



HAL
open science

La musique rap comme forme de résistance ?

David Diallo

► **To cite this version:**

David Diallo. La musique rap comme forme de résistance ?. Revue de recherche en civilisation américaine, 2009, 1. hal-02297517

HAL Id: hal-02297517

<https://hal.science/hal-02297517>

Submitted on 26 Sep 2019

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.



La musique rap comme forme de résistance ?

David Diallo



Éditeur
David Diallo

Édition électronique

URL : <http://rrca.revues.org/80>
ISSN : 2101-048X

Référence électronique

David Diallo, « La musique rap comme forme de résistance ? », *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 12 mai 2009, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://rrca.revues.org/80>

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

© Tous droits réservés

La musique rap comme forme de résistance ?

David Diallo

- 1 Dans *Blues People*, un ouvrage publié en 1963, l'écrivain et essayiste LeRoi Jones souligne les indéterminations que cette musique suscite régulièrement. Il écrit : "It is impossible to say simply, « Slavery created blues », and be done with it-or at least it seems almost impossible to make such a statement and sound intelligent saying it." (Jones 1963, p.50). Ce commentaire, s'il fut formulé pour rétablir certaines interprétations réductrices concernant le blues, vaut également pour quelques-unes des descriptions exprimées de nos jours au sujet de la musique rap. Tout comme ceux qui ont réduit le blues à un simple produit de l'esclavage où qui en ont fait une « musique du diable » (Pearson and McCulloch 2003), nombreux sont les auteurs de travaux sur la musique rap qui ont fréquemment réduit cette musique à une simple expression de résistance engendrée par l'oppression structurelle subie par une partie la communauté noire. Dans *The Rise of Rap* par exemple, James Bernard limite cette musique à sa dimension contestataire par un simple raisonnement analogique :

The revolutionary ethos and rhapsodic expressionism found in the poetry of today's hard-core rappers shows the same *attitude* as the black-power black nationalism of Marcus Garvey, Elijah Muhammad, Malcolm X, Muhammad Ali, Stokeley Carmichael, H.Rap Brown, Angela Davis, Louis Farrakhan, and many other apostles of black liberation. One young advocate of rap alluded to this attitudinal ethos when he said that rappers were his generation's «loosely organized Black Panthers. (Bernard 1990, p.50)

- 2 Michael Eric Dyson, un des premiers universitaires à s'être intéressé à la musique rap, la considère essentiellement comme un moyen de résistance culturelle et politique. Il déclare :

(...) raps display the power and pitfalls associated with the revival of earlier forms of black radicalism, nationalism, and cultural expression. The salutary aspect of the historical revival is that it raises consciousness about important figures, movements and ideas that prompted the racial, social, and political progress that permits rappers to express their visions of life in American culture. This renewed

historicism permits young blacks to discern links between the past and their own present circumstances, using the past as a fertile source of social reflection, cultural creation, and political resistance. (Dyson 1991, p.x)

- 3 Dans cet article nous montrerons, à partir de ces deux citations représentatives d'un ensemble d'interprétations restrictives qui caractérisent des travaux idéologiquement motivés sur les musiques noires (Ellison 1989, p.1 ; Eure and Spady 1989), que qualifier simplement la musique rap de forme de résistance est fortement réducteur dans la mesure où ce mode d'expression rassemble sans conteste une grande variété de thèmes et de discours. Dans une première partie nous proposerons une définition argumentée de la musique rap en nous arrêtant sur ses caractéristiques principales et montrerons qu'elle ne se limite guère à un discours de la contestation. Dans une deuxième partie nous déterminerons les enjeux idéologiques à l'origine des erreurs de perspective qui caractérisent ces travaux.

- 4 Dans *Rap Music and Street Consciousness*, une étude anthropologique et ethnomusicologique de la musique rap, Cheryl L. Keyes propose une définition qui énonce les caractéristiques principales de cette musique. Considérant le rap comme un des modes d'expression d'un mouvement hip-hop plus large, Keyes le décrit comme :

A musical form that makes use of rhyme, rhythmic speech, and street vernacular, which is recited or loosely chanted over a musical soundtrack. (Keyes 2002, p.5)

- 5 Cette définition formaliste, purement descriptive, permet de démarquer singulièrement la présente approche des nombreuses publications sur la musique rap dont les interprétations réduisent, malgré leur très grande valeur informative, la valeur de l'analyse. Considérer la musique rap comme un mode d'expression, ou une forme musicale pour reprendre les mots de Keyes, présente un intérêt pratique. Cette définition fournit un cadre cohérent qui permet, dans la mesure où tout mode d'expression autorise une multiplicité thématique, de combler les lacunes des commentaires restrictifs qui parcourent les ouvrages qui réduisent le rap à une simple forme de résistance. Aussi, envisager le rap comme un mode d'expression permet de rendre compte de la pluralité des registres thématiques et stylistiques explorables par une seule et même notion, et de conserver de ce fait une certaine cohérence dans l'analyse. Dans son ouvrage *Urban Blues*, Charles Keil, sans négliger la dimension protestataire du blues, souligne la richesse du répertoire de cette musique et la grande diversité de ses thèmes (Keil 1966, p.99). S'il existe certainement une même dimension protestataire dans la musique rap, cette dernière témoigne également d'une diversité thématique et formelle identique à celle de son illustre parent. Une étude détaillée des caractéristiques fondamentales de la musique rap permet de rendre compte de cette variété.
- 6 Sur le plan strictement musical, cette musique consiste principalement en un DJ, responsable de la partie mélodique et rythmique. Le DJ (*Disc Jockey*) compose sa musique et ses *beats* soit en mixant des morceaux préexistants sur deux platines, comme aux débuts de cette musique, soit à l'aide d'appareils d'enregistrement numérique (samplers, logiciels) sur lesquels il retravaille des sons et « bricole » des sonorités nouvelles. Les DJ, en raison de leur travail de production, sont les architectes sonores des morceaux de rap. Le MC, qui travaille en collaboration avec le DJ, est le chanteur, le Maître de Cérémonie ou *Mic Controller*. Il déclame ses textes en rimes, en rythme, et de manière stylisée sur les

productions musicales du DJ, que l'on désigne fréquemment par l'expression *beats* (alors qu'on emploie le terme *instrus* en français). Le MC Blueprint résume la complémentarité qui caractérise l'association DJ / MC en ces termes :

RJ [pour RJD2, son producteur] constructs the canvas
I find the color that matches (RJD2 2004)

- 7 Comme Keyes le suggère lorsqu'elle évoque un discours rythmé et un vernaculaire du ghetto, le MC se distingue d'un chanteur conventionnel par sa scansion, par les procédés rhétoriques qu'il adopte, et par la langue qu'il emploie. Ces caractéristiques trouvent leur origine dans l'oralité des ghettos noirs, où, comme dans la musique rap, une grande virtuosité dans l'usage des mots confère un statut social élevé (Dundes 1973, Abrahams 1973). La langue employée par les rappeurs, ce que Keyes appelle *street vernacular*, correspond au sociolecte de ces mêmes lieux, analysé par plusieurs linguistes (Kochman 1981 ; Smitherman 1977), et généralement désigné par les appellations *ebonics* et *black English*. Dans son morceau « Country Grammar », le rappeur Nelly associe d'ailleurs ce *Parler Ordinaire* (Labov 1978) avec le style de vie hédoniste et dionysiaque des *hustlers* du ghetto noir :

My grammar be's ebonics, gin tonic and chronic (Nelly 2000)

- 8 Variation d'un anglais standard, le *black english* (ou *Non Standard English*) s'en distingue par des idiosyncrasies diverses et par des transformations syntaxiques, grammaticales et phonétiques qui lui donnent une musicalité souvent mise en évidence par les chercheurs qui l'ont étudié (Goss and Barnes 1989 ; Abrahams 1976). Toutes ces transformations phonétiques, ruptures soudaines, syncopes, élision systématique de la consonne finale du gérondif, rendent plus fluide le récit du rappeur, permettent une plus grande densité de pieds dans le même vers et, au final, font que le rap se récite en moyenne quatre fois plus rapidement que n'importe quel autre style musical (Beckman and Sandler 1991, p.9).
- 9 Une autre particularité de la musique rap réside dans l'interpénétration oralité / écriture qui caractérise ses paroles. Celles-ci sont à la fois, si l'on peut dire, orales et écrites dans la mesure où elles résultent, à l'exception des sessions de *freestyle* - une pratique rhétorique qui consiste à réciter des textes improvisés en rimes et en rythmes -, d'une synthèse complexe d'un effort d'écriture combiné aux caractéristiques du mode oral. La complexité stylistique des paroles des rappeurs témoigne de cette fusion d'une scansion élaborée et d'une maîtrise certaine de l'expression écrite. Métaphores, allitérations, assonances, paronomases, chiasmes, les textes de rap regorgent généralement de procédés rhétoriques dont la complexité atteste un travail d'écriture soutenu. Les rappeurs font d'ailleurs régulièrement mention de leur virtuosité aussi bien dans le mode écrit qu'à l'oral¹. Michael E. Dyson interprète une telle virtuosité en ces termes :

(...) Also gratifying is the expression in rap of the ongoing preoccupation with literacy that has impelled the African-American community forward since the inception of legally coerced illiteracy during slavery. Rap artists explore grammatical creativity, verbal wizardry, and linguistic innovation in the art of oral communication with a welcome vengeance. (1991, p.22)

- 10 Cette insistance sur la dimension « réactive » de la musique rap, dimension sur laquelle s'appuient les auteurs qui la considèrent principalement comme une forme de résistance, court néanmoins le risque de céder à la thèse minimaliste qui dénie toute créativité autonome aux rappeurs. Comme le soulignent Claude Grignon et Jean Claude Passeron dans *Le Savant et Le Populaire*, les cultures dites « populaires » ne sont pas mobilisées en permanence dans une attitude de résistance culturelle (Grignon et Passeron 1989). Dans

cet ouvrage commun, ces deux sociologues de l'art entreprennent de réduire les imprécisions des travaux d'« amateurs naïfs » sur des formes de cultures populaires. Ils expliquent que toute l'altérité des cultures dites « populaires » ne se trouve pas dans la contestation, et qu'à trop insister sur ce que ces cultures doivent au fait d'être des cultures de groupes dominés, on risque de minimiser de façon excessive leur relative autonomie. S'il est vrai qu'une thématique de la contestation se dégage indéniablement de nombreux textes de rap (tout comme d'autres modes d'expression), l'altérité de cette musique ne se trouve pas, en revanche, dans la contestation, mais dans la pratique. Il est important de garder à l'esprit qu'à ses débuts, le rap était exclusivement une pratique festive destinées aux Noirs des quartiers pauvres.

- 11 Son histoire débuta concrètement au début des années 70 avec l'assemblage et l'enchaînement des *breakbeats* d'un petit groupe de DJ avant-gardistes du Bronx. A cette époque, le DJ était le personnage central, le seul architecte des rythmes insolites qui faisaient virevolter les danseurs de rue sur leur cartons ou les habitués des *block parties* en plein air. D'après Steven Hager, le centre de gravité de la musique rap glissa du DJ vers le MC en 1978 (Hager 1984, p.33). D'une pratique principalement instrumentale, le rap devint graduellement un mode d'expression verbale. Selon Hager, c'est à cette période charnière que les MC, qui accompagnaient les DJ en scandant des formules incitatives au public et dont les textes devenaient de plus en plus élaborés, les éclipsèrent progressivement. En distillant leur rimes sur les *breakbeats* des DJ, d'abord de manière décousue puis dans une structure classique de type refrain/couplets, les premiers MC posèrent les bases de la musique rap comme pratique musicale *et* verbale. Comme le remarque le journaliste David Toop dans son histoire du rap, les débuts (discographiques) du rap en tant que pratique correspondent à un panachage du verbiage des DJ de radio et des premiers MC, agrémenté de quelques expressions de B-Boys en vogue parmi les jeunes du ghetto (Toop 1984, p.82), et aucunement à une quelconque rhétorique de la résistance. Cette observation s'accorde d'ailleurs avec la définition du terme '*to rap*' tel qu'il était employé dans la communauté africaine américaine depuis 1870. Dans son dictionnaire de l'argot africain américain, Clarence Major explique que s'il désignait à cette période une façon de parler ou de se comporter, le terme rap s'imposa dans les années 40 et 50 pour caractériser une diction rythmique, accompagnée ou non de musique (Major 1994, p.376). Conformément à cette définition, celui qui rappait était celui qui, par l'usage des mots et de diverses pratiques langagières africaines américaines, essayait de « baratiner » ses interlocuteurs par ses paroles. Comme l'indique Ulf Poschardt, le terme de *rap* fût employé jusqu'à la fin des années 80 pour désigner toute musique qui reposait sur des *beats* et sur une scansion rythmique. Il note d'ailleurs que le fait que ce terme serve à désigner la musique hip-hop marque la prépondérance que l'acte verbal avait prise sur tous les autres éléments musicaux (Poschardt 2002, p.158).
- 12 L'absence de tout contenu revendicatif aux origines du rap démontre, conformément à ce qu'avancent Grignon et Passeron, que c'est l'oubli de la domination et non pas sa résistance qui rend possible l'activité créatrice des rappeurs. Comme le précise Denys Cuche, l'oubli de la domination sociale et symbolique permet, dans les moments et dans les lieux de socialisation, une activité de symbolisation originale (Cuche 2004, p.73). Cette symbolisation, dans le cadre de la musique rap, passe par un processus de stylisation destiné à mettre en valeur la virtuosité verbale et la créativité rhétorique du locuteur. Le rap, parfois appelé hip-hop par analogie avec le mouvement à l'essor duquel il a amplement participé, consiste principalement à faire montre de la « *hip-ness* » d'un

rhéteur (Bazin 1995, p.17). Autrement dit, rapper consiste en premier lieu à accomplir un travail important sur la forme de manière à mettre en évidence une certaine virtuosité verbale et être « dans le vent » (*hip*). Dans la mesure où la recherche de l'admiration d'un auditoire constitue la base élémentaire de ce mode d'expression, les rappeurs se doivent de soigner leur élocution, d'exhiber des qualités rhétoriques à travers des prouesses verbales imaginatives, et de styliser remarquablement le contenu de leurs compositions, quel que soit leur propos.

13 A l'évidence, et comme d'autres modes d'expression ou d'autres genres musicaux émanant des classes populaires de la communauté africaine américaine², le rap manifeste occasionnellement un caractère protestataire, voire révolutionnaire. L'étude de certains textes de Public Enemy par exemple, dont le célèbre titre « Fight The Power »³ symbolise précisément cette logique de résistance et qui, dans le morceau « Burn Hollywood Burn » réplique de manière virulente à la diffusion de sens communs racistes qui maintiennent une forme de pouvoir sur les populations noires, témoigne de cette dimension incontestable. Plusieurs morceaux de KRS-ONE, Stetsonic, Blackstar et de nombreux autres artistes engagés dont les vertus « conscientisantes » sont habituellement invoquées, de même que des paroles d'artistes auxquels une étiquette « rappeur gangsta » est attribuée malgré l'hétérogénéité de leur production et l'ambivalence de leur discours (comme Jay-Z, The Game, ou les rappeurs du Wu Tang Clan) rendent compte de la dimension protestataire que peut parfois prendre cette musique. En effet, nombreux sont les rappeurs, vétérans ou nouveaux venus, qui réfutent, le temps d'une chanson, d'un album ou d'un couplet, une hiérarchie raciale historique, exaltent leur négritude à travers un discours essentialiste et dénoncent les inégalités sociales auxquelles doit faire face une fraction importante de la communauté africaine américaine. Des rappeurs comme Ice Cube, Talib Kweli, Mos Def, Dead Prez, Arrested Development, Dr Dre, Common, Nappy Roots et de nombreux autres présentent régulièrement des textes contestataires et dénoncent inlassablement le climat raciste de leur pays.

14 En revanche, la mise en évidence d'une telle rhétorique de la résistance dans la musique rap ne doit pas occulter l'exploration flagrante de nombreux autres thèmes par ces *mêmes* artistes. Comme Mark Costello et David Foster Wallace le rappellent dans leur ouvrage *Signifying Rappers*, les textes de rap constituent essentiellement des variations sur une demi-douzaine de thèmes fondamentaux qu'ils répertorient de la sorte :

How bad / cool /fresh /def the rapper and his lyrics are; how equally un-all-these his musical rivals are; how troublesome, vacuous, and acquisitive women are; how wonderful it is to be « paid in full » for rapping instead of stealing or dealing; how gangs are really families and in particular, how sex and violence and yuppie toys represent perfectly the urban life drive" (Costello and Wallace 1990, p.24)

15 Dans son livre *Lyrical Protest*, Mary Ellison s'appuie sur la citation suivante du poète Gil Scott Heron pour témoigner de la contestation qui caractérise les musiques africaines américaines :

"I believe that songs can be instrumental in initiating changes, that music can sustain those who fight oppression. For centuries black people have stored their anger in song and have accompanied their battles for freedom with music. So long as inequality exists, the struggle will find strength and inspiration in music". (1989, p.61)

16 Si cette citation de l'auteur de « The Revolution Will Not Be Televised » illustre pleinement l'argument de Mary Ellison, elle confirme toutefois - une nuance négligée par la musicologue -, que les chansons noires ne sont pas des formes de résistance mais les

véhicules d'un discours de résistance (*songs can be instrumental*). En dépit de la mise en évidence de cette fonction de support et de la pluralité thématique du rap, certains «amateurs naïfs» et intellectuels militants ont invariablement privilégié l'aspect contestataire de cette musique au détriment d'autres dimensions nettement plus apparentes⁴. Nous tenterons, dans cette deuxième partie, d'expliquer ce traitement sélectif et la hiérarchisation pérenne à laquelle il a donné lieu.

- 17 Dans son livre *Gangsta Rap*, le journaliste Pierre Evil remarque que le lien originel entre le mouvement hip-hop et les pratiques socioculturelles des gangs de jeunes, s'il est généralement reconnu par les chercheurs qui se sont intéressés à la musique rap a souvent été occulté (Evil 2005)⁵. Cette origine « semi-criminelle » du rap, comme la qualifie Evil, susceptible d'enrayer la légitimation de cette musique comme pratique artistique, est souvent mentionnée laconiquement, comme si elle constituait un pan infamant, voire inavouable, de l'histoire d'une musique dont on préfère généralement exalter le militantisme politique ou la conscience sociale.
- 18 Dans un article intitulé « The Rebirth of Tragedy out of the Spirit of Hip Hop : A Cultural Sociology of Gangsta Rap Music », Alexander Riley relève, dans les travaux de certains spécialistes, plusieurs jugements de valeur qui dénotent une même hiérarchisation des thèmes développés par les rappeurs. Il s'interroge par exemple sur la discrétion de Tricia Rose concernant les productions d'artistes comme N.W.A, Dr Dre et Snoop Dogg, dont les albums étaient pourtant en tête des ventes de disques durant les deux années précédant le réputé *Black Noise* (1994), et regrette que ses commentaires à leur égard se limitent à de simples remarques sur leur misogynie et sur des faits divers les discréditant. Les interprétations de Steven Best et Doug Kellner qui, dans *Rap, Black Rage, and Racial Difference*, reprochent à la musique de Snoop Dogg d'être « apolitique, narcissique et sexiste » et « regrettent » que Tupac Shakur n'ait pu être sauvé de la « *Thug Life* » qu'il glorifiait dans ses récits stylisés par sa mère et par l'Eglise, le laissent également perplexe. (Riley 2005, p.298)
- 19 Dans leur ouvrage *Nation Conscious Rap*, Joseph D. Eure et James E. Spady louent invariablement la musique rap comme l'expression d'une idéologie protestataire (Eure and Spady, 1991). Ces auteurs la présentent exclusivement comme un mode d'expression invitant à une prise de conscience politique. Ce commentaire du réalisateur Spike Lee, apposé ostensiblement sur la couverture de l'ouvrage, récapitule son contenu en ces termes :
- Well I love rap music...and I love Public Enemy, because they have some consciousness...because of Public Enemy, a whole lot of guys will have to redetermine their content... they're gonna have to make a serious change, because that other stuff... the kids don't even want to hear that stuff anymore. You're gonna have to have some content, some substance. That's what people want now, that other stuff is played out...
- 20 À en croire Spike Lee, un cinéaste connu pour son engagement en faveur de la communauté africaine américaine, la musique rap se résume donc à ce que l'on désigne habituellement par l'appellation rap « conscient » (*conscious rap*). Le reste, qu'il appelle péjorativement « *that other stuff* », ne rentre pas dans cette catégorie. Les auteurs, tout au long de l'ouvrage, livrent néanmoins un portrait mosaïqué de la musique rap, présentant

des artistes dont les paroles explorent des thématiques diverses, et révèlent, souvent malgré eux, l'hétérogénéité et la pluralité thématique de la production rap. Les exemples de KRS-ONE et Paris sont particulièrement représentatifs du problème auquel sont généralement confrontés les auteurs qui présentent le rap comme l'expression d'un discours unique (tout comme ceux, par ailleurs, qui établissent plusieurs catégories de rap). Ces deux rappers, en raison de l'engagement politique qui ressort de plusieurs de leurs textes, sont présentés comme des rappers « conscients ». Les auteurs retranscrivent par exemple une partie d'une conférence présentée par KRS-ONE à la Temple University de Philadelphie (p.165-188) et présentent le rappeur Paris comme le « Black Panther » du rap (p.77). Autrement dit, ces deux artistes, en raison de leur appel à une plus grande « conscience », sont présentés comme les tenants de la musique rap telle que l'envisagent les auteurs, comme une forme de résistance culturelle. Pourtant KRS-ONE avec son album *Criminal-Minded* (sorti en 1987 mais ignoré par les auteurs) et Paris avec son album *The Devil Made Me Do It* (1990), des albums dont certains textes s'articulent sur une imagerie du crime et correspondent à ce que Spike Lee appelle « *that other stuff* », présentent une image de la musique rap divergente de celle initialement louée par les auteurs. « Conscients » de cette tension, les auteurs, même s'ils soulignent que Paris fonda en 1987 le label Scarface Records, dont le nom connote plus des pratiques délictueuses que le militantisme de l'Honorable Elijah Muhammad – dont il est abondamment question dans l'entretien et l'ensemble de l'ouvrage –, évoquent sobrement l'imagerie criminelle choisie par ce rappeur et se limitent à l'engagement politique de certains de ses textes. En rendant uniquement compte du caractère engagé des textes des rappers interrogés, alors que d'autres tendances thématiques sont tout aussi évidentes, les auteurs privilégient leur objectif sur le souci de leur objet et font délibérément abstraction d'éléments importants qui remettent en question la pertinence de leur argumentation.

- 21 Par exemple, dans leur entretien avec Daddy-O du groupe Stetsonic (p.141), il aurait été éclairant, lorsque le rappeur explique que le nom du groupe vient des chapeaux Stetson que les membres du groupe portaient, une référence au monde de la pègre et à Stagolee, un des criminels les plus célèbres du folklore du ghetto, que les auteurs ne s'en tiennent pas uniquement au contenu politique des textes du groupe et s'intéressent à d'autres thèmes apparents.
- 22 La hiérarchisation et la sélection thématique effectuée par ces auteurs est principalement, comme le remarque d'ailleurs Alexander Riley, le produit de jugements de valeur formulés sous le couvert de l'analyse. Leur insistance sur la dimension contestataire du rap et leur dénigrement ténus de textes et d'artistes qui exaltent les valeurs du monde du crime trahissent un positionnement idéologique et une certaine volonté de donner une image moins controversée et plus acceptable de la musique rap que celle, généralement négative, relayée par les médias. Ce parti pris, exprimé dans des travaux qui s'imposèrent, en raison de leur grande érudition et de la finesse de leurs descriptions, comme des ouvrages de référence, atténue néanmoins leur valeur analytique. Les spécialistes qui envisagent la musique rap comme une simple forme de résistance, comme une insubordination culturelle où une « célébration de l'impuissance » (Hebdige1998) instruisent autant le lecteur sur leur posture intellectuelle militante que sur la musique rap, devenue prétexte à alimenter un débat autour de la notion de « race » inséré dans un tissu de rapports sociopolitiques aux États-Unis, où chaque prise de position participe d'un débat idéologique transversal à la société américaine dans son

ensemble. Le discours essentialiste et partisan inhérent à cette posture, discours qui s'articule sur des justifications néo-indigénistes est, il nous semble, à l'origine de la qualification restrictive, idéologiquement motivée, de la musique rap comme une simple forme de résistance.

- 23 Nombreux sont les auteurs de travaux sur le rap où sur d'autres modes d'expressions émanant des quartiers noirs défavorisés à avoir voulu valoriser, par des effets de prestige par exemple, le caractère contestataire de cette musique. Soit en invoquant des références expressives d'une certaine conscience politique comme la poésie engagée des Last Poets (alors que Jalal Mansur Nuriddin, un des principaux membres de ce groupe fut également l'artisan, sous le nom de Lightnin' Rod, de l'antithétique *Hustlers Convention*) ou celle de Gil Scott Heron comme sources d'origine de la musique rap⁶. Soit par analogie avec le blues (Spencer 1991, p.v), un mode d'expression, nous l'avons vu, particulièrement connoté et qui a souvent été élevé comme paradigme de la résistance chantée de la communauté noire. Par exemple, dans *Toward the African Revolution*, le psychiatre Frantz Fanon, dont les écrits influencèrent grandement les tenants d'une *black perspective*, décrit cette musique en ces termes :

Thus the blues - the black slave lament - was offered up for the admiration of the oppressors. This modicum of stylized oppression is the exploiter's and the racist rightful due. Without oppression and without racism you have no blues. The end of racism would sound the knell of great Negro music. (Fanon 1967, p37)

- 24 Cette interprétation, qui s'attache principalement à la dimension réactive de ce mode d'expression, néglige considérablement son activité de symbolisation originale en le réduisant à une simple résistance à l'oppression structurelle blanche. L'approche de Fanon, sur laquelle s'appuient un grand nombre d'auteurs qui considèrent la musique rap comme une forme de résistance, rejoint ce que Michel Foucault appelle « l'insurrection des connaissances subjuguées » (Foucault 1980). Cette notion trouve d'ailleurs une illustration probante dans cette nouvelle citation tirée de *Peaux Noires, Masques Blancs* qui reprend un passage de la pièce *Orphée Noir* de Jean Paul Sartre :

« Qu'est ce donc que vous espérez quand vous ôtiez le bâillon qui fermait ces bouches noires ? Qu'elles allaient entonner vos louanges ? » (Fanon 1952, p.23)

- 25 Le discours de Fanon, motivé par une logique de résistance, se retrouve dans les commentaires sur le rap du musicologue Nathan Davis. Ce dernier, dans son ouvrage *African American Music* écrit :

Rap has served the same purpose during the seventies to nineties that the blues had earlier - as a reflection of the ills and misfortunes of the African American's plight in American society. (Davis 1996, p.125)

- 26 Cette description partielle et partielle de la musique rap témoigne indéniablement d'une prise de position de son auteur. En se focalisant exclusivement sur la dimension sociopolitique de la musique rap et en justifiant sa filiation par son attitude de résistance culturelle, Davis néglige non seulement une large palette thématique, mais simplifie à l'excès la production culturelle des Noirs des quartiers défavorisés en leur déniaient une quelconque autonomie créatrice. Imputer l'origine de la musique rap à la simple oppression structurelle qui pèse sur une partie de la communauté noire vivant dans des sites de relégation sociale est aussi réducteur, nous l'avons vu, qu'attribuer à l'esclavage l'origine du blues. Comme le note Ortiz Walton :

The problem cannot be simply reduced to one of social oppression, inasmuch as poor whites, who have had an equally long history of poverty, and now make up the

majority of welfare recipients, did not create the Blues, Jazz or Spirituals.(Walton 1974, p.34)

- 27 Si la structure socioéconomique des ghettos noirs des années soixante dix a forcément exercé une action sur l'arrivée de la musique rap (notamment sur la forme et les lieux de pratique -coins de rue et autres espaces publics-), l'originalité de cette musique relève non pas de la résistance à l'oppression structurelle qui pesait sur ces créateurs, mais de son oubli. Activité de symbolisation originale, mode d'expression, la musique rap ne peut être réduite à une simple réponse à l'oppression. Une telle simplification, symptomatique d'un rapport non neutre à cet objet, révèle un positionnement idéologique qui atténue considérablement la valeur analytique du travail des spécialistes qui l'ont formulée et renforce un métadiscours partisan sur la prééminence d'un discours sociopolitique et contestataire dans la musique rap. Considérer le rap comme un mode d'expression permet, au contraire, de neutraliser cet objet d'étude, de sortir d'une certaine proximité par une tentative de distanciation⁷, et d'adopter une approche méthodologique dont l'absence de partialité est susceptible d'apporter une mise en perspective plus pertinente.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages cités

- Abrahams, Roger D. 1973. *Deep Down in the Jungle, Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia* (Chicago : Adline Publishing Company)
- Abrahams, Roger D. 1976. *Talking Black* (Rowley, Ma : Newbury House Publishers)
- Bazin, Hugues. 1995. *La Culture Hip Hop* (Paris : Desclée de Brouwer)
- Beckman, Janette and B. Sandler. 1991. *Rap! : Portraits and Lyrics of a Generation of Black Rockers* (New York : St Martin's Press)
- Bernard, James. 'The Rise of Rap : Reflections on the Growth of the Hip-Hop nation', in *African Commentary*, June 1990
- Costello, Mark and David Foster Wallace. 1990. *Signifying Rappers, Rap and Race in Urban Present* (NY : The Ecco Press)
- Cuche, Denys. 2004. *La Notion de Culture dans les Sciences Sociales* (3^{ème} éd.) (Paris : La Découverte)
- Davis, Nathan. 1996. *African American Music, a Philosophical Look at African American Music in Society* (NY : Simon & Schuster)
- Desse et SGB. 1993. *Freestyle* (Paris : Florent Massot et François Millet Editeurs)
- Dundes, Alan (ed.). 1973. *Mother Wit From The Laughing Barrel : Readings in the Interpretation of African-American Folklore* (Englewood Cliffs, NJ : Prentice-Hall Inc.)
- Dyson, Michael Eric. 'Performance, Protest, and Prophecy in the Culture of Hip-Hop', in *Black Sacred Music* 1991 (5 :1), Duke University Press

- Dyson, Michael E. 'The Emergency of Black and the Emergence of Rap', in *A Special Issue on Black Sacred Music / Journal of Theomusicology*, Spring 1991, vol.5, n°1
- Eure, Joseph D. and James G. Spady (ed.). 1991. *Nation Conscious Rap : The Hip Hop Vision* (New York : PC International Press)
- Ellison, Mary. 1989. *Lyrical Protest : Black Music Struggle Against Discrimination* (NY : Praeger)
- Evil, Pierre. 2005. *Gangsta Rap*, Paris : Flammarion.
- Fanon, Frantz. 1952. *Peau Noire, Masques Blancs* (Paris : Editions du Seuil)
- Fanon, Frantz. 1967. *Toward the African Revolution* (NY : Grove Press)
- Foucault, Michel. 1980. *Power/knowledge : selected interviews and other writings, 1972-1977* (New York : Pantheon Books)
- Forman, Murray. 2003. *The 'Hood Comes First : Race, Space and Place in Rap and Hip hop*(Middletown, Conn. : Wesleyan University Press)
- George, Nelson. 1992. *Buppies, B-boys, Baps and Bohos* (New York : Harper Collins)
- Goss, Linda and Marian E. Barnes. 1989. *Talk That Talk : An Anthology of African-American Storytelling* (New York : Touchstone Books)
- Grignon, Claude et Jean Claude Passeron. 1989. *Le Savant et Le Populaire : Misérabilisme et Populisme en sociologie et en Littérature* (Paris : Gallimard)
- Hager, Stephen. 1984. *Hip Hop : The Illustrated History of Breakdancing, Rap Music and Graffiti* (New York : St Martins Press)
- Hebdige, Dick. 1998. *Hiding in the Light* (London : Routledge)
- Hebdige, Dick. 1987. *Cut'n'Mix, Culture, Identity, and Caribbean Music* (New York : Methuen, 1987)
- Jones, LeRoi. 1963. *BluesPeople : NegroMusicinWhiteAmerica* (NY : William Morrow & cie)
- Keyes, Cheryl L. 2002. *Rap Music and Street Consciousness* (Chicago : University of Illinois Press)
- Kiel, Charles. 1966. *Urban Blues* (Chicago : University of Chicago Press)
- Kochman, Thomas. 1981. *Black and White Styles in Conflict* (Chicago : University of Chicago Press)
- Labov, William. 1972. 'Rules for Ritual Insults', in *Language in the Inner City* (Philadelphia : University of Pennsylvania Press)
- Labov, William. 1978. *Le Parler Ordinaire : La Langue des Ghettois Noirs des États-Unis* (Paris : Les Editions de Minuit)
- Major, Clarence (ed.). 1994. *Juba To Jive : A Dictionary of African-American Slang* (New York : Penguin U.S.A.)
- Nelly. 2000. *Country Grammar* (Umvvd)
- Pearson, Barry Lee and Bill McCulloch. 2003. *Robert Johnson : Lost and Found* (University of Illinois Press)
- Poschardt, Ulf. 2002. *Dj Culture [1995]* (Paris : Kargo)
- Riley, Alexander. 'The Rebirth of Tragedy out of the Spirit of Hip Hop : A Cultural Sociology of Gangsta Rap Music', in *Journal of Youth Studies* 8 :3, September 2005, pp.297-311
- RJD2. 2004. *Deadringer* (Definite Jux)

Smitherman, Geneva. 1977. *Talkin' and Testifyin' : The Language of Black America* (Detroit : Wayne State University Press)

Toop, David. 1984. *Rap Attack* (London : Serpent's Tail)

Walton, Ortiz. 1972. *Music : Black, White & Blue - a sociological survey of the use and misuse of Afro-American music* (NY : William Morrow & cie)

NOTES

1. Les références insistantes que font les rappeurs à leurs stylos et à leurs cahiers de rimes (« *my pen and my pad* ») et leurs convocations fréquentes de références littéraires prestigieuses (Shakespeare, Langston Hughes, Norman Mailer,...) attestent d'une prise en compte indéniable du mode écrit.
2. Souvenons nous par exemple de la formule engagée "Say it loud, I'm black and I'm proud" du chanteur de funk James Brown.
3. Ce titre est d'ailleurs emprunté à un morceau du groupe de funk The Isley Brothers.
4. Comme, par exemple, son aspect récréatif, sa « commodification », ou ses conventions héritées des gangs de rue.
5. Le sujet est abordé brièvement par Murray Forman (2002, p.39) et Dick Hebdige (1987, p.137) sans que ce lien étroit soit exploré en détail.
6. *Freestyle* (1993), une collection d'entretiens où Desse et SBG demandent systématiquement aux rappeurs interviewés quelle fut l'influence des Last Poets sur leur musique offre une illustration convaincante de cette tendance.
7. Sans sous-évaluer leur très grande valeur informative, un grand nombre de publications sur le rap se distinguent par leur manque de distance avec leur objet d'étude. Nelson George désigne fréquemment les rappeurs par le terme « brothers » (George 1992, p.86), un terme qu'utilise également Murray Forman à l'encontre d'un jeune Noir dans son ouvrage *The Hood Comes First* (Forman 2003, p.253).

RÉSUMÉS

In this article, I examine the extrapolations that rap music has inspired among critics and scholars. In my effort to debunk biased presentations of rap as a form of resistance, I demonstrate that this music is first and foremost an expressive form through which rappers address a broad range of themes. In my first part, I argue that rap music offers a vast array of discourses and cannot be restricted to a mere discourse of resistance. In a second part I explain that the presentation of rap as a form of resistance, which is clearly at odds with empirical research, is the result of ideological interpretations that completely divorce this expressive form from its sociocultural origins. Through my debunking of this assertion, I importantly address issues of methodology, analytical rigor, and objectivity in scholarly works and emphasize highly biased assumptions presented by myopic researchers who let racial and political ideology take precedence over objectivity.

INDEX

Mots-clés : musique, rap, production culturelle, noirs américains

Keywords : music, expressive forms, African-Americans

AUTEUR

DAVID DIALLO

Maître de Conférences, Université Montesquieu-Bordeaux4