

Du standard au sampling



Alan Paton - Todd Matshikiza Musical, « Mkhumbane », 1960

Stéphane Zagdanski

« Le fascisme est une affaire de rythme tétanisé, comme, dans l'autre camp, la grâce est une question de swing. »

Pauvre de Gaulle !

Thomas Ravier me fait écouter quelques morceaux de Booba. Indéniablement, il a le sens du son (« ...j'ai rôti mon poulet roti et recraché deux îlotiers »...). A-t-il celui du sens ? Rien n'est moins sûr.

J'aime la vieille dichotomie entre le Son et le Sens. Certes, en comparaison des subtils travaux de Saussure, Benvéniste, Jakobson et de toute la clique linguale moderne, cette dissociation semble simpliste et paraît dépassée. Elle appartient pourtant en droit à la littérature. Comme la Métaphore, le Vers, l'Allitération, l'Analogie..., le Son et le Sens s'inscrivent dans un décalogue de notions séculaires qui ont fait leurs preuves et qu'aucun écrivain ne considéra comme surannées quand il entreprit de se pencher sur elles. « En mitonnant l'ancien, on perçoit le nouveau » dit Confucius.

L'idée qui prévaut au choix de la dualité Son-Sens, Mallarmé la formule souverainement dans *La Musique et les Lettres*, énonçant que l'écriture est « un jeu » – à entendre au triple sens d'une disposition mobile de lumières ; de l'interprétation théâtrale d'un acteur ; et d'un espace libre entre deux articulations – fondé sur le vide de la page blanche – et non sur la plénitude sclérosée du vocabulaire, l'abondance extensive des concepts ni le pseudo-progrès des analyses –, tel que les mots, déployés depuis ce vide en permanente activité, détachés comme des échos, des ombres, ou mieux des mélodies, des choses auxquelles ils font usuellement référence, se trouvent susceptibles « de resplendissement, à travers l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires ».

À vingt ans j'ai feuilleté Barthes, comme tout le monde. Il ne m'a jamais aidé à comprendre un iota davantage en quoi consistait mon art. Que lui-même ait été tragiquement incapable d'écrire le roman auquel il rêvait est assez significatif de

l'impuissance imaginative de son discours. La Linguistique, la Sémiologie, la Rhétorique même, en tant qu'elles sont des sciences ou se rêvent telles, sont stériles pour l'écrivain. Employée pour exprimer toute figure, la « métaphore » suffit à la vraie pensée littéraire qui se déploie à sa guise au cœur d'une absence de taxinomie détaillée. La taxinomie est une taxidermie des mots, la linguistique un empaillage du Verbe. Est-ce vraiment étonnant si Jakobson grommela violemment lorsque son compatriote Nabokov fut invité à enseigner la littérature à Harvard : « Allons-nous bientôt demander à un éléphant d'enseigner la zoologie ? »

Éléphants du Verbe, ne vous laissez jamais persuader par les trafiquants d'ivoire qu'ils vont vous apprendre à mieux barrir !

« Comme un éléphant son ivoire,
J'ai en bouche un bien précieux.
Pourpre mort !... J'achète ma gloire
Au prix de mots mélodieux. »

« Oui », assène avec raison Mallarmé, « la Littérature existe et, si l'on veut, seule à l'exception de tout ». Cette idée – primordiale dans le judaïsme – confirme que la rebelle ribambelle des lettres de l'alphabet suffit à déployer l'univers. Sept jours pour créer le monde (en comptant la page blanche rétroactive du repos), sept notes pour qu'en jaillisse toute musique, « vingt-quatre lettres comme elles se sont par le miracle de l'infinité, fixées en quelque langue la sienne, puis un sens pour leurs symétries, action, reflet », et « il possède, ce civilisé édennique, au-dessus d'autre bien, l'élément de félicités, une doctrine en même temps qu'une contrée ».

Le Son, le Sens, donc.

Il suffit d'en écouter trois minutes pour saisir que le rap fonctionne selon la logique globale du *sampling*. Les mêmes sons récurrents forment une rythmique singulièrement pauvre et exsangue comparée au somptueux jazz ou à la musique africaine traditionnelle dont j'ai fait écouter à Ravier peu ravi, l'autre fois, un fragment zandé.

Le rap appartient à la même séquelle dégénérée que le rock ou le disco. Si on se cantonne à la musique à écouter à tue-tête en soirée, en ce qui me concerne je préfère mille fois un Congolais d'aujourd'hui comme Werrason Ngiama Makanda. N'importe

quel benguiste ivoirien terrasse Booba sans peine. Je sens que Ravier bouillonne sous son serre-tête Nike. Disons, pour aplanir la discussion, que le rap français est un peu (pas beaucoup) le chant grégorien de la Cité. Ça berce bien mais ça ne perce rien. C'est paradoxal, puisque le mot *rap* implique en anglais l'idée de célérité verbale (bagou du bavardage) et de rapidité rythmique (petit coup sec). Pourtant je trouve le rap français aussi lent, au fond, qu'une conversation entre universitaires tardigrades sur France-Culture. Les clichés diffèrent mais leurs inerties sont interchangeable.

Qu'est-ce qui vient mettre ainsi des bâtons dans les rouages rapides du rap ? Le sens, bien sûr. Car *rap* signifie aussi « réprimande sévère », « critique acerbe ». Le seul point où le rap aurait pu frôler la littérature mineure, c'est comme virulente critique sociale, à l'instar de l'hilarant *Chansonnier* satirique sous l'Ancien Régime :

« Marly reçoit la Montauban :
Philippe y mène sa momie ;
C'est qu'il y veut apparemment
Faire régner la sodomie. »

Il n'y a de critique sociale cruciale que par une remise en question fondamentale de la « langue des tortionnaires », pour reprendre l'expression de Genet que Ravier aime tant. Tout ce qui ne participe pas de cette subversion est collaboration, active ou passive, avec l'ennemi.

C'est là que le bât blesse et que le rap dérape.

Commençons pour une fois par la conclusion, sachant ce que le rap est majoritairement devenu en France et ailleurs. Ces lignes consacrées aux « blousons noirs », écrites par Mustapha Khayati en 1966 dans un pamphlet resté fameux, *De la misère en milieu étudiant*, s'appliquent à la lettre aux rappers d'aujourd'hui – pas seulement à eux, bien sûr, mais totalement à eux aussi :

« Au niveau le plus sommaire, les “Blousons noirs”, dans tous les pays, expriment avec le plus de violence apparente le refus de s'intégrer. Mais le caractère abstrait de leur refus ne leur laisse aucune chance d'échapper aux contradictions d'un système dont ils sont le produit négatif spontané. Les “Blousons noirs” sont produits par tous les côtés de l'ordre actuel : l'urbanisme des grands ensembles, la décomposition des valeurs, l'extension des loisirs consommables de plus en plus ennuyeux, le contrôle humaniste-policier de plus en plus étendu à toute la vie quotidienne, la survivance économique de la cellule familiale privée de toute signification. Ils méprisent le travail mais ils acceptent

les marchandises. Ils voudraient avoir tout ce que la publicité leur montre, tout de suite et sans qu'ils puissent le payer. Cette contradiction fondamentale domine toute leur existence, et c'est le cadre qui emprisonne leur tentative d'affirmation pour la recherche d'une véritable liberté dans l'emploi du temps, l'affirmation individuelle et la constitution d'une sorte de communauté. (Seulement, de telles micro-communautés recomposent, en marge de la société développée, un primitivisme où la misère recrée inéluctablement la hiérarchie de la bande. Cette hiérarchie, qui ne peut s'affirmer que dans la lutte contre d'autres bandes, isole chaque bande et, dans chaque bande, l'individu). Pour sortir de cette contradiction, le "Blouson noir" devra finalement travailler pour acheter des marchandises – et là tout un secteur de la production est expressément fabriqué pour sa récupération en tant que consommateur (motos, guitares électriques, vêtements, disques, etc.) – ou bien il doit s'attaquer aux lois de la marchandise, soit de façon primaire en la volant, soit d'une façon consciente en s'élevant à la critique révolutionnaire du monde de la marchandise. La consommation adoucit les mœurs de ces jeunes révoltés, et leur révolte retombe dans le pire conformisme. »

Rien à changer sinon en pire. C'est ainsi davantage aux débiles Yéyés qu'aux Blousons noirs qu'il faut assimiler désormais les rappeurs, lancés dans la commercialisation de leurs propres marques d'uniformes, grimés en membres des ghettos noirs et hispano-américains avec lesquels ils n'ont historiquement, culturellement, socialement ni politiquement strictement rien en commun.

Musicalement parlant, il suffit d'écouter une improvisation en scat d'Ella Fitzgerald pour que le rap rapetisse et disparaisse sous le microscope.

Certes le rap est un langage : il possède sa syntaxe, son vocabulaire, sa grammaire, son argot et même son jargon gaga (le très vermoulu verlan). Mais quelle est la substance de ce langage ? La reconnaissance grégaire, le clin d'œil au « *crew* », la marque de fabrique référentielle « Vu à la télé », la *communicabilité* sclérosée, par conséquent, au cœur d'un groupe qui reproduit les pires réflexes du plus mesquin communautarisme, à la scout, à la supporter de foot (on est fier d'arborer les deux chiffres de son département !) ou même à la groupuscule fasciste (l'homosexualité homophobique trompe qui ?).

C'était inévitable. Pour exister un langage doit se soumettre au miteux tutoiement social, lequel implique qu'on ne se définisse d'identité qu'en vis-à-vis, qu'on ne s'exprime qu'en tenant compte du langage de son ennemi, dans la plus farouche opposition comme dans la complicité la plus moutonnaire. Artistiquement parlant, c'est *idem*. Le vain verlan – dont la petitesse intellectuelle éclate en

comparaison d'autres jargons mille fois plus sophistiqués et bien plus efficacement clandestins – témoigne tristement de l'aphasie de fond d'une génération biberonnée à la console de jeux, des cités au seizième et de Marseille à Lille. Le vrai signe d'appartenance collective, ce n'est pas le pitbull ici, le yorkshire là, voire le chien policier : c'est la PlayStation ! Rappeurs et paranos lepénistes appartiennent à la même cité fondamentale, celle délocalisée de la société du toc en stock.

Dénué de la moindre analyse de ce qu'est précisément une situation historique, sociale, culturelle, le rap français s'est logiquement construit dans la fascination, chez les jeunes des « quartiers », pour une image d'eux-mêmes entièrement *frelatée*. Comment cela pouvait-il être autrement quand cette image leur fut révélée en reflet dans le miroir tendu par les médias (le hip-hop découvert à la radio et à la télé, les premiers concerts des rappeurs américains en Europe). Cette image qui « habille » majoritairement le rap français, purement empruntée, est donc foncièrement factice : déjà passablement complexe et aliénée en soi, elle n'appartient qu'aux rappeurs noirs-américains. Or, je répète l'évidence, il n'y a strictement aucun parallèle possible entre la question des cités, des banlieues, des HLM, du racisme, du flicage, de l'immigration africaine et arabe en France et du destin difficile des enfants de ces immigrés-là, avec celle des Noirs américains. Les rappeurs français sont ainsi victimes d'une double aliénation : celle du plagiat d'un look fantasmatique, et celle d'un langage grotesque emprunté soit aux mœurs de l'industrie du disque américaine (*featuring...*), soit à l'argot du ghetto (*crew, gun...*), lequel n'est lui-même qu'une récupération spectaculaire parfaitement huilée du langage violemment ordurier des gangs (*bitch et nigger*, franchouillardisés par les rappeurs en « pétasse » et « négro »).

Le rap est asservi à tous les gadgets que le capitalisme fait miroiter aux yeux extasiés de ses esclaves. Sans préjuger les qualités d'invention verbale qui peuvent émerger *individuellement* dans n'importe quel contexte, le rap, comme style indissociable de musique et de vie, est affligé de soumission au langage de ceux qu'on s' imagine haïr et qu'on ne fait qu'envier. La répétition presque litanesque de l'injure « négro », pour prendre l'exemple le plus flagrant, montre à quel point le discours du bourreau et celui de la victime s'équivalent.

Réciproquement, de l'autre côté du miroir, le seul fait d'employer dans les médias, pour désigner un Arabe, le mot « beur » ou, plus sclérosé encore, « maghrébin », naît d'une volonté réflexe de refouler le racisme langagier qui surgit dans le cerveau ravagé de ceux qui croient le plus y échapper par leurs bons sentiments, et qui leur fait spontanément associer « sale » au mot « Arabe ». Or, faire bien attention à employer le mot « Black » au lieu de « Noir » revient exactement au même que, dans l'« autre » camp illusoire, se qualifier entre soi de « négros », comme pour décontaminer l'invective de sa nocivité en se l'injectant à haute dose. Le langage n'est pas un poison ni un virus contre lequel on s'immunise en se vaccinant. Ôter les mots de la bouche à ses ennemis ne les a jamais rendus muets, ni produit la moindre scintillation subversive.

Rien ne qualifie mieux ces coutume enchaînées à l'invincible haine de soi qu'un apologue de Kafka que je ne me lasserai pas de citer :

« La bête arrache le fouet au maître et se fouette elle-même pour devenir maître, et ne sait pas que ce n'est là qu'un fantasme produit par un nouveau nœud dans la lanière du maître. »

Le problème du vis-à-vis, la grande faille putréfiée du tutoiement social, c'est que *sans l'autre tu n'es rien*. Sans son *sampling* idéologique, sans son racisme en miroir, sans sa camaraderie homosexuelle homophobe, sans la drogue du logo vestimentaire et le pittbullisme de l'encéphale, le rap disparaît.

Les textes ? Le meilleur parolier parmi les rappers, admettons Booba, stagne au niveau tant admiré des Brassens, Brel ou Barbara. Ni moins, ni plus. On ne m'en voudra pas de ne pas être impressionné par cette gentille virtuosité verbale...

Mallarmé n'insiste pas à la légère, dans *La Musique et les Lettres*, sur l'isolement propre à l'innovation du vers, en ses fêtes « à volonté et solitaires ». « Toute âme », écrit-il encore, « est un nœud rythmique ». L'art fuit comme la peste l'effet de groupe. La question du *tutoiement* est donc ici essentielle.

De ce point de vue, la comparaison du *sampling* avec le *standard* en jazz est sans pitié. Le premier dérive d'une simple méthode de micro-plagiat électronique strictement dénuée d'intérêt. Clin d'œil de connivence entre deux cirons, le *sampling* n'existe que pour être reconnu de tous. Il est le contraire même, dans le fond comme

dans la forme, de l'improvisation et de la variation. Hoquet rythmique assisté par ordinateur, le *sampling* est un logo pour l'oreille comme la virgule Nike est un *sampling* pour l'œil. Il procède de la même profonde paresse spirituelle que les sous-trouvailles de l'art contemporain. Au fond, il n'est que la revendication martelée d'un plus vaste inceste social (le tutoiement à l'état pur), si manifeste aussi entre toutes les émissions de télévision planétaires.

Avec le *standard*, il ne s'agit pas de jouer sur la ressemblance, ni sur une quelconque connivence, mais sur la dissociation et l'interprétation. Le standard en jazz possède un statut comparable à la citation biblique dans le Talmud. Un jazzman est si naturellement singulier qu'il peut sans crainte arpenter un sentier battu, sa voix unique s'y fera aussitôt et même plus manifestement entendre. Ce n'est pas pour ses qualités mélodiques qu'*Over the rainbow* est devenu un standard, c'est au contraire parce que l'immense popularité que le cinéma lui avait conférée *parmi les Blancs* permettait aux jazzmen d'y faire résonner à l'aise leurs divergences. Le standard joue dans l'histoire du jazz le rôle essentiel dévolu par Mallarmé à la page blanche. D'ailleurs, nombre des standards du Répertoire, lequel en anglais ne se nomme pas *Book* pour rien, furent écrits *par et pour des Blancs* : Harold Arlen, Georges Gerschwin, Richard Rodgers, Cole Porter, Irving Berlin... En reprenant les standards de Broadway, certes les jazzmen se désenclavaient et s'assuraient une popularité d'emprunt, mais surtout leur génie les garantissaient de toute compromission de fond. Le standard est un vouvoiement, une paroi de grâce érigée entre ces aristocrates qu'étaient les Noirs géniaux des années trente et leurs contemporains Blancs broadwayisés à mort. Épuré par le feu des cordes vocales de Billie Holiday, le plus mièvre des standards resplendit de beaux sons hardis comme un buisson ardent.

Faut-il préciser qu'aussitôt jazzifié, un standard est rigoureusement incoutable dans sa version blanche d'origine.

Le jazz est un exemple unique d'art véritablement majeur dont la préhistoire, l'histoire et l'avant-garde se soient succédées sur moins d'un siècle. À partir de quelques règles esthétiques et « rhétoriques » de base (le standard, l'improvisation, la réhabilitation des percussions, etc.), il a produit sa propre généalogie de génies, tous singuliers et tous liés transversalement entre eux, formant une colonne vertébrale de

transmission (laquelle n'est ni une banale influence, ni un plagiat, ni une copie, mais bien un somptueux héritage), cela alors même qu'ils étaient majoritairement contemporains les uns des autres.

Comment expliquer cet effet de concentration des génies en une si courte période de temps au même endroit de la planète jamais atteinte par aucun autre art ? Leur parfaite indépendance vis-à-vis du tutoiement social.

Haï par l'Amérique blanche à cause de ce qui est subjectivement le moins *uniformisable*, sa peau, chaque jazzman était renvoyé depuis sa naissance à la stricte solitude de son corps. L'effet de groupe minoritaire ne pouvait l'emporter sur cette autonomie imposée. Comme le dit l'Encyclopédie, un amateur reconnaît en trois secondes, sans confusion possible, aussi aisément que la voix de Billie Holiday se distingue de celle d'Ella Fitzgerald, le son de chacun de ces habitants de l'Olympe du swing. Impossible de confondre entre eux Art Tatum, Duke Ellington, Count Basie, Thelonious Monk ou Bud Powell. Nul besoin pour les jazzmen, donc, de falsifier artistiquement l'effet de groupe minoritaire. Le vis-à-vis avec l'ennemi leur était impensable, le tutoiement social – déguisé aujourd'hui sous la forme du « politiquement correct » – inaccessible de fait. C'est le public blanc qui est venu lentement à eux ; eux-même ne l'ont pas rejeté, mais ils n'ont jamais cherché à le convaincre.

« Il importe que dans tout concours de la multitude quelque part vers l'intérêt, l'amusement, ou la commodité, de rares amateurs, respectueux du motif commun en tant que façon d'y montrer de l'indifférence, instituent par cet air à côté, une minorité : attendu, quelle divergence que creuse le conflit furieux des citoyens, tous, sous l'œil souverain, font une unanimité – d'accord, au moins, que ce à propos de quoi on s'entre-dévore, compte : or, posé le besoin d'exception, comme de sel ! la vraie qui, indéfectiblement, fonctionne, gît dans ce séjour de quelques esprits, je ne sais à leur éloge comment les désigner, gratuits, étrangers, peut-être vains – ou littéraires. »

Le si singulier terreau noir-américain était par conséquent extraordinairement propice au jaillissement du génie, critère principal de l'art majeur.

De quoi alors le jazz est-il mort ? Pourquoi le rap américain, né dans les mêmes ghettos soixante ans plus tard, n'a-t-il jamais atteint l'intensité stylistique du jazz ? Parce qu'entre temps le tutoiement social avait fait son œuvre de lénification et d'endormissement généralisé. Le lent dépérissement dans les mœurs de la ségrégation raciale ouvrit la porte à des comportements plus communs. La grande souprière du *rock and roll* pouvait se mettre à mijoter, diffusée massivement par cette intense machine à tutoiement social qu'est la télévision.

Certes cela n'assassina point les derniers génies en date du jazz – Miles Davis, Armstrong, Gillespie... continuèrent sur leur lancée jusque tard dans le siècle –, mais il n'allait plus en naître de nouveaux.

Le Torquesne, septembre 2003

Stéphane Zagdanski