctives et la distinction entre description *de re* / *de dicto* : c'est l'ambiguïté entre cas particulier et généralité. En effet, « *Pendant qu'tu tues des civils et les appelles terroristes* » peut se comprendre soit en un sens particularisant (« dans la politique de répression du terrorisme menée par l'Etat d'Israël il est des cas de bavures »), soit en un sens généralisant (« cette politique ne touche que des

---

<sup>20</sup> Cela revient à reconnaître la part d'antisémitisme présente dans le conflit, sans l'y réduire (cf. *infra*) ; en ce sens, ce n'est pas une expression du déni de l'antisémitisme.

innocents »). Dans le cours actuel de l'écoute (fin du premier couplet), cette ambiguïté est intranchable ; l'auditeur serait plutôt enclin à retenir le sens généralisant dans la mesure où pour le moment aucune responsabilité n'a été retenue du côté palestinien, sauf une part d'antisémitisme<sup>21</sup>. Cette absence de responsabilité pour un camp est le résultat de l'utilisation des catégories disjonctives qui servent à dénier le caractère « terroriste » (selon les pro-Israéliens) des actions des Palestiniens, requalifiées ici par exemple, comme actes de résistance.

Parmi les catégories descriptives qui équipent et accompagnent, voire entretiennent le conflit, celle d'« indépendance » fait l'objet d'une lutte de la part des deux camps pour être attribuable à soi dans la mesure où elle confère une certaine légitimité internationale en renvoyant au droit des peuples à disposer d'eux-mêmes. Y réfère par exemple dans ce couplet le débat organisé autour de la propriété des terres convoitées par les deux camps : « *présence d'antécédents* » vs. « *ses habitants* » [de la « *contrée* »]. Cette description partielle donne au conflit les traits d'une lutte pour une terre, dont il est simplement mentionné à un moment qu'elle est « *sacrée* », sans que soit précisé pour qui ; et d'une terre dont une des parties a exproprié l'autre. Cet acte d'expropriation est justifié par la « *présence d'antécédents* », dont il n'est pas dit s'ils sont valables ou non, mais qui sont présentés comme faisant partie d'une entreprise de justification. Il apparaît en tous cas, dès le début de l'écoute, que le point de vue est pro-palestinien, et la raison évoquée pour faire valoir le bon droit de cette perspective est à la fois la brutalité des moyens mis en œuvre par l'état d'Israël et le droit des victimes (les Palestiniens) à disposer de ce qui est présenté comme « leurs terres », soit les premières phases de la chanson : « *S'établir dans une contrée en devenir résident / Se l'approprier y expulser ses habitants / Misérables gens soumis par droit d'conquête /.../ Ils ont tué et chassé c'est justifie ces terres sacrées par présence d'antécédents* » (version élargie de C1).

### Les paroles proférées : vers la signification de la chanson pour son écoute

Les éléments relevés jusqu'à présent convergent pour faire de la chanson telle qu'elle est écoutée une pièce sérieuse, qui engage une perspective pro-palestinienne. Celle-ci, s'il

---

<sup>21</sup> De plus, la partialité de la description est accentuée par l'absence de « qualificatifs modaux », ces éléments qui modalisent les propos pour en restreindre par exemple la portée ; ici, quelque chose comme « parmi ceux que tu tues et que tu appelles terroristes il *doit* y avoir des civils ». Pour le cours d'écoute, puisque rien ne vient attester qu'il s'agit d'un cas particulier, c'est donc une généralité. Peut-être la généralisation n'est-elle pas intentionnelle, mais cela n'intéresse pas le cours d'écoute qui ne consiste pas en une enquête sur l'intentionnalité des chanteurs mais sur ce que leur chanson amène à concevoir.

reste à l'affiner en poursuivant l'écoute (car c'est sur fond de cette perspective que se développent les critiques d'antisémitisme), a été mise en évidence à partir du premier couplet, contrairement aux éléments de musicalité qui concernaient toute la chanson. En ce sens les dernières remarques présentent autant qu'elles décrivent la perspective dans l'écoute-en-action du premier couplet.

Concernant celui-ci, on y entend encore une évocation de la paix, « *Oslo est tombé à l'eau* »<sup>22</sup>, comme ce qui aurait pu être une solution au conflit. Cette évocation est proférée sur le mode du regret de l'échec de ces accords, et non de quelque satisfaction qui ferait entendre un « ouf » pour « *Oslo est tombé à l'eau* ». Par là, dès le début de la chanson, la paix (plutôt qu'autre chose) se trouve thématifiée comme horizon possible et surtout souhaitable.

Quant à invoquer la religion, une culture ou une race juive, soit des éléments qui permettraient de parler d'antisémitisme s'il était établi qu'ils étaient attaqués : la fin du couplet est mise en valeur sur le plan musical par l'accompagnement d'un solo de guitare (ce qui est le cas pour la fin de chacun des couplets), et on compte parmi les éléments soulignés musicalement cette phase centrale déjà citée, « *L'conflit n'se réduit pas qu'à d'l'antisémitisme* ». Sur le dernier mot, la même voix prononce en fond « *non non* » qui à la fois accentue et commente la phase. Dans le cours d'écoute, cela fonctionne comme une augmentation des causes du conflit, par rapport à une autre lecture centrée sur l'opposition des religions, des cultures ou des races (qui est par conséquent récusée) : il y a d'autres causes, voire plus importantes, qui expliquent le conflit. Ce passage organise encore l'expression d'une conscience réflexive du problème que peut soulever la chanson : l'interprétation qui peut en être faite (« c'est de l'antisémitisme que de dire cela ») est mise à distance du fait que le rappeur se place au-delà. Cela ne suffit certes pas à s'en prémunir, pour preuve : une telle interprétation a bien été réalisée<sup>23</sup>.

Les trois éléments qui viennent d'être soulignés se retrouvent dans chaque couplet : recherche des causes et des torts dans le cours du conflit ; conscience réflexive du problème moral, de la potentielle imputation d'antisémitisme ; appels à la paix. Dégager ces constantes sur trois couplets ne sert pas à déceler une structure de la chanson. Si en parlant de constantes on semble quitter l'attitude d'écoute pour celle d'analyste, cela forme une procédure

---

<sup>22</sup> Allusion aux accords d'Oslo signés à Washington le 13 décembre 1993 entre Yitzhak Rabin, Yasser Arafat et Bill Clinton ; considérés comme des accords de paix, ils actent le principe d'auto-gouvernement des deux entités, israélienne et palestinienne.

<sup>23</sup> On connaît la rhétorique raciste traditionnelle « je ne suis pas raciste *mais...* » ; la mise à distance de soi est d'autant plus fréquente que ce sont des sentiments ou idéologies rarement assumés en première personne, comme Ruwen Ogien (1993) l'a montré pour la haine. La même chose vaut pour l'une des catégories de la paire de catégories disjonctives : « *terroristes* », « *puissance colonisatrice* », « *fanatisme* », etc.

indispensable en raison de l'appréhension d'une chanson comme un tout insécable. Du tout écouté par l'auditeur il ressort, par exemple, quelques phases spectaculaires (presque formulaires) ou particulièrement appréciées ; surtout il en ressort la perspective, qui est établie en fonction des éléments redondants. Ce sont eux qui permettent en effet de parler à la fois d'un style de la chanson et d'une perspective (Granger, 1988) : les éléments redondants s'alimentent comme autant d'indices qui autorisent lors du cours d'écoute à privilégier une perspective de la chanson plutôt qu'une autre.

Pour conclure sur le premier couplet, on retiendra qu'il fonctionne comme un condensé de la chanson entière, que le refrain reprend et réitère à chaque fois : un conflit pour une terre, entre deux peuples dont l'un est catégorisé comme conquérant, l'autre comme résistant. La chanson prend parti, et cherche à imposer son parti à l'auditeur en le présentant comme issu du sens du juste.

### *Un partage des responsabilités*

Le deuxième couplet est intégralement pris en charge par une seconde voix, celle du rappeur Aketo (alors que le premier est le fait d'El Tunisiano et que le refrain est proféré à l'unisson de leurs deux voix). Si le premier couplet sert à poser la perspective, celui-ci adopte une attitude réaliste vis-à-vis de l'histoire. Il est procédé à une recontextualisation du conflit par le biais des rappels historiques qui y ont conduit, et de la description de son développement. Passée sous silence lors de la phase d'organisation de la perspective partielle (ce qui ressort presque de l'émission morale dont parle Jalbert (1999 : 44), ie de l'omission d'informations significatives sur le plan moral), cette recontextualisation offre des prises pour une perspective plus documentée, ce qui ne signifie pas moins partielle. Avec ces rappels historiques se trouve privilégiée la recherche des responsabilités et des causes du conflit.

De ce point de vue, un premier extrait oriente vers une forme de partage, en l'occurrence un partage de la légitimité de la présence sur ou de la prétention à occuper les terres : « *(Différentes religions différentes communautés) / ((Pour toutes un lieu saint)) ((chargé d'histoire))* ». Les parenthèses [cf. annexe n°1] signalent la répétition du segment concerné par la même voix en arrière-plan (*back* vocal), et les doubles parenthèses, l'accentuation de cette forme de répétition (avec un léger décalage temporel, c'est la seule occurrence de la chanson). Pour l'écoute, cette technique profératoire d'acheminement des paroles a pour effet d'appuyer sur le plan auditif ce qui est en jeu, à savoir un partage de la légitimité : chaque religion (et partant, chaque communauté) peut également faire valoir

l'importance du lieu pour elle. Un peu plus loin dans l'écoute est opéré un nouveau partage, cette fois quant aux torts attribués aux camps respectifs : « *Quoiqu'il arrive c'est toujours des civils qui morflent* ». « *Quoiqu'il arrive* » fonctionne comme un « dans les deux cas », ce qui est repris quatre phases plus tard avec « *Dans les deux camps* » : c'est-à-dire une distribution égale et non unilatérale des responsabilités. La catégorie impliquée dans le partage des torts est celle de « *civils* », à savoir la catégorie qui s'est dégagée dans l'histoire militaire contemporaine comme celle des « victimes innocentes » (opposées à « soldats »). C'est encore au sens du juste de l'auditeur auquel il est fait appel, en dirigeant l'indignation vers chacun des camps.

Enfin, un dernier élément dans ce couplet contribue à orienter l'écoute vers un partage des responsabilités, l'attribution à Israël de la catégorie d'indépendance (dont on a vu la lutte à laquelle elle donne lieu pour obtenir la légitimité internationale) : « *Depuis qu'Israël a obtenu son indépendance...* ». Alors qu'elle est réservée dans le premier couplet pour décrire ce que les Palestiniens recherchent, elle est désormais accordée à Israël, même si cela marque aussi le début de la « spirale » du conflit. Ces différentes pistes, dans le cours d'écoute de la chanson, orientent sa signification vers un partage des responsabilités et de la légitimité entre les deux camps, bien que la perspective reste partielle.

La conscience réflexive de la thématique problématique et des critiques qui pourraient être adressées à la chanson est manifestée par : « *Contredis les sionistes (et tu passes pour un antisémite en deux s'condes)* » (soit une partie de C7). Ce passage réalise une double opération : d'une part, il distingue une idéologie sioniste d'autres formes de perspectives pro-Israéliennes (ou d'autres formes d'appartenance à la communauté / religion)<sup>24</sup> ; d'autre part, il disqualifie par avance cette idéologie en la plaçant lors de la phase précédente dans la catégorie des « extrêmes », qu'elle partage avec certains représentants du camp pro-palestinien : « *Dans les deux camps (y a des extrêmes) faut pas tout confondre* ». Cela contribue dans le cours d'écoute à discréditer l'imputation d'antisémitisme qui pourrait être faite à la chanson. Une autre forme de conscience réflexive de la thématique problématique apparaît plus loin avec « *Sujet tabou et dérangeant j'me devais d'êt' clair* ». La clarté en question concerne les paroles proférées, à savoir la clarté dans le choix des paroles et la clarté dans leur mode de profération. Clarté de l'énonciation jusque dans l'articulation même : le lien est établi entre le sujet problématique abordé par la chanson et son effectuation

---

<sup>24</sup> Cette distinction est refusée par certains, à partir de l'axiome attribué à Martin Luther King « Antisionisme = Antisémitisme » (mais dont l'authenticité est discutée). Les auteurs de C7 dont est issu le passage en question refusent également la distinction idéologie sioniste / autres formes de perspectives pro-Israéliennes ; en ce sens, C7 relève toujours d'un problème de catégories.

esthétique, qui lui est subordonnée puisqu'elle implique, on l'a vu, un infléchissement de la pratique articulatoire habituelle des rappers en général et de ces rappers en particulier, vers une plus grande décomposition des syllabes ; pour cette chanson au « *sujet tabou et dérangent* », la forme s'adapte au fond.

Pour le troisième élément redondant, il est présent en conclusion du couplet par l'évocation d'une souhaitable cohabitation pacifique : « (*Issus d'la même famille*) / *Enfants d'Ismaël et d'Israël sont des cousins mais (trop d'gens oublient) / Qu'les juifs du Maghreb ont longtemps vécu en harmonie / Avec les musulmans certains y vivent encore aujourd'hui* ». Cet appel à la paix s'appuie sur les ressources d'une vérité mythologique retranscrite sur la base de l'égalité des statuts entre les descendants des deux fils d'Abraham (Ismaël et Isaac)<sup>25</sup> ; sur celles encore de ce qui est présenté comme une vérité historique, partiellement actuelle : la cohabitation entre musulmans et juifs au Maghreb. Peu importe de savoir si cette vérité historique est « vraie » ou « illusoire », puisqu'il s'agit de la communication d'un souhait de solution pour le conflit, et d'un souhait tel qu'il pourrait recevoir une large adhésion en ce qu'il est universaliste et pacifiste.

En ce qui concerne les citations C6 et C8 extraites de ce couplet, elles tiennent à nouveau principalement à un désaccord sur les catégories employées. C5 par contre n'entre pas dans ce cadre : « *Les mains nues face à une armée prête à rer-ti / S'faire dynamiter s'apparente à d'la résistanc' / Quoiqu'il arrive c'est toujours des civils qui morflent et les morts / Ne se comptent p'us* ». Le début de la citation pourrait s'apparenter à une incitation à la haine, voire à la violence terroriste, si ces propos n'étaient pas clairement cadrés (Goffman, 1991) comme provenant d'un autre locuteur et disqualifiés comme tels : le rappeur n'endosse pas un rôle, il ne se met pas à la place d'autrui, mais il cite l'opinion d'autrui en la disqualifiant pour ses conséquences. Pour saisir cela, il faut redimensionner la citation en lui adjoignant les deux phases qui précèdent : « *Pour tous les frères les jeunes de mon âge qui ont grandi / Dans cette atmosphère et qui ont vu ça toute leur vie...* ». Ces deux phases fonctionnent avec le reste de la citation dans le cours d'écoute dans la mesure où elles forment un complément circonstanciel de point de vue (Riegel, Pellat, Rioul, 1999 : 143) qui vient qualifier ceux pour qui « *Les mains nues... / S'faire dynamiter...* » – complément circonstanciel qui porte sur la proposition entière plus que sur le seul verbe « *s'apparente* ».

---

<sup>25</sup> Ce qui diffère de : « *Israël / Donne respect à ton aîné Ismail* » où est pointée la hiérarchie impliquée par l'aïnesse (Lunatic, « J'perds mon temps », *Mauvais œil*, 2000, 45 Scientific). Cet extrait est précédé de : « *J'perds mon temps comme ceux qui attendent la paix au Moyen-Orient / Salam et shalom la même mais prononcé en décalage / Ça d'vient uzi opposé à kalash' [deux marques de fusils-mitrailleurs]* ».

L'élément éminemment problématique, « *S'faire dynamiter s'apparente à d'la résistanc'* », dont on conçoit sans peine en quoi détaché de son contexte il peut heurter quiconque soucieux de paix, est proféré en contexte en lien avec trois restrictions fortes. A partir de la citation initiale C5, une première restriction est opérée par le qualificatif modal « *s'apparente* » : ce n'« est » pas de la résistance, mais ça s'y « *apparente* » ; le qualificatif signale encore que c'est un point de vue externe à l'action de « *s'faire dynamiter* » qui est adopté à propos de celle-ci. Une seconde restriction est occasionnée par la suite immédiate : le renvoi au résultat de l'action, présenté comme désastreux et engageant la catégorie des victimes innocentes. Enfin, avec la citation redimensionnée se trouve explicité sous quel point de vue l'action éminemment problématique est apparentée à de la résistance, qui adopte cette conception : « *tous les frères les jeunes de mon âge* ». L'action immorale est donc placée sous un point de vue dont il est explicitement posé que d'autres que le rappeur l'adoptent (« *pour* ») ; et un point de vue qui est disqualifié pour les résultats de l'action immorale, la mort de victimes innocentes. Reformulé, cela donnerait quelque chose comme : « certains jeunes gens en France, parmi mes amis, admirent le comportement des kamikazes palestiniens sans voir qu'au final les victimes sont toujours des innocents ». Ainsi émerge la signification de l'extrait global dans le cours d'écoute de la chanson, et ce malgré la séparation entre le complément circonstanciel, le point de vue et sa disqualification puisque ces trois séquences s'enchaînent dans cet ordre<sup>26</sup>.

### *Envisager la paix*

Si le premier couplet est pris en charge vocalement par El Tunisiano (c'est-à-dire également « écrit », selon une règle constitutive du rap : l'indissociabilité auteur / interprète), le deuxième par Aketo, le dernier consacre un partage entre les deux rappeurs : au même titre que le refrain, il contient ce qui les engage ensemble au-delà de leurs opinions propres. Le partage est organisé dans le cours d'écoute par un dialogue entre eux deux, puis par le final à l'unisson. Quant à la thématique, si le premier couplet pose la perspective, le deuxième partage les torts et responsabilités par des rappels historiques, celui-ci amplifie l'attitude réaliste vis-à-vis de l'histoire adoptée dans le précédent puisqu'il y est établi qu'« *on peut pas*

---

<sup>26</sup> Avec un ordre inverse ce ne serait sans doute pas aussi vrai, notamment si le complément circonstanciel apparaissait après le point de vue : « *Les mains nues face à une armée prête à rer-ti / S'faire dynamiter s'apparente à d'la résistanc' / Pour tous les frères...* ». Dans ce cas, l'auditeur pourrait arrêter l'écoute après « *résistanc'* » parce que le point de vue, exprimé mais non encore cadré, heurterait trop violemment ses propres conceptions.

*rev'nir en arrière* ». Se trouve par conséquent évoqué l'avenir de cette histoire, et si possible un avenir de paix. Au sein de la thématique pacifique, on retrouve également le balancement entre recherche de solutions, des causes et conscience réflexive du problème moral. Ce dernier couplet annonce à l'auditeur que les médias alimentent le conflit, la politique israélienne actuelle aussi (mais ça n'a pas toujours été le cas) : pour sortir de cette situation catastrophique, la seule solution est la paix par le dialogue, jusque dans les interactions les plus quotidiennes et routinisées.

Le partage des torts est par exemple clairement thématisé par une profération alternant les deux voix : « *Palestiniens dans les rues / Israéliens dans des bus* » (première moitié par El Tunisiano, seconde par Aketo ; cela forme une partie de C9, pour le reste cf. *infra*). Ce sont deux points de vue qui sont mis en scène comme tels par l'alternance des voix des rappers : chacun endosse un point de vue. Ainsi se trouve disqualifiée la compréhension de « *Palestiniens dans les rues* » seul comme incitation à la violence : puisque ce passage fonctionne avec « *Israéliens dans des bus* », la signification qui se dégage pour l'écoute est que les Palestiniens meurent dans les rues (supposons : lors d'affrontements avec Tsahal), pendant que les Israéliens meurent dans des bus (victimes d'attentats). En outre, dans le cours d'écoute ce passage vient en continuation de « *Haine pour haine balles perdues et plus* » : ce n'est pas un affrontement qui est organisé, mais deux situations mortelles qui sont figurées par la structure en chiasme, et qui renvoient dos à dos les deux haines pour leur responsabilité partagée. Un autre passage organise également de manière manifeste le partage des torts : « *Des blindés qui tirent des gosses qui jouent sur des mines / Ceux qui veulent mourir en martyres prêts à partir* ». Si la première phase reproduit la situation injuste (et du coup la perspective pro-palestinienne), la seconde attribue à certains Palestiniens des actions tout aussi condamnables, et condamnées par la chanson. Les mauvaises actions sont de chaque côté dans ce conflit.

Pour ce qui est de la paix, elle est citée à deux reprises dans ce couplet : comme ce qui aurait pu ou pourrait sortir de l'impasse du conflit. Pour une référence à la paix au passé : « *Dans c'coin du monde où la paix reste difficile à défendr' / Yitzhak Rabin en a fait les frais et s'est fait descendr'* ». Il ne s'agit pas d'un appel à la paix, mais l'énonciation du regret que ceux qui ont essayé de la mettre en place soient éliminés – où Y. Rabin est présenté comme la figure israélienne des accords d'Oslo. Exprimer un tel regret revient à donner sa faveur à la paix, à la thématiser comme horizon souhaitable pour tous. Pour une référence à la paix au futur ou au conditionnel : « *Terre de convoitise lieu saint poser les armes / Dire yerushalaim*

(*bonjour shalom et salam*) ». Formulé à l’infinitif<sup>27</sup>, ce passage oscille entre la communication d’un ordre et celle d’un souhait, ce qui le porte résolument vers l’avenir. La paix y est posée comme solution, que la cause du conflit soit conçue comme religieuse (« *lieu saint* ») ou non (« *terre de convoitise* »). Les procédures pour y parvenir sont décrites : il s’agit de renouer le dialogue, certes autour d’une table pour sceller des accords (faire la paix), mais plus généralement au sein des relations quotidiennes et ordinaires à travers l’échange de propos phatiques. Ceux-ci fonctionnent dans la vie sociale, et particulièrement dans le rap français comme cela a été montré par ailleurs (Pecqueux, 2007), comme gages de reconnaissance d’une commune socialité : ceux qui utilisent le langage n’utilisent pas les armes ; et vis-à-vis de l’étranger, réaliser des propos phatiques l’assure précisément que le langage (et rien d’autre) sera la base de l’interaction.

La conscience réflexive d’interprétations potentiellement problématiques de la chanson est abordée après les appels à la paix ; la seule occurrence intervient sur la chute, presque immédiatement après le dernier élément de paix cité. Cela souligne que l’expression d’une conscience réflexive intervient dans le cours d’écoute comme suite d’un appel à la paix. Ce passage représente les deux dernières phases du couplet, énoncées à l’unisson (sauf le début jusqu’à « position », par El Tunisiano) : « *Si à tes yeux on prend position comprends bien / Qu’on parle pas en tant qu’musulmans rien qu’en tant qu’êtres humains* ». Se trouve rappelée la perspective pro-palestinienne (« *on prend position... en tant qu’musulmans* »), et surtout la raison pour laquelle ils l’adoptent : par commune humanité (à partir du sens du juste qui s’y rattache et qui ne serait pas respecté ici). La reconnaissance dans l’extrait d’une affiliation monothéiste précise fonctionne dans le cours d’écoute comme un refus d’aligner ses positions selon l’appartenance religieuse : refus de voir dans leur propre position un seul reflet du fait qu’ils soient musulmans. De plus, ce passage est précédé, deux phases auparavant, d’une autre profération collective : « *Re-fré !* », une interpellation de l’auditeur qui est accentuée sur le plan sonore au point que soit inclus un point d’exclamation. Quel membre est ce « *re-fré* » convoqué à deux et à qui est adressé la chute ? Puisqu’il n’est pas nécessaire d’être adepte de verlan pour le comprendre, il renvoie à l’auditeur : tout auditeur, qu’il soit juif, musulman ou autre. Cela sert à prévenir deux interprétations possibles de la chanson : celle d’un pro-Israélien comme chanson antisémite, celle d’un pro-Palestinien

---

<sup>27</sup> Quoique, pour la première occurrence verbale il pourrait s’agir aussi bien de « *posez* », formulation à l’impératif ; c’est la seconde occurrence (« *dire* ») qui incite à noter « *poser* ». Cela dit, entre infinitif et impératif, la valeur des formes verbales ne change pas le sens global.

comme défense automatique du camp palestinien par alignement religieux<sup>28</sup>. La chute dans son ensemble, depuis « *re-fré* », correspond à nouveau à un condensé de la chanson en rappelant la perspective polarisée, ses raisons et le souhait de paix formulé par la chanson (par la configuration d'écoute organisée avec l'extrait précédent qui appelle les deux camps à se parler, à faire la paix).

Ce couplet contient en outre C9, l'élément le plus problématique de la chanson en ce qu'il a pu être considéré comme apologie du terrorisme. Par rapport à C9 je propose, comme cela avait été le cas avec C5, de redimensionner l'extrait écouté au sein de l'unité dans laquelle il prend place et se détache en cours d'écoute : « [Aketo] *I' parlent de parents qu'envoient leurs enfants au combat* / [E.T.] *Mais pourquoi ? Pour faire passer ces gens pour des sauvages !* / [A.] *Tu f'rais quoi si on avait tué ton père détruit ton toit ?* / [E.T.] *J'parle pour moi ouak Allah j'aurais envie d'faire un carnage / Haine pour haine balles perdues et plus / Palestiniens dans les rues* [A.] *Israéliens dans des bus* ». C'est un dialogue qui est organisé entre les deux rappers, afin de renforcer les opinions qui y sont exprimées ; il se porte au début sur les médias (« *i' parlent* »), pour finir sur le partage des torts traité ci-dessus. L'importance de ce passage est à nouveau mise en valeur sur le plan auditif par les éléments de musicalité présents : le back vocal féminin, le bruit de bombe, l'alternance des voix des rappers et le solo de guitare – pour la première et seule fois, ils sont tous réunis. Comme dans le cas de C5, l'élément déterminant pour la compréhension tient à la posture énonciative adoptée par les rappers, telle qu'elle émerge du cours d'écoute ; mais ce trait apparaît de manière plus ambiguë que pour C5.

Si le début de l'échange n'est pas en lui-même problématique (même si on ne partage pas la vision des médias qui y est donnée), il sert à cadrer le passage : comme un échange de points de vue. Aketo introduit l'élément problématique en question, « *Tu f'rais quoi si on avait tué ton père détruit ton toit ?* » : il initie une demande d'échange au conditionnel, sollicitant de son interlocuteur qu'il se mette à la place de quelqu'un qui subirait deux actions précises. « *...Tué ton père* », c'est-à-dire un dommage partageable par un camp ou l'autre ; « *...détruit ton toit* », cela renvoie à l'image commune des représailles israéliennes envers les familles des auteurs d'attentats suicides, ie à un dommage subi par un Palestinien. A cela, El Tunisiano répond : « *J'parle pour moi ouak Allah j'aurais envie d'faire un carnage* ». Il ratifie la proposition d'échange au conditionnel d'Aketo en utilisant lui-même ce mode

---

<sup>28</sup> A propos d'interpellation, le système d'adresse à l'œuvre dans la chanson n'est pas stable mais louvoyant. En effet, les autres « tu » présents dans les formes verbales ou pronominales représentent des interpellations soit de la victime (« *Jeteur de pierre* ») et de son camp, soit du camp adverse (« *toi tu parles de fanatisme* »), soit de l'auditeur en général comme avec « *re-fré* » ou « *j'te resitue le contexte* ».

verbal ; et il opère une seconde restriction par le biais d'un qualificatif modal en plaçant ses propos sous la dépendance d'un auxiliaire de « faire » : « envie d'faire ». « Ouak Allah » fonctionne en cours d'écoute avec l'environnement immédiat, « J'parle pour moi... j'... » : avec lui, en tant que rappeur/auteur/interprète(/protagoniste) dénommé El Tunisiano, qui utilise cette interjection – il ne parle pas pour un Palestinien, mais avec ses propres mots.

C'est ce cadre général qui est mobilisé pour l'énonciation problématique d'une action de carnage ; de l'écoute de ce passage selon ce cadre, il ressort que la version privilégiée par la chanson est, dans une reformulation approximative mais exhaustive<sup>29</sup> : « Je serais Israélien et on aurait tué mon père ; ou : je serais Palestinien et on aurait tué mon père ou détruit mon toit, j'aurais envie de me venger ». Même si la perspective de la chanson est pro-palestinienne, et qu'on peut donc penser que soit préférée l'empathie avec le camp palestinien, l'économie générale de la chanson fait émerger une telle écoute en organisant notamment un partage des torts et responsabilités ainsi qu'en ayant déjà manifesté une empathie avec les civils israéliens (« toujours des civils qui morflent » dans le deuxième couplet, cf. *supra* – cet élément n'est pas disponible pour une écoute distraite). La suite immédiate vient la consacrer, en figurant une situation mortelle et injuste pour chacun des camps (« Palestiniens dans les rues Israéliens dans des bus »). Même si, en cours d'écoute (donc avant que n'intervienne cette suite immédiate partageant explicitement les torts et disqualifiant de fait l'« envie d'faire un carnage »), l'empathie pro-palestinienne est privilégiée, il reste que l'action problématique est insérée dans un contexte qui la présente comme doublement modalisée (mise à distance par les restrictions qu'opèrent les deux qualificatifs modaux) et comme cadrée dans une situation sociale d'échange : un dialogue entre les deux rappeurs et non entre deux personnages palestiniens dont l'un exprimerait l'envie de réaliser une action terroriste.

### Remarques finales

L'écoute-en-action de cette chanson est terminée et une signification<sup>30</sup> émerge, à savoir : « Jeteur de pierres » propose une perspective pro-palestinienne, indexée sur la

---

<sup>29</sup> Exhaustivité à laquelle ne saurait prétendre une chanson : pratique langagière infra-argumentative insérée dans un contexte, elle procède volontiers par raccourcis quand le cours d'écoute suffit à une bonne compréhension.

<sup>30</sup> Une signification, qui n'est pas forcément la même pour tous les auditeurs mais qui est celle que l'écoute fait advenir. La perspective de recherche proposée semble endosser une forme de point de vue « divin » du fait que la conclusion, « il y a une signification de la chanson », est à l'opposé de la perspective pragmatiste stricte dans laquelle est englobée la posture ethnométhodologique : il n'y a de signification qu'en situation. L'écoute d'une

définition du conflit comme injuste (le faible contre le fort, le petit exproprié par le grand...<sup>31</sup>) ; mais quand la chanson regarde en arrière, elle reconnaît le partage des torts ; du coup, elle entend proposer une solution de paix, qui passe par un changement des pratiques quotidiennes : qui passe par se reparler. Cette signification prend forme dans le cours d'écoute sans que des éléments de voix, de profération soient particulièrement mis en avant : on assiste à un certain lissage global de l'exécution chansonnière – selon l'expression déjà citée « *Sujet tabou et dérangeant j'me devais d'êt' clair* » –, comparativement à d'autres chansons, notamment de rap, qui contiennent souvent nombre d'aspérités vocales et/ou musicales susceptibles de brouiller l'écoute<sup>32</sup>.

Cela indique que dans ce cas, l'écoute-en-action de la chanson met en perspective la façon dont l'écoute focalisée conditionne voire forme la signification de la chanson, à travers les actions vocales des rappeurs. Cette signification rejoint en partie le faire de l'œuvre puisque la chanson, explicitement adressée, vise à faire adhérer l'auditeur à sa version. En l'occurrence : adopter une perspective pro-palestinienne, du moins reconnaître le bien-fondé d'une telle perspective quand elle est indexée sur un jugement d'inhumanité de la situation (et non sur un alignement par appartenance religieuse) ; et reconnaître pour seule solution au conflit (*ie* par élimination successive des autres possibilités : « *s'faire dynamiter* », « *carnage* », « *blindés qui tirent* », « *martyres* », etc.) la cohabitation pacifique, aussi utopique soit-elle, notamment parce que chaque camp a ses torts tout comme chaque camp est légitime pour revendiquer cette terre. En conséquence de tout cela, pour la signification

---

chanson est une situation très générale, mais c'est une situation que l'outil de l'écoute-en-action permet d'appréhender en retraçant la signification qui en émerge dans le cours de l'écoute.

<sup>31</sup> Cela ressort de l'utilisation des catégories descriptives ; c'est le lieu de noter qu'elles connaissent un certain infléchissement dans la polarisation morale qu'elles contribuent à créer. Aux paires de catégories disjonctives du premier couplet, s'ajoutent progressivement des catégories intermédiaires comme « *civils* » et « *morts* » qui sont des catégories partageables par les deux camps : ceux-ci mobilisent ainsi la même indignation morale des rappeurs. On trouve encore une catégorie qu'on dira incantatoire comme « *paix* », également partageable, renvoyée à un avenir souhaitable. De plus, si la description des acteurs continue à opérer une polarisation pro-palestinienne tout du long, elle insiste également sur la disqualification des actions qui contrastent les deux camps (c'est le cas par exemple pour : « *Des blindés qui tirent des gosses qui jouent sur des mines / Ceux qui veulent mourir en martyres prêts à partir* »).

<sup>32</sup> Conséquence de ce lissage global : le peu d'occasions présentes pour activer un coup d'oreille. Cela ne signifie pas qu'il y aurait peu de passages entre écoute focalisée et distraite, mais il s'agit de passages dont il est difficile de retracer l'objectivité en ce qu'ils sont laissés aux coordonnées personnelles de l'auditeur. Il y a en effet peu de cris et autres formes d'interpellation, peu de ces faits de profération qui font saillie lors de l'écoute, qui sollicitent l'attention – ce que j'appelle saillies énonciatives. Parmi celles présentes dans la chanson, on compte par exemple deux occurrences de : « *Danse !* » ; dans une moindre mesure, la double répétition en décalé : « *((Pour toutes un lieu saint)) ((chargé d'histoire))* » ; une autre accentuation vocale forte : « *Mais pourquoi ? Pour faire passer ces gens pour des sauvages !* » ; et l'interpellation : « *Re-fré !* » dans la chute. On peut également inclure quelques vocables qui font saillie en eux-mêmes : les expressions étrangères (« *Ouak Allah* », « *yerushalaim bonjour shalom et salam* ») et les expressions qui appellent une attention morale (comme : « *antisémitisme* », « *terroristes* », « *antisémite* »).

comme pour la version des faits à laquelle la chanson entend faire adhérer, l'imputation d'antisémitisme semble difficile à tenir pour qui écoute<sup>33</sup>.

### *La chanson « Jeteur de pierres » et les règles constitutives de la pratique du rap*

Et pourtant, certaines personnes (au moins un Ministre d'Etat et un site internet) entendent de l'antisémitisme dans « Jeteur de pierres » ; les comprendre passe par prendre au sérieux ces usages de la chanson et non les récuser à l'abri de sa signification, en revenant une dernière fois à la chanson. Plus particulièrement, revenir aux éléments vocaux qu'elle actualise, dont il vient d'être dit qu'ils influent peu sur la signification en raison du lissage formel global qui caractérise la chanson ; et y revenir en se demandant si tous les auditeurs ont également accès à leur sens. En effet, certains des éléments qui ont directement trait à la voix et qui ont été mis en évidence dans le cours d'écoute de la chanson pour faire émerger sa signification, se fondent sur une connaissance au moins tacite des règles constitutives de la pratique du rap : ce sont des éléments de la voix du rap<sup>34</sup>. Par exemple, soutenir comme cela a été fait que dans « Jeteur de pierres » la forme s'adapte au fond, que l'articulation des syllabes est indexée au sujet problématique abordé par la chanson quitte à ce que soit modifiée radicalement la façon habituelle d'articuler, cela nécessite de connaître cette façon habituelle d'articuler – de connaître la règle constitutive de la pratique du rap selon laquelle il faut exécuter l'ellipse syllabique. Ne pas la connaître fait passer à côté des précautions prises par les rappeurs pour cette chanson-là (pour être bien compris et qu'il n'y ait pas de malentendu) ; cela n'a guère d'incidence sur la signification qui émerge de l'activité d'écoute de la chanson.

Deux autres éléments de la voix du rap sont pour leur part susceptibles de freiner voire empêcher la compréhension de la chanson : l'absence de ponctuation et le poste d'interprétation particulier. Pour la ponctuation : pratiquer un *flow*, cette façon d'interpréter les paroles en rap sur de la musique, revient à donner une continuité globale à l'émission vocale, qui se réalise par conséquent sans ponctuation autre que celle imprimée par la voix. Cette absence de la ponctuation graphique habituelle empêche la claire délimitation des unités significatives : « qu'est-ce qui va avec quoi » est une décision prise pratiquement, dans le

---

<sup>33</sup> A prendre la chanson en entier, il est désormais clair qu'elle ne développe pas un point de vue antisémite pas plus qu'elle ne vise à installer un tel point de vue chez son auditeur. Quand bien même, à ne prendre que les éléments problématiques identifiés par les usages sociaux de la chanson (C1 à C9, plus particulièrement C5 et C9) mais dans leur contexte de profération (sans lequel ils n'existent pas) : il est impliqué dans le cours de leur écoute que ces extraits sont porteurs d'une perspective qui n'est pas antisémite, pas plus qu'elle n'appelle à la violence contre les Israéliens ou les juifs.

<sup>34</sup> Pour cette discussion à propos de la voix du rap, cf. Pecqueux, 2007.

cours d'écoute, ce qui est très difficile à réaliser pour une seule lecture des paroles de la chanson. Souvenons-nous qu'il a fallu redimensionner C5 et C9 pour leur compréhension. Ce trait de la voix du rap peut amener le lecteur à des contradictions quant à la signification ; il peut également troubler l'auditeur, à ceci près que l'extrême articulation des paroles vient le soutenir dans son entreprise de reconstitution des unités significatives. Bref : pour qui écoute et ne se contente pas de lire, voilà encore un élément de la voix du rap qui n'empêche pas la signification de la chanson d'émerger.

L'autre règle constitutive de la voix du rap qui joue à plusieurs reprises pour la signification, et plus particulièrement pour celle de C9 (l'une des citations les plus problématiques) est le poste d'interprétation spécifique au rap. Selon cette autre règle constitutive de la pratique, un rappeur est toujours auteur/interprète, et il s'engage en propre dans sa parole. C'est ce qui a permis de comprendre que C9 n'est pas une incitation à « *faire un carnage* » en campant un personnage qui serait un Palestinien ; c'est ce qui cadre toute la réception des paroles du rap, et c'est pourquoi cela a été signalé dès le début de ce chapitre. Pour le coup, ne pas connaître cette règle peut empêcher l'accès à la signification d'un passage éminemment problématique comme C9. La perspective ethnométhodologique pose que « tout est dans la paire texte / lecture » ; la mise à l'épreuve de l'écoute-en-action permet de soutenir que de la même manière « tout est dans la paire chanson / écoute ». Cela dit, pour comprendre ce « tout », certains éléments sont liés aux règles constitutives de la pratique chansonnière. Plus précisément : l'accès au statut de membre de la chanson est conditionné par la connaissance ou la compréhension de la règle selon laquelle les rappeurs s'engagent en propre dans leur parole. Cela signifie que s'il y a un problème à propos de la chanson, il concerne le travail réalisé par les rappeurs pour faire accéder au statut de membre. Si ce travail a été exécuté pour l'articulation par la modification des techniques vocales habituelles, il lui manque une explicitation suffisante à propos du statut des paroles.

Avec la question de qui compte pour membre de la chanson, on comprend que si l'imputation d'antisémitisme n'est pas tenable juridiquement (il n'y aura aucune suite judiciaire donnée à « Jeteur de pierres »), elle peut tout à fait l'être socialement et ce malgré les appels à la paix, en vertu du droit d'arrêter l'écoute. Un auditeur peut arrêter son écoute à « *envie d'faire un carnage* », sans entendre la disqualification qui suit par la figuration des deux situations où des victimes innocentes de chaque camp périssent.

Pour finir : si dans cette chanson il est manifeste pour l'écoute que chaque mot ou presque est pesamment articulé, il est tout aussi manifeste que chaque mot ou presque est pesamment pensé et pesamment polarisé (c'est-à-dire qu'il lui est suggéré une audition

préférentielle et que l'autre est présentée comme suspecte) afin de réduire la possibilité d'ambiguïté. Mais dans le même mouvement où les rappeurs cherchent à réduire l'équivocité, ils en produisent, comme les membres du Centre de Prévention du Suicide de Los Angeles étudiés par H. Garfinkel : « *Pour chaque cas de mort suspecte il fallait choisir un intitulé parmi /.../ mort naturelle, accident, suicide, homicide. Tous les intitulés étaient attribués de manière non seulement à résister à toutes sortes d'équivoques, d'ambiguïtés et d'improvisations qui surgissaient dans chaque occasion réelle de leur usage, mais aussi à provoquer cette ambiguïté, cette équivocité, et cette improvisation* » (Garfinkel, 1967 : 14 [2007 : 68-69]). Par exemple, en organisant les conditions pour réduire l'ambiguïté à propos de termes comme « *s'faire dynamiter* » ou « *carnage* », ils contribuent à faire porter l'évaluation morale de la chanson sur ces termes particulièrement difficiles. Dans la dynamique d'écoute de ce bien culturel particulier qu'est une chanson, rien n'empêche d'entendre « *faire un carnage* » à partir d'une perspective pro-israélienne : qui s'indigne qu'on fasse référence à une telle action sous la modélisation de l'envie, et que des auditeurs puissent y entendre une incitation à la réaliser.

### Références bibliographiques

BARTHELEMY Michel, « L'événement dans le texte : quand le sida devient un scandale public », *Langage et société*, n° 78, 1996, pp. 5-54.

BARTHELEMY Michel, « La lecture-en-action : entre le présupposé d'un monde objectif et son accomplissement situé », *Langage & société*, n° 89, 1999, pp. 95-121.

CHEYRONNAUD Jacques, *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, L'Harmattan (« Anthropologie du monde occidental »), 2002.

CHION Michel, *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Institut National de l'Audiovisuel & Buchet/Chastel (« Ina / GRM »), 1983.

DONIN Nicolas (dir.), « Qui écoute ? 2 », *Circuit*, vol. 14 n° 1, 2003.

DESCOMBES Vincent, *Les institutions du sens*, Paris, Minuit (« Critique »), 1996.

DEWEY John, *L'art comme expérience (Œuvres philosophiques III)*, Pau, Publications de l'Université de Pau / Farrago, 2005.

FRADIN Bernard, QUERE Louis, WIDMER Jean (dir.), *L'enquête sur les catégories. De Durkheim à Sacks*, Paris, EHESS (« Raisons pratiques » n° 5), 1994.

FRANCES Robert, *La perception de la musique*, Paris, Vrin (« Etudes de psychologie et de philosophie »), 1972.

GARFINKEL Harold, *Studies in ethnomethodology*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall, 1967 [*Recherches en ethnométhodologie*, traduction française coordonnée et introduite par Michel Barthélémy et Louis Quéré, Paris, PUF (« Quadrige – Grands textes »), 2007].

GARFINKEL Harold, « Le programme de l'ethnométhodologie », in Michel de Fornel, Albert Ogien, Louis Quéré (dir.), *L'ethnométhodologie. Une sociologie radicale (colloque de Cerisy)*, Paris, La Découverte (« Recherches »), 2001, pp. 30-56.

GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit (« Le sens commun »), 1991.

GRANGER Gilles-Gaston, *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Odile Jacob, 1988.

IMBERTY Michel, *Entendre la musique & Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique* (tomes 1 & 2), Paris, Dunod (« Psychismes »), 1979 & 1981.

ISER Wolfgang, *L'acte de lecture*, Liège, Mardaga, 1985.

JALBERT, Paul, 1982, « 'News speak' about the lebanon war », *Journal of Palestine studies*, vol. XIV n° 1, 53, pp. 16-35.

JALBERT, Paul, « Critique and analysis in media studies : media criticism as practical action », in *Ibid.* (ed.), *Media studies : ethnomethodological approaches*, University Press of America, 1999, pp. 31-51.

JAYYUSI, Lena, 1991, « The equivocal text and the objective world : an ethnomethodological analysis of a news report », *Continuum. The Australian journal of media and culture*, vol. 5 n° 1, pp. 166-190 [consulté à l'adresse suivante (version citée) : <http://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/5.1/Jayyusi.html>, 11 p.].

MCADAMS Stephen, Bigand Emmanuel (dir.), *Penser les sons. Psychologie cognitive de l'audition*, Paris, PUF (« Psychologie et sciences de la pensée »), 1994.

OGIEN Albert, « Le double sens de l'interprétation », *Revue suisse de sociologie*, vol. 26, n° 3, 2000, pp. 485-505.

OGIEN Ruwen, *Un portrait logique et moral de la haine*, Combas, Ed. de l'Eclat (« Tiré à part »), 1993.

PAPERMAN Patricia, « L'absence d'émotion comme offense », in *Ibid.*, Ruwen Ogien (dir.), *La couleur des pensées. Sentiments, émotions, intentions*, Paris, EHESS (« Raisons Pratiques » n° 6), 1995, pp. 175-196.

PECQUEUX Anthony, « Les mots de la mésentente entre Sarkozy et Sniper », *Libération*, 13 novembre 2003, p. 40.

- PECQUEUX Anthony, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan (« Anthropologie du monde occidental »), 2007.
- QUERE Louis, « La structure de l'expérience publique d'un point de vue pragmatiste », in Daniel Cefaï, Isaac Joseph (éds.), *L'héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube (« Recherche »), 2002, pp. 131-160.
- QUERE Louis, BREZGER Dieter, « L'étrangeté mutuelle des passants. Le mode de coexistence du public urbain », *Les annales de la recherche urbaine*, n° 57-58, 1993, pp. 89-100.
- RICŒUR Paul, 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil (« La couleur des idées »).
- RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF (« Linguistique nouvelle »), 1999.
- SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris, Seuil (« Pierres vives »), 1966.
- SCHUTZ Alfred, « Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux », in *Ibid.*, *Ecrits sur la musique. 1924-1956*, Paris, Editions MF (« Répercussions »), 2007, pp. 113-139.
- SEVE, Bernard, 2002, *L'altération musicale. Ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Ed. du Seuil (« Poétique »).
- SMITH Dorothy, « The active text: a textual analysis of the social relations of public textual discourse », in *Ibid.*, *Texts, facts and feminity. Exploring the relations of ruling*, London / New York, Routledge, 1990, pp. 120-158.
- SZENDY Peter, *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit (« Paradoxe »), 2001.
- TAYLOR Charles, « L'action comme expression », in *Ibid.*, *La liberté des modernes*, Paris, PUF (« Philosophie morale »), 1997, pp. 67-86.
- THIBAUD Jean-Paul, *Le baladeur dans l'espace public urbain. Essai sur l'instrumentalisation de l'interaction sociale*, Thèse de doctorat, Grenoble, Université Pierre-Mendès-France, 1992 [multigr.].
- VANDIEDONCK Daniel, DA LAGE-PY Emilie (dir.), « Musique. Interpréter l'écoute », *MEI*, n° 17, 2002.
- WATSON Graham, « A comparison of social constructionist and ethnomethodological descriptions of how a judge distinguished between the erotic and the obscene », *Philosophy of the social sciences*, vol. 24 n° 4, 1994, pp. 405-425.
- WEEKS Peter, « Performative error-correction in music : a problem for ethnomethodological description », *Human Studies*, vol. 25 n° 3, 2002, pp. 359-385.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Investigations philosophiques* (précédé de *Tractatus logico-philosophicus*), Paris, Gallimard (« Tel »), 1961.

WITTGENSTEIN Ludwig, *De la certitude*, Paris, Gallimard (« Tel »), 1976.

## ANNEXE N°1

Sniper, « Jeteur de pierres », *Gravé dans la roche*, 2003, Eastwest / Warner music.

Durée : 6'17''

Les segments entre parenthèses – (abc) – indiquent qu'ils sont repris en fond par la même personne ; une double parenthèse – (( abc )) –, que la reprise est le fait d'une voix plus présente.

Les segments entre crochets signalent les alternances de prise en charge vocale par les deux rappeurs du groupe [Aketo] et [El Tunisiano].

Les mots surlignés en rouge marquent le bruit d'une détonation d'arme (vraisemblablement, une bombe), et les phases soulignées les moments où, outre la base musicale de la chanson, se déploie un solo de guitare acoustique (style hispanisant).

[El Tunisiano] S'établir dans une **contrée** en devenir résident

(Se l'approprier) y expulser ses habitants

(Misérables gens) (soumis) par droit d'conquête

Et placés sous (dépendance politique du conquérant) quête

Dominatrice à la r'cherche d'un état (voilà)

Le résultat d'une puissance colonisatrice aidés d'l'occident

Ils ont tué et chassé c'est justifie ces terres sacrées (par présence d'antécédents)

**Qui** parle d'occupation (parle de résistance)

Qui parle de colonisation parle forcément d'indépendance

(Danse !) entre deux feux (danse) dans une salle

Ou (danse !) entre les balles pour esquiver un couvre-feu | Voix de femme, ton

Des animaux courent dans des champs (des hommes sont libres) | plaintif chanté

Des animaux sont dans des cages (et des hommes sont dans des camps) | en fond :

Vivre comme on l'entend (clôturé dans un enclos) | Héhéhéhé...

Liberté pas pour l'moment (Oslo est tombé à l'eau) |

Sanglots cette vie fait r-eup j'écris et crie

(Juste le combat d'un peuple) qui se bat pour sa patrie

L'Amérique s'est battue pour avoir son indépendance

Les résistants face aux Allemands pour pouvoir libérer la France

(**Tunisiens** et Algériens) eux-mêmes en ont fait autant

(Donc les Palestiniens) veulent un état au Proche-Orient  
(Et c'est ça l'blème) toi tu parles de fanatisme  
(Mais l'conflit) n'se résume pas qu'à d'l'antisémitisme (non non)  
Laxiste le monde laisse faire et s'défile  
Pendant qu'tu tues des civils et (les appelles terroristes)  
On fait mine d'êt' concerné mais (dans l'fond on s'en fout)  
Regarder sans êt' outré tant qu'(ça n'arrive pas à nous)

Refrain : [El Tunisiano & Aketo]

**Jeteur** de pierre le monde sait qu'ton pays est en guerre | même voix de femme :  
Pas d'aide humanitaire vu qu'les colons te volent tes terres | Nananana...  
Et c'est triste : toujours la même morale |  
Les mêmes balles le même mal la même spirale |

[Aketo] J'te resitue le **contexte**

Pour comprendre faut reprend' les choses à la base même  
Du problème ça dure depuis des siècles  
(Terres convoitées nombreuses ont été les conquêtes)  
(Différentes religions différentes communautés)  
((Pour toutes un lieu saint)) ((chargé d'histoire))  
Ironie du sort il en a vu couler (du sang)  
Jusqu'aux événements les plus récents le territoire  
A peu connu la paix comprends (qu'c'est un peu dur d'y croire)  
**Pour** tous les frères les jeunes de mon âge (qui ont grandi)  
Dans cette atmosphère (et qui ont vu ça toute leur vie)  
Les mains nues face à une armée prête à rer-ti  
S'faire dynamiter (s'apparente à d'la résistanc')  
Quoiqu'il arrive c'est toujours des civils qui morflent et les morts  
Ne se comptent p'us on a tous vu la même chose aux infos  
(Des balles contre des pierres) jetées par des enfants  
J'invente rien les faits parlent d'eux-mêmes  
Dans les deux camps (y a des **extrêmes**) faut pas tout confondre'  
Contredis les sionistes (et tu passes pour un antisémite en deux s'condes)  
C'est l'opresseur qui prend le rôle de la victime

C'est l'art de la faire à l'envers et pour eux elle est belle

Depuis qu'Israël a obtenu son indépendance

Ça s'envenime (la spirale fatale du conflit commence)

L'état arabe promis par l'ONU ne sera pas

S'ensuivra la guerre des six jours Sabra et Chatila

**Première** Intifada la révolution des pierres

Massacres sur massacres périodes meurtrières | même voix de femme :

Et de nos jours on peut pas dire qu'ça va en s'arrangeant | Houhouhouhou...

Sujet tabou et dérangeant j'me devais d'êt' clair |

(Issus d'la même famille)

Enfants d'Ismaël et d'Israël sont des cousins mais (trop d'gens oublie)

Qu'les juifs du Maghreb ont longtemps vécu en harmonie avec les musulmans

Certains y vivent encore aujourd'hui

Refrain

[El Tunisiano] Le mensonge est l'**arme** de l'intelligent

Les médias l'ont compris se l'approprient et l'utilisent à tes dépens

On parle de leurs bienfaits mais jamais de leurs défauts

Injectent leurs carottes en sachets et jouent avec nos cerveaux

[Aketo] I' parlent de parents qu'envoient leurs enfants au combat | même voix de

[E.T.] Mais pourquoi ? Pour faire passer ces gens pour des sauvages ! | femme :

[A.] Tu f'rais quoi si on avait tué ton père détruit ton toit ? | Hohohoho...

[E.T.] J'parle pour moi ouak Allah j'aurais envie d'faire un carnage

**Haine** pour haine balles perdues et plus

Palestiniens dans les rues [A.] Israéliens dans des bus

[E.T.] Le mal par le mal venger les tiens

Tu n'peux plus rien enl'ver à ceux qui n'ont plus rien

Plus d'accord de paix ni d'cessez-l'-feu rien qu'ça cogne | même voix de femme :

Ça c'est la politique de Sharon | Hohohoho...

Ariel comme la lessive noir de sentiments |

Blanchi par les médias et les States comme adoucissant

[A.]

Dans c'coin du monde où la paix reste difficile à défendre  
Yitzhak Rabin en a fait les frais et s'est fait descendre  
Malheureusement on peut pas revenir en arrière  
Les rendez-vous manqués de l'histoire ont fait que remuer la merde  
Comme si c'était prémédité  
Processus de paix qui foirent et toujours des territoires occupés  
Des blindés qui tirent des gosses qui jouent sur des mines  
Ceux qui veulent mourir en martyr prêts à partir  
[E.T.] Terre de convoitise lieu saint poser les armes  
Dire yerushalaim (bonjour shalom et salam)  
J'suis pas l'avocat du pauvre mais ça m'fait mal  
Et tu sais si j'en parle c'est parce que personne le fait  
[ensemble] Re-fré ! [A.] vire tes œillères y'en a assez le dire m'a soulagé  
Même si j'peux rien y changer  
[E.T.] Si à tes yeux on prend position [ensemble] comprends bien  
Qu'on parle pas en tant qu'musulmans rien qu'en tant qu'êtres humains

Refrain, puis musique seule pendant 30 secondes