

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

8 : 2 | 2011

Sex Sells, Blackness too?

Le hip hop : une expression mineure

Hip-Hop: A Minor Expression

Christian Béthune



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/2728>

DOI : [10.4000/volume.2728](https://doi.org/10.4000/volume.2728)

ISSN : 1950-568X

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2011

Pagination : 161-185

ISBN : 978-2-913169-30-2

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Christian Béthune, « Le hip hop : une expression mineure », *Volume !* [En ligne], 8 : 2 | 2011, mis en ligne le 15 décembre 2013, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2728> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.2728>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Le hip hop : une expression mineure

par

Christian Béthune

Chercheur associé au CIEREC

Résumé : Saisissant l'occasion ouverte par Deleuze et Guattari à propos du concept de « littérature mineure », l'article questionne le hip hop à l'aune de la perspective Guattaro-deleuzienne : déterritorialisation linguistique, immédiat politique, énonciation collective, tous les ingrédients d'une expression mineure semblent effectivement à l'œuvre dans la culture hip hop. Ce qui ne veut bien sûr pas dire qu'il s'agit d'une expression de second ordre, bien au contraire, mais d'une expression radicalement hors des normes établies, qui vient questionner les arts majeurs de façon « révolutionnaire ».

Mots-clés : *hip hop – culture mineure – déterritorialisation – énonciation collective – Deleuze – Guattari*

« Le rap est un art prolétaire, alors les minorités y sont majoritaires. » (Kery James, *À l'ombre du show business*)

C'est à partir d'une analyse de l'œuvre de Kafka que Deleuze et Guattari ont élaboré leur concept de « littérature mineure ». L'idée de minorité renvoie en l'occurrence à une manière de modeler les formes dominantes de l'expression à l'aune de sa propre minorité : « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. » (Deleuze & Gattari, 1975 : 29)

Juif de Prague, mais écrivain allemand, Kafka a dû « minoriser » la langue germanique qui s'imposait à lui dans la mise en œuvre de sa poétique, quitte à faire sonner cette « langue de papier » de manière à la fois étrange et inquiétante. Deleuze et Guattari y reconnaissent l'affirmation assumée d'une déterritorialisation culturelle : pour l'auteur du *Procès* ou de la *Métamorphose*, l'allemand ne fut finalement qu'un idiome d'emprunt. Or, c'est précisément à ce titre que l'usage de l'allemand aura constitué pour Kafka une source d'invention littéraire : « L'allemand de Prague est une langue déterritorialisée, propre à d'étranges usages mineurs. » Et les auteurs de préciser par parenthèse : « cf. dans un autre contexte aujourd'hui ce que les Noirs peuvent faire de l'américain. » (*Ibid.* : 30) Cette constatation incidente, signalée comme en passant par les auteurs, sera le point d'ancrage de notre interrogation sur statut mineur de la culture hip hop. De la même manière qu'il y a chez Kafka une impossibilité d'écrire autrement qu'en allemand, on peut parler chez les rappeurs d'une impossibilité de s'exprimer autrement que dans la langue dominante (anglais pour les afro et les latino-américains, français pour les représentants des minorités africaines, maghrébines, ou antillaises sur notre sol, etc.).

Dès l'émergence d'une culture afro-américaine, ce que les maîtres ont interprétés comme une inaptitude des Noirs à assimiler correctement la prononciation de l'anglais, son lexique ou sa syntaxe, doit plutôt être envisagé comme l'effet d'une entreprise concertée de minorisation, de déterritorialisation, de la langue dominante dans laquelle les esclaves et leurs descendants ont été contraints de s'exprimer. En outre, dans le cas de la culture afro-américaine en général, et du hip hop en particulier, ce n'est pas simplement la langue qui va se trouver soumise à une entreprise de minorisation, mais l'ensemble des manières d'être au monde du dominant :

le rapport au corps et au mouvement, les pratiques vestimentaires, ou encore le rapport à la sacro-sainte propriété et à la jouissance des biens matériels, vont se voir retravaillés par les afro-américains à l'aune d'une déterritorialisation généralisée. Le processus fonctionne en fait à double sens : la culture afro-américaine exprime le jeu ironique de déterritorialisation/reterritorialisation caractéristique de la diaspora africaine sur le sol américain, mais la culture afro-américaine déterritorialise et reterritorialise également ce qu'elle emprunte à la culture du dominant (langue, religion, musique, etc.). Située à la jonction de plusieurs milieux, la culture afro-américaine est vouée à engendrer des ritournelles pour baliser son propre territoire¹. Et même à en reprendre les manifestations sous une forme réductrice ou caricaturale, c'est bien cette culture minorisée des Noirs qui, des spectacles de *minstrels* et des romans de Mark Twain en passant par les cartoons et les films hollywoodiens, sans oublier naturellement le jazz... jusqu'au hip hop, permettra à la culture américaine de conquérir son autonomie et de quitter son propre état de minorité, en s'affranchissant de la tutelle qui la soumettait implicitement au modèle culturel européen. C'est au prix de cette déterritorialisation, via la culture mineure développée par les afro-américains, qu'une culture proprement américaine aura finalement pu émerger. Amiri Baraka n'a pas donc tort lorsqu'il affirme que la culture afro-américaine aura servi à la fois de combustible et de catalyseur à l'ensemble de la culture américaine (Baraka, 2009 : 75).

Outre la déterritorialisation linguistique, phénomène premier de toute littérature mineure selon les analyses de Deleuze et Guattari, une expression mineure se distingue encore par deux autres caractéristiques déterminantes : elle s'impose comme immédiatement politique ; et elle est également agencée collectivement de sorte que la communauté y prévaut toujours sur la figure isolée de l'auteur : « Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat politique, l'agencement collectif d'énonciation. » (Deleuze & Gattari, 1975 : 33)

1. « La ritournelle va vers l'agencement territorial, s'y installe ou en sort. En un sens général, on appelle ritournelle tout ensemble de motifs territoriaux (il y a des ritournelles motrices, gestuelles, optiques). En un sens restreint, on parle de ritournelle quand l'agencement est sonore ou dominé par le son. » (Deleuze & Gattari, 1980 : 397)

Or, pour les auteurs de *Kafka* et de *Mille plateaux*, ces critères récurrents inversent le rapport de préséance entre le mineur et le majeur :

« Autant dire que « mineur » ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie). Même celui qui a le malheur de naître dans un pays d'une grande littérature doit écrire dans sa langue comme un juif tchèque écrit en allemand ou comme un Ouzbek écrit en russe. » (*Ibid.*)

Minorité linguistique

Qu'il soit anglophone ou francophone, le profane en matière de culture hip hop admet, non sans un certain agacement, son incompetence linguistique à l'écoute d'un rap : « on ne comprend pas ce qu'ils racontent » se plaignent la plupart des auditeurs néophytes. Cela ne signifie pas pour autant qu'à l'opposé les amateurs de rap comprennent d'emblée l'ensemble de ce qu'ils écoutent, mais plutôt – de la même façon où le sens d'un poème se révèle rarement à la première lecture – ces derniers admettent la nécessité d'écoutes répétées pour mettre au jour le sens du morceau. L'impossibilité avouée de saisir correctement le contenu d'un énoncé, pourtant proféré dans sa propre langue, est donc moins le fait d'une mauvaise volonté de la part de l'auditeur que la conséquence d'une intention poétique délibérée par laquelle, nous dit Gilles Deleuze : « Il s'agit d'être, dans sa propre langue, un étranger. » (2003 : 56)

En installant la langue d'usage, la langue dominante, dans un rapport systématique de transgression à elle-même, en rendant l'anglais (ou le français) étranger à ce qui, de manière imprévisible, s'y énonce soudain, le *black english* (ou le français des cités, parfois agrémenté de verlan), dont les rappers font un usage systématique, déterritorialise l'anglais (ou le français) en dévaluant le pouvoir institutionnel et normatif d'une langue standard inculquée par l'école². Nombre de

2. La réalité d'un parler noir structuré en marge de l'anglais standard aura longtemps été contestée. Dès les années 1970, le linguiste William Labov constatait déjà cette réticence institutionnelle : « Pour diverses raisons, beaucoup parmi les enseignants, les directeurs d'école et les dirigeants du mouvement pour les droits civiques voudraient nier que l'existence d'un parler noir défini par ses propres structures constitue aujourd'hui une réalité linguistique et sociale aux États-Unis. » (Labov, 1978 : 32)

Le hip hop : une expression mineure

M.C's se plaisent à célébrer au fil de leurs rimes les agressions et les salissures qu'ils font subir à la langue dont ils usent afin de lui conférer sa véritable puissance expressive : « My language is polluted » (mon langage est pollué) affirme par exemple Sticky Fingaz, MC du groupe Onyx³.

« Cette syntaxe nouvelle, fautive, comme éventrée, marque une rupture très nette avec la correction et l'usage commun » note Julien Barret (2008). Le rap affirme une volonté sans équivoque de subversion verbale, faisant du rappeur un « malfaiteur textuel⁴ ». Cette salissure verbale ne semble – toutes choses égales – pas très éloignée de la souillure visuelle que les taggueurs imposent aux murs des villes :

« Jette-moi 8 mesures à souiller comme 8 murs
assailis d'enflures sur des aires de raclures⁵ »

Composants à part entière de la culture hip hop, le tag et le graf, par leur intention flibustière de convertir l'espace public en un espace pictural, s'affichent en tant que pratiques déviantes et donc nécessairement mineures : « On déconstruit les clichés. On transgresse les règles. On abolit les frontières⁶. »

Aux États-Unis comme en France, le rapport subversif à la langue d'usage s'instaure à plusieurs niveaux. D'abord en y introduisant un « parler rude », explicitement formulé, les rappeurs rendent tangible tout le pouvoir d'indécence de la langue qu'ils utilisent⁷. Ensuite en reconfigurant le lexique, le *black english* se plaît à utiliser certains termes courants de l'anglais

3. *Slam*, album « Bacdafucup », 1993, Def Jam/Universal. Cité dans Imani Perry (2005), *Prophets of the Hoods*. Analysant le morceau cité, l'auteure montre comment dans son texte, le MC rejette une économie de la pureté langagière pour faire prévaloir une économie de la créativité verbale (2005 : 46-47). Ajoutons que le texte se trouve de surcroît « pollué » par le débit précipité du flow et par le niveau sonore d'un l'accompagnement musical particulièrement agressif qui rend les paroles difficilement intelligibles.

4. Selon la formule du 113. Cf. *Ouais Gros*, album « Les Princes de la Ville » 1999.

5. La Rumeur *À nous le bruit*, Album « Regain de tension », 2004, La Rumeur Records/EMI.

6. Darco (graffeur), propos recueillis par Numa Murard et cités par Patricia Osganian : « Darco, Mode 2 : le graff sur le fil du rasoir » in revue « Mouvement » n° 11 *Hip hop, les pratiques, les marchés, la politique* septembre/octobre 2000, Éditions La Découverte.

7. Sur l'obscénité dans le rap, cf. Christian Béthune, *Le rap une esthétique hors la loi* (2001 : 133-157).

standard dans un sens complètement inédit, une opération de déplacement sémantique qui rend la langue équivoque. De leur côté, les rappeurs français n'hésitent pas à introduire des termes « exotiques » issus de l'arabe du parler manouche ou des dialectes africains, quand ils ne vont pas réactiver le lexique fleuri du vieil argot des « fortifs », cher à Bruant et aux escarpes de la fin du XIX^e siècle (« blaze », « daron », « surin », et même cambuter⁸...). Maltraiter la syntaxe constitue un autre stratagème efficace de « délinquance textuelle » : « Nique les règles grammaticales! On est pire qu'des zanimals! », vitupère, goguenard, Le Célèbre Bauza, en *featuring* dans un morceau d'Oxmo Puccino⁹.

Quant à Kerry James, provocateur, il revendique :

« Cette année on rappe salement tellement malment(sic) qu'ils croient qu'on rappe en allemand¹⁰. »

Mais c'est sans doute au niveau de la ré-appropriation phonétique et du travail sur la prosodie que les rappeurs font sonner de façon particulièrement étrange la langue qu'ils utilisent. Dès lors, se demander si cette maltraitance linguistique est le résultat d'une volonté délibérée ou la conséquence d'une déficience d'apprentissage et de maîtrise de la langue comme le font, certains commentateurs, des deux côtés de l'Atlantique, ne semble guère pertinent.

En tout état de cause, tous les MC's n'ont pas le même niveau d'études ni de compétence linguistique. Or, même en situation d'échec scolaire, certains rappeurs peuvent, à juste titre, être considérés comme de fins linguistes, non seulement par leur habileté à jongler avec les mots, à entrelacer dans leurs rimes les sonorités, les rythmes, et les registres linguistiques, mais tout simplement parce qu'ils pratiquent souvent plusieurs langues et font de cette polyglossie une véritable arme de combat identitaire et poétique. Une compétence dont se prévaut par exemple Sefyu :

8. « Pour monter en grade c'est vole, deale, cambute, dévalise » : Kenny Arkana, *La mère des enfants perdus*, album « Entre Ciment et Belle Étoile », 2006. Issu de l'argot parisien des camelots, le verbe cambuter, déjà recensé par le dictionnaire de Napoléon Hayard en 1907, signifie : « échanger », « escroquer », « flouer ». Son usage est relativement rare, même chez les familiers de la langue verte.

9. *Premier suicide*, Album « L'Amour est mort », 2001, Time Bomb. Cité par A. Pecqueux (2007 : 127).

10. *Foolek* in « À l'Ombre du Show Business », 2008, Warner.

Le hip hop : une expression mineure

« Je peux parler le français, puis enchaîner en soninké, mettre un crochet en arabe pour accélérer en japonais¹¹ »

Entreprendre alors ce qu'Anthony Pecqueux (2007 : 126) dénonce à juste titre comme une enquête en intentionnalité¹² – c'est-à-dire un procès d'intention – en suspectant *a priori* la compétence linguistique de ses acteurs, permet d'évincer à bon compte la dimension esthético-poétique du rap, pour mieux rabattre la culture hip hop sur les seules conditions sociales de son émergence et de sa diffusion, et se cantonner à une problématique misérabiliste du manque ou de la déficience. Ce qu'il convient plutôt de prendre en compte avec le rap, c'est une volonté impérieuse de se faire entendre par le truchement d'une langue ré-appropriée et qui, indépendamment de l'éventuel niveau de compétence de ses locuteurs ou de leur aptitude à maîtriser les formes validées de la syntaxe, n'ignore pas qu'elle brise un consensus. Peut importe au fond la part de manipulation délibérée ou de fatalité sociale, le rappeur se sait pertinemment en marge des formes d'expression – grammaticales, lexicales, phonétiques – conventionnellement admises. L'important, c'est la reconquête poétique de la langue par les rappeurs : ce qui, selon l'idéologie majoritaire, devrait être une occasion de se taire, et d'assimiler la norme du discours, devient, avec le rap, une raison de prendre la parole et de se faire entendre. Même s'ils n'ont pas forcément lu Deleuze et Guattari, les rappeurs ont la secrète intuition qu'« une règle de grammaire est un marqueur de pouvoir, avant d'être un marqueur de syntaxe » (1980 : 96). Radicalement mineure, la langue des rappeurs se fait porteuse d'une parole qui refuse d'entériner comme « maîtres mots » les « mots du maître » ainsi que le proclament, non sans lucidité ni élégance, les rappeurs du groupe La Rumeur :

« Maîtres mots et mots de maître, maîtres mots à suivre à la lettre, ordre des mots et mots de l'ordre, ordre des mots dressés pour mordre¹³. »

11. « *Sans plomb 93* » Album « Suis-je le gardien de mon frère ? » 2008, Bec5772326. On notera que le choix des verbes : enchaîner, mettre un crochet, accélérer font partie du vocabulaire sportif et plus particulièrement celui de la boxe.

12. Au critère normatif, Pecqueux propose judicieusement de substituer le critère énonciatif qui permet de considérer ce qui est proféré par les rappeurs dans une véritable perspective poétique (2007 : 127).

13. *Maître mot, mots du maître*, album « Regain de Tensions ».

Le coup de force porté à l'encontre de la langue d'usage et de son ordre normatif par les rappeurs est rendu d'autant plus prégnant qu'il s'accompagne d'une manière de prononcer qui, en anglais comme en français, ne laisse pas de doute possible sur la nature subversive des intentions qui animent les locuteurs. Ainsi la pratique qui consiste, chez les rappeurs américains, à renforcer l'accent et les tournures phonétiques régionales, voire locales, de manière à rendre immédiatement repérable leur lieu d'origine, ou bien la façon dont les rappeurs français soulignent leur appartenance aux minorités ethniques en exagérant dans leur flow l'accent africain ou maghrébin, constitue une façon phonétiquement efficace rendre la langue d'usage étrangère à elle-même, en dévoyant les formes académiques de sa prononciation. Partis d'une forme d'élocution plutôt conventionnelle, voire scolaire, dans leurs premiers essais de scansion dans les années 1980, les rappeurs français ont progressivement appris à altérer la prononciation du français en multipliant les tournures elliptiques ou en introduisant un usage systématique de phonèmes qui, à l'origine, n'appartiennent pas aux standards de la prononciation de notre langue. C'est en particulier le cas avec l'irruption, chez les rappeurs de la nouvelle génération, du « r » uvulaire arabisant, qu'Anthony Pecqueux appelle à tort « r apical » mais dont il décrit avec précision les effets poético-politique :

« Cette consonne est assimilé par Ivan Fónagy à un "index érigé", et elle constituerait selon lui une "menace"; il faut reconnaître à tout le moins qu'elle provoque un certain heurt sonore. Ainsi "khouya", mot signifiant "mon frère", par cette consonne apicale accentue sans conteste vers une certaine interpellation¹⁴. » (Pecqueux, 2003)

On peut dater cette irruption à partir de l'album « Mauvais Œil » du groupe Lunatic en particulier le titre 921 où se déploie en ritournelle dans le morceau la formule « C'est pour mes khos¹⁵ ». Avec Sefyu, c'est finalement l'ensemble de la langue française qui semble affecté de ce tropisme phonétique déterritorialisant :

14. En fait le « r apical » est un r roulé avec le bout de la langue, d'où son nom d'apical ; le « r » arabe /X/ comme dans Khaled, est un r uvulaire guttural plus dur encore que la jota en espagnol ou le ch allemand, noté /x/ par les phonéticiens.

15. Publié en 2000 sous le label indépendant 45 Scientific. Avant cette date le terme « gros » assurait de manière détournée cette subreption phonétique cf *Ouais gros !* du groupe 113, album « Les Princes de la Ville », 1999.

Le hip hop : une expression mineure

« De la gorge métallique de Sefyu, surgit une sémantique éclatée à la métrique complexe qui mélange fond et forme, flow et mot en un tout de son et de sens. De fait sa voix goudronnée, ornée de gimmicks que lui seul maîtrise, heurte de plein fouet. » (Blondeau & Hanak, 2008 : 221)

Sa façon d'articuler et d'accentuer notre langue donne l'impression que le MC broie littéralement les mots qu'il prononce en étayant sa diction perturbante sur un remarquable travail prosodique :

« On a des gueules **trop cramés** d'après les médias **ha ha**¹⁶ »

Frappée au coin de son étrangeté phonétique, la diction du rappeur, ponctuée de nombreux coups de glotte, martèle à la fois la prise de conscience et l'affirmation d'une appartenance minoritaire qui vaut comme processus d'individuation personnelle et collective.

Dans un registre similaire, nous pourrions également évoquer la façon dont Joey Starr confère énergie et violence à son phrasé (flow) par un procédé énonciatif d'hyper voisement (apparu dans sa diction avec l'album des NTM : « 1993, J'appuie sur la gâchette »), les grassements de Booba ou de Rhoff, les inflexions traînantes d'Oxmo Puccino, suggestives d'une hypothétique Afrique qui viendrait mâcher ses mots dans la prosodie de la langue française.

L'immédiat politique

Le second critère d'une expression mineure serait, selon Deleuze et Guattari : « le branchement de l'individuel sur l'immédiat politique », de sorte que, spontanément, « tout y est politique » (1975 : 33). La nature politique de l'expression – les auteurs insistent particulièrement sur ce point – ne tient pas en l'occurrence à la signification effective des énoncés formulés. Ce qui s'avère immédiatement politique dans une forme d'expression mineure, ce ne sont en effet ni les thèses soutenues, ni les critiques mises en œuvre, ni les mots d'ordre ou les slogans

16. Sefyu, *op. cit.*, après trois allitérations tr, cr, pr, le vers se termine par une onomatopée qui, redoublée en coup de glotte, rend le tour phonétique d'autant plus mordant.

proposés. C'est par leur situation même que les individus se trouvent directement branchés sur le politique, quel que soit finalement le contenu des énoncés proférés. D'une façon générale, ce qui semble immédiatement politique dans une forme mineure d'expression, c'est le simple fait que les sujets aient décidé de s'exprimer comme ils l'entendent. C'est ce que font les rappers lorsqu'ils prétendent investir le « site de l'art » au lieu d'abdiquer leur droit à la parole poétique, en proférant ce que l'on attendrait d'eux, et en acceptant d'adopter une contenance soumise (correction grammaticale, clarté des énoncés, ton mesuré, déférence...) qui rendrait leur prise de parole conforme au moule imposé par les formes de l'expression majeure. Le politique tient en l'occurrence au refus obstiné d'un devenir insignifiant de sa propre langue, d'une stase silencieuse de sa musique :

« Discourir, peu importe ; raconter, peut-être ; mais plutôt chroniquer des vies tumultueuses. Dire ce qu'on a sous le nez, juste là, maintenant, ce qui vient d'arriver à l'instant, ce qu'on vient de ramasser et qu'on a dans la poche, ce qui nous passe par la tête, ce qui nous traverse ; et qui devient matière sonore crachée en rythme, vent du nord soufflé dans nos bronches. »
(Sorman, 2007 : 48)

Une certaine critique marxiste a, par exemple, régulièrement reproché à Kafka de ne pas articuler sa mise en scène de l'absurdité de la bureaucratie judiciaire ou administrative sur une dénonciation politique effective de l'univers qu'il met en scène dans ses romans ou dans ses nouvelles. En effet, K., le héros générique du *Procès* ou du *Château*, collabore à la situation absurde dans laquelle il se trouve inopinément impliqué, et semble en cautionner les plus extravagantes péripéties, sans jamais se rebeller contre ce qui lui arrive. De façon similaire, on reproche globalement aux rappers de ne pas contester les fondements politiques ou économiques d'une société inégalitaire, fondée sur la recherche du profit par l'exploitation des plus vulnérables, et la valorisation des seuls biens matériels, mais de vouloir simplement en tirer pour leur propre compte le maximum d'avantages possibles, d'accumuler les biens matériels et de se complaire à une consommation ostentatoire. Une critique que le rappeur multimillionnaire Jay-Z évince sans ambiguïté :

« We as rappers must decide what's most important
And I can't help the poor if I'm one of them

Le hip hop : une expression mineure

So I got rich and gave back
 To me that's the win, win »
 (Nous en tant que rappers on doit décider de ce qui est le plus important
 Et je ne peux pas aider les pauvres si je suis l'un d'entre eux
 Alors je suis devenu riche et j'ai distribué
 Pour moi c'est gagnant-gagnant ¹⁷.)

Si les acteurs du mouvement hip hop reconnaissent volontiers la nature politique de leur attitude, ils refusent de limiter le contenu de leurs énoncés à une stricte dimension sociale ou politique : « Le rap ne doit pas être politique mais le hip hop dans sa genèse est conscient et politique » affirme par exemple Rockin' Squat, MC du groupe « Assassin ¹⁸ ». Même si certains rappers revendiquent, plus que d'autres, la dimension militante de leurs propos, c'est d'abord comme manière d'être au monde et comme intention de parole, que le hip hop doit être considéré comme « immédiatement politique ¹⁹ ». Les formulations explicitement politiques ou revendicatrices sont certes bien réelles dans le hip hop ²⁰, mais il s'agit en fin de compte d'une dimension accessoire ; leur absence n'efface pas la nature politique du rap. En effet, dans son immédiateté même, la dimension politique du hip hop déborde du cadre de la simple signification, et l'on peut caractériser le rap, avec Anthony Pecqueux, comme la manifestation d'une « politique incarnée ²¹ ». Une situation dont le rappeur américain Common, semble parfaitement conscient en dépit de son étiquette de « rappeur politique » :

17. *Moment of Clarity* « The Black Album », 2003, Roc-A-Fella Records.

18. Magazine *Teknikart*, 20 juin 2002.

19. Comme n'est au demeurant pas moins politique l'attitude existentielle indifférenciée où se complait la majorité silencieuse telle que la dénoncent les rappers du groupe La Rumeur dans *La meilleure des Polices*, album « Du cœur à l'outrage », 2007, La Rumeur Records/EMI.

20. On ne peut en effet pas placer au même niveau de conscience politique les paroles des raps scandés disons par « 50 cent » figure de proue du gangsta rap new-yorkais, et celles formulées par les deux MC du collectif « Dead Prez », qui revendique une approche révolutionnaire.

21. Je ne reviendrai que de manière accessoire à cette thématique développée par Anthony Pecqueux, elle constitue le noyau de sa thèse, puis de son ouvrage *Voix du rap*. L'auteur y analyse rigoureusement le processus de cette incarnation du politique.

« Tu sais je n'ai jamais été impliqué tant que ça dans la politique. Les gens me voient comme un "artiste politique", mais je suis plutôt un artiste qui parle de conscience, de spiritualité, de vie d'amour. Ce que j'ai appris c'est qu'on a un grand impact sur le monde, nous, la culture hip hop la jeunesse... On peut bouger les montagnes si on s'y prend ensemble²². »

Pour Common, la teneur politique de ses interventions ne tient pas directement au contenu de ses déclarations ou à ses prises de position, elle s'incarne immédiatement du fait de la dimension collective de son implication dans le mouvement hip hop : « On peut bouger les montagnes si on s'y prend ensemble. »

Alors que l'engagement politique est censé procéder d'un choix réfléchi, d'une décision consciente et qu'il suscite une démarche militante, voire une stratégie révolutionnaire, se trouver impliqué dans la culture hip hop est souvent revendiqué comme une sorte de fatalité qui échappe à la volonté du sujet : « I'm a prisoner of circumstances/Frail nigga » (Je suis un prisonnier des circonstances/un négro vulnérable) constate Jay-Z²³. Le hip hop serait donc d'abord une situation qui vous échoit et qui s'impose au sujet de manière presque inopinée, sans que les individus soient vraiment en mesure d'y échapper :

« Que voulez-vous que je fisse sinon du hardcore.
Je fais partie du triste décor de la banlieue Nord²⁴. »

Revendiquée par Joey Starr comme une fatalité, dans un élan un peu bancal d'hypercorrection, l'immersion dans « ce triste décor de la banlieue Nord » suffirait en soi à faire de vous un élément actif du mouvement hip hop. Tout individu qui participe à la culture hip hop se trouverait en somme impliqué, presque à son corps défendant, dans un processus globalement politique et cela indépendamment de ses options personnelles et des manifestations textuelles ou musicales de son art de rappeur. Le voudrait-il, l'individu ne parviendrait pas à se singulariser politiquement. Il y a dans cette façon de justifier son engagement et de mettre les situations en scène une part incontestable de posture poétique, presque une coquetterie.

22. Magazine « Rap US », n° 44, février/mars 2009.

23. Jay-Z, *Dope Man*, album « Life and Time of S.Carter », 1999.

24. NTM *Pour un nouveau massacre*, album « J'appuie sur la gâchette », 1993.

Dans la mesure où devenir un acteur du hip hop exige un processus complexe d'acculturation, la démarche ne peut-être que délibérée et procède d'une adhésion consciente, voire méthodique. Le simple fait que ce prétendu déterminisme social soit explicitement manifesté et fasse l'objet d'une revendication confirme d'ailleurs qu'il s'agit d'une construction esthétique-poétique. C'est toujours à notre insu que les déterminismes, d'où qu'ils viennent, pèsent sur notre volonté pour orienter nos choix. Il faut donc entendre ces déclarations comme la mise en abyme poétique d'une discrimination sociale – à la fois perçue et mise en scène – processus qui permet aux membres de la culture hip hop de se confronter aux formes majeures de l'expression et de rivaliser avec elles. Opter pour la culture de rue n'est donc ni une fatalité, ni un choix aussi irresponsable que certains le prétendent, mais une option réellement choisie :

« Vu nos capacités on aurait pu quitter la cité
 Pour l'université mais bon on a pas profité
 J'serais peut-être jamais friqué mais bon j'ai pas tout perdu
 J'ai ma culture du ghetto et ma littérature de rue²⁵ »

Ce qui n'est pas de l'ordre du choix, ou plutôt ce qui reste une condition inhérente à l'expression hip hop, c'est la dimension « immédiatement politique » des dispositifs symboliques élaborés par ses acteurs et qui se pose indépendamment de toute adhésion explicite à un mouvement ou à un parti politique. Que les rappeurs viennent à titre personnel soutenir tel ou tel figure politique, se placer dans tel ou tel camp, reste à ce titre secondaire ; la dimension politique du rap se situe précisément ailleurs.

En tant que représentant d'une forme mineure d'expression, le rappeur est d'abord perçu comme un individu en marge. S'exprimant depuis cette marge²⁶, lieu de sa minorité, c'est comme élément indifférencié d'un ensemble que le rappeur existe face à l'expression majeure : pas question donc d'être reconnu comme un artiste ou un auteur par les tenants

25. 113, *Les regrets restent*, « Les princes de la ville ».

26. Selon Oxmo Puccino : « Les rappeurs sont des gens qui n'auraient fait de la musique nulle part ailleurs. » (Blondeau et Hanak, 2008 : 119)

de l'idéologie majoritaire, tout juste le considère-t-on à titre de symptôme. Pour la majorité, l'individu n'est en l'occurrence pris en considération qu'en fonction de son lieu de résidence et d'une appartenance sociale ou ethnique qui d'emblée stigmatise son existence : « Je suis une bande ethnique à moi tout seul » dénoncent les rappers du groupe La Rumeur, en un démarquage désabusé de la chanson popularisée quelque trente ans plus tôt par Renaud (*Je suis une bande de jeunes à moi tout seul*²⁷) :

« Les journaux disent vrai, les philosophes aussi
Je suis l'ennemi juré du rayonnement de la francophilie
J'héberge trois tribus Massaï sous mon lit
Dont les mioches ont appris à fondre sur Paris »

Et le refrain enfonce le clou de ce constat d'exclusion systématique :

« Je suis une bande ethnique à moi tout seul
Regarde! C'est écrit sur ma gueule
Un cordon sanitaire autour de mon C.V.
Il y a d'quoi s'énerver²⁸ »

Pour un afro-américain des ghettos de l'*inner city*, – ou pour un fils d'immigré résidant, en France, dans ces quartiers pudiquement qualifiés de « sensibles » –, faire du rap constitue un moyen d'exister de manière individuée et de sortir du dilemme qui n'offre d'autre alternative que l'assimilation des codes majoritaires en vigueur ou l'exclusion. C'est parce que le hip hop permet au sujet d'attester de sa langue, de son ethnie, de son lieu et de ses modes de vie et de s'en prévaloir²⁹ en refusant l'alternative où on voudrait réduire les individus, selon une logique bipolaire de la victime ou de la racaille, qu'il constitue une forme « immédiatement politique » d'expression.

27. Renaud, 1977, album « Laisse Béton ».

28. *Je suis une bande ethnique à moi tout seul*, album « Du cœur à l'outrage », 2007.

29. Au risque d'être « pris pour cible » comme le dénoncent un titre du groupe Sniper, album « Du rire aux larmes », 2001, East West.

Le hip hop : une expression mineure

Avec le hip hop, ce qui s'affirme comme politique, c'est moins le choix particulier du citoyen, supposé responsable de ses opinions et de ses décisions (qui se traduit par une démarche électorale réfléchie, l'adhésion à un parti, le militantisme...) que l'expression collective d'un « Nous », prenant globalement position contre « Eux », ainsi que le souligne Anthony Pecqueux (2007 : chap. 5; 2009 : 105-110) ; une position massive dont la manifestation tapageuse et la violence du propos se veulent à la mesure de la dureté de l'exclusion subie : « On l'a déjà dit mec, c'est nous contre eux³⁰. » Mais, de la même manière que dans le *Procès*, Kafka n'éclaircit jamais la nature des charges qui pèsent contre K., dans le cadre du rap, note encore Anthony Pecqueux (2007 : 156) : « On n'en sait pas plus, ni sur l'identité ou la qualité de « eux », ni sur l'objet du différend, sauf qu'il y est question de conditions de vie morale ou politique » et, faudrait-il ajouter, que la lutte est sans merci :

« Y a bien longtemps on était des rois
Aujourd'hui c'est niqué mais on va pas leur servir de proies
Combattre on sait faire que ça
Et on repartira avec leur argent, leur sang et leur peusa (vêtements)³¹ »

Une des constantes du hip hop, reste que cet affrontement de « nous » contre « eux » s'y accomplit par le truchement du bruit. Faire le plus de bruit possible, comme le réclament sur scène les rappeurs à leur public, c'est prendre le contre-pied de l'opinion majoritaire qui estime pour sa part que les minorités sont censées ne jamais se faire remarquer. Au « *Bring the noise* » explosif de Public Enemy³² vient faire écho un « *À nous le bruit* » revendiqué par les français du groupe La Rumeur :

« À nous le bruit et ses effractions en série, son sous-sol, ses clés d'acier et ses clés de sol.
À nous le bruit, à nous le bruit et ses effractions en série³³ »

30. Fonky Family, *Art de rue* titre éponyme d'un album paru en 2001, Sony.

31. Lunatic, introduction de l'album « Mauvais Œil », 2000, 45 Scientific. L'alternance du « on » et du « leur », rend le « nous » d'autant plus indéterminé, mais paradoxalement fortement individué.

32. *Bring the noise*, album « It Takes a Nation of Millions to Hold us Back », 1988, Def Jam. L'album de Public Enemy met en oeuvre la théorie du « mur sonore » prônée par le Bomb Squad, expression esthétique de cette politique du bruit.

33. *À nous le Bruit*, album « Regain de Tension », 2004, EMI.

Davantage encore que le contenu sémantique des paroles prononcées, c'est finalement l'intensité sonore perturbatrice de leur émission – ainsi que celle de leur accompagnement musical ou prévaut un tumulte à la cadence impérieuse – qui se trouve, presque à lui seul, investi d'une efficace subversive et confère au propos sa dimension politique. Perturbant par nature, le bruit peut rapidement devenir envahissant : en effet, il ne suffit pas de tourner la tête pour le faire cesser, comme il est possible de détourner les yeux ou de clore les paupières devant un spectacle qui nous choque ou nous embarrasse ; même se boucher les oreilles ne réussit pas toujours à faire cesser l'agression sonore dans la mesure où le bruit se caractérise par une prégnance tactile qui dépasse la simple perception auditive et met à contribution la totalité du corps par la pression qu'il fait ressentir au sujet jusque dans le tréfonds de ses organes. Par son intensité, le bruit compense, pour les minorités, la « force du nombre ». L'inflation sonore devient ainsi l'arme privilégiée de « l'oppressé contre la répression », l'outil d'une rébellion contre le maître qui abolit les hiérarchies :

« Le son qui met la pression
 Garçon
 C'est l'oppressé contre la répression
 Y a plus d'maître ici³⁴ »

Le bruit véhicule donc, en tant que tel, un immédiat politique. En revanche, si les majorités, se veulent par définition silencieuses, c'est précisément dans la mesure où, désireuses de ne rien changer à l'ordre en place – garant à leurs yeux d'une manière d'être qu'elle considèrent comme rectrice – elles se prétendent a-politiques, puisque l'objectif de l'action politique c'est précisément de changer le monde. Toute opinion majoritaire veut conformer les minorités à son modèle et, à ce titre, prétend s'abstraire du devenir : « Ce qui définit une majorité, c'est un modèle auquel il faut être conforme : par exemple l'Européen moyen, adulte mâle habitant les villes... Tandis qu'une minorité n'a pas de modèle, c'est un devenir, un processus. » (Deleuze, 2003 : 235)

34. Groupe « Lunatic », *C'est le son qui met la pression*, album « Mauvais Œil », 2000, 45 Scientific.

Le hip hop : une expression mineure

Contre les majorités silencieuses et l'idéal sclérosé qu'elles prétendent imposer, peu important finalement les thèses, les mots d'ordre, ou les slogans, c'est par la force intrinsèque du son, nous dit le hip hop, que la Révolution s'initie et se propage comme un élan vital :

« Pour la révolution du son
pas trop de tergiversations
L'attaque est rythmée par une lourde programmation
Boum dans les basses et les mediums, clac
Poussant mon corps à suivre un mouvement de tic-tac vital³⁵ »

Le bruit impose sa dimension immédiatement politique en ce qu'il nous empêche de tourner le dos au concret et nous réoriente vers le lieu de l'action. Les endroits consacrés à l'universalité abstraite (bibliothèques, théâtres, salles de concerts ou salles de cours) sont par définition des lieux où, pour l'assistance, le silence est de rigueur ; il s'agit en effet d'y intégrer une norme, d'y entériner un ordre ou d'y assimiler un contenu³⁶ que l'on vous assigne et auxquels chacun est *a priori* tenu de consentir, sans, les commenter et à plus forte raison de les contester. Cette perspective rectrice se situe à l'opposé de la demande de battage régulièrement formulée par les rappeurs lors de leurs prestations.

L'énonciation collective

Contrairement aux formes symboliques qui participent d'une expression majeures, et où prévalent les figures exemplaires du maître et de l'auteur que leur charisme isole de la masse, dans les formes d'expression mineures : « Les conditions ne sont pas données d'une énonciation individuée, qui serait celle de tel ou tel « maître » et pourrait être séparée de l'énonciation collective. » (Deleuze & Guattari, 1975 : 31) Ce qui caractérise une culture mineure, c'est que

35. Suprême NTM, *La révolution du son*, album « 1993, J'appuie sur la Gâchette ».

36. « La maîtresse d'école n'informe pas quand elle interroge un élève pas plus qu'elle n'informe quand elle enseigne une règle de grammaire ou de calcul. Elle "enseigne", elle donne des ordres [...] la machine de l'enseignement obligatoire ne communique pas des informations mais impose à l'enfant des coordonnées sémiotiques. » (Deleuze & Guattari, 1980 : 95)

tout ce que le sujet isolé y profère : « constitue déjà une action commune » (*Idem*). Avec la culture hip hop, héritière de la tradition jazzistique et de sa communauté mimétique (Béthune, 2008 : II, 1) cette dimension collective de l'expression se manifeste de manière particulièrement prégnante et chaque protagoniste – artiste, public – possède l'intime conscience de cette appartenance collective. Si la production sonore d'un morceau ou l'écriture d'un rap apparaissent comme des pratiques le plus souvent solitaires, faire du rap implique en revanche de se positionner (moralement, esthétiquement, socialement) dans un cadre nécessairement collectif et d'intégrer dynamiquement ce cadre à son travail. En effet, dans le hip hop, l'évolution, la diffusion et l'évaluation des performances repose non pas sur des principes moraux ou esthétiques posés *a priori* de manière transcendante – ce que Jean-Marie Schaeffer appellerait la « théorie spéculative de l'art » – mais sur un consensus immanent, empiriquement partagé par les membres de la communauté, et continuellement renouvelé, comme par l'effet d'une création continuée.

Lorsque les rappeurs proclament de façon récurrente qu'ils « représentent », cette déclaration ne signifie pas *stricto sensu* qu'ils parlent *au nom*, ou *à la place* de qui que ce soit ; ils signalent plutôt que l'ensemble de la collectivité hip hop s'exprime par le truchement de leurs productions ou de leurs performances³⁷. Chaque acteur de la culture hip hop (MC, DJ, graffeur, breakdancer...) est moins l'auteur de ses prestations qu'il ne constitue (ou « représente ») une occasion pour la collectivité toute entière de se manifester, de se retrouver et d'apparaître précisément en tant que minorité.

On ne s'étonnera donc pas si la culture hip hop abonde en stéréotypes de tout ordre : musicaux, verbaux, gestuels et posturaux, vestimentaires, plastiques et picturaux, etc., ces lieux communs sont la conséquence de la dimension collective de l'expression. Par nature anonyme, le stéréotype ne vaut ni par la personnalité de son auteur, ni par l'originalité de son contenu, mais par

37. Davantage que simplement « représenter », dans la bouche d'un MC américain, « *to represent* » signifie d'abord « produire une performance remarquable » (Kearse, 2006 : 466). En d'autres termes, dans le hip hop même formulée dans le langage de l'ego exacerbé, l'excellence se revendique le plus souvent avec une perspective collective.

la pertinence de son usage. Ce qui fait l'intérêt d'un stéréotype, c'est la manière dont il est mis en œuvre dans le flux d'une performance, c'est l'esprit d'à propos avec lequel il est sollicité. De nature interlocutoire, le stéréotype, dans l'acte de sa formulation, signale une intuition commune de l'instant. En outre, dans la mesure où il s'agit précisément d'un lieu commun, le stéréotype permet à tout un chacun de s'identifier à une mémoire collective de s'y projeter et de s'y reconnaître. Ce qui prévaut du point de vue poétique, c'est donc la façon dont un stéréotype parvient à embrayer une connivence entre pairs. Éminemment plastique, le stéréotype s'adapte à des contextes variés ; il s'apparente en cela à un schème que chacun peut s'adjuger en l'adaptant, en le modulant à des fins propres. Constaté la fréquence des stéréotypes ne signifie pas pour autant que la culture hip hop en général, et le rap en particulier, soient dépourvus de trouvailles ou d'originalité – certaines inventions musicales ou langagières se révèlent même tout à fait saisissantes – mais que les innovations s'y trouvent d'emblée mises à un pot commun. En tout état de cause, solliciter un stéréotype pour lui faire porter une signification inédite constitue en soi une forme d'innovation. Avec le hip hop, même les traits les plus personnels ou les plus inventifs semblent procéder d'une genèse collective et prennent volontiers une tournure formulaire ; chacun peut alors en disposer à sa guise, à condition de se montrer à la hauteur du matériau sollicité dans l'usage particulier qu'il en propose. Ce jeu constant avec les stéréotypes, érigés en schèmes collectifs de création et d'invention, n'est d'ailleurs pas propre au seul hip hop : déjà à l'œuvre dans la culture des plantations, il est également constitutif du gospel et du blues, et participe des fondements du jazz.

Mais c'est peut être avec la pratique révolutionnaire de l'échantillonnage (*sampling*) que la culture hip hop s'enracine de la manière la plus radicale dans une forme mineure (et donc collective) d'expression. Pour les tenants des arts majeurs, les esthètes de la grande forme incarnée dans des œuvres – voire des chefs-d'œuvre – par définition intouchables, la pratique du *sampling* (qui consiste à prélever sur un matériau élaboré par d'autres, les éléments de ses propres productions) constitue une sorte de scandale. Véritable tour de passe-passe technologique, l'échantillonnage, du fait de ses manipulations, accomplirait trois transgressions impardonnables. D'abord, l'échantillon disloque la sacro-sainte unité des œuvres qu'il démembré pour s'en approprier des parcelles ; ensuite il remet en cause l'autorité morale du

créateur tant sur la forme que sur le contenu de son travail³⁸ ; on accuse enfin le *sampling* de faire fi de la propriété intellectuelle et de spolier les auteurs (et leurs ayants droits) des rétributions légitimes émanant de leurs créations. Considéré comme un véritable pillage, à la fois intellectuel, éthique et financier, le *sampling* ne saurait en conséquence prétendre à l'universalité de principe dont se réclament tant la morale que l'esthétique, ce qui condamne *a priori* les réalisations qui se livrent à ce genre de manipulations techniques à demeurer des formes mineures d'expression.

À travers les échantillons prélevés, se dévoile alors une dimension latente, quasi inépuisable, qui démultiplie le sens des œuvres et les rend comme étrangères à elles-mêmes. Ainsi, la technique de l'échantillonnage ouvre-t-elle des perspectives inquiétantes pour les expressions majeures : là où l'ontologie de l'art, sous-jacente à l'acte de création, s'imagine en avoir terminé en installant les œuvres dans la perfection indépassable de leur achèvement, le *sampling*, véritable épée de Damoclès suspendue au-dessus des œuvres (et de leurs auteurs), y réintroduit la menace d'un devenir indéfini dont on les croyait illusoirement préservées.

Or, en contestant l'au(c)torité des œuvres constituées, en les mettant à la disposition de chacun, la pratique de l'échantillonnage, situe toute énonciation personnelle dans le plan d'une expression collective et transforme toute propriété individuelle en un bien commun. La jubilation esthétique ne se limite plus dans ce cas à une attitude contemplative de simple réception, elle est collectivement instrumentée par les membres de la communauté hip hop, dépossédant au passage « l'auteur » de ses prérogatives d'exclusivité, esthétique, morale ou financière dont ils banalisent la maîtrise. Même s'il ne réalise pas lui-même des productions sonores, tout amateur de hip hop est à sa manière un collecteur d'échantillons, il développe une autre forme d'écoute musicale, dans laquelle l'intérêt esthétique procède moins de la continuité du morceau entendu que de la possibilité d'en recombinaison mentalement certains passages à l'intérieur d'une autre continuité. L'échantillonnage ouvre l'inquiétante possibilité d'une diffraction du plan d'immanence des œuvres cher à Adorno.

38. La technologie peut en effet faire subir au fragment prélevé toute une série de manipulations susceptibles de le rendre méconnaissable (flipping).

Le hip hop : une expression mineure

Dans la mesure où, d'autre part, il est possible d'échantillonner non seulement des portions d'œuvres constituées, mais également des fragments de conversations, des extraits de programmes radio, des passages de discours politiques, des dialogues de séries télévisées ou de films, des rumeurs et des fracas issus de l'activité urbaine, etc., de les placer côte à côte, ou encore de les superposer (*layering*) en une agressive mixture sonore, l'échantillonnage fait voler en éclats des hiérarchies ontologiques jusqu'alors soigneusement entretenues. La levée de boucliers contre la pratique perturbante de l'échantillonnage met au jour la relation de circularité qui unit l'économie des droits d'auteur et l'idéologie de l'œuvre d'art où se distingue la figure du créateur inspiré.

Minorité et négrité

Le hip hop est-il une forme culturelle spécifiquement afro-américaine ? Peut-on parler à propos du rap d'expression noire ? Pour certains chercheurs, le rap est incontestablement une musique afro-américaine – un *Black Noise* – selon la formule désormais canonique de Tricia Rose³⁹. Pour d'autres, il s'agirait d'une expression multi-ethnique dont nul groupe ne saurait génériquement se prévaloir. Pour certains, plus radicaux encore, c'est la notion de musique noire qui, en elle-même, aurait perdu toute pertinence⁴⁰. Rappelons que lorsqu'aux États-Unis on a voulu définir la race, l'administration de certains états ne s'est pas embarrassée de tels scrupules discriminatoires : une simple goutte de sang noir avéré suffisait à vous désigner comme « Black », avec toutes les restrictions qu'une telle classification impliquait en matière de droits (la règle de la goutte de sang unique se généralisant à l'ensemble du territoire après la guerre de sécession). Les bénéfices symboliques semblent en l'occurrence plus aisés à décolorer à fins de mutualisation ethnique que le stigmate de la race à ignorer dans la perspective d'une égalité sociale effective : « *everything but the burden!* »

39. « Le rap est une expression culturelle noire qui fait prévaloir la voix des noirs depuis les marges de l'Amérique urbaine. » (Rose, 1994 : 2)

40. C'est en particulier le cas de Philip Tagg « Lettre ouverte sur les musiques "noires" » (2008). Voir également la précédente livraison de *Volume!*, n° 8-1, 2011, « Peut-on parler de musique noire ? » (dir. Emmanuel Parent).

En fait, nous n'entrerons pas directement dans cet épineux débat. La genèse du rap est composite, les ingrédients qui s'y incorporent apparaissent extrêmement divers et procèdent d'une complexe « miscegenation ». Faut-il, pour autant, décolorer le rap ? Faut-il au contraire « négriifier » ceux des acteurs du hip hop qui n'appartiennent pas à la communauté afro-américaine et inclure dans une négrité performative tous ceux qui ont conjointement portés le hip hop sur les fonds baptismaux du Bronx, ou qui continuent de le promouvoir ? Faut-il phagocyter la Jamaïque ou bien au contraire considérer cette île des Caraïbes comme la véritable mère patrie du rap (Blum, 2009) ? Autant de controverses byzantines que les chercheurs risquent de ne jamais clore. Ce qui paraît en revanche incontestable, c'est que, sitôt la culture hip hop évoquée, la question de la race se trouve implicitement posée et le poids de la négrité vient massivement peser sur les commentaires ou les analyses. Anthony Kwame Harrison met bien en évidence comment même ceux qui se prétendent indifférents à l'appartenance ethnique (*color blind*), restent implicitement travaillés par les questions de race et de négrité. De manière assez saisissante, l'auteur de *Hip hop Underground* évoque même, chez les non-afro-américains, le renversement du processus de la « double consciousness » – mis en évidence dès 1903 par W.E.B Du Bois dans le séminal *The Souls of the Black Folk* (Harrison, 2009 : 110). Une thèse déjà implicite pour Jeffrey Ogbar lorsqu'il constate que les rappeurs, qu'ils soient d'origine « latine », asiatique ou européenne, « affirment leur ethnicité de non-afro-américains et s'approprient simultanément les marqueurs et les tournures linguistiques des rappeurs afro-américains afin de manifester leur légitimité rappologique » (2007 : 38). Dans son ensemble la culture hip hop apparaît « saturée de symbolisme racial » (Harrison, 2009 : 118), et le fait que les membres de la jeunesse blanche y adhèrent massivement à des fins d'identification et d'individuation n'y change rien.

Une manière d'éviter de tels pièges consiste à entendre « noir » non pas tant comme un marqueur racial ou ethnique, mais comme l'indice d'une volonté de s'en tenir à une forme résolument mineure de l'expression. Du fait de l'histoire chaotique dans laquelle, à son corps défendant, il s'est trouvé impliqué, l'Afro-Américain cristallise sur sa personne toutes les formes de minorités, et la culture que la communauté noire a dû mettre en place pour préserver l'humanité de ses membres, s'articule depuis ses origines comme la synthèse de ces minorités convergentes. D'où la remarque incidente sur le rapport linguistique des Noirs à

Le hip hop : une expression mineure

l'anglais standard dont nous avons relevé la prégnance en ouverture, placée entre parenthèses par Deleuze et Guattari, au moment où les auteurs se proposent d'aborder la problématique d'une expression mineure à partir de l'œuvre de Kafka.

Forger le syntagme provocateur de « *black noise*, » comme le fait Tricia Rose, pour désigner le rap revient à pointer le doigt sur son ancrage dans une dimension mineure de l'expression : l'exclusion du bruit de la sphère musicale venant en l'occurrence renforcer la marginalisation des Noirs de la sphère économique et sociale⁴¹. En ce sens « Black » ne fait référence ni à une race, ni même à une essence ou à un patrimoine culturel, mais fonctionne comme un opérateur implicite de minorité. C'est pourquoi les entreprises qui s'attachent à minimiser la négrité de la culture hip hop, comme celles qui s'efforcent d'en légitimer les contenus (exposition des graffs dans les musées, prise en main de la *break dance* par des chorégraphes institutionnels, reproche aux rappeurs de leur usage du mot nigger ou des clichés gangsta⁴²...) procèdent d'une intention comparable : arracher cette forme d'expression de la minorité où pourtant elle s'enracine avec insistance, ainsi que le signale le vers de Kery James cité en épigraphe.

Car, à rester ostensiblement une expression mineure, le hip hop, comme naguère son grand oncle le jazz, « minorise » à son tour l'ensemble des manifestations symboliques dont l'homme peut se montrer capable et remet à plat les présupposés ontologiques sur lesquels se fondent les stratégies de distinctions d'où émanent nos théories de l'art. Si, par exemple, passées les séductions de la première heure, les maîtres de la grande forme musicale ont aussi rapidement renoncé à se confronter au jazz, gageons que c'est dans la mesure où ils durent s'apercevoir que la référence à cette nouvelle forme de musique, incorporée dans leurs œuvres, n'élevait pas cette dernière, sous leur égide, au rang des expressions majeures, mais ouvrait des perspectives sur une dimension mineure de leur propres créations, incompatible avec une conception universaliste et dûment légitimée de leur art définitivement « majeur ».

41. Il est d'ailleurs significatif que Tricia Rose insiste pour intégrer les porto-ricains à la négrité fondatrice du rap.

42. À ce titre, par exemple, les deux MCs qui forment le groupe « Dead Prez », et dont les propos se veulent explicitement politiques, prennent bien soin de revendiquer un double statut de révolutionnaire *et* de gangster : « Revolutionary but Gangsta », 2004, Columbia.

Bibliographie

- BARAKA Amiri (2009), « Jazz Criticism and its Effects on the Music », in Baraka, *Digging, The afro-American soul of American Classical Music*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press.
- BÉTHUNE Christian (2001), *Le rap une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement.
- (2008), *Le jazz et l'Occident*, Paris, Klincksieck.
- BLUM Bruno (2009), *Le rap est né en Jamaïque*, Bordeaux, Castor Astral.
- BLONDEAU Thomas & HANAK Fred (2008), *Combat rap II*, Bordeaux, Castor Astral.
- DELEUZE Gille et GUATTARI Félix (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit.
- (1980), *Mille Plateaux (Capitalisme et schizophrénie II)*, Paris, Minuit.
- Gille DELEUZE (2003), *Pourparlers* [1990], Paris, Minuit.
- HARRISON Anthony Kwame (2009), *Hip hop Underground, The Integrity and Ethics of Racial Identification*, Philadelphie, Temple University Press.
- KEARSE Randy (2006), *Street Talk*, Fort Lee (NJ), Barricade Books.
- LABOV Williams (1978), *Le parler ordinaire*, traduction Alain Khim, Paris, Minuit.
- OGBAR Jeffrey (2007), *Hip hop Revolution. The Culture and Politics of Rap*, University Press of Kansas.
- PECQUEUX Anthony (2003), *La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières*, thèse de doctorat EHESS, soutenue le 12 décembre 2003.
- (2007), *Les voix du rap, essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan.
- (2009), *Le rap. Idées reçues*, Paris, Le Cavalier Bleu.
- PERRY Imani (2005), *Prophets of the Hoods*, Duke University Press.

Le hip hop : une expression mineure

185

REVUE *MOUVEMENT* (2000), n° 11, *Hip hop, les pratiques, les marchés, la politique*, septembre/octobre 2000, Paris, La Découverte.

ROSE Tricia (1994), *Black Noise*, Wesleyan University Press.

SORMAN Joy (2007), *Du bruit*, Paris, Gallimard.

TAGG Philip (2009), « Lettre ouverte sur les musiques "noires", "afro-américaines" et "européennes" », *Volume!*, n° 6-1/2, 2009, p. 135-161.



\$1200
TO
1250 DOLLARS!
FOR NEGROES!!

THE undersigned wishes to purchase a large lot of NEGROES for the New Orleans market. I will pay \$1200 to \$1250 for No. 1 young men, and \$850 to \$1000 for No. 1 young women. In fact I will pay more for likely

NEGROES,

Than any other trader in Kentucky. My office is adjoining the Broadway Hotel, on Broadway, Lexington, Ky., where I or my Agent can always be found.

WM. F. TALBOTT.

LEXINGTON, JULY 2, 1853.

Hank Willis Thomas, *NBA Trade* (de la série « Branded »), 2004. Photo courtesy Hank Willis Thomas et Jack Shainman Gallery, New York.