

---

 Christian Béthune

*Le Rap : une esthétique hors la loi*. Paris, Autrement, 2003, 246 p. (« Mutations »).  
*Pour une esthétique du rap*. Paris, Klincksieck, 2004, 168 p. (« 50 questions »).

LORSQUE L'ON ABORDE les relations entre art et philosophie, il est de bon ton de railler l'exclusion des poètes de la Cité prononcée par Platon dans *La République*. L'austère recteur de l'Académie aurait rejeté les aèdes de la vie politique et théorétique sous prétexte que leurs discours charmeurs pouvaient éloigner les jeunes citoyens de la recherche de la vérité. Or, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que cette exclusion ne repose pas tant sur l'opposition entre le rationnel et le poétique, que sur l'antagonisme entre deux modes d'accès différents à la connaissance. Du fait de son enracinement sensible, l'art conteste à la philosophie le privilège en matière de vérité d'un hypothétique « monde des idées ». Dès lors, l'esthétique va s'ingénier au cours des siècles à abstraire de l'art sa dimension corporelle pour précisément justifier son droit de cité en gommant ses aspects les plus prosaïques : le corps, l'oralité et l'accidentel dans l'art. Remettre au cœur de la *praxis* artistique ces valeurs bannies, dans le but d'affirmer leur profonde valeur esthétique, tel est l'ambitieuse et arrogante poétique des trublions du hip-hop. Les deux ouvrages dont on propose ici le compte rendu tentent de mettre au jour l'originalité et la pertinence du rap dans le débat esthétique contemporain.

L'ouvrage *Le Rap : une esthétique hors la loi* éclaire l'esthétique du rap en proposant des catégories novatrices qui donnent à cette musique un tout autre relief. La réédition du livre débute par un chapitre ajouté qui met

en perspective le mode de fonctionnement des acteurs du hip-hop avec cette pratique musicale ancestrale propre à différentes cultures noires qu'est le *ring shout*. Ce cercle de chant et de danse où musiciens et spectateurs participent en une même cérémonie – certains individus se présentent tour à tour au centre du cercle pour se refondre à l'intérieur quelques instants plus tard – peut servir selon l'auteur de matrice conceptuelle pour comprendre une forme d'expression communautaire, où « être artiste ne renvoie pas à un statut, une nature exceptionnelle dont le génie serait posé une fois pour toutes, mais tient aux expériences que les individus sont en mesure d'initier » (p. 18).

L'un des mérites essentiels de cette étude est bien de mettre en avant l'idée que la tradition hip-hop n'est intimement compréhensible qu'à la lumière des archétypes culturels de ce que LeRoi Jones appela en son temps le « peuple du blues »<sup>1</sup>. Le second chapitre ajouté essaie de rendre compte en ce sens de la technique du *human beat boxing*, cette imitation par la voix humaine des possibilités synthétiques de la boîte à rythme dont le groupe The Roots a su se rendre maître avec l'éclat que l'on sait. Les rappeurs américains s'inscrivent de la sorte dans la

1. LeRoi Jones, *Le Peuple du blues*, Paris, Gallimard, 1968. La moitié de l'abondante bibliographie (plus de 130 entrées) du *Rap : une esthétique hors la loi* est d'ailleurs consacrée aux thèmes de l'esclavage, du jazz, du blues et de la culture noire en générale.

longue tradition de rivalité entre « l'homme et la machine ». Cette rivalité commence dès les temps de l'esclavage où l'homme noir doit se différencier de cette machine dont on veut justement lui imposer le statut. Cet antagonisme se poursuivra avec l'industrialisation où la technique moderne, invention de l'ingénieur blanc, est source d'humiliation pour le travailleur noir qui désirera et même devra prouver qu'il est capable d'exploits physiques similaires, ne serait-ce que pour conserver son emploi. La légende – à l'origine de nombreux blues aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles – de John Henry, le piqueur de rocs qui aurait réussi l'exploit de faire mieux qu'une excavatrice à vapeur, éclaire étrangement la propension des rappeurs modernes à défier avec leurs propres *cordes* l'ingénierie sonore contemporaine. Ceux-là même qui claquent, à l'instar du rappeur Rahzel : « It's man versus machine », entendent bien une nouvelle fois « battre la boîte ».

Dans le même esprit, l'essai tente de manière *politiquement incorrecte* d'expliquer que les variantes les plus choquantes du hip-hop pour la critique occidentale – à savoir principalement le gangsta rap – figurent parmi les plus authentiques expressions de la tradition afro-américaine. En effet, l'auteur affirme que pour l'esclave déjà, l'accès à la culture constitue en soi une activité hors la loi. Dès lors, les « héros négatifs » ont naturellement fleuri dans la mythologie noire. Ainsi, du *signifyin' monkey* ou du *badman* tel que Stack O'Lee jusqu'au *lyrics* les plus obscènes ou misogynes des rappers de la Côte Ouest, il n'y aurait en fait qu'une même affirmation de valeurs inverses au puritanisme anglo-saxon. Thèse séduisante et audacieuse si l'en est, d'autant qu'elle fait écho à l'intention purement symbolique dont arguent les rappers *hardcore* en litige avec la justice américaine, lorsqu'on leur reproche d'exacerber par leurs propos la violence qui mine les ghettos. À l'instar du groupe Niggers With Attitude s'étonnant que la police n'ait pas répondu à leur morceau *Fuck The Police* par un « Fuck the NWA » (!), les rappers perpétuent la tradi-

tion du « dirty dozen » où l'obscénité de la rime n'est justifiée et percutante que dans la stricte mesure où elle se cantonne au domaine verbal. Christian Béthune se démarque par là même avec vigueur d'autres théoriciens du hip-hop qui tendent, comme l'a récemment suggéré Dominique Bluher dans son article sur le cinéma hip-hop dans *Camera obscura*<sup>2</sup>, à exclure le gangsta rap du hip-hop en ce qu'il transgresse de manière trop brutale l'idéal pacifique et égalitaire de la « hip-hop nation », tel que la rêvait en tous cas son fondateur Afrika Bambaataa. Mais en adoptant un ton parfois trop enthousiaste à l'égard de la *subculture* hip-hop, y compris dans ses aspects les plus dangereux (par exemple la radicalisation islamique du nationalisme noir), il se prive peut-être d'une analyse critique de la réification de cette « esthétique hors-la-loi » et de la situation d'aliénation dans laquelle se trouve depuis trop longtemps la communauté noire. Et finalement, il se voit obligé d'attribuer les outrances misogynes des Ice T et autres Snoop Doggy Dog aux seuls méfaits d'une industrie des loisirs se délectant de ce genre d'éclats machistes. C'est l'inévitable contrepartie d'un parti pris esthétique délibérément « a-sociologique ».

Au-delà d'une recherche sur la tradition que reconduit le hip-hop, le livre ouvre quelques pistes théoriques pour concevoir le rap – ainsi que son cousin le jazz – comme un pas de plus dans la remise en question des poncifs sur l'art hérités de l'esthétique occidentale. Et l'auteur de conclure sur une thèse à laquelle il travaille depuis de nombreuses années : « Si l'Amérique blanche, épaulée par les conquêtes de son économie radiieuse, exporte volontiers ses modèles de société, l'Amérique noire nous procure les clés poétiques qui permettent de remettre en cause nos propres catégories de jugement esthétique et d'explorer des formes de musique jusqu'alors inouïes » (p. 206).

2. Dominique Bluher, « Hip-Hop Cinema in France », *Camera Obscura* 46, 2001 : 77-97.

Le second livre de Christian Béthune, *Pour une esthétique du rap*, explore plus avant les enjeux esthétiques formels du rap, et, plus spécifiquement, du rap hexagonal. Ainsi, la dimension culturelle de l'analyse du précédent ouvrage cède-t-elle la place à des considérations quasi ontologiques sur l'essence du phénomène musical afro-américain. En effet, la distance que le jazz avait instauré avec la tradition européenne – une tradition qui réduisait volontiers le musical à l'écriture<sup>3</sup> – réside dans la primauté accordée à la performance ; le rap rejoue à sa manière cette prévalence de la *phoné* sur le *logos*. L'écriture peut bien précéder la diction du MC (maître de cérémonie), seule cette dernière sera en mesure de faire advenir l'œuvre, dont l'être se résorbe entièrement dans l'étant.

À travers la question de l'écriture, l'auteur affine le rapport entre rap et esthétique. Après une belle exposition du problème prosodique, où la référence aux rhétoriciens du XVII<sup>e</sup> siècle vient éclairer l'analyse d'extraits de rap français savamment échantillonnés, et où les possibilités propres de la langue française sont patiemment scrutées<sup>4</sup>, Christian Béthune examine les tensions pouvant exister entre l'oral et l'écrit. Contrairement aux injonctions platoniciennes que l'esthétique avait faites siennes aux cours des âges, la dimension écrite d'une œuvre rap n'advient pas par la mise au pas de l'oralité. La maîtrise du *flow*, vertu cardinale du rap, passe au contraire par une appréhension corporelle de la langue où les ressources physiques du chanteur sont mobilisées avec l'intensité du sport de haut niveau. Le corps informe la langue au point de lui faire épouser le mouvement de la danse (cf. chapitre V : « Scansion »). Dès lors, le rap importe une façon non verbale de penser au sein d'une pratique qui précisément concerne le langage : « Que l'art, et la faculté de juger, puissent partiellement quitter la sphère exclusive de l'esprit pour prendre pied dans l'univers du corps constitue pour beaucoup une perspective redoutée » (p. 88). Aucune « différence » ne vient s'immiscer

entre deux approches naguère rivales de l'expression humaine et artistique. Comme il l'affirme dans sa conclusion : « Il n'est du reste pas interdit de penser que – sans avoir lu Derrida – les rappeurs, tout en contestant la prévalence logocentrique d'une certaine manière de concevoir l'écriture, aient peut-être secrètement conscience que la mort de l'écrit soit également celle de la parole » (p. 146).

Tout en étant lucide sur la fin de l'autonomie de l'art, le rap pose une pierre de plus dans la construction du champ esthétique afro-américain toujours en quête d'une certaine indépendance vis-à-vis des formes réifiées de la culture contemporaine. Si l'œuvre ne ressort pas uniquement de la pure contemplation (elle « représente », éduque et incite à la fête, etc...), elle dispose d'autres moyens pour continuer son cheminement esthétique, quitte à écorner la forme traditionnelle de l'œuvre d'art. Si l'on éprouve parfois à la lecture le désir d'analyses plus poussées, la forme didactique de l'essai a le mérite de poser les jalons essentiels d'une esthétique du rap et d'inviter le lecteur à une écoute plus serrée d'une musique qui a toujours plus à dire que l'apparent chaos dont elle procède.

Emmanuel Parent

3. Nous pensons notamment à l'esthétique adornienne, sur ce point, voir Christian Béthune, *Adorno et le jazz*, Paris, Klincksieck, 2003.

4. On notera au passage la saisissante analyse de l'emploi du verlan par les rappeurs hexagonaux qui, selon l'auteur, est davantage guidé par des contraintes prosodiques que par la quête d'une affirmation identitaire. En effet, l'accentuation du français étant systématiquement portée sur la dernière syllabe, la structure de la langue rentre en contradiction avec celle de la musique où les temps impairs se doivent d'être accentués (« Tout le monde est **corda!** », NTM, album *Suprême NTM*, Sony, 1998). Le verlan permet de contourner ce handicap en faisant porter le temps fort sur la pénultième syllabe de la phrase. En revanche, les rappeurs marseillais ne connaissent pas ou peu ce problème spécifique à la « langue d'œil ». De fait, dans leurs chansons, le recours au verlan est beaucoup moins systématique.

C E LIVRE, à mi-chemin entre l'encyclopédie et l'essai, constitue un outil fort utile pour tout individu – fût-il anthropologue – désireux de se familiariser avec l'univers du jazz. Écrit par un journaliste (Franck Bergerot est rédacteur en chef adjoint au journal *Jazzman*) et pour le grand public, on peut reprocher à l'ouvrage un certain manque de distance vis-à-vis de son objet d'étude, car l'auteur abuse parfois des jugements de valeur, caractéristiques des critiques du jazz et bien éloignés des préoccupations de l'anthropologie sociale. Il n'empêche : joliment illustré, *Le Jazz dans tous ses états* combine avec élégance une approche de l'histoire des grands mouvements du jazz avec celle du contexte historique et culturel qui les a vu naître, les portraits de grandes *stars* avec ceux d'artistes moins célèbres, une sélection discographique éclectique avec des points d'analyse musicologique (ceux-ci étant, il est vrai, parfois simplistes). Le lecteur suivra avec intérêt la succession des genres musicaux qui jalonnent le xx<sup>e</sup> siècle, puisque tel est le plan – chronologique – qu'a choisi Franck Bergerot : et tout d'abord, la préhistoire du jazz.

Le blues rural, le ragtime et le gospel naissent au lendemain de la guerre de Sécession. Certes les anciens esclaves noirs accèdent à la liberté et à la propriété, mais dans les États du Sud en pleine décomposition, ils deviennent des métayers au service des Blancs et subissent la violence raciste des WASP, qui atteint son paroxysme avec les lynchages organisés par des sociétés secrètes tel le Ku Klux Klan, et est entérinée par les lois ségrégationnistes dites « Jim Crow » (1896). Dans un tel contexte, blues et gospel, deux formes nouvelles appelées à devenir des genres de chanson, disent avant tout les souffrances

d'un peuple. Le ragtime et la musique *New Orleans* représentent un cas bien à part : en effet, ces genres purement instrumentaux – en qui certains voient l'acte de naissance proprement dit du jazz – sont l'expression d'une catégorie sociale moins stigmatisée que celle des Noirs, les Créoles, qui eurent l'occasion d'apprendre la musique « savante » des Blancs, et inventèrent un style orchestral dans lequel la variation mélodique eut une place de plus en plus prépondérante. Puis, pendant la Première Guerre mondiale, alors que les industries sollicitent de nombreux travailleurs pour l'effort de guerre, les Noirs du Sud émigrent massivement dans les grandes villes du Nord : c'est l'apparition des ghettos. Les musiciens se déplacent alors vers Chicago et New York, où ils trouvent des emplois dans les cinémas muets (les pianistes y inventèrent le style *stride*) ou dans les cabarets, aux mains de la mafia. Le jazz, musique de danse et de divertissement, conquiert progressivement les États-Unis et l'Europe, profitant de l'essor de l'industrie musicale avec l'avènement du disque 78 tours en 1925. C'est la période du *jazz hot*, marquée par l'apparition des *big bands*, orchestres comprenant systématiquement un instrument rythmique nouveau, la batterie (inventée à la Nouvelle-Orléans, probablement au début du siècle), dirigés par des chefs d'orchestre-compositeurs (Duke Ellington) et dotés de solistes qui développent l'art de l'improvisation (Louis Armstrong).

La période suivante, dite *swing*, impose pour longtemps les règles fondamentales du jazz et consacre de grandes vedettes noires (Count Basie, Billie Holiday) ou blanches (Benny Goodman, Artie Shaw). Mais cette période de premier classicisme allait subir de profondes mutations : en

effet, le jazz sut renaître en une succession d'avant-gardes qui transgressèrent sans cesse les règles du genre (le *be-bop* dans les années 1940 et 1950, le *cool* des années 1950, le *free* des années 1960, pour donner des étiquettes rapides) tout en empruntant aux musiques populaires les plus variées (la musique afro-cubaine dans les années 1940, plus tard la soul ou le funk, et les musiques traditionnelles indiennes, africaines ou le rock à la fin des années 1960). Et l'objet reste rétrospectivement insaisissable : à la fois inscrit dès le départ dans une logique marchande (l'industrie cinématographique de la Côte Ouest employa par exemple de nombreux musiciens) et musique de revendications identitaires (le *free* n'est en somme compréhensible que si on l'inscrit dans le contexte de militance pour les droits civiques, à l'époque du *Black Power*).

Cas unique de musique folklorique inventée par les Noirs américains et devenue progressivement une musique mondiale, mi-savante, mi-populaire, dans laquelle la transmission des savoirs reste encore en grande partie orale, genre inclassable suivant les lois de la mode et du show-business bien qu'y échappant constamment, en perpétuelle redéfinition tout en conservant une tradition forte, le jazz est donc un objet anthropologique précieux, pour qui veut tenter de saisir les avatars de la modernité. Franck Bergerot aura eu le mérite de consigner ces ambiguïtés, qui sont autant de richesses dans ce qui forme un petit manuel de référence.

Régis Meyran

Laurent Aubert

*La Musique de l'autre : les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*

Genève-Paris, Georg, 2001, 160 p., bibl.

“**L**A MUSIQUE de l'autre” : le titre est beau. « L'autre », c'est l'inconnu, celui que l'on veut rencontrer, que l'on aime déjà. Reste à fixer le lieu de rendez-vous. Et là tout se complique, ou se simplifie, c'est selon.

L'auteur, Laurent Aubert, est bien connu dans la petite communauté des ethnomusicologues ; il est l'excellent directeur des *Cahiers de musiques traditionnelles* dans lesquels la plupart des ethnomusicologues français publient leurs articles. Dans le cadre des Ateliers d'ethnomusicologie de Genève, il pratique l'art difficile de concilier le collectage et la muséographie, le terrain et l'édition, la science et le spectacle, la recherche et la diffusion. Laurent Aubert est donc à la fois un équilibriste tranquille et un homme de mesure. Peut-être doit-il ces qualités à sa nationalité helvétique et à son identité genevoise ?

Dans ce livre, qui reprend sous une forme modifiée une dizaine d'articles publiés dans divers livres et revues, ce « lieu de rendez-vous avec l'autre » est incontestablement situé chez nous. C'est, semble-t-il, l'autre en tant qu'il est convoqué par l'Occident et produit par lui, à travers des disques, des spectacles et, très occasionnellement, des études relevant de l'ethnomusicologie spécialisée ; c'est l'autre en tant qu'il est exportable – et de fait exporté –, répondant aux besoins de notre imaginaire, obéissant aussi à un système de production qui s'internationalise chaque jour un peu plus. C'est un « autre » déjà apprivoisé, on ne peut plus éloigné de l'exotisme d'un Segalen.

Cause ou conséquence de ce qui précède, il y a dans ce livre une dimension très pragmatique, sans cesse soutenue par

un solide bon sens. Nul recours à une sociologie sophistiquée ou à quelques concepts nouveaux, mais à une solide expérience qui permet à l'auteur d'opérer des distinctions efficaces (et au fond assez consensuelles) sur des questions qui préoccupent tous les ethnomusicologues. Ce livre se présente alors comme un bréviaire commode dans lequel, par exemple, est reprise et librement commentée la typologie d'Adorno dégageant sept « types d'auditeurs ». On y trouve également la distinction entre « métissage » et « hybridation ». Plus originale – car il me semble que le concept, cette fois, appartient à l'auteur –, la notion de « formatage » (p. 58 *sqq.*) imposée aux musiques s'offrant à la scène occidentale : formatage par échantillonnage, par filtrage, par réduction du temps et de l'espace, etc.

L'auteur s'interroge à plusieurs reprises sur un jugement commun concernant les musiques traditionnelles : il faudrait être natif du lieu pour pouvoir les exécuter convenablement (p. 128). Position difficilement tenable, nous dit-il, à une époque où les plus grands interprètes de Beethoven ou de Mozart sont japonais, chinois ou coréens et où le jazz ne connaît plus aucune frontière. Ce qui vaut pour l'art classique ou moderne devrait valoir pour les autres musiques, traditionnelles ou non. Il va de soi qu'une conception innéiste est indéfendable, mais, pour autant, la musique traditionnelle ne peut pas être considérée comme un simple genre – à la façon de la musique classique ou du jazz contemporain – non seulement parce qu'elle recouvre des processus extraordinairement divers et parfois hautement singuliers, mais surtout parce qu'elle entretient, par définition, des rapports étroits non pas avec un public interchangeable, mais avec un auditoire originel, stable, censé façonner, orienter et contrôler la pensée et l'acte musical. On se souvient de la thèse, déjà ancienne et sans doute excessive dans ses conclusions, de Bogatyrev et Jakobson<sup>1</sup> stipulant que le « folklore » (au sens premier du mot) se soumet à la « censure collective ». Certes, la position de

ces auteurs date – elle nie les capacités d'innovation bien réelles et parfois très grandes des sociétés traditionnelles – mais elle n'est pas totalement fautive pour autant.

Quoi qu'il en soit, le problème n'est pas celui de l'origine « ethnique » du musicien, mais celui de la culture qui l'a fait grandir et qui, parfois au quotidien, nourrit son imaginaire. Qu'un spectateur occidental ait un préjugé défavorable à l'égard d'un *raga* joué par un sitariste européen auquel il préférera un Indien d'origine, fut-t-il médiocre, est secondaire et relève d'ailleurs davantage d'un manque de discernement que d'un délit de faciès. Mais la question soulevée (et ici péremptoirement réglée) renvoie à deux problèmes. Pour juger de ce qu'il en est vraiment, il convient non pas de prendre une position *a priori* sur la question, mais de connaître 1) du côté du producteur, les conditions dans lesquelles se conçoit, s'entretient et se développe la musique de sa culture et, 2) du côté de l'auditeur étranger (en l'occurrence le public européen), les mécanismes du goût et les fondements culturels du jugement.

En réponse au premier point, l'auteur a raison de souligner que les musiques du monde se rangent en divers genres : « savants », « rituels », « populaires », « ethniques » qui, entretiennent chacun des rapports différents avec leur culture d'origine (p. 48 *sqq.*)<sup>2</sup>. Mais il ne s'agit là – et Aubert sans doute en conviendrait – que de catégorisations sommaires, permettant de rappeler que les musiques se prêtent diversement à l'exportation vers des scènes et des publics occidentaux. En fait, seules des enquêtes ethnologiques approfondies

1. Petr Bogatyrev & Roman Jakobson, « Le folklore, forme spécifique de création » [1<sup>re</sup> éd. : 1929], in R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1973 : 59-72.

2. J'aurais pour ma part tendance à établir deux grandes catégories : d'un côté, celles que j'appelle « les musiques de l'école » ; de l'autre, « les musiques de la vie ». Les premières peuvent essayer avec les institutions qui les portent et les font vivre ; les secondes, beaucoup plus difficilement... en attendant que la mondialisation parachève son œuvre, bien entendu !

conduites au cas par cas sur une longue durée, permettraient de connaître, au moins partiellement, la nature de l'ancrage micro-culturel d'une pratique musicale.

Quant à la réponse au deuxième problème, elle serait du ressort de la psychologie de la musique. Et d'une psychologie de la musique qui ne serait pas ce qu'elle est aujourd'hui<sup>3</sup>. Car, selon nous, le plus troublant dans cette histoire de large diffusion des musiques du monde, c'est qu'elles ont un public.

Certes, on peut apporter une réponse, au moins partielle, à l'interrogation lancinante : « Comment en est-on arrivé à un tel engouement ? »<sup>4</sup>, mais il serait beaucoup plus ardu – et particulièrement intéressant d'un point de vue scientifique – d'essayer de comprendre les raisons de cet engouement sur le plan cognitif, en posant la question : « qu'entend-on réellement dans les musiques de l'autre ? » Et, plus programmatiquement encore : « que devrait-on y entendre ? » Ross Daly, un spécialiste des musiques du Proche et du Moyen-Orient, cité par l'auteur (p. 102), a peut-être raison d'anticiper la réponse en affirmant qu'« il est naïf de croire qu'un Occidental ou un Américain, bien installé confortablement

dans son salon, dans une aisance inimaginable pour la moitié des habitants de notre planète, puisse percevoir avec justesse les musiques venues du reste du monde, les comprendre dans leur contexte particulier, dans leur langue, dans leur forme d'expression spécifique, les accepter et les apprécier ».

Quoi qu'il en soit, ce livre n'est pas à proprement parler un ouvrage de recherche. Il fait seulement part d'une solide expérience sur un domaine sensible. Clairement raisonné, bien écrit et très agréable à lire, il est animé d'un esprit de justice et d'un infaillible souci de *culturally correctness*. À mon goût – et à mon goût seulement – il célèbre avec un optimisme un peu appuyé les noces de la tradition et du modernisme. Mais s'agit-il là d'un reproche ?

Bernard Lortat-Jacob

3. C'est-à-dire presque toujours autocentrée sur la musique classique occidentale et sur son audition, le plus souvent à partir de l'enregistrement sonore.

4. Dans son « Avant-propos », l'auteur cite trois raisons : 1) accélération exponentielle des flux migratoires ; 2) essor du tourisme ; 3) développement des technologies de communication.