

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 théorique 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 »¹. 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^e et XX^e 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 rappeurs *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*², 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 radieuse, 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'écriture³ – 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^e siècle vient éclairer l'analyse d'extraits de rap français savamment échantillonnés, et où les possibilités propres de la langue française sont patiemment scrutées⁴, 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 « différance » 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'oïl ». De fait, dans leurs chansons, le recours au verlan est beaucoup moins systématique.