

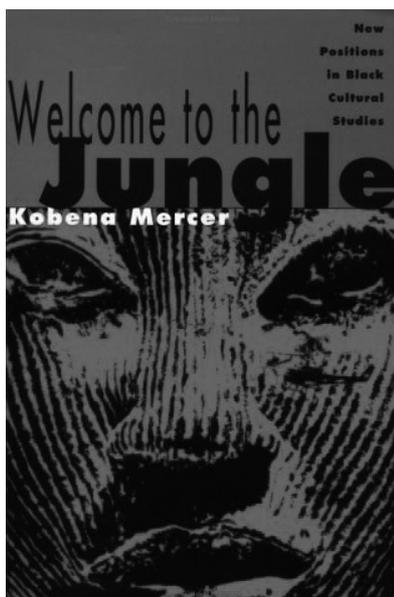
## Sur le rap

Kobena Mercer, *Welcome to the Jungle : New Positions in Black Cultural Studies*, Londres & New York, Routledge, 1994. Par Diane KOCH.

William-T Jr Lhamon, *Peaux blanches, masques noirs : Performances du Blackface de Jim Crow à Michael Jackson*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2008. Par Jean-Paul LALLEMAND.

Nick Cohn, Triksta. *Life and Death and New Orleans Rap*, New York, Vintage Books/Random House, 2007 (2<sup>e</sup> éd.), 243 p. Par Emmanuel PARENT.

**Kobena Mercer, *Welcome to the Jungle : New Positions in Black Cultural Studies*, Londres & New York, Routledge, 1994.**



Kobena Mercer occupe une place de premier rang parmi les universitaires noirs travaillant dans le domaine des *cultural studies*. Son travail porte notamment sur les politiques des représentations et de l'identité dans les diasporas africaines, asiatiques, au sens britannique, et antillaises, en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Dans *Welcome*

*to the Jungle*, son premier livre, il regroupe dix articles, pour la plupart écrits à Londres entre 1985 et 1990. Ces articles portent un regard critique sur la diversité des événements, des expériences et des pratiques culturelles noires qui ont marqué le contexte britannique des années 1980. Je précise que le terme « noir » a été réapproprié au cours des années 1970 et 1980 par les diasporas asiatiques, africaines et antillaises pour articuler une identité politique inclusive fondée notamment sur une lutte commune contre le racisme.

Mercer constate la possibilité et la nécessité de construire une nouvelle culture, une culture dans laquelle interagissent une multiplicité de subjectivités et d'identités hybrides et instables. Cette possibilité est née des bouleversements de la postmodernité caractérisée par l'éclatement des normes et des certitudes (occidentales) et l'étiollement de la conception de l'identité comme une essence fixe et immuable. Au niveau politique, cette nouvelle « indétermination » rend intenable la division du terrain politique en Droite, Centre, Gauche et donne

lieu à l'émergence d'une grande diversité de mouvements sociaux, notamment féministes, antiracistes et queer. Au niveau artistique, les valeurs esthétiques traditionnelles et l'autorité culturelle fondée sur la reconnaissance d'un « canon » transhistorique sont ébranlées. Ainsi le décentrement des discours dominants est accompagné par la démarginalisation des pratiques et des politiques culturelles noires et permet aux acteurs des diasporas de gagner en visibilité.

Cette nouvelle visibilité apparaît particulièrement dans le domaine du cinéma noir en Grande-Bretagne. Les années 1980 ont vu naître une grande variété de films produits par des réalisateurs et réalisatrices noirs. Ce foisonnement a offert la possibilité de diversifier les formes cinématographiques et les codes esthétiques à travers une approche expérimentale. En effet, le réalisme documentaire des années 1960 et 1970 avait pour fonction de construire un contre-discours aux représentations dominantes et racistes des sujets noirs. Alors que dans les années 1980, le cinéma noir constitue toujours une contre-pratique qui conteste ces représentations, l'abondance et l'hétéroclisme des œuvres a permis d'élargir le contre-discours en montrant qu'il n'y a pas *un* sujet et *une* expérience noirs, mais que les

communautés noires regroupe une multiplicité d'identités traversées, entre autre, par les questions de genre et de sexualités. Mercer accorde une place importante à ces questions, comme le montre notamment son étude de la masculinité noire. Il explique que les identités de genre des hommes noirs ont été historiquement et culturellement construites à travers des rapports de pouvoir et de subordination. Dans le système patriarcal occidental, la masculinité noire est ainsi construite comme une masculinité subordonnée à la masculinité blanche qui lui refuse les attributs de l'homme (blanc, hétérosexuel) tels que l'autorité et la responsabilité familiale. Au lieu de sortir de ce système, nombre de militants noirs des années 1960 ont développé une rhétorique masculiniste dont le sexisme et l'homophobie a provoqué des divisions au sein de la communauté noire. Cet exemple illustre l'importance de la reconnaissance de la diversité, à travers laquelle il devient également possible d'atténuer le « fardeau de la représentation » qui donne aux artistes noirs le sentiment de devoir créer une œuvre représentative de toute la communauté noire parce que, en l'absence de financements, ils sont seuls à pouvoir réfuter le « récit officiel des rapports de race ».

Mercer montre que les films noirs britanniques des années 1980 participent au décentrement des codes de la culture dominante sans pour autant les rejeter en bloc. En effet, dans des œuvres comme *Looking for Langston* (1988), les réalisateurs et réalisatrices construisent un dialogue avec ces codes en procédant à une appropriation syncrétique qui leur permet de les hybrider, de les créoliser. Ces stratégies syncrétiques apparaissent également dans les pratiques culturelles de la musique et des coiffures. Les peuples de

la diaspora africaine ont ainsi créé des styles noirs dans lesquels ils se sont réappropriés des éléments de la culture dominante en les créolisant. Mercer propose deux exemples de coiffure avec le *conk* (cheveux défrisés) des années 1940 et la *curly-perm* (permanente frisée) des années 1980, ainsi que l'exemple du jazz, qui transforme radicalement des éléments tels que les gammes, les harmonies et même le piano des traditions culturelles occidentales.

Diane KOCH

---

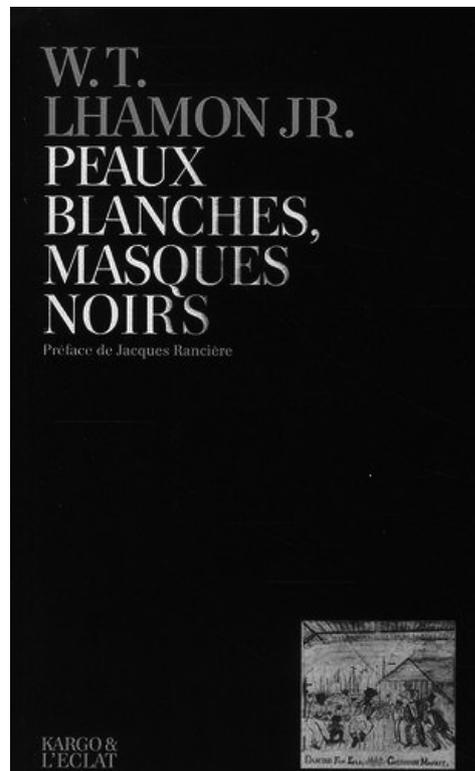
**William-T Jr Lhamon, *Peaux blanches, masques noirs : Performances du Blackface de Jim Crow à Michael Jackson*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2008.**

« Voilà un livre qui donnera le vertige à ceux qui sont habitués aux standards de l'histoire culturelle ». Ainsi débute la préface qu'offre Jacques Rancière à l'édition française de l'ouvrage de William Lhamon. Vertigineuse, l'entreprise de Lhamon l'est sur bien des points ; son projet d'une histoire culturelle du Blackface débute avec ses premières représentations autour du Marché Sainte Catherine au début du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à leurs dernières manifestations, que

l'auteur retrouve dans les figures de danse Hip-Hop de M.C. Hammer au début des années 1990, dernier avatar d'un *underground railroad* culturel qui n'a eu de cesse de circuler, et dont le sens se reconfigure à l'infini. L'auteur nous propose de suivre la trace du Blackface, « cette mauvaise herbe » de l'histoire où des hommes blancs se grimaient en noirs en reprenant tout un répertoire stéréotypé et racialisé de chants, de danses et d'histoires supposés appartenir à la commu-

Peaux blanches, masques noirs

nauté noire. Ces spectacles ne sont pas nés comme on pourrait le croire dans les plantations du Sud mais bien dans les marges des grandes métropoles du Nord des États-Unis du début du XIX<sup>e</sup> siècle, autour des marchés, ces « zones de tolérance et de mixité entre les cultures ». C'est ici que réside toute la force du travail de Lhamon : faire l'archéologie de la réception du Blackface en évacuant le prisme (qu'il juge aveuglant) de la race sans pour autant en minimiser le racisme inhérent. Le Blackface qui se dessine sous sa plume devient le premier spectacle de culture de masse de l'histoire des États-Unis et la première manifestation culturelle à convoquer des images de la culture noire. Pour ces jeunes Blancs, se mettre dans la peau d'un noir était une stratégie pour échapper à un contrôle social et culturel. Une fois sous le masque, leurs identités de jeunes immigrants irlandais, français ou allemands, disparaissaient. Un moyen donc, pour une « masse de jeunes blancs déracinés », de se forger une identité. Le Blackface était aussi un métissage culturel, une image qui était renvoyée en miroir aux publics de ces quartiers interethniques ; métissage qui s'incarnait dans le maquillage qui laissait voir leurs peaux blanches sous les couches de bouchons brûlés



et que les mélodies irlandaises chantées en dialecte créole colportaient. Le Blackface à travers la figure du Noir devient une identité commune pour ces jeunes immigrants qui désormais se retrouvent plus dans la figure de Jim Crow que dans celles proposées par le

répertoire de l'Amérique rurale (Davy Crockett) ou du théâtre anglais. Jim Crow, personnage subversif détesté de toute part, que ce soit par les élites ou les classes moyennes, était célébré par ce « lumpen » qui l'érigea en figure quasi politique d'une lutte des classes en gestation. En effet, Jim Crow, de par sa stature parfois bossue et souvent claudicante, invoquait celle du travailleur, du pauvre. Le Blackface était également un moyen pour ces jeunes de mettre à distance les querelles politiques des élites et notamment celles de l'esclavage. Avec le succès de ces spectacles dans les années 1850, le capitalisme étouffa la critique portée par le Blackface et en fit un art bourgeois, mercantile et raciste. L'identification demeura et circula jusqu'à nous mais sous une forme cryptée : le Blackface devint une lutte sociale vernaculaire dont on retrouve encore la trace dans la culture hip hop contemporaine. Ainsi se dessine peu à peu pour Lhamon le concept de *lore*. Tandis que Clifford Geertz et Richard Price ont mis l'accent sur les circulations et les transmissions culturelles, Lhamon « radicalise la théorie, il parle d'une culture sans propriété » (Rancière). Le *lore* est ce tissu de savoir et de récits transmis par la tradition et qui est produit par une multiplicité de cir-

culations. « C'est ce que l'on a de commun avec d'autres et que l'on s'approprie au détriment d'autres. Il est ce par quoi on se sépare de l'autre ». Lhamon parle de *lore* et non de folklore car il s'intéresse à des groupes qui ne sont pas intégrés aux cultures traditionnelles et orales, des groupes qui n'ont ni racines, ni modèles. C'est un habitus instable qui se reconfigure en permanence et régule les représentations collectives. Le Blackface est devenu un rite social que les élites sociales ont réussi à s'approprier. À ses débuts, il était un symbole de l'union entre les races et il s'est très vite transformé en un moyen de connoter la ségrégation et le mépris racial. Lhamon, bien que se revendiquant « historien culturel » signe ici un ouvrage qui tient plus de l'essai que de la monographie historique. Le déplacement conceptuel qu'il opère sur le sujet est conséquent mais manque véritablement de scientificité : il n'utilise qu'à peine une dizaine de sources, ce qui fragilise ses conclusions. Son style incomparable en fait tout de même un ouvrage à conseiller à tous ceux qui s'intéressent à l'histoire des représentations et du racisme.

Jean-Paul LALLEMAND

---

**Nick Cohn, *Triksta. Life and Death and New Orleans Rap*, New York, Vintage Books/Random House, 2007 (2<sup>e</sup> éd.), 243 p.**

En 2005, le critique rock Nik Cohn faisait paraître une étonnante élogie pour le rap de la Nouvelle-Orléans<sup>1</sup>. Coïncée entre ses deux imposantes sœurs des côtes Ouest et Nord-Est, la musique rap du Sud des États-Unis, parfois appelée scène « Dirty South » en raison de ses accointances gangsta, est plus souvent associée à des villes comme Atlanta (Lil John) ou Houston. Pourtant, New Orleans, célèbre musicalement pour le jazz, les fanfares funk, et la culture carnavalesque des *Second Lines*, a vu naître quelques producteurs de talents comme Master P ou DJ Jubilee. Plusieurs MC ont également percé nationalement, comme Lil Wayne, parfois cité par Obama dans ses discours à destination des jeunes Noirs du Sud, et surtout auteur à la fin des années 1990 avec BG et les Hot Boys du titre « Bling Bling », terme qui devait connaître une certaine fortune par la suite.

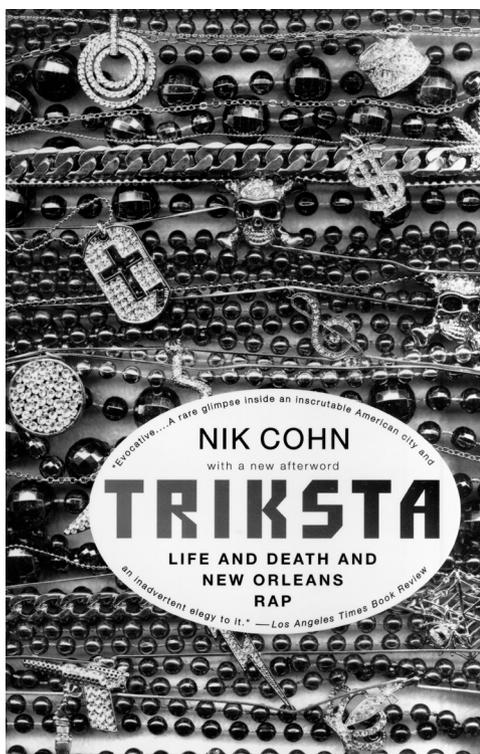
L'intérêt du récit de Cohn réside tout d'abord dans sa dimension ethnographique.

Il connaît la ville depuis une première rencontre lors d'une tournée avec les Who en 1972, et y réside de longs mois par an depuis lors. S'intéressant de près à la scène « bounce » rap à partir de la fin des années 1990, il devient finalement producteur de rap lui-même pour entrer dans la fièvre du « rap game ». Intimement imprégné du concept de scène locale, ce n'est pas une histoire de ses stars et de leurs frasques judiciaires et médiatiques que propose Nik Cohn, mais une suite de portraits détaillés. Lil Mel, un gamin de 12 ans qui ne réalisera jamais son rêve d'enregistrer un morceau de rap chez un label de la ville, Earl Mackie le patron de Take Fo' records, modèle de l'entrepreneur noir à la Berri Gordy, un coiffeur du ghetto qui ne prêche pas la violence armée ni le sexe mais reste proche de la rue, Choppa le jeune prodige aux dents en or puis en platine, Junie B. la rappeuse de talent à la notoriété restreinte, ou encore quelque producteur inconnu issu d'une famille de

---

1. En 2006, paraissait une traduction française chez L'Olivier, *Triksta. Un écrivain blanc chez les rappeurs de la Nouvelle-Orléans*, par Bernard Hoepffner.

Black panthers, qui a décidé de trahir l'idéal familial (rap) conscient, pour embrasser une carrière de gangsta, et en faisant, comme il le reconnaît lui-même dans un accès de lucidité amère à la Loïc Wacquant, « the white's man dirty work » (p. 194).



Deuxièmement, c'est le positionnement de son auteur qui rend ce livre pertinent pour l'œil critique. Connaisseur au long cours des cultures populaires, associé comme *rock critic* à leur versant blanc et euroaméricain, Nik Cohn choisit précisément de franchir la ligne de partage des couleurs en ethnographiant les Third, Seventh et Ninth Ward de la Nouvelle-Orléans. Il adopte d'ailleurs un ton plus grave que dans d'autres de ses écrits à la tonalité gonzo, probablement en raison de cette problématique en noir et blanc. Car c'est bien la question de la race qui s'inscrit en filigrane de ce récit. Passionné par la culture noire américaine depuis sa tendre enfance en Irlande où il découvrit un album de Jelly Roll Morton – un créole sulfureux, pianiste jazz de la Nouvelle-Orléans –, Cohn est lucide sur sa fascination pour le hip hop. Cette sous-culture revitalise l'esprit contre-culturel du rock des premiers temps, et la dimension raciale de cette fascination (le pôle noir comme antithèse de la culture dominante blanche et bourgeoise) ne lui échappe pas. Comme lui ont toujours rappelé ses amis noirs sans qu'il ne lui soit facile d'accepter cette froide assertion : « All whites, cut them deep, are racist at core » (p. 4).

New Orleans met particulièrement en évidence ces contradictions raciales. Vieille cité du Sud à la longue histoire musicale brassée culturellement, son rap se distingue d'ailleurs par une rythmique particulière, le « bounce rhythm », qui s'inscrit dans une filiation avec d'autres musiques de la ville : jazz, funk, mardi gras indians chant, chanson créole, etc. Mais New Orleans est une ville intensément ségréguée, rude, à l'influence caraïbe prononcée. Seul Blanc dans les studios rap de la ville, Nik Cohn s'en rend rapidement compte :

« La ségrégation est si forte à la Nouvelle-Orléans que pour de nombreux jeunes Noirs, il n'était même pas imaginable d'entretenir une relation avec un Blanc. Les Blancs sont des flics, des touristes ou des patrons. Tout ce qu'il y a à en attendre est un minimum de politesse, et un pourboire. » (p. 117)

C'est aussi une ville en perpétuel déclin, et ce depuis la guerre de sécession. Elle possède le taux de meurtre le plus élevé des États-Unis après Detroit. Comptant encore 1,2 million d'habitants en 1960, elle devait passer sous la barre du demi million après

l'ouragan dévastateur Katrina. Le bounce rap, à l'image d'une ville décatie mais encore très vivante culturellement, est dès lors la moins polie des émanations de la culture hip hop.

Sans ignorer les excès de la culture gangsta, Cohn se lance dans une sorte de célébration respectueuse de la culture des ghettos du Sud.

« Même si j'adorai et respectai Public Enemy et KRS-One, j'avais fini par me fatiguer de leurs harangues perpétuelles. Comme le rock, le hip hop était tombé dans le piège de croire qu'il devait changer le monde, alors que sa véritable fonction était d'en rendre l'écho. » (p. 93-94)

Plus que la violence ou la misogynie de cette musique, ce qui lui semble symptomatique est l'absence radicale d'espoir social<sup>2</sup>. La prison ou la mort ne semblent jamais inspirer la moindre crainte aux jeunes Noirs de New Orleans. Comme dans les romans de Faulkner, « They endure ». Ou comme le rappelle Soulja Slim dans son album *Years Later* : « Rest in peace, or rest in prison ». Puissant artistiquement (les descriptions

2. Sur ce débat, on peut citer l'article « Nihilism in Black America » de Cornel West, publié dans son recueil *Races Matter* (Boston, Beacon Press, 1993).

musicologiques des séances de studios sont très entraînant, voir p. 114-119), et d'une certaine manière lucide politiquement, le gangsta rap répond selon Nik Cohn aux vertus cardinales de l'art (populaire) : catharsis émotionnelle, ancrage dans une actualité communautaire et subculturelle, transcendance et rédemption esthétique.

Encore faut-il pénétrer les arcanes de ce lore noir, hermétique à l'observateur blanc de prime abord, violant ses codes culturels et lui fermant ses portes au sens propre comme figuré. Tout en accumulant les échecs avec différents MC et *producers*. Nik Cohn l'impresario n'abandonne jamais : « Rap fever was in me too deap » (p. 186). Il pénètre les arcanes de la Black New Orleans, cela le grise complètement. Il finit par se faire une réputation dans le milieu (les rappers qui le chambrent au début sur son style décalé finissent par s'approprier certains détails de son look de rocker sur le retour, comme sa montre à \$20) et réussit son tour de passe-passe : devenir un initié de la scène rap. On finit par comprendre que le Triksta, c'est lui<sup>3</sup>.

On peut remarquer que les questions liées aux genres, malgré un long chapitre sur la rappeuse Junie B, restent en suspens. Comment les femmes se font-elles une place sur la scène rap ? Comment se positionnent-elles (puisqu'elles les utilisent) sur les *gangsta rhymes* ? Comment s'intègre dans le paysage actuel le « Sissy Bounce », cette sous-branche du rap New Orleans qu'est la scène rap travestie et transsexuelle depuis le début des années 2000 ? Bien que le livre de Cohn n'ait pas de prétention scientifique, son regard critique et ethnographique lui donnait sans doute l'opportunité d'approfondir sa réflexion sur ces sujets, et sur sa propre position dans le milieu du rap qui reste pensé (presque uniquement) en terme racial. On suit quand même avec plaisir la plume vive et douce-amère du *rock critic* Nik Cohn. Ce livre de journalisme à la première personne s'avère ainsi être une bonne introduction à cet aspect méconnu et récent d'un continuum musical néo-orléanais toujours aussi efficace, et sur lequel peu de travaux semblent avoir été menés.

Emmanuel PARENT

3. Le « Trikster », qu'on peut traduire par le terme de décepteur, est une figure centrale de la mythologie afro-américaine (voir H.L. Gates, *The Signifying monkey*, 1988). Dans les contes noirs, il s'incarne chez Brer Rabbit, John the slave ou le Signifying monkey. Il resurgit avec force dans le rap US, surtout dans le courant gangsta.