

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

4 : 1 | 2005

Musiciens-sociologues

Le rap français comme pratique chansonnière

Réponse à Christophe Rubin

French Rap as a Singing Practice. A Reply to Christophe Rubin

Anthony Pecqueux



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/1718>

DOI : [10.4000/volume.1718](https://doi.org/10.4000/volume.1718)

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 février 2005

Pagination : 151-154

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Anthony Pecqueux, « Le rap français comme pratique chansonnière », *Volume !* [En ligne], 4 : 1 | 2005, mis en ligne le 15 septembre 2007, consulté le 17 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/1718> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.1718>

Tous droits réservés

Droit de réponse

Le rap français comme pratique chansonnière

Réponse à Christophe Rubin

par

Anthony PECQUEUX

Université de Reims / SHADYC

L'article de Christophe Rubin (« Le rap est-il soluble dans la chanson française? ») dans la dernière livraison de *Volume!* (2004-2), mené à partir d'arguments très intéressants, dessine les contours des perspectives de l'auteur sur le rap français, qu'on aimerait voir développées dans un format plus long. Cela dit, puisqu'il situe la problématique de ce texte en discussion avec ma proposition de lier rap français et patrimoine de la chanson française, je lui réponds ici en exposant le plus clairement possible mes arguments¹, afin de discuter (en creux) certains des siens.

Passées les différences physiologiques irréductibles entre rapper et chanter, que C. Rubin évoque à raison, le rap ressort pour moi de la chanson selon sa définition la plus générale : la structure couplets-refrain. Quelques exceptions mises à part, le rap (américain, français, etc.) ne déroge pas à cette règle². Mais cet argument, trop général, ne correspond pas à l'enjeu de l'analyse, c'est pourquoi j'ai cherché à spécifier les liens entre rap et patrimoine culturel français. Faire une telle hypothèse revient à oeuvrer pour un argument, non à prétention nationale (« le rap français serait intégralement français »), mais disons anthropologique : si le rap s'implante si bien en France, il y a des chances pour que ce ne soit pas un hasard culturel³.

La première étape de l'analyse consiste à enregistrer les nombreux liens, dans les pratiques et discours, entre les deux genres : citations, hommages, polémiques, etc. C. Rubin retient une distance évoquée par certains rappers ; on en trouve autant pour dire le contraire, on trouve même un chanteur pour reprendre un rap⁴. Ces éléments étant insuffisants si l'on vise quelque généralité, la deuxième étape a tenu à explorer un genre chansonnier établi, celui des chants de conscrits appelant la désertion, et à montrer que les rappers l'investissent d'emblée. Ce genre a été réactivé avec « Le déserteur » de Vian (1954), que Michel Sardou puis Renaud ont repris à leur compte. Les rappers font quitter au genre le registre de la désertion pour celui de la lettre adressée au président, dès le premier album de rap français avec Lionel D, puis avec Fabe et Salif⁵. Rap et chanson partagent donc un genre commun ; si la démonstration progresse, tout au plus entérine-t-elle les liens perçus dans les discours et pratiques.

Le troisième temps de l'analyse s'attache à décrire ce qui fait le coeur de la pratique chansonnrière : l'activité vocale, plus précisément l'économie articulatoire, à partir d'une attention ethnométhodologique à ce qui est « *heard-but-unnoticed* » (Weeks, 2002 : 364). Un outil a été élaboré, l'interénonciativité, afin de comparer les économies articulatoires à l'oeuvre dans les pratiques chansonnrières. Dans ces conditions d'enquête, il est remarquable de noter que quand des Français

-
1. L'exercice de la « réponse » se déployant dans un espace limité, je me permets de renvoyer à un texte récent où je reprends cette question : Pecqueux, 2005. Je me contenterai ici d'affiner certaines positions, sans doute trop tranchées, de l'exercice universitaire dont elles sont issues (Pecqueux, 2003).
 2. À cet égard, la partie de C. Rubin sur la rythmique est loin de m'avoir convaincu : notamment le fait que les rappers fuiraient toute régularité, eux si déterminés dans leur apprentissage du rap à se placer « dans les temps » (et qui en font le premier critère d'évaluation entre pairs : un rappeur qui n'y parvient pas n'est pas reconnu comme rappeur), et si prompts à rappeler dans leurs paroles la contrainte des « *seize mesures* » (format habituel d'intervention pour un rappeur dans une chanson à plusieurs). Les mêmes remarques valent pour les rimes : s'il est indéniable que certains se jouent des cadres, l'ordinaire de la production se révèle largement « classique » (un vers d'un certain nombre de pieds, ponctué d'une rime accentuée, etc.).
 3. La seule origine afro-américaine est un argument utilisé aussi bien par les détracteurs que les promoteurs du rap, il sert de repoussoir comme d'attraction ethnisante. Le même processus a été à l'oeuvre quand le jazz a été progressivement investi en France, comme le montre bien Olivier Roueff dans ses analyses (par exemple : Roueff, 2005).
 4. Jean-Louis Murat a en effet repris « Au fin fond d'une contrée... » d'Akhenaton en concert.
 5. Pour M. Sardou : « Monsieur le président de France », 1969 ; Renaud : « Déserteur », 1983 ; Lionel D : « Monsieur le président », 1990 ; Fabe : « Lettre au président », 1997 ; et Salif : « Notre vie s'résume en une seule phrase (street is watching) », 2001.

commencent à enregistrer du rap au début des années 1990, ils décomposent entièrement les syllabes qu'ils ont à prononcer. Ils ne suivent pas les rappeurs nord-américains, ni aucune tradition afro-américaine ; ils interprètent la langue française selon son mode dominant d'interprétation au sein d'une pièce musicale, celui de la chanson française. Quand ils se mettent à pratiquer les mêmes ellipses syllabiques que les rappeurs américains au milieu des années 1990⁶, la question est de savoir si cela constitue ou non une innovation radicale dans l'interprétation chantée du français. Une enquête historique fait émerger des précédents, de Renaud à Bruant, Fréhel, Montéhus, etc. : à une chanson d'entre deux-siècles, caractérisée par une nonchalance énonciative et que je qualifie de *tradition réaliste* de la chanson française pour le langage qu'elle donne à entendre⁷. L'hypothèse alors tient à faire des rappeurs des continuateurs de cette tradition.

Au final, ce que je propose consiste à montrer, à partir de données objectives, que pour une part essentielle de leur pratique, les rappeurs français prennent pour modèle la chanson française et la prolongent ; tout en reconnaissant que pour une autre part essentielle, ils prennent appui sur les ressources musicales proposées par leurs pairs américains. Pour le reste, que les rappeurs se distinguent de la chanson française, comme pour l'indifférenciation des rôles auteur-interprète-protagoniste ou la difficulté à réaliser des « reprises » *stricto sensu* (deux éléments dégagés dans ma thèse et que C. Rubin semble partager), c'est un fait. Bref : ma proposition ne vaut pas en toute généralité mais pour des éléments précis, sur lesquels C. Rubin ne s'est pas précisément prononcé.

6. À partir de 1995 pour certains, jusqu'à devenir la règle constitutive de la pratique du rap vers 1998 ; même si l'analyse est retracée ici à gros traits, il faut comprendre qu'au travers des économies articulatoires, il est question d'une des techniques du corps essentielles pour être dit « rappant ».

7. En tant que le langage qu'elle donne à entendre est plus proche d'une situation quotidienne d'échange langagier que celui dont toutes les syllabes sont artificiellement décomposées, et qui compose une autre tradition d'interprétation de la chanson française, « poétique » pour certains, *artificielle* pour ma part (et pour cette raison).

Bibliographie

- VOLUME! (2004), « Sonorités du hip-hop. Logiques globales et hexagonales », vol. 3, numéro 2, Clermont-Ferrand, Mélanie Seteun, 176 p.
- PECQUEUX A. (2003), *La politique incarnée du rap. Socioanthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières*, thèse de doctorat de sociologie, EHESS, Marseille, 413 p. [multigr.].
- (2005), « «J'te chante un rap!». Entre rap et chanson française, vers une continuité des (âges d') écoutes », Actes des Journées d'Étude, *Les âges de la vie*, 20 p. [à paraître].
- ROUEFF O. (2005), « Formes de disponibilité et logiques de mobilisation d'une mémoire publique. Le jazz en France », in MICHEL J., *Mémoires et histoires. Approches pluridisciplinaires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 69-86.
- WEEKS P. (2002), « Performative error-correction in music : a problem for ethnomethodological description », *Human Studies*, vol. 25 n° 3, p. 359-385.

Anthony PECQUEUX
Université de Reims / Sociologie Histoire Anthropologie des Dynamiques culturelles
(EHESS - Marseille / CNRS)
pecqueux@ehess.univ-mrs.fr
