

Alain-Philippe DURAND (ed.), 2002. *Black, Blanc, Beur: Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World*, Lanham, Maryland and Oxford : The Scarecrow Press, Inc. 150pp. \$ US 24,50.

Ce recueil de dix essais sur la culture hip-hop en France, au Gabon, en Afrique de l'Ouest et au Québec apporte une précieuse contribution au corpus grandissant de la littérature académique de langue anglaise sur le hip-hop « non-anglophone » se développant à l'extérieur des USA. Un tel corpus, abstraction faite de mon propre ouvrage *Global Noise* (Mitchell, 2001), était jusqu'ici réduit à quelques articles épars dans les revues universitaires. Bien que MC Solaar continue d'être quasiment le seul rappeur français ayant percé dans cet îlot notoirement xénophobe qu'est le marché hip-hop US, la France est désormais largement reconnue comme étant le « second royaume » du hip-hop mondial après les États-Unis. S'émancipant d'un foyer originellement centré sur Paris, une production musicale riche et variée a gagné les différentes régions de France, et plus particulièrement celle de Marseille — principalement représentée par des beurs seconde génération, maghrébins [*islamic*] dans leurs origines comme dans leur sensibilité. On a de plus pu assister à la naissance d'une sous-culture extrêmement prolifique de Djing, de breakdance et de graff. Il y existe en outre, comme le montre cette anthologie, un corpus non négligeable de littérature académique de langue française sur le hip-hop. Pas moins de cinq auteurs de ce volume ont en effet écrit ou dirigé d'importantes études sur le hip-hop français, sept autres y sont référencés, ainsi que de nombreux articles.

Black, Blanc, Beur est un slogan multiculturel populaire qui s'offre comme une alternative à la devise patriotique « bleu, blanc, rouge » récupérée par le Front National. Ce slogan est passé dans le langage courant après la victoire de l'équipe de France pendant la coupe du monde de football de 1998 — une équipe majoritairement composée de *beur* et de français d'origine africaine. L'ouvrage est dédié à la mémoire d'André Prévos, spécialiste de la musique et de la littérature franco-américaine qui a publié en anglais au moins cinq articles sur le hip-hop français. Sa mort prématurée en 2002 suite à une crise cardiaque a surpris et affecté son entourage. André s'était établi sur le campus de Scranton, dans l'université de l'État de Pennsylvanie, non loin de l'endroit où s'est écrasé un des avions du « 11 septembre ». Le dernier mail qu'il m'ait envoyé exprimait sa préoccupation quant au harcèlement dont sont victimes les arabes américains de la région. Le livre débute justement par un essai de Prévos qui brosse à grands traits deux décennies de hip-hop en France tout en fournissant

une base objective et solide pour des essais à venir. Il y situe notamment MC Solaar à la croisée des chemins antagonistes de l'authenticité poétique et du succès commercial. Cet essai n'apporte cependant pas énormément de choses par rapport à ses publications précédentes. Prévos s'arrête avant les récents développements du hip-hop français tel que l'incarnent le rappeur musulman [islamic] Kery James, TTC (ces rappeurs « intello-bobos » à l'humour si singulier qui ont enregistré en 2002 leur premier album *Ceci n'est pas un disque* sur le label anglais Big Dada), ainsi que d'autres individualités ou groupes caractéristiques comme Rocé, La Caution ou encore le crew belge Starflam. Prévos évoque également des rappeuses comme Les Nubians, Lady Laistee et Princess Anies, qui ont selon lui fortement conféré au rap français. Il conclut sur le rap français, en le comparant qu'il ne versera pas comme son et de la publicité, qu'une tradition « hip-hop » doit encore faire ses preuves, et ce malgré l'impact massif de *La Haine* (1994), le film de Mathieu Kassowitz. Dans le même esprit, il pose l'idée que l'explosion (commerciale) du rap français en 2000 semble décliner et devenir une simple mode désuète. Ces scénarios d'un développement de la mode deviennent de plus en plus tannombrés croissant de films véhiculant le hip-hop et la banlieue, comme *ville est Tranquille*, qui fait jouer des graffeurs et rappeurs marseillais, la série des *Taxi* avec sa bande originale de hip-hop marseillais réalisée par Akhenaton, *Salut Cousin*, le film de Mehdi Charef qui met en scène des danseurs et des rappeurs beurs, et le documentaire d'Akhenaton lui-même sur les cultures musicales beurs — *Comme un aimant* — co-dirigé avec Kamel Saleh. Dans ce sens, un récent article de Dominique Bluher, paru dans *Camera Obscura* et intitulé « Le cinéma hip-hop en France », analyse deux « films-banlieue » du genre réalisés par des cinéastes beurs : *Hexagone*, de Malik Chibane, et *Souviens-toi de moi* de Zaïda Ghorab-Volta, et deux autres films, *État des lieux* et *Ma 6-T va crack-er*, réalisés cette fois par un français de souche [“ethnic” director], le marxiste Jean-François Richet. Tous ces films, réalisés dans la seconde moitié



des années quatre-vingt-dix, sont des « no-budget » (et par conséquent indépendants) et font écho en tant que tels à l'éthique DIY du hip-hop underground. *Ma 6-T va crack-er*, un film brutal et sans compromis sur les guerres de gang et de la drogue, qui illustre ce que Blucher appelle « une misogynie et un machisme intolérable » (Blucher, 2001 : 84), met en scène le collectif activiste hip-hop fondé par Richet : « Le Cercle Rouge ». Ce collectif, qui fut également à l'origine du morceau antiraciste *11'30" contre les lois racistes*, comprend notamment le rappeur beur Yazid et les D.J.'s White & Spirit parmi une foule d'autres artistes. Les deux autres films beurs comportent selon Blucher des tendances féministes et véhiculent « les valeurs et autres attitudes traditionnelles et authentiques du hip-hop : la non-violence, l'antiracisme, le refus des drogues et le respect des autres » (*Ibid.* : 91).

Ces aspects du hip-hop français, qui sont relatés tout au long de *Black, Blanc, Beur*, peuvent surprendre ceux qui parmi nous sont plus habitués aux mœurs brutales, individualistes, machistes, compétitives, violentes et corrosives du hip-hop US.

Les commentaires de Prévos sur le hip-hop « pharaonique » des rappeurs français les plus connus des années quatre-vingt-dix, le groupe marseillais IAM (Imperial Asiatic Man, ou Invasion des Arrivants de Mars — Mars étant la stigmatisation de Marseille comme le *côté obscur de la France*) sont suivis d'un essai de Jean-Marie Jacono qui dessine avec force détails les contours de l'identité musicale marseillaise en s'attardant sur trois groupes qui, outre IAM, témoignent par leur diversité ethnique de la richesse de l'identité marseillaise : La Fonky Family, Le Troisième Œil et Faf Larage. Son analyse de la qualité musicale et littéraire, de la profondeur et de l'hétérogénéité de l'œuvre maîtresse de IAM *Ombre et Lumière* (1993) — également l'un des chefs-d'œuvre du hip-hop international — suggère de manière intrigante que la construction de l'album (la présence d'interludes insérés toutes les trois plages musicales) « peut être lue comme une métaphore de l'espace urbain marseillais, où des quartiers opposés sont reliés ensemble par des raccourcis » (p. 26). Mais ce fascinant aperçu de la cartographie musicale nous laisse sur notre fin au moment où l'auteur aborde la définition du « style » marseillais : comme beaucoup des essais de cet ouvrage, l'article de Jacono nous frustre par sa brièveté (neuf pages). Les projets et les albums solos riches et variés des membres d'IAM (en particulier ceux d'Akhenaton), ne sont pas même évoqués. L'univers du hip-hop marseillais qui apparaît dans la magnifique et lugubre fiction des derniers polars de Jean-Claude Izzo (dont le livre *Total Kheops* — intitulé à partir d'un néologisme d'IAM — vient d'être récemment publié en Anglais par Arcadia Eurocrimes sous le titre *One Helluva Mess*,) n'est lui non plus pas mentionné (*cf.* Izzo, 2001).

Hélas, l'excessive brièveté des contributions — l'introduction du directeur de l'ouvrage, Alain-Philippe Durand, ne s'embarrasse que de trois pages pour survoler le vaste champ des écrits académiques de langue anglaise sur le hip-hop — ainsi que des traductions dramatiquement opaques (le chapitre intitulé « Rap and the combinational logic of Rogues (lascars) » étant un exemple particulièrement affligeant), et certaines théorisations délibérément obtuse et pédante constituent malheureusement les points faibles de ce livre. Cela commence dès l'avant-propos énigmatique d'Adam Krim, « Le hip-hop francophone comme géographie coloniale et urbaine ». Cette préface rejette la plupart des données postcoloniales et multiculturelles, génératrices d'identité et de processus de résistances qui, bien qu'évidentes, restent néanmoins fécondes. L'auteur préfère au contraire inutilement plaider contre « le concept fourre-tout de l'hybridité et le slogan libéral de la "globalisation" » (p. viii). En présentant l'interdisciplinarité de l'ouvrage, Krim souligne malgré lui une autre de ses faiblesses : une juxtaposition pèle-mêle d'essais par une assemblée de savants français, américains et canadiens de densité théorique inégale, et qui parfois s'attardent de manière redondante sur les détails du rap, du breakdance et du graff (et rien de spécifique sur le Djing) sans parvenir à dépasser le simple étalage de perspectives (musicologique, sociologique, anthropologique et linguistique, sans oublier les *cultural* et *youth studies*). Un essai de Georges Lapassade, un des pionniers français (et italien) dans le domaine des recherches anthropologiques et musicologiques sur le hip-hop, ou de l'universitaire anglo-indienne Rupa Huq, qui a écrit un essai intéressant sur des rappeurs français free style comme Saïan Supa Crew (qui n'est ici pas mentionné), auraient été les bienvenus. De même, on aurait attendu un chapitre traitant spécifiquement du hip-hop maghrébin [*islamic hip-hop*] en France. Faute de cela, l'article pourtant relativement substantiel de Paul A. Silverstein sur le Gangsta rap français est obligé de s'attarder sur des notions de bases. Silverstein propose une analyse nuancée des relations contradictoires entre le rap français, le capitalisme et le néo-libéralisme. En décortiquant les critiques virulentes des rappeurs français hardcore sur l'État nation, le racisme, la police et la politique gouvernementale, il ne néglige aucun des précédents historiques et théoriques tant de la scène hip-hop que de l'arène politique. Mais la tentative d'Anne-Marie Green de dresser l'état des lieux du terrain et des théories concernant les études sur la musique et la jeunesse à partir duquel elle voudrait approcher le rap peut finalement se comparer au prisme déformant de jumelles prises à l'envers ! Ce faisant, elle nous emmène jusqu'à Adorno, Bourdieu, Durkheim, Weber et consort, sans réussir à s'élever au-dessus des considérations les plus triviales, et sans même mentionner le hip-hop. En se focalisant principalement

sur le tag, qu'il considère comme « un marquage du territoire, une signature logotypique, une peinture ordurière » (p. 87) entre autres qualificatif, Alain Milon manque une opportunité d'écrire intelligemment sur les aspects sociaux et géopolitiques plus vastes du graff, préférant verser arbitrairement dans une approche postmoderne pseudo-poétique qui finit par rejoindre la myopie désormais célèbre de Baudrillard, qui réduisit le graffiti à un pur « signe graphique indéchiffrable. Implicitement, [le graff] ne sort pas de l'affirmation "j'existe et en même temps, je n'ai pas de nom, pas de signification et rien à dire" » (Baudrillard, 1988).

Hugues Bazin considère quant à lui le breakdance à l'intérieur d'un contexte — quelque peu étrange et « non-urbain » — d'acculturation et d'esthétisation, tel qu'il appert dans les compagnies professionnelles de danse hip-hop et même dans la prolifération des diplômes universitaires spécifiques reconnus par l'État. Il aurait pu toutefois se passer d'affirmer que : « On ne naît pas hip-hop, on le devient » (p. 101). Voilà qui ferait certainement s'arracher les cheveux à un admirateur de Simone de Beauvoir.

Enfin, l'analyse de la diffusion du hip-hop francophone hors-métropole est réservée aux deux derniers chapitres, et on peut dire que l'enquête originale et innovante de Michelle Auzanneau sur le rap à Libreville (Gabon) en relève brillamment le défi. S'inscrivant dans le domaine des recherches ethnographiques, elle analyse des textes de rap qui mêlent l'anglais, le français et des langues vernaculaires comme le Fang ou le Téké — ces dernières connaissant un nouvel essor grâce au hip-hop. Son analyse linguistique d'un morceau de Sya Po'ossi X est un des meilleurs passages du livre, et souligne en négatif la défaillance de ce genre d'analyse textuelle approfondie dans le reste de l'ouvrage, ce qui aurait sûrement été profitable aux lecteurs anglophones, souvent peu familiers du répertoire du rap français. Le dernier chapitre, de Roger Chamberland (tragiquement décédé en 2003 d'un accident de voiture à Québec), jette un regard sur le rap francophone au Québec dans le contexte de la prédominance de la scène anglophone. Son essai, largement descriptif, reprend un grand nombre de détails déjà mis en lumière dans un chapitre similaire de *Global Noise*. Chamberland part d'un conflit paradoxal entre d'une part, « l'authenticité ethnique » et la marginalisation sociale des rappeurs d'origine africaine et caraïbéenne, comme les Dubmatique (le groupe le plus célèbre de Montréal, qui a notamment travaillé avec IAM), et d'autre part, le public québécois francophone majoritairement blanc, qui consomme ses propres produits, se rend à ses propres concerts et dont le goût tend à l'hégémonie. Ce paradoxe, affirme Chamberland, « stigmatise davantage l'hétérogénéité ethnique qu'il ne rend justice à la *communion* [conviviality] qui devrait caractériser la culture hip-hop » (p. 134). Mais on est en droit de se demander si cette

communio fut une nécessité pour une sous-culture hautement compétitive qui s'est forgée à partir des battles, boasting et autre dissing, et qui, comme le remarque à juste titre Manuel Boucher, est « essentiellement agonistique » (p. 73). Boucher affirme, en contredisant ostensiblement Krim et Chamberland, que le hip-hop « est un mouvement culturel polymorphe, capable de nous montrer comment une partie de la jeunesse multiculturelle issue de nos sociétés occidentales et urbaines tente de s'imposer dans l'espace public, tout en essayant en même temps de se définir comme acteur-sujet » (p. 68-69). S'il en est ainsi, la culture hip-hop n'est-elle pas également basée sur des syncrétismes, des fracas, des chocs et des conflits à la fois musicaux, culturels, ethniques, sociaux et politiques, qui font de la *communio* une fin sociale amplement contestée plutôt qu'une règle donnée et innée d'une quelconque « hip-hop nation » ? Et avec l'apparition de sous-cultures hip-hop à Hong Kong, en Chine, au Moyen-Orient, et même dans des centres ruraux, le hip-hop ne s'exprime-t-il pas également dans des manifestations de plus en plus orientales et non-urbaines ? Le simple fait que ce livre pose ce genre de question est une preuve de sa valeur dans le champ des études françaises comme dans celui des études internationales sur le hip-hop entendu comme une discipline pédagogique qui s'étend chaque jour un peu plus.

Bibliographie

- BAUDRILLARD Jean (1988), *The Ecstasy of Communication*, New York:Semiotexte(e).
- BLUHER Dominique (2001), « Le cinéma hip-hop en France », *Camera Obscura* 46 vol. 17, no. 4, 77-96.
- Izzo Jean-Claude (2001), *One Helluva Mess*, translated by Vivienne Menkes-Ivry, London: Arcadia books.
- MITCHELL Tony (ed.) (2001), *Global Noise: Rap and Hip-Hop outside the USA*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Tony MITCHELL is Senior Lecturer in Writings and Cultural Studies
at the university of Technology, Sydney

Tony.Mitchell@uts.edu.au

Traduit de l'anglais par Emmanuel PARENT