

**VOLUME!**

## **Volume !**

La revue des musiques populaires

**3 : 2 | 2004**  
**Sonorités Hip-Hop**

---

*Note de recherche*

## **Le franchissement de l'Atlantique**

*Crossing the Atlantic*

**Christian Béthune**

---



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/volume/1942>

DOI : 10.4000/volume.1942

ISSN : 1950-568X

### **Éditeur**

Association Mélanie Seteun

### **Édition imprimée**

Date de publication : 15 octobre 2004

Pagination : 19-27

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

### **Référence électronique**

Christian Béthune, « Le franchissement de l'Atlantique », *Volume !* [En ligne], 3 : 2 | 2004, mis en ligne le 15 octobre 2006, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/1942> ; DOI : 10.4000/volume.1942

---

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

## Le franchissement de l'Atlantique

par

Christian BÉTHUNE

Clermond-Ferrand

**Résumé.** Il s'agit dans cette note de recherche de baliser un terrain encore en friche, celui du mode de passage des musiques afro-américaines — et plus particulièrement du rap — sur la rive orientale de l'Atlantique. Pour le rap ce voyage s'insère dans une perspective doublement originale. Contrairement à ce qui s'est passé pour le jazz, ce n'est pas une intelligentsia qui en a pris en charge le contenu mais une classe de laissés-pour-compte du système scolaire et de la culture. En outre, les éventuelles racines africaines dont se prévaut fantasmatiquement la culture afro-américaine se trouvent effectivement à l'œuvre chez ceux qui sur notre sol ont choisi d'assumer la culture hip-hop. Ces particularités donnent au franchissement de l'Atlantique par le rap une teneur bien particulière dont la présente note s'efforce de poser les linéaments.

**Mots-clefs.** *rap — jazz — altérité — identité culturelle*

« Si je suis venu m'installer en France,  
c'est pour me rapprocher de l'Afrique »

(Sidney Bechet)

**S**ous l'impulsion directe ou incidente de la communauté afro-américaine, les musiques nouvelles prennent leur essor sur le sol américain; après une période variable de rodage *in situ*, elles franchissent l'Atlantique et sont reprises par les européens qui, avec plus ou moins de bonheur, y apportent leur contribution, avant que le monde entier ne finissent par se les approprier. Depuis un peu plus de trois quarts de siècle, nous sommes tellement familiers de ce schéma d'émergence que nous en acceptons comme tel le scénario, sans nous poser de questions. Cela fut vrai, à des nuances près, du jazz et du blues, de la soul, du rock' n' roll, du funk et de leurs multiples dérivés.

C'est aussi, à peu de choses près, selon ce schéma générique d'installation que l'on a, pour l'essentiel, appréhendé l'émergence de la culture hip-hop de ce côté-ci de l'Atlantique. Pourtant, à y bien réfléchir, la façon dont le rap a franchi l'océan et s'est implanté sur notre sol s'avère sensiblement différente de ce qu'elle fut pour les autres musiques venues d'outre-atlantique, en particulier pour le jazz ou même pour le rock.

En quoi le passage du rap en Europe dérogerait-il à ce qui semblait jusqu'alors une règle acquise?

### **Schémas respectifs d'émergence du jazz et du rap**

Après une flambée médiatique, lors de son arrivée en France — conséquence d'un engouement vif, mais passerager — c'est chez les exclus, les laissés-pour-compte de la croissance, bref chez les plus démunis, que le rap a rencontré un écho à la fois enthousiaste et massif. Si on le compare à celui de l'implantation du jazz, ce schéma d'émergence s'avère foncièrement différent, et même presque en tout point symétrique.

En effet, si au moment de son arrivée en Europe, le jazz jouit d'un authentique succès populaire, c'est très vite une part de l'intelligentsia qui s'empare du phénomène. Écrivains (Jean Cocteau, Pierre Mac Orlan, Philippe Soupault...), compositeurs et chefs d'orchestre réputés (Darius Mil-

haud, Ernest Ansermet, Jean Wiener...), musicologues, anthropologues et essayistes (Schaeffner, Coeuroy, Leiris, Bataille...) se veulent à la fois les initiateurs du jazz dans le champ culturel européen et les interprètes de son essence. Phénomène mondain, en France, mais également en Angleterre ou en Allemagne, le jazz se donne à entendre dans la plupart des lieux à la mode, diffusant même ses échos jusqu'à la cour d'Angleterre<sup>1</sup>. Cette invasion des endroits les plus huppés par le jazz constituera pour Adorno une occasion supplémentaire de sarcasme à l'endroit d'une forme d'expression qu'il méprise. Musique indigente à ses oreilles, le jazz ajoute la forfaiture de servir les intérêts de la classe dominante. Pour l'auteur d'*Über Jazz*, la fonction du jazz doit en effet « être comprise dans un premier temps par rapport à la classe dominante, et ses formes les plus cohérentes [...] sont réservées, encore aujourd'hui [1936], à une élite sociale<sup>2</sup> ».

Cette accointance quasi immédiate, avec l'intelligentsia européenne, à son arrivée sur le Vieux Continent, aura pour conséquence de placer d'emblée le jazz à l'intérieur de problématiques adventices et de le soumettre à un faisceau de questions constitutives d'un débat théorique propre à l'esthétique occidentale, mais qui ne concernait pas directement ses acteurs initiaux.

On est loin en l'occurrence des voies par lesquelles la culture hip-hop s'est implantée sur notre sol. Une fois retombé le soufflé médiatique dû à l'effet de mode, le rap est devenu le moyen d'expression quasi exclusif d'une tranche de la population hexagonale dont — c'est le moins que l'on puisse dire — il n'était pas d'usage de scruter les productions poétiques et culturelles. Toléré dans la mesure où : « pendant qu'ils font ça ils ne volent pas le sac des petites vieilles et mettent pas le feu aux voitures », le rap fut magistralement ignoré des instances culturelles. En premier lieu par les firmes discographiques et les grands médias de diffusion qui ne tardèrent pas à s'en mordre les doigts. En effet, en dépit de ce bouclage, le rap s'est non seulement constitué un public à la fois dévoué et actif, mais, œuvrant à l'insu de tous, les rappeurs français<sup>3</sup> se sont de surcroît forgés une esthétique propre en jouant avec habileté sur un effet de miroir, aux incidences assez complexes, avec la culture afro-américaine dont cette forme d'expression était initialement issue.

- 
1. Une sélection de 14 musiciens, issus du fameux South Syncopated Orchestra dirigé par Marion Cook — parmi lesquels Sidney Bechet — se produisit le 19 août 1919 à une *Garden Party* de Buckingham Palace.
  2. « Über jazz », *Moments musicaux*, traduction Martin Kaltenecker, Paris, Contrechamps, 2003, p. 67-95.
  3. Il faut entendre ici le terme de « français » en un sens élargi et non dans celui de nationalité *stricto sensu*, « français » désigne en l'occurrence des individus vivant au sein de la société française — même s'ils sont rejetés à ses marges — et qui ont choisi de s'exprimer en français.

À l'origine, le rapport du jazz européen au jazz américain est, peu ou prou, une relation de modèle à copie et, aux oreilles des amateurs, l'américanité représente à la fois un but vers lequel toute poétique est censée tendre et une sorte de norme indépassable du goût, exigences que l'on retrouvera au moment de l'émergence du rock' n' roll. En revanche, si pour les rappeurs français, le hip-hop américain constitue une source indéniable d'inspiration musicale et littéraire, une référence culturelle et un réservoir de thèmes et même de formules prêtes à l'emploi (« nique la police », ou « nique ta mère », « protège ton cou », « le savoir est une arme », sans oublier l'omniprésent « négro » etc., ne sont que les traductions quasi littérales de formules récurrentes chez leurs homologues américains), ces emprunts s'accompagnent d'une attitude volontiers critique, voire désinvolte ou goguenarde, à l'égard de la culture de référence et de ses représentants. Dans ce contexte volontiers polémique, Kool Shen (NTM) peut narquoisement déclarer :

« L'Amérique ce n'est pas un exemple. Ça en reste un au niveau du produit, mais pas de la démarche et de l'éthique. On ne parle pas d'éthique avec les américains, tu leur mets un billet, ils courent<sup>4</sup>. »

### Négrité, légitimité, racines

Lorsque le jazz débarque en Europe, la société française semble fascinée par les valeurs « nègres » : « bal nègre », « revue nègre », « chanson nègre » etc., le qualificatif « nègre », qui accompagne de manière presque obligée la publicité pour les manifestations jazzistiques vient en l'occurrence faire écho à l'idée « d'art nègre », déjà à l'œuvre dans les recherches plastiques des cubistes de la première heure<sup>5</sup>.

Dans son emploi, le terme « nègre » condense les effets d'un double processus de séduction et de mise à distance. Le nègre séduit tout en demeurant autre, et le terme vaut alors moins pour sa connotation ethnique ou raciale que comme manière emblématique de signifier l'altérité. Que l'on adhère ou non aux valeurs qu'il est censé représenter, l'exotisme du nègre s'impose à nous comme schème de l'autre.

Or, cette assignation à l'altérité fut sans doute aux États-Unis même, une des conditions indispensables à la survie du jazz et plus généralement de la musique afro-américaine. La musique noire ne

4. Cité in Jean-Louis Bocquet et Philippe-Pierre Adophe, *Rap ta France*, Paris, Flammarion, 1997, p. 189.

5. Rappelons que le tableau de Picasso *Les demoiselles d'Avignon* date de 1907, c'est-à-dire plusieurs années avant que les échos du jazz n'atteignent l'Europe.

pouvait être reçue au sein de la société américaine qu'à la condition expresse de signaler sa différence ; « nègre » fut l'emblème d'une altérité lisible par tous. À telle enseigne que, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, les premiers *minstrels* blancs devaient se passer les mains et la figure au noir de fumée ou au cirage avant de se produire sur scène, et il fut exigé des acteurs noirs de complexion trop claire qu'ils acceptent de se livrer à la même mascarade.

Sous la bannière schématisée du « nègre », la culture afro-américaine pouvait donc prendre pied tant aux États-Unis qu'en Europe. Or, dans la mesure où, aux États-Unis, la survie de l'homme noir en tant qu'être humain était conditionnée par l'acceptation de son statut de « nigger », le terme, en dépit de quelque réticence notable, fut à sa manière coopté par les afro-américains eux-mêmes. S'il a souvent été une marque d'infamie, le mot « nigger » s'est également imposé comme un signe de distinction auquel les membres de la communauté afro-américaine sont restés attachés de manière ambivalente. Avant Ice-T, Snoop-Doggy Dog ou 50-cents, Duke Ellington, à sa manière, a toujours revendiqué sa distinction de *nigger*.

Mais, pour les afro-américains, l'idée de *nigger* s'impose également comme le mot d'ordre d'une quête. Affirmer que — toutes choses égales — cette recherche d'une Afrique perdue ressemble, pour les afro-américains, à notre quête littéraire du Graal, c'est repérer simplement la part d'imaginaire qui en gouverne l'élan.

Or, une fois passé l'Atlantique, du fait même du public par lequel la culture hip-hop fut reçue en France, l'élan imaginaire vers la négrité se convertissait, dans la geste des rappeurs, en manifestation réelle d'identité. Dans le hip-hop hexagonal, le mot « négro » marque bien encore une différence radicale, mais il renvoie aussi à l'unité effective d'un sujet qui ne doute ni de son identité, ni de ses racines : « On ne court pas après nos racines comme les américains — déclare sereinement Passi dans la plaquette de présentation de l'album « Bisso na Bisso » —, nous on a encore nos familles africaines et on parle encore nos langues. » Mieux qu'une Afrique toujours rêvée mais irrémédiablement absente, Oxmo Puccino peut donc scander sa différence sans ambiguïté :

« J'suis né en Afrique noire  
Malien j'suis Bambara  
J'ai l'gris-gris<sup>6</sup>. »

6. *Sorilège*, in album « Opéra Puccino », Delabel, 1999.

La réalité ethnique et culturelle que les rappeurs américains formulent comme un hommage et qu'ils prescrivent à titre de visée eschatologique, les enfants d'immigrés africains résidant en France et impliqués dans le hip-hop la vivent comme un trait constitutif de leur personne. Quelle que soit, au demeurant, la difficulté à en arborer les signes dans notre société. Pour les rappeurs, ou pour les amateurs français de hip-hop, le respect n'est donc pas *a priori* chose acquise aux américains, chacun, en fonction de ses mérites attestés, se voit jugé sur pièce dans le libre exercice du sens critique.

Dans la mythologie de l'amateur de jazz européen, la référence obligée à la négrité connote une forme de manque impossible à combler, d'infériorité congénitale, une distance irréductible que sanctionne une inaptitude à l'expression :

« Armstrong je ne suis pas Noir, je suis blanc de peau  
Quand on veut chanter l'espoir quel manque de pot. »

se lamente Claude Nougaro sur l'air du gospel traditionnel *Go down Moses* — qui doit en partie sa popularité à l'interprétation d'Armstrong sur le célèbre album « The Good Book ».

Fort d'une identité, certes douloureuse mais incontestable, voire d'une lignée aristocratique — au moins probable — le MC français peut au contraire toiser son homologue américain, qui, dans les vicissitudes d'une histoire chaotique a dû abandonner jusqu'aux souvenirs de sa descendance et de son nom. Même à constater la réalité d'une exclusion vécue au quotidien, le rappeur hexagonal, ne renonce pas à la dignité de son lignage dont il affiche explicitement la supériorité :

« Hier encore on était des rois  
Aujourd'hui c'est niqué mais on va pas leur servir de proies  
Combattre, nous on sait faire que ça  
On r'partira avec leur argent, leur sang et leur peusa<sup>7</sup>. »

scande Booba — l'un des duettistes de Lunatic — non sans une arrogante fierté. Cette invocation d'une aristocratie effective fait étrangement écho à la noblesse de pacotille dont sont volontiers affublés les musiciens de jazz (King, Duke, Count...) ou celle, tout aussi fantasque, dont se parent certains rappeurs américains (Fresh Prince, Queen Latifa...). On notera en outre que, de façon significative, les rappeurs antillais, pourtant logés à la même enseigne que leurs homologues amé-

7. Intro de l'album « Mauvais œil », 45 Scientific, 2000.

ricains sur le plan des racines, récupèrent, sur la rive orientale de l'Atlantique, la part manquante de leur légitimité africaine.

Parallèlement, sur le terrain de l'« Islamhip-hop<sup>8</sup> », les rappeurs français peuvent se prévaloir d'une autre légitimité à laquelle les « Black Muslims » américains ne sauraient de leur côté prétendre. Confronté à l'orthodoxie d'une religion millénaire, pratiquée sans solution de continuité par les familles des rappeurs maghrébins ou africains, l'Islam des disciples de Farrakhan ou des membres de l'énigmatique secte des « Five Percenters » peut sembler fantaisiste voire tout à fait hérétique. Les MC's français de la nouvelle génération (Booba, Tunisiano, Freeman, etc.) ne se privent d'ailleurs pas de souligner leur lien à la tradition arabo-musulmane par un usage ostentatoire, et délibérément provocant<sup>9</sup>, du « r » apical, que seul un gosier formé dès l'enfance à la psalmodie du coran saurait pleinement maîtriser.

### Le terrain d'implantation

Lorsque le jazz accoste en Europe, il rencontre une terre à peu près vierge; les Européens qui l'accueillent sont plus ou moins contraints de reprendre en bloc ses formes et ses contenus. Le « swing », « les blue notes », le travail du timbre et le mode d'appropriation des instruments, la façon d'impliquer le corps, tout en fait s'avère inédit pour une oreille européenne, comme l'est également l'expérience humaine sur laquelle le jazz fonde sa poétique. C'est pourquoi il faudra attendre la seconde guerre mondiale et l'occupation — pas moins de trente ans — pour que, sous la double impulsion des interdits édictés par l'occupant et le regain subit d'un patriotisme mis à mal par la défaite, les musiciens nationaux accommodent un « jazz à la française » et apprennent à faire swinguer la valse musette ou la java, apportant ainsi leur contribution subsidiaire à l'histoire du jazz. Certes un jazz français de qualité se développe bien entre les deux guerres, mais à entendre les productions des musiciens hexagonaux de l'époque, comme à relire — par exemple — les premiers numéros des revues « Jazz Tango Dancing » (1930) ou « Jazz Hot » (1935), on se

8. Sur les rapports qu'entretiennent rap et religion, cf. Christian Béthune, *Le rap une esthétique hors la loi*, chap. « Sacré et profane », Paris, Autrement, 2003, et *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck, 2004, chap. vii.

9. Dans sa thèse *La politique incarnée du rap*, Paris, ENS, 12 décembre 2003, Anthony Pequeux précise à propos de l'usage de cette consonne très marquée — dont il souligne à juste titre l'importance chez les rappeurs français de la nouvelle école : « Il faut reconnaître à tout le moins qu'elle provoque un certain heurt sonore » (p. 105).



rend compte à quel point le jazz américain tient lieu de modèle régulateur. Du côté de l'industrie discographique, il n'est pas non plus abusif d'affirmer que les producteurs français vont systématiquement à la pêche des talents américains, sollicitant régulièrement le concours de ceux qui résident sur notre sol. Il faudra en fait attendre l'interdiction par les nazis de jouer une « musique de nègres » ou d'interpréter des morceaux américains pour qu'une formation comme le « Jazz de Paris » trouve en Alixe Combelle un pourvoyeur de thèmes originaux, ou pour que Gus Viseur invente le « jazz musette ». Finalement ce serait moins vers les formations revendiquant le label « jazz », mais en direction des orchestres dits « de variété » (Raymond Legrand, Jean Yatove) que n'estiment guère les puristes, ou encore du côté des chanteurs populaires (Charles Trenet, Jean Sablon) qu'il faudrait chercher l'ébauche d'un jazz à la française avant la seconde guerre mondiale. On ne constate pas chez les musiciens de jazz français de la première heure la distance que, presque d'emblée, les rappeurs se sont efforcés de mettre en place par rapport à la référence américaine.

Le terrain existentiel sur lequel provignait la poétique du hip-hop présentait au contraire d'indéniables similitudes des deux côtés de l'Atlantique; une simple différence de terroir où le rap pouvait implanter ses vigoureux cépages. Contrairement aux représentants de l'intelligentsia européenne de l'après guerre — la première —, ceux qui, en France, reçurent le rap et y furent sensibles, n'avaient pas de meubles théoriques à sauver, mais une expérience à faire valoir. Une expérience à l'expression de laquelle, dans sa grande majorité, la société française déniait toute dignité culturelle et dont le rap fournissait soudain les clés. Fort de la panoplie symbolique que leur procurait le hip-hop, le petit monde des cités, des zones et des quartiers dits sensibles trouvaient soudain matière à dire, là où l'on aurait voulu ne leur faire entériner que des occasions de se taire.

Une fois cela posé, les rappeurs hexagonaux pouvaient remettre à jour leur rapport d'ensemble à la culture, celle héritée de leurs parents, celle acquise, souvent dans la douleur et le mépris, au contact de la République et, notamment de son École, et se forger, selon l'heureuse formule de Christophe Rubin, un « tiers lieu culturel<sup>10</sup> », espace de recherche et de création où leurs droits à l'expression ne leur serait pas contestés. Dans la problématique du rap français, l'Amérique n'apparaît souvent que comme un simple corollaire, et l'on sait que de nombreux amateurs français de rap n'écoutent quasiment jamais de rap américain. L'aventure du rap français et l'originalité de sa poétique tien-

10. « Le rap : de l'échantillonnage à la réplique », actes du 24<sup>e</sup> colloque d'Albi « Langages et Significations, L'intertextualité » (7-10 juillet 2003), CALS/CPST, Toulouse, 2004.

ment dans les bornes de cet espace défriché à la machette. Or, dans la mesure où il s'agissait d'abord d'un terrain symbolique, toutes les ambivalences pouvaient librement s'y formuler, tous les conflits s'y déployer. Rendre compte de manière exhaustive de la teneur de ces ambivalences, qui portent tant sur la musique et l'art que sur la langue et la littérature, la chanson française, la société, la politique et les valeurs citoyennes, l'histoire, la morale et ses obligations, etc., reviendrait à écrire l'ouvrage fondamental sur le rap français qui fait encore défaut.

Christian BÉTHUNE, docteur en philosophie, enseigne dans l'académie de Clermond-Ferrand, il a récemment publié *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004.

christianbethune@aol.com

---