

L'ESTHETIQUE DU RAP

UNE CULTURE POPULAIRE DES GHETTOS

NOIRS AMERICAINS

L'art populaire n'est pas tellement populaire auprès des esthéticiens et des théoriciens de la culture au moins dans leurs moments professionnels. Lorsqu'il n'est pas tout à fait passé sous silence, comme une chose qui ne mérite pas de considération, il est vilipendé comme une camelote idiote et de mauvais goût. Ce dénigrement de l'art populaire paraît très convaincant parce qu'il est partagé par beaucoup d'intellectuels même quand ceux-ci partent de points de vue socio-politiques très différents. La condamnation de l'art populaire constitue une occasion rare où des réactionnaires de droite et des radicaux de gauche s'unissent et forment un front commun. Il est difficile de s'opposer à une telle coalition pour mieux comprendre et défendre l'art populaire.

Le rejet en bloc de l'art populaire dérive d'un préjugé social des élites, et, aussi, ' d'une conception étroite de l'esthétique. Par contre, une compréhension sympathique de l'art populaire peut élargir et enrichir les concepts de l'esthétique ; elle peut multiplier les satisfactions esthétiques, et même peut-être fournir un moyen de libération socio-culturelle pour les gens qui n'ont pas le goût pour l'art savant, et peut-être, ne peuvent pas s'en saisir. (1)

L'art du rap est le genre de musique populaire qui a maintenant le taux le plus rapide de croissance aux Etats-Unis, selon un article qui a paru en 1990 dans le New-York Times, mais néanmoins il reste encore très mal connu et mal renommé. Il ne s'agit pas simplement de rejet esthétique de la part de l'establishment culturel américain., le rap est activement réprimé et persécuté, par la censure des chansons et des spectacles, par les listes noires, et même par des lettres officielles de menace (par le FBI, par exemple). Une telle condamnation et une telle persécution ne sont pas surprenantes, parce que les racines du rap comme la plupart de ses adeptes appartiennent aux sous-classes noires de la société américaine ; et son message militant d'orgueil noir, de l'expérience du ghetto, et de révolte contre l'oppression, représente une menace forte et bruyante pour le statu-quo satisfait de soi de la société américaine. Le rap comme symbole sonore de cette lutte

des classes fonctionne très manifestement dans le film de Spike Lee "Do the right thing" (2).

Avec des motifs socio-politiques tellement forts, il n'est pas difficile de trouver aussi des raisons esthétiques pour condamner le rap comme art illégitime. Premièrement, les chansons ne sont pas vraiment chantées ; elles sont plutôt parlées ou scandées, souvent sur une voix assez monocorde. Deuxièmement, les chansons n'utilisent pas, en général, la musique originale ni de vrais musiciens ; la bande sonore est plutôt construite à partir de divers extraits (que l'on appelle "samples" - échantillons) qui sont découpés ou piqués de disques déjà faits et souvent bien connus. Finalement les paroles du rap paraissent à première vue très banales et mêmes bêtes, la diction très fautive, et les rimes très répétitives, rudes, et souvent obscènes. En France le rap même a été présenté par une émission de télévision comme un art essentiellement lubrique qui s'occupe principalement de sexe. On ne veut pas comprendre, ni permettre de voir, que la plupart du rap se concentre plutôt sur les problèmes politiques, sociaux, et artistiques. Mais les jeunes auditeurs Français (la plupart "beurs" ou noirs) qui ont assisté au concert de rap de BDP et Jungle Brothers à Paris ont compris de quels problèmes et de quel esprit de révolte il s'agissait, même s'ils ne pouvait pas comprendre tous les mots des chansons.

Pourtant le rap est intéressant parce qu'il met en question beaucoup de conventions artistique et esthétiques, conventions qui sont centrales à la tradition du modernisme, mais aussi à la doctrine philosophique de la modernité, avec sa différenciation des domaines culturels. Par contre, malgré le défi qu'il jette aux conventions traditionnelles de l'esthétique moderne, le rap en même temps, au moins dans ses meilleurs exemples, peut satisfaire les critères les plus centraux de l'art qui sont en général déniés à l'art populaire. On peut donc comprendre le rap comme un art postmoderne, même si le concept de postmodernisme est assez flou (3). En tout cas, le rap possède manifestement des traits typiquement postmodernes : l'appropriation et le recyclage par opposition à la création unique et singulière, l'éclectisme et les mélanges de styles et de contenus très divers, la préoccupation et la dépendance vis-à-vis de la technologie des mass-médias et leur culture, le défi aux idées modernes d'autonomie esthétique et de pureté artistique, et finalement un accent sur le local et le transitoire plutôt que sur l'éternel et l'universel. Ces traits sont non seulement évidents dans les rap, mais aussi explicitement soulignés et thématés par ses paroles.

APPROPRIATION

Le rap a commencé avec l'appropriation ou Sampling (prélever ou prendre des échantillons - désormais "sampler"). Cette musique est construite par sélection, coupures et combinaison de bouts d'autres chansons déjà enregistrées sur disque pour produire une nouvelle bande sonore. Cette bande sonore, qui est faite par le DJ (c'est à dire le disc-jockey) sur plusieurs platines placées côte à côte, constitue le fond musical pour les paroles du rapper ou MC (animateur). Les paroles sont très importantes, et il faut rappeler que rap tient son nom du mot anglais "rap" dans son sens familier de "causette", conversation, ou discours informel. Beaucoup de chansons du rap sont consacrées à vanter la virtuosité inimitable du DJ à "sampler" et synthétiser la musique piquée et appropriée, et surtout à faire l'éloge du pouvoir linguistique et poétique du rapper ou MC. C'est vrai que le rapper se vante souvent de sa réussite commerciale et sexuelle et de sa propriété matérielle, mais tous ces symboles de statut et de réussite sont présentés comme secondaires, et dérivés de son pouvoir verbal.

On n'a pas l'habitude de penser que la virtuosité verbale est très cotée dans le ghetto noir. Plus même que la force physique. Des recherches sociologiques ont pourtant démontré ce fait ; tandis que des recherches anthropologique ont montré que l'acquisition d'un statut supérieur grâce à la prouesse verbale est une tradition noire fortement implantée qui est venue des griots de l'Afrique de l'Ouest et qui s'est poursuivie en Amérique dans les jeux et concours des "dozens" ou "signifying" (les jeux ou concours d'insultes orales) (4). Ceux qui ne voient que des bêtises superficielles dans les paroles du rap sont simplement ignorants de leur vraie signification, parce qu'ils manquent de la connaissance nécessaire des tropes traditionnels et des usages spéciaux de l'anglais Afro-américain, avec ses inversions et indirections sémantique, qui furent inventées pour dérober le sens de la parole aux auditeurs blancs hostiles (5).

L'autre trait le plus saillant du rap - son rythme funky - peut être rattaché aux racines africaines ; aux rythmes traditionnels qui étaient adoptés et développés par le rock et le disco, et qui étaient réappropriés par les rap DJ's -- cannibale musicaux de la jungle urbaine. Mais malgré ce patrimoine africain, le rap (aue les cognoscenti appellent aussi "hip hop") (6) est né en Amérique dans l'époque du disco au milieu des années soixante-dix, dans les ghettos noirs de New York ; d'abord dans le Bronx, puis à Harlem et Brooklyn. En s'appropriant le son et les techniques du disco, le rap les sapait et les transformait, comme le jazz l'avait déjà fait avec les mélodies de chansons populaires. Mais par opposition au Jazz, le hip hop ne prenait pas simplement des mélodies ou de phrases musicales, c'est à dire, des motifs musicaux abstraits (type entities) qui se manifestent en des réalisations (exécutions) concrètes différentes (tokens - exemplaires), il pique des évènements sonores actuels des exécutions concrètes et

déjà enregistrées de musiques. Donc, par contraste avec le jazz, les emprunts et les transformations musicales du rap n'exigeaient pas de savoir jouer des instruments musicaux, il ne s'agit que de manipuler des matériels d'enregistrement ; ces matériels et ces outils électriques deviennent les moyens et média musicaux.

Les DJ's dans les boites disco normales avaient développé la technique de couper et de fondre les disques l'un à l'autre en accordant les tempos pour faire une transition harmonieuse et sans à-coups, sans interrompre le flux de danse. Mécontent du son trop fade du disco et de la pop ordinaire, les rap DJ's du Bronx adoptaient cette technique de coupage et de sélection pour concentrer, augmenter, et synthétiser les parties des disques qui étaient les meilleures pour danser. En bref, le hip hop a commencé comme musique de danse. A l'origine, le hip hop était fait uniquement pour des représentations en direc pour les fêtes privées et pour les danses dans les écoles, dans les parcs et dans les centres de jeunesse. Il n'était pas destiné à un public de masse et pendant plusieurs années il est resté confiné dans les limites de New York et de ses banlieux et en dehors du réseau des mass-médias. Le rap n'était enregistré et disséminé que d'une façon artisanale, par ses adeptes, sur cassette. C'est seulement en 1979 que le rap a fait sa première émission radio et a sorti ses premiers disques (des 45 tours) : "Rapper's delight" (par Sugarhill Gang) and "King Tim III (personality Jock)" (par Fatback). Ces disques étaient réalisés par des groupes qui étaient quelque peu en dehors de la communauté rap originelle mais qui avaient des connexions avec l'industrie d'enregistrement. La réaction- des autres rappers fut l'étonnement et le ressentiment, mais aussi l'imitation. Cependant, même quant ils commencèrent à faire leur musique dans les studios d'enregistrement qui pouvaient leur prêter les services de vrais musiciens, le rôle appropriatif du DJ ne fut pas abandonné et resta central à l'esthétique du rap et même thématiqué dans ses paroles. (7)

A partir de la technique de base consistant à couper entre disques sélectionnés, le rap a développé trois autres moyens stylistiques qui contribuent beaucoup à sa sonorité et à son esthétique : "le scratch mixing" (c'est à dire le mélange de rayures) ; le "punch phrasing" (c'est à dire la phrase frappante) et le grattement simple. Le premier, "scratch mixing", consiste à superposer et donc à mélanger des sons d'un disque à la musique d'un autre qui est déjà en train de jouer. Le "punch phrasing" est un raffinement du premier sampling dans lequel le DJ fait aller et revenir l'aiguille sur une phrase spécifique des cordes ou des battements de tambour dans un disque pour ajouter un puissant effet de percussion à l'autre disque jouant pendant ce temps sur l'autre platine. La troisième technique est un grattement de l'aiguille aller et retour plus sauvage et plus rapide, trop rapide pour qu'on reconnaisse la musique enregistrée sur le disque mais produisant un son violemment grinçant qui possède lui-même une qualité musicale assez intense.

Ces moyens de couper, gratter, et mélanger fournissent au rap des formes multiples et variées d'appropriation, qui semblent aussi souples et imaginatives que celles de l'art savant par exemple, les moustaches de Duchamp sur la Joconde, l'effacement d'une toile de De Koonig par Rauschenberg, et les re-représentations multiples que faisait Andy Warhol avec des images commerciales toutes faites. Il faut dire aussi que dans ses appropriations, le rap utilise des contenus appropriés très variés. Il sélectionne dans une grande gamme de chansons rock populaires, mais il vole aussi dans la musique classique, dans les mélodies des publicités et des programmes de télévision ainsi que la musique électronique des jeux d'ordinateur. Son appropriation atteint même des contenus non musicaux, comme les émissions d'informations et des fragments de discours célèbres de Malcolm X et de Martin Luther King.

Bien que quelques D J ' s aient essayé de cacher l'identité précise des disques qu'ils sélectionnaient (soit pour le jeu, soit par crainte de la concurrence), il n'y a jamais eu aucune tentative pour dissimuler le fait que leurs chansons étaient le produit de musiques déjà enregistrées bien plus qu'une composition musicale originale. Au contraire, ils se glorifiaient ouvertement de leur méthode de "sampling".

SIGNIFICATIONS ET. IMPORTANCE-ESTHETIQUE DE L 'ARTD'APPROPRIATION

Premièrement, il conteste l'idéal traditionnel de l'originalité et de la singularité qui a emprisonné et étouffé la conception classique de l'art. Le romantisme en comparant l'artiste au créateur divin, a valorisé la nouveauté et l'originalité de la création artistique. Le modernisme, avec son engagement en faveur du progrès artistique et de l'avant-garde, renforçait le dogme que la nouveauté radicale était l'essence de l'art. Les artistes ont toujours emprunté aux travaux des autres, mais ce fait est caché par l'idéologie de l'originalité, qui pose, une distinction nette et rigide entre la création originale et l'emprunt dérivé. L'art postmoderne comme celui du rap sape cette fausse dichotomie, en déployant ses appropriations d'une façon très créatrice pour montrer que emprunter et créer ne sont pas incompatibles du tout. Le rap suggère d'ailleurs que l'oeuvre d'art qui se présente comme tout-à-fait originale, est toujours aussi le produit d'un emprunt non reconnu.

L'originalité perd ainsi son statut absolu et rigide : elle est repensée afin d'embrasser aussi l'appropriation et le recyclage qui transfigurent l'ancien. Dans cette perspective, il n'y a pas d'originaux absolus et intouchables, seulement les appropriations des appropriations, les simulacres des simulacres. L'énergie créatrice est ainsi libérée pour jouer avec des créations déjà existantes, sans craindre de renoncer par là-même à être créatrice, parce qu'elle ne créerait pas une oeuvre absolument originale. Les chants du rap célèbrent à la

fois leur originalité et le fait qu'ils empruntent. (8) Et ce défi de la dichotomie création-appropriation conteste même la division entre l'artiste créateur et l'auditoire appropriateur. Dans le rap, l'appréciation transfigurative est faite art.

COUPURE ET TEMPORALITE

Cette manière de couper et de sélectionner met en question aussi l'idéal traditionnel de l'unité et de l'intégrité de l'oeuvre d'art. Depuis Aristote, on avait tendance à considérer l'oeuvre d'art comme un tout organique, si parfaitement unifié que le moindre changement d'une de ses parties abîmerait le tout. De plus, les idéologies du romantisme et de l'art pour l'art ont renforcé l'habitude de traiter l'oeuvre d'art comme une fin en soi, transcendentale et quasi sacrée, dont il faudrait respecter et ne jamais violer l'intégrité. Par opposition à cette esthétique de l'unité rigide et austère, le rap, en coupant et en sélectionnant, reflète la fragmentation et le style de collage qui caractérisent l'esthétique postmoderne. Par contraste avec une esthétique d'adoration quasi-religieuse d'une oeuvre fixe et intouchable, le hip hop insiste sur le plaisir de l'art déconstruire et reconstruire : la beauté stimulante de démembrer et recouvrir en "rappant" les oeuvres anciennes pour en créer des nouvelles, de démonter les choses familières et de les remonter d'une façon nouvelle et différente.

Ce procédé de construire l'oeuvre artistique à partir de fragments existants reflète la pratique actuelle de beaucoup de musique populaire : une chanson peut être achevée dans un studio d'enregistrement à Londres en combinant une bande instrumentale de Memphis, une voix de fond de New York, et une voix principale de Los Angeles. Le rap simplement continue et souligne ce procédé de composition artistique en plusieurs couches, lorsqu'il démonte et remonte autrement des produits musicaux déjà tout faits et puis "ajoute une couche de parole" du MC pour produire une nouvelle oeuvre musicale. Mais le rap fait cela sans prétendre que ses propres oeuvres soient inviolables, que le processus artistique soit à jamais terminé, qu'il puisse exister à jamais un produit tellement fétichisé qu'on ne puisse pas le soumettre à la transfiguration appropriatrice. Au contraire, son système de sélection implique que l'intégrité de l'oeuvre d'art comme objet ne doit jamais l'emporter sur les possibilités de création additionnelle.

CRITIQUE DE L'INTEGRITE

En contestant l'intégrité fétichiste des oeuvres d'art, le rap met aussi en question les notions traditionnelles d'universalité et de permanence. Par contraste avec l'opinion courante que l'oeuvre d'art existe pour toujours, au delà du temps, le rap souligne sa temporalité et sa non permanence probable, non seulement par ses déconstructions appropriatives mais aussi par la thématisation dans ses paroles de son statut temporel. Par exemple, plusieurs chansons de BDP et d'autres "groupes" commencent ou se terminent par des vers comme : Fresh for 88, or Fresh for 89 (produits frais de 89) (9). Une telle déclaration de l'année de production implique le statut d'être éventé en 89, et donc est remplacé par la nouvelle fraîcheur de 89. Le rythme de production et d'obsolescence reflète peut-être la logique de la consommation capitaliste, mais, selon l'esthétique postmoderne du rap, la fraîcheur éphémère des créations artistiques ne les rend pas indignes esthétiquement. Car l'affirmation selon laquelle la valeur esthétique n'est réelle que si elle survit à l'épreuve du temps est une présomption bien ancrée mais injustifiée, qui prend sa source dans le parti pris philosophique d'identifier le réel avec le permanent et l'immuable.

En refusant de traiter des oeuvres d'art comme des monuments éternels à adorer sans y toucher, le rap met aussi en question l'universalité de l'oeuvre d'art - l'idée que l'art doit être capable de plaire à tout le monde dans toutes les époques en traitant les thèmes humains universaux. Bien que certains MC's se vantent de leur réussite internationale, le rap ne prétend pas être un style international que tous les artistes et auditeurs progressistes doivent adopter. Au contraire, bien qu'il souhaite arriver jusqu'aux auditeurs blancs et même étrangers (et il y a des rappers blancs et étrangers) (10), le hip hop est fièrement localisé comme "musique du ghetto", et se concentre sur ses racines et ses partisans dans le ghetto noir urbain. Les paroles traitent surtout des problèmes du ghetto : la prostitution, les drogues, les souteneurs, les maladies vénériennes et le crime violent, le harcèlement de la police. Dans le rap la primauté du contexte réel, actuel, et local de tels problèmes n'est jamais oubliée. D'ailleurs, la plupart des rappers définissent leurs allégeances locales en termes très spécifiques, non seulement par ville mais par quartier, comme Compton, Harlem, Brooklyn, ou le Bronx. Même si la localisation peut être considérée comme une caractéristique de l'effondrement du style international du modernisme, le sens local fort du rap est probablement plutôt le produit de ses origines dans les quartiers et dans les conflits qui les opposent. Le hip hop a souvent transformé la lutte violente entre des bandes antagoniques en concours musico-verbaux entre groupes de rappers. (11)

Pourtant, il est difficile de remarquer des différences stylistiques très nettes entre les raps de régions différentes, après que la musique aie commencé à circuler dans le système des mass-médias et soit soumise aux pressions de la commercialisation, même si au début les rappers de Los Angeles étaient moins militants politiquement et avaient un son plus électrique et moins brusque que les rappers de New York. Les paroles du rap se plaignent d'ailleurs des effets de cette expansion commerciale en même temps qu'elles la célèbrent.

LA TECHNOLOGIE ET LA CULTURE DES MASS-MEDIAS

Le rap manifeste donc une attitude complexe envers la culture des mass-médias. Comme culture postmoderne il est très entraîné et fasciné par la technologie contemporaine, surtout celle des mass-média. Pour les producteurs culturels postmodernes les produits commerciaux des nouvelles technologies sont faciles et utiles à employer, alors que les complexités réelles de leur fabrication technique et leurs relations très compliquées avec le système socio-économique qui les engendre restent impénétrables. Le producteur culturel est à la fois enchanté par les pouvoirs que la technologie fournit et perturbé par le pouvoir énorme qu'elle exerce. Cette fascination du pouvoir impressionnant de la technologie peut d'ailleurs donner un frisson additionnel, lorsqu'en employant habilement la technologie on peut s'affirmer comme son maître. De tels frissons sont caractéristiques de ce que Jameson appelle "l'exaltation hallucinative du sublime post-moderne ou technologique" (12).

Ce syndrome est fortement présent dans le rap, qui adopte avec enthousiasme la technologie de mass-média et l'utilise avec une virtuosité magistrale, mais qui reste opprimé par ce même système technologique et la société qui le soutient. Le rap est né de la technologie de mass-média commerciale : disques et platines, amplificateurs et mélangeurs. Cette technologie permettait à ses artistes de créer une musique qu'ils n'auraient pu sans cela créer, faute de moyens pour acheter les instruments musicaux nécessaires, ou faute de la formation musicale pour en jouer. La technologie constituait les DJ's comme artistes plutôt que comme consommateurs ou simples techniciens exécutants. Run DMC était le premier à dire qu'un DJ peut "faire l'orchestre/rester debout sur ses jambes, et vous tirer de vos sièges", "Run DMC first said a DJ could be a band/Stand on its own feet, get you out of your seat", déclarent Public Enemy dans leur rap "Bring the noise". Mais sans la technologie commerciale de mass-média, ce DJ orchestre n'aurait rien eu sur lequel il puisse tenir debout.

La virtuosité créatrice du rap DJ's dans l'utilisation de la nouvelle technologie est frappante et elle est souvent célébrée dans les paroles du rap. En jonglant acrobatiquement avec le couplage et le changement de plusieurs disques sur platines multiples, les DJs habiles montrent leur maîtrise physique autant qu'artistique de la musique commerciale et de sa technologie. Après l'équipement disco initial, le rap a adopté d'autres technologies : les tambours électroniques, les synthétiseurs, les sons des calculatrices et du téléphone, et les ordinateurs qui peuvent scruter une gamme entière de sons possibles et puis reproduire et synthétiser les sons désirés.

La technologie des mass-média a aussi été importante pour la croissance de la popularité du rap. Comme produit de la culture Afro-américaine, une culture plus orale qu'écrite, le rap doit être écouté et senti directement pour être apprécié comme il faut. Aucune partition musicale ne pourrait transmettre son collage fou de musique, et même les paroles ne peuvent pas être communiquées adéquatement par le seul écrit, séparé de leur rythme, de l'intonation, et de l'accent expressif de leur exécution orale. La conservation et la dissémination très étendue de tels évènements de performance orale ne sont possibles que grâce à la technologie de mass média. Par les moyens de la radio et de la télévision le rap a réussi au-delà de son auditoire original du ghetto et ainsi à pu faire entendre sa musique et ses messages socio-politiques dans la société blanche américaine et maintenant européenne. Sans les mass-média le rap n'aurait pu jamais atteindre son but de "pénétration to the core of the nation" (Ice-T) et "teach the bourgeois" (Public Enemy) "pénétration au coeur de la nation" et "enseigner les bourgeois" (13). De même, c'est uniquement grâce aux mass-média que le rap a pu atteindre un renom artistique et rémunérateur. Sa réussite commerciale lui a donné les moyens d'accroître ses efforts artistiques et a renforcé la fierté culturelle noire.

L'enracinement du rap dans les mass-média dépasse pourtant l'usage de leurs techniques et technologiques ; le hip hop tire une bonne part de son contenu et des images de la culture de masse. Les programmes de télévision, les vedettes du cinéma et du monde du sport, les produits commerciaux ordinaires de marques connues, les publicités, sont très souvent mentionnés et utilisés. Ces éléments de la culture populaire aident à fournir le fond culturel commun nécessaire à la création et à la communication artistiques dans une société où la tradition de l'art savant est en grande mesure peu connue et, lorsqu'elle l'est, ressentie comme peu attirante et même comme éloignée.

Mais les mass-média ne sont pas un allié sans équivoque pour le rap. Aussi sont elles plutôt une cible de soupçons et de critiques acerbes. Les rappers fulminent contre les produits trompeurs et superficiels, les contenus fallacieux et idiots, expurgés et standardisés, pour raisons commerciales, des mass-média. "False media, we don't need it, do we ? It's fake" (Media trompeurs, nous n'avons pas besoin de vous, c'est l'imposture), insiste Public Enemy, qui attaque aussi la façon dont les

émissions télévisées sapent l'intelligence, le sens de responsabilité et les racines culturelles des femmes noires (14). Surtout les rappers tonnent contre la radio qui refuse de passer les rap les plus percutants d'un point de vue politique et sexuel, et qui préfèrent se concentrer sur le "rap face" que les rappers progressistes étiquettent "commercial rap" par opposition à leur rap qu'ils définissent comme "underground". "Radio suckers never play me" (Les enculés de la radio ne me passe jamais), proteste Public Enemy dans "Rebel Without a Pause", et cette phrase sera sélectionnée et "punch phrasée" par le groupe Ice-T dans un rap intitulé "Radio-suckers" (15). Ice-T condamne aussi la FCC (la Commission Fédérale de Communication), pour une censure qui nierait la liberté d'expression autant que les réalités difficiles de la vie du ghetto, mais qui n'hésite pas, à leurs yeux, à assurer les émissions continues de camelotes commerciales, "nothin but commercial junk". En méprisant l'option de "sell-out" (c'est à dire la trahison commerciale), Ice-T soulève la question essentielle des médias et du rap progressif : "Can the radio handle the truth ? Nope" (Est-ce que la radio peut atteindre a vérité ? Non). Mais il suggère pourtant que les média, dans leur multiplicité, fournissent eux-mêmes les moyens pour renverser les effets de censure et de contrôle de la vérité. Car ce groupe affirme sa confiance de pouvoir arriver à joindre un million d'auditeurs et à atteindre le million de dollars au moyen de cassettes ("Ils font de la radio élaguée, dont les gens doivent s'échapper / Mais même si je suis interdit, je vendrai un million de cassettes") "They're making radio wack, people have no escape / But even if I'm banned I'll sell a million tapes".

Enfin, en plus de leurs contenus faux et superficiels et de leur censure répressive, les média sont dénoncés par les groupes de rap parce qu'ils servent une société et un système commercial global qui exploitent et oppriment sans pitié l'auditoire principal du hip hop. Reconnaisant que ceux qui régissent les médias et parlent au nom du complexe technologico-commercial dominant sont indifférents aux malheurs persistants de la sous-classe noire ("Here is a land that never gave a damn about a brother like me... but the suckers had authority", (Voici un pays qui ne s'est jamais soucié de moi, mais les enculés avaient l'autorité) - Public Enemy (16), les rappers protestent contre au moins deux formes d'exploitation des noirs par la société capitaliste américaine : l'exploitation par le service militaire et la police qui servirait à préserver le statu-quo socio-politique) et l'exploitation économique (qui ferait croître leur demande pour des marchandises de consommation superflues). Un message très frappant du hip hop est que l'idéal publicitaire américain de la consommation ostentatoire (les voitures, bijoux, vêtements, et appareils électroniques de luxe) entraîne les jeunes du ghetto vers le crime, soit vers une vie qui promet l'acquisition rapide des produits mais aboutit normalement à la prison, à la mort ou l'indigence et qui renforce ainsi le cycle de la misère et du désespoir dans lequel tourne le ghetto.

Un des paradoxes du hip hop est le fait que les rappers à la fois exaltent leur propre accession à la consommation de luxe et à la fois condamnent son idéalisation et sa quête non critique comme un grand danger pour leurs auditeurs du ghetto auxquels ils jurent leur solidarité et allégeance. De la même façon, les "underground rappers", comme ils se nomment eux-mêmes, vilipendent le commercialisme comme une trahison artistique et politique, mais ils glorifient leur propre réussite commerciale, en la regardant souvent comme une preuve de leur pouvoir artistique (17). On peut interpréter ces contradictions comme une expression de la fragmentation du sujet en plusieurs personnages ; mais elles paraissent encore plus expressives de contradictions plus fondamentales et plus manifestes dans les champs socio-culturels du ghetto et de l'art (18).

L'éclectisme considérable du rap va même chercher aux sources non-musicales : en pillant et en mélangeant les sources du passé, il ne garde aucun respect pour les distinctions de période, de genre, et de style. Il cannibalise tout ce qu'il veut sans aucun souci de conserver l'intégrité formelle, l'intention artistique, ou le contexte historique des disques dans lesquels "il pique" ; il absorbe et transforme tout ce qu'il sélectionne et ramasse dans son "funky collage". Le rap peut ainsi illustrer le défi aux idéaux modernistes de pureté et d'intégrité artistiques.

Les critiques attaquent souvent ce cannibalisme éclectique pour sa désintégration et sa déréalisation d'un passé réel et cohérent ; un passé qui pourtant, dit-on, pourrait aider à mieux comprendre un présent problématique et dont la connaissance pourrait permettre de s'orienter vers un avenir plus libre. Au lieu de cette histoire réelle, l'éclectisme du rap ne présenterait qu'un mélange confus de représentations idéologiques d'une "vraie histoire" (19). Mais il faut dire à la décharge du rap, que ni le passé ni le présent ne sont jamais purement donnés ou rapportés ; ils sont toujours représentés de façon sélective et sont formés par des structures discursives qui reflètent les intérêts et les valeurs dominants, en général ceux des gens qui dominent politiquement. En tout cas, le rap ne s'efforce pas de détruire l'histoire, plutôt de la "pluraliser". L'histoire (ou History), comprise comme absolument objective et univoque est une naturalisation métaphysique de His-story, le récit de "the man" - le terme que la culture afro-américaine emploie non seulement pour la police mais pour toute la société oppressive et dominante des hommes blancs qui régissent et contrôlent les institutions de légitimation culturelle l'écriture et l'enseignement de l'histoire (20). Un trait important ou underground rap est sa conscience très aigüe de la politique de la culture ; son défi aux affirmations univoques et racistes de l'histoire et de l'éducation blanches et ses efforts

pour fournir des récits historiques noirs alternatifs qui pourraient susciter l'orgueil noir et nourrir des pulsions émancipatrices. De tels récits alternatifs s'étendent de l'histoire biblique à l'histoire du hip hop lui-même, qui est donc constitué et valorisé comme un phénomène digne de témoignage et de documentation historiques (21).

Si le cannibalisme librement éclectique du rap viole les conventions modernistes de la pureté et de l'intégrité artistiques, son insistance sur la dimension profondément politique de la culture met en question un des principes artistiques les plus fondamentaux de la modernité : celui de l'autonomie esthétique. La modernité, selon Weber et d'autres, s'est constituée dans le projet occidental de rationalisation, de sécularisation et de différenciation qui a désenchanté la vision religieuse traditionnelle du monde et a découpé son domaine organique en trois sphères séparées et autonomes : la science, l'art et la moralité. Chacun régit par sa propre logique interne de jugement théorique, esthétique, ou morale-pratique (22). Dans cette division des sphères culturelles, l'art était distingué de la science en tant que non concerné par la formulation ou la dissémination du savoir, parce que son jugement esthétique était foncièrement non conceptuel et subjectif. Il était aussi nettement distingué de l'activité pratique dans les domaines de l'éthique et de la politique, qui traitent des intérêts réels. L'art était plutôt relégué dans le domaine imaginaire et désintéressé, décrit par Schiller comme le domaine du jeu et du semblant. De même que l'art était distingué des domaines plus rationnels de la science et de l'action pratique, il était fortement différencié des gratifications plus sensuelles de la nature humaine incarnée - le plaisir esthétique résidant plutôt dans la contemplation éloignée et désintéressée des propriétés formelles.

Un genre de hip hop qui s'appelle "knowledge rap" - ou "message rap" - s'oppose à cette vue qui compartimente, réduit et éviscère l'art et l'esthétique. Ces "knowledge rappers" insistent sur l'idée que leur fonction en tant qu'artistes et poètes est inséparable de leur fonction comme chercheurs pénétrants de la réalité et "professeurs de vérité", surtout ces aspects de la réalité et de la vérité qui sont négligés ou déformés par les livres d'histoire de l'ordre établi et par les reportages de ses mass médias. KRS-One de BDP déclare qu'il est non seulement "a teacher and artist, startin new concepts at their hardest" (un enseignant et artiste, créant de nouveaux concepts, là où c'est le plus dur), mais aussi un philosophe (en fait un vrai métaphysicien" selon les notes de la pochette du disque Ghetto Music) et un homme de science (I don't drop science, I teach it, Correct") (Je ne laisse pas tomber la science, je l'enseigne, D'accord) (23). Par contraste avec les stéréotypes trompeurs et les divertissements d'évasion creux dont les mass média nous gavent pour faire oublier ou pour blanchir les réalités sociales et politiques. KRS-One affirme fièrement dans son rap "I'm Still # 1" : "I'm tryin not to escape, but hit the problem head on./ By bringing out the truth

in a song. ... It's simple BDP will teach reality./ No beatin around the bush, straight up; just like the beat is free./ So now you know a poet's job is never done./ But I'm never overworked, cause I'm number one." (Je n'essaye pas de m'échapper, mais de frapper le problème direct/ En tirant la vérité dans une chanson... C'est facile, BDP enseignera la réalité/ Pas de détours, tout droit, juste comme le battement est libre/ Vous savez bien maintenant, le boulot d'un poète est jamais fini./ Mais je ne faiblis jamais parce que je suis numéro un").

Bien sûr, les réalités et vérités que le hip hop révèle ne sont pas les vérités éternelles de la philosophie traditionnelle, ce sont bien plutôt les faits mutables mais coercitifs du monde matériel et socio-historique. Mais cette insistance sur le caractère foncièrement changeant et malléable du réel représente une position métaphysique qui est associée au pragmatisme philosophique américain : Les "philosophes rapists" sont peut être sans le savoir explicitement fortement influencés par la pensée de John Dewey, non seulement dans la métaphysique mais dans leur esthétique non compartimentée qui souligne la fonction sociale, le processus vivant, et l'expérience incarnée de l'art (24).

Car le knowledge rap (rap du savoir) non seulement s'efforce d'unir l'esthétique et le cognitif, mais insiste également sur le fait que la fonction pratique peut constituer une partie du sens et de la valeur de l'art. Beaucoup de chansons dans le rap sont explicitement consacrées à susciter la fierté noire, la conscience politique, et les élans révolutionnaires. En outre, il faut remarquer que le rap est efficacement utilisé pour enseigner dans les salles d'études du ghetto la lecture, l'écriture et l'histoire afro-américaine (25). Une grande partie des raps fonctionnent comme fables morales, pertinentes aux réalités des rues, qui donnent des avertissements et des conseils pratiques sur les problèmes du crime, des drogues, et de l'hygiène sexuelles (par exemple, "Drama" et "High Rollers" de Ice-T, "Monster Crack" et "Go see the Doctor" de Kool Moe Dee, "Stop the Violence" and "Jimmy" de BDP). Finalement, certaines chansons insistent sur le fait que les jugements esthétiques entraînent des problèmes de légitimation et de luttes sociales dans lesquelles le rap est fortement engagé. Et le rap fait progresser cette lutte pour la légitimation en s'affirmant lui-même comme un art, et en mélangeant ses arguments esthétiques et politiques.

LE RAP : UNE CULTURE POPULAIRE

Le rap met en cause l'autonomie artistique qui était cruciale pour cette esthétique qui refusait les impuretés de la vie pratique, de la politique et les vulgarités de la culture populaire. On peut trouver dans le rap dont les artistes visent explicitement (et y réussissent) l'enseignement et l'activisme politique, tout en essayant de saper la dichotomie socialement oppressive entre l'art légitime (i.e. l'art savant) et le divertissement populaire par leur affirmation simultanée du statut populaire mais néanmoins artistique du hip hop, une sorte de vérification de la thèse de Jameson selon laquelle il suggère que la désintégration des frontières modernistes traditionnelles pourrait provenir d'une option rédemptrice en faveur d'une politique culturelle nouvelle et radicale, une esthétique qui "souligne les dimensions cognitives et pédagogiques de l'art et de la culture politiques" (26).

Comme la plupart des critiques de la culture, Jameson s'inquiète de ce que l'art postmoderne serait incapable de pourvoir à la critique sociale efficace, à cause de son "abolition de distance critique". Après avoir démantelé l'enceinte de l'autonomie artistique et s'être approprié les contenus de la vie courante et pratique, l'art postmoderne paraît manquer de "la distance esthétique minimale" qui est nécessaire à l'art pour se mettre debout "au-dehors de l'Être massif du capital" et pour ainsi représenter une alternative (et donc une critique) de ses réalités épouvantables. Quiconque entend les underground raps de Public Enemy, BDP, NWA, Ice-T ou Kool Moe Dee ne peut pas douter de l'authenticité et du pouvoir de leur énergie d'opposition. Mais l'accusation de Jameson selon laquelle "toutes les formes contemporaines de résistance culturelle sont désarmées et réabsorbées par un système dont elles-mêmes pourraient être considérées comme une partie" est une accusation que l'on pourrait adresser au rap. Car, tandis que le "underground rap" condamne les stéréotypes, la violence, et la recherche du grand luxe qui sont propagés par les médias, il les utilise souvent et même parfois les glorifie pour remporter du succès auprès de ses adeptes. De plus, en même temps qu'elles dénoncent le commercialisme et le système capitaliste, les paroles du rap célèbrent ses propres réussites commerciales et les histoires de ses bonnes affaires. Certains raps, par exemple, racontent et justifient le fait que le rapper a changé de société de disques pour des raisons commerciales (28). Le hip hop n'est donc pas tout à fait au delà de ce que Jameson appelle "l'espace global et totalisant du nouveau système mondial du capitalisme multinational".

En tout cas, en admettant que ce système attrape-tout existe, pourquoi la connexion profitable du rap avec certains de ses éléments annulerait-elle la puissance de sa critique sociale ? Doit-on être tout à fait au-dehors d'une chose pour la critiquer efficacement ? Le rap apporte une réponse à ces questions.

Selon la tradition philosophique de la culture dominante "bourgeoise", la réponse esthétique correcte exigerait la contemplation éloignée par un sujet mental qui serait désintéressé. Cette supposition de la nécessité de la distance est encore une autre expression de la pureté et de l'autonomie esthétique que le hip hop rejette. En fait, plutôt qu'une esthétique du jugement éloigné, non engagé, et formaliste, les rappers préconisent une esthétique rapprochée de participation et d'engagement foncièrement incarné qui s'attache au contenu aussi bien qu'à la forme. Ils désirent être appréciés principalement par la danse énergique et passionnée, et non par la contemplation immobile et l'étude éloignée et impossible. Queen Latifah, par exemple, commande à ses auditeurs avec insistance : "I order you to dance for me" (je vous ordonne de danser pour moi). Car, comme l'explique Ice-T, le rapper "ne serait pas heureux tant que les danseurs ne sont pas mouillés de sueur, "hors d'eux-mêmes et follement "possédés" par le battement ; de même que le rapper captivant doit être lui-même possédé pour captiver et faire chanceler son auditoire avec son "don de dieu" de rapper et de rimer (28). Cette esthétique de la possession divine mais corporelle rappelle fortement l'explication platonicienne (dans Ion) de la poésie et son appréciation comme une chaîne de folie divine qui s'étend de la Muse à travers les poètes et leurs interprètes jusqu'à l'auditoire, une possession qui malgré son caractère divin était sévèrement critiquée comme irrationnelle et inférieure au savoir véritable. Plus profondément, l'extase spirituelle de la possession corporelle divine devrait rappeler le Vaudou et la métaphysique des religions africaines auxquels l'esthétique de la musique afro-américaine est imputable (29). Quoi de plus éloigné du projet moderne de rationalisation et de sécularisation, quoi de plus opposé à l'esthétique formaliste et désincarnée du modernisme. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que les classes dominantes établies, soient tellement hostiles au rap et à la musique rock en général.

1. Ces idées sont développées davantage dans mon article "Form and Funk : The Aesthetic Challenge of Popular Culture", qui va paraître dans un recueil sur l'oeuvre de Pierre Bourdieu, sous la direction de Guntger Gebauer et Christoph Wulf (de la maison d'édition Suhrkamp) ; et dans mon livre "Livingbeauty, rethinking art", qui va paraître chez Basil Blackwell.
2. Dans ce film du ghetto noir, l'émeute culminante qui détruit la pizzeria du quartier est déclenchée par le refus violent du propriétaire de permettre le rap dans son restaurant "à cause de son bruit", le son fort, ou le bruit du rap est probablement sa caractéristique la plus offensive pour la sensibilité bourgeoise, mais cela est un élément intentionnellement calculé et thématique dans son esthétique. Nous pouvons le voir dans la chanson "Bring the noise" de Public Enemy, et ce slogan est repris dans plusieurs raps.
3. Pour une discussion plus détaillée de la dimension esthétique du postmodernisme, voir Richard Shusterman, "Postmodernisme and The Aesthetic Turn", Poetic Today, 10 (1989), 805-622.
4. Voir, par exemple, Roger Abrahams, Deen down in the jungle (Chicago : Aldine Press, 1970). Cette étude sur le ghetto à Philadelphie a révélé que l'habileté de parole "confère un haut statut social" ; et même parmi les jeunes mâles "l'aptitude de parole est autant cotée que la force physique" (31, 59). Ces faits sont confirmés par des études sur les ghettos à Washington et Chicago. Voir, Ulf Hannerz, Soulside (New York : Columbia University Press, 1969) 84-85, qui remarque aussi que l'habileté verbale était "très estimée chez les hommes du ghetto", pas uniquement pour des motifs pratiques mais pour sa "valeur de divertissement" ; et Thomas Kochman, "toward an Ethnography of Black American Speech Behavior", dans Thomas Kochman (ed.), Rappin' and Stylin' out (Urbana : University of Illinois Press, 1972), 241-264, Pour les Noirs, en plus de son sens plus étroit comme pratique noire traditionnelle et stylisée des insultes verbales, "signifying" a un sens plus général de communication encodée et indirecte qui dépend très fortement du savoir spécifique du fond culturel et du contexte concret des communicants. Sur ce point, voir Henry Louis Gates, The signifying Monkee : A theory of Afro-american Literary Criticism (Oxford : Oxford University Press, 1988).
5. De telles stratégies linguistiques de l'évasion et l'indirection qui comprend l'inversion, "shucking", tommying, marking, "loud-talking", et "signifying" dans son sens plus large) sont discutées en détail par Kochman, et dans Grace Simms Holt, "Inversion in Black Communication", et dans Claudia Mitchell-Kernan, "Signifying, loud-talking, and marking", tous dans le recueil de Kochman, cité en note 4.
6. "Hip hop" effectivement dénote tout un complexe culturel intégré du ghetto noir qui comprend le rap mais aussi le break-dancing et le graffiti, et une mode détendue à la fois sportive et soignée où les hauts "baskets" sont devenus à la mode. Le rap fournit de la musique pour les breakdancers, plusieurs rappers faisaient des graffiti, et la tenue de hip hop est célébrée dans beaucoup de chansons par exemple "My adidas" de Run DMC.
7. Pour l'histoire des débuts du rap, voir David Toop, The rap attack : African Jive to New York Hip Hop (Boston : South End Press, 1984),
8. Voir, par exemple, "Caught, can I get a Witness" de Public Enemy ; "Talking All that Jazz" de Stetsasonic, et "I'm Still # 1", "Ya Slippin'", et "the blueprint" de BDP.
9. Voir "My philosophy" et "Ghetto Music" de BDP. Ces "étiquettes de date" se trouvent aussi dans des raps de Public Enemy, Ice-T, Kool Moe Dee, et autres.
10. Par exemple les groupes blancs Third Bass et Beastie Boys, et le rapper cubain Mellow Man Ace.

11. On peut soutenir que le hip hop fournit un champ esthétique où la violence et l'aggression physique sont traduites en une forme symbolique. Bien sûr, la rivalité féroce et la compétition agressive sont essentielles à l'esthétique du rap. Un des thèmes les plus saillants des paroles du rap est traité du comment surmonter les défis d'autres rappers qui le critiquent et comment les faire paraître faibles et idiots quand ils se battent en duel de rap. Cette lutte artistique est souvent décrite en termes extrêmement violents, comme dans les jeux d'insulte verbale traditionnels du "dozens" et du "signifying". Cependant, malgré telle assertion agressive et compétitive d'être "le meilleur", les paroles du rap expriment aussi de la solidarité sous-jacente avec les autres rappers qui partagent les mêmes buts artistiques et politiques.
12. Frederic Jameson, "Postmodernism, or the cultural Logic of Late Capitalism", New Left Review, 146 (1984), 53-92.
13. Voir "Heartbeat" de Ice-T, et "Don't believe the Hype" de Public Enemy.
14. Voir "Don't believe the Hype" et "She watch Channel Zero" de Public Enemy.
15. Ces rappers, pourtant, avouent que parfois la radio passe leurs raps, mais c'est presque toujours très tard dans la nuit et sous une forme expurgée. Les rappers eux-mêmes préparent souvent des versions expurgées pour la radio et la télévision et leurs contraintes de censure.
16. Voir "Black Steel in the hour of Chaos" de Public Enemy. Sur ce thème de l'exploitation des Noirs par la société blanche, voir aussi "Who protects Us from you" de BDP et "Squeeze the Trigger" de Ice-T.
17. Pour le premier paradoxe voir, par exemple, "High Rollers", "Drama", "6'N the Hornin'", "Somebody's Gotta Do It" (Pimpin' Ain't Easy)" de Ice-T ; "Another Victory" de Big Daddy Kane ; et "The Avenue" et "Knowledge is King" de Kool Moe Dee. Pour le deuxième paradoxe voir surtout "Radio Suckers" de "The Blueprint" de BDP. Une autre contradiction troublante du rap est le fait que malgré ses condamnations de l'oppression et de l'exploitation, il adopte souvent le "pimpin' style" (style de souteneur) qui consiste en vantardises sur l'exploitation sexuelle des femmes. Voir, par exemple, "I love Ladies", "Sex", et "The Iceberg" de Ice-T, et "Gangsta, Gangsta de N.W.A.
- 18.11 y a, par exemple, dans la culture afro-américaine un lien profond entre l'expression indépendante et la réussite économique qui pourrait obliger même les rappers non-commerciaux à vanter leurs réussites commerciales et leur propriété. Tout les artistes afro-américains, comme l'explique le critique noir Houston Baker, doivent aborder consciemment ou inconsciemment, l'histoire de l'esclavage et de l'exploitation commerciale qui forment le fond de l'expérience et de l'expression noires. De même que les esclaves étaient transformés d'hommes indépendants à l'état de propriété, leur moyen pour regagner leur indépendance était d'acquérir assez d'argent ou assez de propriété pour acheter leur "manumission" et donc leur liberté. Voir Houston Baker, Blues, Ideology, and Afro-american Literature : A Vernacular Theory (Chicago : University of Chicago Press, 1984), 34-63. Donc, pour les underground rappers, la réussite commerciale et la propriété peuvent fonctionner comme signes d'une indépendance économique qui permet l'expression indépendante, et qui est en même temps augmentée par cette expression dans le rap.
Sur les contradictions des intérêts socio-économiques et des mécanismes commerciaux dans le domaine soi-disant désintéressé et non commercial de l'art savant, voir Pierre Bourdieu; La Distinction : Critique sociale du jugement (Paris : Minuit, 1979).
19. Voir Jameson, 65-71.
20. Ce calembour sur "History" est employé par BDP dans "Part time suckers". Le concept noir de "The man" est discuté par Claude Brown, "the language of Soul", Ken Johnson, "The vocabulary of Race", et Grace Sims Holt "Inversion in Black communication", (voir note 4).
21. Voir, par exemple, "Why is that ?", "You must learn", et "Hip Hop Rules" par BDP.

22. Sur ce sujet, voir la discussion de Jurgen Habermas, Per Philosophische Diskurs der Moderne (Frankfurt : Suhrkamp, 1985), chapitre 1.
23. Voir, "My Philosophy" et Gimme Dat, (Woy)" de BDP. Un vers de leur "rap-savoir" : "Who Protects Us From You" le présente comme "Une annonce de service public par les scientifiques de Boogie Down Productions" (BDP).
24. Pour une discussion de l'esthétique de Dewey et sa pertinence contemporaine, voir Richard Shusterman "Why Dewey Now ?" Journal of Aesthetic Education, 23 (1989). La reconnaissance du caractère foncièrement changeant et temporel est reflétée dans le rap par ses étiquettes de date et son usage fréquent et parfois thématiqué de l'expression populaire de "knowing what time it is", par exemple dans le rap de Ice-T "Do You know What Time It Is ?".
25. Voir Toop, 45-46.
26. Jameson, 85-89.
27. Voir, par exemple, "409" de Ice-T et "Nervous" de BDP. Il faut remarquer que même les artistes qui se présentent comme non-commerciaux portent des noms qui suggèrent le monde d'affaires commerciales. Le groupe de Ice-T s'appelle "Rhyne Syndicate Productions", et l'acronyme BDP dénote Boogie Down Productions.
28. Voir "Dance for me" de Queen Latifah et "Hit the deck" de Ice-T. Le formidable DJ Grandmaster Flash se plaignait quant, à cause de sa virtuosité à sélectionner et mélanger des disques, "la foule cessait de danser et commençait à se rassembler comme dans un séminaire. Ce n'était pas ce que je voulais. Ce n'était pas l'école. C'était le moment de secourir les fesses". Cité dans Toop, 72.
29. Voir, par exemple, Richard Waterman, "African Influence on the Music of the Americas", dans Sol Tax (ed.), Acculturation in the Americas (Chicago : University of Chicago Press, 1952), 207-218. Michael Ventura, Shadow dancing in the U.S.A. (Los Angeles : J.P. Tarcher, 1986) ; et Robert Farris Thompson, Flash of the Spirit (New York : Vintage, 1984).