

Eric Gonzalez

Université de Rennes II

**LE GROUPE DE HEAVY METAL
AFRO-AMÉRICAIN LIVING COLOUR
Entre *crossover*, hybridation et transgression**

Don't ask me why I play this music
It's my culture so naturally I use it
I state my claim to say, it's here for all to play.¹

« Johnny be Good », « Who do You Love ? », « Lucille » : il est communément admis que des musiciens afro-américains comme Chuck Berry, Bo Diddley et Little Richard ont joué un rôle capital dans la naissance du rock 'n' roll. Pourquoi, dans les années 80, le guitariste Nile Rodgers co-fondateur du groupe Chic, déplorait-il de ne pouvoir s'affirmer comme un guitariste de rock et d'être confiné dans ce que l'on considérait comme de « vraies » musiques noires, à savoir le funk et le disco ?² Pourquoi, à la même époque, le groupe afro-américain Living Colour a-t-il tant peiné pour décrocher un contrat avec une maison de disques afin de pouvoir enregistrer du hard rock, et ce malgré le parrainage d'une figure aussi prestigieuse et influente que Mick Jagger, des Rolling Stones ? Même après cette étape, l'(ad)équation hard rock = musiciens noirs ne va pas de soi, au point que le label Epic essaye de dissimuler l'afro-américanité du groupe en refusant de fournir des photographies des musiciens à un journal étudiant avant un concert dans un *college* américain.³

À l'évidence, le hard rock n'entre pas dans l'éventail des styles musicaux considérés comme noirs par l'industrie du disque, qui estime par ailleurs que le public noir amateur de rock dur ne constitue pas une cible suffisamment large pour assurer un retour sur investissement convenable. Si l'adaptation et la relecture — voire le pillage — d'idiomes musicaux afro-américains

1. « Pride » sur Living Colour, *Time's Up* (Epic 466920 4, 1990).

2. Gérard Bar-David, « En noir et en couleurs », *Best* (juin 1989) : 48.

3. Michael Goldberg, « Living Colour Turns to Gold », *Rolling Stone*, 6 avril 1989. Reproduit sur le site web <<http://osolaine.tripod.com/turnstogold.html>>.

à l'origine par des musiciens blancs ont toujours constitué une force productive essentielle dans l'histoire de la musique populaire américaine, la distorsion des genres et l'affranchissement des carcans raciaux ne vont pas de soi lorsque des musiciens afro-américains décident de transgresser à la fois les canons d'un genre considéré comme blanc et les lois de la segmentation marketing de l'industrie du disque. Le groupe Living Colour constitue un excellent exemple d'une démarche de (ré)appropriation marquée par un certain militantisme et empreinte d'une volonté d'éclectisme musical.

« *Crosstown Traffic* »

Au début du titre « I Want to Know » sur le premier album du groupe,⁴ le chanteur Corey Glover lance un « Hey Kids ! » des plus conventionnels et ne laisse planer aucune ambiguïté sur le statut de cet authentique groupe de rock. Le guitariste Vernon Reid déclare par ailleurs : « Rock 'n' roll is about trust and loyalty. Once an audience takes your band into its heart, you've entered into a sacred trust. If you respect that trust then it's almost impossible to make false records ». ⁵ Pour autant, l'afro-américanité du groupe n'est pas gommée, bien au contraire. Reid est un membre fondateur de la Black Rock Coalition à laquelle Glover appartient également. On peut lire dans le manifeste de cette organisation fondée en 1985 :

The BRC opposes those racist and reactionary forces within the American music industry which undermine and purloin our musical legacy and deny Black artists the expressive freedom and economic rewards that our Caucasian counterparts enjoy as a matter of course. Rock and roll—like practically every form of popular music across the globe—is Black music and we are its heirs.⁶

Dans la droite ligne des thèses défendues par les tenants du nationalisme noir dans les années 60 et d'autres organisations de musiciens comme la Jazz Composers' Guild et l'Association for the Advancement of Creative Musicians, la coalition revendique la légitimité de l'exigence d'autodétermination de la communauté afro-américaine, et proclame : « The BRC stresses self-reliance ». ⁷ Le programme en dix points du Black Panther Party débute ainsi : « Nous voulons la liberté. Nous voulons le pouvoir de déterminer la destinée de notre communauté noire ». ⁸ Les Black Panthers exigent également « que cesse le pillage de la communauté noire par les

4. Living Colour, *Vivid* (Epic, EPC 460758 4, 1988)

5. Brent Hampstead, « The Cult of Personality, » *Time Off*, (Brisbane) 17 mars 1993. Reproduit sur le site internet <<http://osolaine.tripod.com/cultofpersonality.html>>.

6. « Black Rock Coalition Manifesto. » Reproduit sur le site internet <<http://www.black-rockcoalition.org/manifesto.html>>.

7. « What is the Black Rock Coalition ? » Reproduit sur le site internet <<http://www.blackrockcoalition.org/whatisbr.html>>.

Blancs ».⁹ La Jazz Composers' Guild, que fonde Bill Dixon en s'inspirant de l'International Composers' Guild d'Edgar Varèse, a pour objectifs « d'offrir à la musique sa juste place dans la société » ainsi que « de protéger les musiciens et les compositeurs de l'exploitation » parce que ces derniers souffrent d'un manque d'exposition et de représentation dans l'industrie musicale américaine.¹⁰ Les succès économiques de la Black Rock Coalition — comme ceux des structures défendant les jazzmen — restent bien en deçà de sa capacité à sensibiliser le public à la conquête d'un droit à la liberté d'expression au-delà du seul champ du rock, comme en témoigne la présence du musicien de jazz et fondateur du collectif M'Base Steve Coleman, qui déclare qu'il ne joue pas du jazz mais de la « musique », voire de la « 'musique créative', certainement pas 'jazz' ».¹¹

Les musiciens de Living Colour se réapproprient donc un idiome musical — le rock — largement déserté par les musiciens afro-américains depuis la mort de Jimi Hendrix en 1970, et l'influence du guitariste de Seattle est immédiatement perceptible dans les enregistrements du groupe. Avant d'entamer une carrière solo, Jimi Hendrix a accompagné des musiciens comme B. B. King et Little Richard sur ce que l'on appelait le *chitlin' circuit*, c'est-à-dire le réseau de clubs, de bars et de salles de spectacles où se produisaient les musiciens afro-américains au plus fort de la ségrégation raciale aux États-Unis.¹² Le bassiste Muzz Skillings déclare¹³ qu'il avait appris toutes les chansons figurant sur la compilation sortie à la suite du festival de Woodstock sur laquelle on entend Hendrix interpréter des versions mémorables de « Star Spangled Banner » et de « Purple Haze » ;¹⁴ le groupe reprend également « Burning of the Midnight Lamp »¹⁵ et « Crosstown Traffic »¹⁶ du *guitar-hero* afro-américain, un musicien demeurant difficile à cerner, tant les territoires

8. Cité dans Pierre Dommergues, *L'Aliénation dans le roman américain contemporain*, Volume 2 (Paris : 10/18, 1977) : 73.

9. Dommergues 74.

10. Robert Levin, « The Jazz Composers' Guild. An Assertion of Dignity, » *Down Beat*, 6 mai 1965.

11. Philippe Carles et Alexandre Pierrepont (textes recueillis par), « Questions de Liberté (suite) », *Jazz Magazine* 491 (avril 1999).

12. Selon Charles Shaar-Murray, *chitlin'* est la contraction du terme *chitterling* désignant les intestins de porc utilisés dans la *soul food*, c'est-à-dire la cuisine noire du Sud rural, avec toutes les résonances historiques que le terme évoque. Charles Shaar-Murray, *Crosstown Traffic* (London: Faber and Faber, 1989): 37.

13. Goldberg, « Living Colour Turns to Gold. » 36.

14. Artistes divers, *Woodstock Music From The Original Soundtrack* (Atlantic, B00000AVW3, 1970).

15. Living Colour, *Super Hits* (Sony/Columbia, B000002AJ4, 1998).

16. Artistes divers, *Stone Free — A Tribute To Jimi Hendrix* (Wea/Warner Brothers, B000002MNC, 1993).

explorés et les frontières traversées par cette figure centrale du rock, du blues et de la pop music sont nombreux.

En effet, Hendrix se fait connaître en proposant des chansons — « Fire » ou « Wild Thing », par exemple — qui rentrent dans le format des *pop songs* quant à leur durée (autour des 3 minutes), même lorsqu'elles contiennent des références psychédéliques manifestes comme c'est le cas dans « Purple Haze » :¹⁷

Purple haze all in my brain
Lately things just don't seem the same
Actin' funny, but I don't know why
'Scuse me while I kiss the sky.

Le guitariste-chanteur joue également du blues, comme lorsqu'il interprète « Bleeding Heart » d'Elmore James,¹⁸ et reprend un titre de Bob Dylan — « All along the Watchtower » — tout cela en utilisant les dernières nouveautés technologiques de l'époque (pédales wah-wah, *octavia*, et autres *fuzz*) pour enrichir sa palette sonore. Certes, il respecte les règles du show business en insistant sur le côté spectaculaire de ses prestations scéniques, jouant de la guitare avec les dents, derrière son dos ou encore entre les jambes, n'hésitant pas, dans des attitudes pour le moins suggestives — comme lorsqu'il agrmente, lors de ses interprétations de « Wild Thing », les trilles réalisées sur son instrument (appelé *axe* dans l'argot des musiciens) de force coups de langues à l'encontre de son public — à se conformer aux attentes d'un public blanc toujours attiré par la caricature des *brutal black bucks* telle que la définit Donald Bogle, à savoir ces « big, baadddd niggers, over-sexed and savage ».¹⁹ Il semble toutefois raisonnable de penser qu'à l'instar de *performers* afro-américains comme Little Richard ou plus près de nous le rappeur Flavor Flav, il faut prendre ces numéros non pas seulement comme des concessions au principe de réalité économique de l'industrie du spectacle, mais également comme un jeu sur les stéréotypes associés à la négritude. En effet, l'ambition et les capacités de musicien d'Hendrix demeurent malgré tout manifestes tant dans sa production musicale que dans ses prestations scéniques, qui d'ailleurs s'assagissent au fil des années.

17. Voir à ce sujet les analogies entre les sensations ressenties lors de la prise de LSD et l'écoute de morceaux comme « Purple Haze » dans Sheila Whiteley, « Repressive Representations: Patriarchy and Femininities in Rock Music of the Counterculture. » Thomas Swiss, John Sloop, Andrew Herman (Eds.), *Mapping the Beat. Popular Music and Contemporary Theory* (Oxford : Blackwell, 1998) : 168.

18. Jimi Hendrix, *The Jimi Hendrix Concerts* (Mediamotion, 301005 AE232, 1982).

19. Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks : An interpretive History of Blacks in American Films* (New York : Viking, 1973) : 16.

Le terme *crossover* semble bien convenir à la définition de cet artiste. Ce vocable désigne à l'origine dans l'industrie du disque un morceau qui apparaît dans plusieurs *charts* à la fois. À partir du milieu des années 50, certains musiciens comme Little Richard parviennent à toucher un public blanc jusque là habitué aux reprises (*covers*) de morceaux de rhythm and blues réinterprétés et réenregistrés par des artistes blancs, dont Pat Boone reste l'exemple le plus célèbre, même si au passage ils doivent édulcorer des paroles parfois trop explicites.²⁰ Les *crossovers* désignent alors, comme dans le cas d'Hendrix, mais aussi de Miles Davis à la même époque, des productions d'artistes qui, tout en s'adaptant à la demande du public, traversent et se jouent des frontières telles qu'elles sont définies par les maisons de disques.

Si la filiation entre Jimi Hendrix et Living Colour est évidente, d'aucuns, comme le *New Musical Express*, n'ont pas manqué de comparer le groupe afro-américain au groupe de hard rock archétypal Led Zeppelin.²¹ Ces musiciens britanniques ont construit leur succès sur le blues, par des reprises avouées, sur leur premier album,²² comme « You Shook Me » de Willie Dixon et J.B. Lenoir et « I Can't Quit You, Babe », mais également des emprunts — voire des vols caractérisés — à Blind Willie Johnson (pour « In My time of Dying » sur *Physical Graffiti*),²³ Willie Dixon, encore une fois (cf. « Whole Lotta Love » sur leur deuxième album), ou encore Chester Burnett, alias Howlin' Wolf (pour « The Lemon Song » sur *Led Zeppelin II*).²⁴ Il est assez intéressant de constater que, dans les deux derniers cas, la paternité au moins partielle de ces morceaux n'est avouée qu'en ...1997,²⁵ après une procédure judiciaire. « Whole Lotta Love » repose sur un seul accord/riff en Mi, et ne suit donc pas la progression classique tonique, sous-dominante et dominante du blues classique. Par un processus d'adaptation et d'hybridation, une forme musicale afro-américaine traditionnelle change radicalement, grâce à un travail novateur sur la texture sonore — distorsion de la guitare, utilisation d'un instrument ancêtre des synthétiseurs appelé theremin²⁶ — à côté de phrases de

20. Le vers « Tutti Frutti, good booty — if it don't fit don't force it » du célèbre « Tutti Frutti » de et par Little Richard a été censuré et l'ensemble des paroles « adapté » par un autre parolier. L. Martin, K. Seagrave, *Anti-Rock : The Opposition to Rock 'n' Roll* (Hamden : Archon Books, 1988) : 73 ; cité dans Deena Weinstein, « The History of Rock's Pasts through Rock Covers », Swiss et al., 149.

21. Goldberg, « Living Colour Turns to Gold ».

22. Led Zeppelin, *Led Zeppelin I* (Atlantic, B000002J01, 1994 ; parution originale : 1969).

23. Led Zeppelin, *Physical Graffiti* (Swan Song, 7567-92442-2, 1975).

24. Led Zeppelin, *Led Zeppelin II* (Atlantic, B000002J03, 1994 ; parution originale : 1969).

Pour ce dernier cas, il semble qu'Howlin' Wolf ait lui-même emprunté le fameux vers « Squeeze me baby, til the juice runs down my leg » au célèbre bluesman Robert Johnson sur « Traveling Riverside Blues » enregistré en 1937, cf. Robert Johnson, *Traveling Riverside Blues* (Blues Encore, CD52019, 1992).

25. Cf. Led Zeppelin, *BBC Sessions* (Atlantic, 7567-83061-2, 1997).

guitare comportant des *portamenti* ou *bends* couramment utilisés dans le blues et le jazz au début du XX^e siècle. Les paroles, elles aussi, viennent en droite ligne du blues grivois (« Way down inside, woman you need love / I'm gonna give you my love... »), tout comme l'utilisation du *bottleneck*²⁷ qui, par un effet de *glissando* à partir de la tonique, la tierce et la quinte d'un accord majeur tout à fait orthodoxe, produit ce que l'on pourrait considérer comme la synecdoque parfaite de l'électricité dans le rock.

Le groupe Led Zeppelin jouit également d'un grand succès de par son approche « musicienne » et éclectique. Certes le hard rock et le heavy metal constituent des genres où la virtuosité instrumentale tient une place fondamentale ; toutefois, contrairement à leurs rivaux Deep Purple, qui appliquent à la lettre le célèbre précepte « Place ton Bach d'abord » et ne manquent jamais une occasion de se lancer dans de longs *solis* où apparaissent clairement leur héritage et leurs prétentions classiques,²⁸ les musiciens de Led Zeppelin choisissent l'appropriation et la relecture de différents styles et idiomes musicaux. Une ballade anglaise du XVI^e siècle — « The Briary Bush » — devient « Gallows Pole »,²⁹ les rythmes ternaires aux couleurs orientalisantes de « Kashmir »³⁰ reposent sur un rythme de batterie lourdement binaire, et le groupe enregistre en 1973 un reggae intitulé « D'yer Mak'er ».³¹

C'est cette dernière approche que l'on retrouve chez Living Colour, avec des morceaux de speed metal comme « Time's Up »³² qui côtoient des chansons funk telles que « Love Rears Its Ugly Head ».³³ Toutefois, dans la majeure partie des chansons, la section rythmique joue avec beaucoup plus de souplesse qu'il n'est d'usage dans les productions de hard rock. Là réside le caractère le plus spécifiquement afro-américain de cette musique, à savoir dans cet usage de la syncope sur et autour de la pulsation binaire. La figure

26. Le principe de fonctionnement du theremin — ou théréminovox — breveté par le savant soviétique Leon Thérémine en 1924, consiste « à utiliser deux oscillateurs de haute fréquence pour obtenir des sons audibles. Le musicien ne touche jamais l'instrument pour entendre un son : la hauteur de la note est fonction de l'éloignement de sa main droite par rapport à la première antenne et l'amplitude est contrôlée de la même façon, par la distance séparant sa main gauche de l'autre antenne (cette dernière étant en forme de boucle) ». *Encyclopédie de la Musique* (Paris : Le Livre de Poche, 1992) et *Histoire des synthétiseurs. Le commencement*. Disponible sur le site internet Audiofanzine <http://www.audiofanzine.com/oldies/oldies_date01.php3>.

27. Goulot de bouteille ou tube en fer glissé sur les cordes d'une guitare.

28. Voir à ce sujet Robert Walser, « Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity », *Popular Music* 11,3 (oct. 1992) : 263-308.

29. Led Zeppelin, *Led Zeppelin III* (Atlantic, B000002J1U, 1994 ; parution originale : 1970).

30. Sur *Physical Graffiti*.

31. Led Zeppelin, *Houses of the Holy* (Atlantic, B000002JOB, 1994 ; parution originale : 1973).

32. Living Colour, *Time's Up*.

33. Living Colour, *Vivid*.

rythmique croche pointée — double croche est en effet omniprésente sur de nombreux morceaux, comme « Ignorance is Bliss »³⁴ ou la reprise de Prince « 17 Days ». ³⁵ Les bassistes Muzz Skillings — et plus tard Doug Wimbish — jouent souvent *slap* et frappent leurs cordes alors que la grande majorité des bassistes de rock attaquent les cordes en butée ou avec un plectre, tandis que le batteur Will Calhoun complexifie les rythmes autour de la pulsation, qui devient *groove*, c'est-à-dire coordination et entrelacs de plusieurs figures rythmiques. Les harmonies du guitariste, assez élaborées pour un genre comme le hard rock, enrichissent un jeu reposant, comme celui d'Hendrix, sur la vélocité et la coloration sonore à l'aide de nombreux effets (*e-bow* permettant de faire durer des notes aussi longtemps qu'on le souhaite, *whammy* produisant simultanément ou pas la note jouée à l'octave supérieure, etc.) et ponctuant la voix du chanteur Corey Glover au grain afro-américain immédiatement perceptible.

« ***Fight the Power*** »

Comme l'écrit Michael Goldberg, « Living Colour is more than a badass hard rock band ». ³⁶ Ils transgressent certaines règles de ce genre en abordant — ou pas — certains sujets. Nulle trace de machisme, par exemple, dans leurs textes. Le groupe préfère exposer un point de vue afrocentrique, comme dans « *Pride* » : ³⁷

History's a lie that they teach you in school
A fraudulent view called the golden rule
A peaceful land that was born civilized
Was robbed of its riches, its freedom, its pride.

D'autre part, des morceaux comme « *This Little Pig* », avec toutes les connotations que le terme *pig* suggère, ³⁸ ou encore « *Open Letter to a Landlord* » ³⁹ peuvent donner lieu à des commentaires sociaux sur la position de la minorité afro-américaine. Sur un mode plus consensuel, les musiciens dénoncent le pillage de la planète (« *Time's Up* » sur l'album éponyme) et, sur « *Cult of Personality* » ⁴⁰, insèrent des échantillons sonores des discours d'investiture de F. D. Roosevelt en 1933 (« *The only thing we have to fear is fear itself* ») et J. F. Kennedy (« *Ask not what your country can do for you...* »)

34. Living colour, *Stain* (Epic, 472856 4, 1993).

35. Living Colour, *Dread* (Epic/Sony ESCA 5820 (Japan), 1994).

36. Goldberg, « Living Colour turns to Gold. »

37. Living Colour, *Time's Up*.

38. Cf. le slogan des Black Panthers : « Today's pig is tomorrow's bacon » : voir à ce sujet Ian Young, « Les Panthères Noires et la langue du ghetto », *Esprit* 396 (octobre 1970).

39. Living Colour, *Vivid*.

40. Living Colour, *Ibid.*

ving-huit ans plus tard, dans une exhortation à ne pas suivre aveuglément les grands de ce monde (« Only you can set you free »).

Plus intéressant, sur *Vivid* figure un morceau intitulé « Elvis Is Dead » où la part de paternité afro-américaine du rock est rappelée et revendiquée. Là où les rappers de Public Enemy scandent :

Elvis was a hero to most
But he never meant shit to me you see
Straight up racist that sucker was
Simple and plain
Mother fuck him and John Wayne.⁴¹

Le propos de Living Colour est plus nuancé et plus ambigu. Ils reprennent l'assertion de Public Enemy « Elvis was a hero to most » à laquelle ils répondent « But that's beside the point ». Ils dépeignent Presley comme le jouet de l'industrie du disque, victime du « système » (« The pelvis of Elvis / Too dangerous for the masses / They cleaned him up and sent him to Vegas »), obligé de donner des galas de variété bien éloignés du rock 'n' roll de ses débuts et sombrant dans le mauvais goût (« In a tacky white suit »). Sam Phillips, le responsable des studios Sun à Memphis, répétait à qui voulait l'entendre sa conception du *crossover* : « If I could find a white boy with a negro sound I could make a million dollars ».⁴² Elvis Presley incarne cette perle rare et suscite auprès des foules, à son corps défendant, une idolâtrie que le « système » parvient à neutraliser. Presley est donc choisi comme l'exemple parfait de l'aliénation des artistes face à l'industrie qui se nourrit de la transgression pour mieux la récupérer et en tirer profit, ce faisant l'annihilant totalement. Cependant, la relation entre intégrité et mercantilisme ne ressortit pas uniquement de l'opposition. Il serait plus juste de parler de conflit symbiotique, comme le fait Richard Middleton,⁴³ entre ces éléments à la fois opposés mais consubstantiels. L'industrie culturelle fait mieux que s'accommoder de la rébellion des artistes contre elle ; elle pourrait difficilement survivre sans ces remises en cause qui la régénèrent périodiquement.

La musique afro-américaine représente une source intarissable à laquelle le show business va constamment puiser. Les vers suivants d'« Elvis Is Dead » font référence à ce processus. À l'appel des chœurs « A black man taught him how to sing », le chanteur répond « And then he was crowned king ». Déjà dans le jazz le musicien blanc Paul Whiteman avait été sacré King

41. Public Enemy, *Fear of a Black Planet* (Def Jam CBS 4662812, 1990).

42. Cité dans Shaar-Murray, *Crosstown Traffic*, 86.

43. Richard Middleton, « Popular Music, Class Conflict and the Music-Historical Field, » *Popular Music Perspectives 2. Papers from the Second International Conference on Popular Music Studies*, September 19-24, 1983, IASPM, Exeter (1985): 38.

of Jazz, puis détrôné par Benny Goodman, couronné King of Swing dans un schéma récurrent de renouvellement de l'offre dans l'industrie culturelle. Quant aux Afro-Américains, Fletcher Henderson était King of Negro Jazz, Ellington n'était que Duke et Basie Count. Les rockers rejettent donc la condition traditionnelle de défricheurs et de vassaux des musiciens noirs. Un rap de Little Richard souligne ce point et remet à sa place, pourrait-on dire, Elvis Presley : « Presley was a good performer / On stage he was electrifying. » Il fait un numéro d'où sont absentes dimension et profondeur existentielles. Ce qui lui fait défaut tient en un mot — soul — qui souligne la spécificité culturelle et sociale de la minorité noire, ainsi que la dimension communautaire de l'expérience afro-américaine. Ce terme introduit également un renversement sur la notion d'essence noire. Celle-ci, traditionnellement définie et arrêtée par l'Amérique blanche sur le mode de la négation et de l'ostracisme, est retournée à leur avantage par les Afro-Américains, qui répondent à cette exclusion par une stratégie offensive d'affirmation sur des bases culturelles et essentialistes. Presley ne peut devenir Soul Brother, à la différence de James Brown, surnommé Soul Brother Number 1, à qui le groupe rend hommage sur ce morceau funk ponctué par les « Hit me ! Give it to me ! » de Corey Glover où le traditionnel solo de guitare est remplacé par un solo du saxophoniste le plus célèbre de Brown, Maceo Parker.

Répétition et révision, inversion et intertextualité s'entrechoquent dans une démarche très signifiante, pourrait-on dire, en adaptant le terme *signifyin(g)* défini par Henry Louis Gates.⁴⁴ Le passage du morceau « Graceland » de Paul Simon (« I'm looking at ghosts and empties / But I've reason to believe / We all will be received in Graceland ») figurant sur un album enregistré par le chanteur folk avec des musiciens sud-africains noirs pendant le règne de l'apartheid devient, chez Living Colour, « I've got a reason to believe / We all won't be received at Graceland ». Nul pèlerinage, nulle révérence béate dans les explorations musicales du groupe, mais plutôt une relecture critique de l'histoire de la musique afro-américaine de la part de *genre-benders* envisageant leur expression artistique dans une démarche syncrétique clairement revendiquée.

Au fil des albums, le groupe radicalise son propos. Dans les morceaux les plus brutaux, l'héritage du blues se fait de moins en moins présent, et les questions abordées dans les textes changent, elles aussi. Sur *Vivid*, Glover constatait dans « Which Way to America ? » « I change the channel, Your America's doing fine / I read the headlines, My America's doing time », et la tentation de la révolte et de la délinquance — « Don't want to crossover / But

44. Henry Louis Gates, *The Signifying Monkey: a Theory of Afro-American Literary Criticism* (New York : Oxford University Press, 1988) : 64.

how do I keep from going under »⁴⁵ — était repoussée dans une attitude intégrationniste pour appartenir à l'America du titre, que l'on pourrait écrire en lettres capitales, comme le fait Houston A. Baker pour désigner une « immanent idea of boundless, classless, raceless possibility ».⁴⁶ En 1993 sur *Stain*, le titre « This Little Pig » fait clairement allusion au passage à tabac en règle de Rodney King en 1991 à l'origine des émeutes de Los Angeles en 1992, comme le souligne le *sample* « 56 times in 81 seconds » faisant référence au nombre de coups reçus par King lors de son arrestation par les membres du LAPD. Même si les musiciens affirment dans le dossier de presse accompagnant cet album « It's not about the police at all. [...] There's a whole variety of characters being described here, one of whom *may* be a cop »,⁴⁷ les entretiens qu'ils accordent à la presse ne laissent planer aucun doute sur ce point,⁴⁸ dans une stratégie — courante dans le rap, notamment — où les musiciens mettent en scène des personnages en utilisant souvent la première personne — ce que Guy-Claude Balmir⁴⁹ appelle le « moi intrusif » — comme sur « Go away », sans se dégager du stéréotype du *bad nigger* à la Staggerlee.

« *Slight Return* »

Insensiblement, le hard rock de Living Colour se transforme en heavy metal. Afin de différencier les deux genres, on peut mentionner deux aspects harmoniques : tout d'abord, la tension créée par l'utilisation extrêmement fréquente d'accords un demi-ton au-dessus de la tonalité de base, et d'autre part le recours à l'intervalle considérée comme dissonante de la quinte diminuée, appelée également triton,⁵⁰ longtemps interdite dans les écoles de musique. Cet intervalle constitue l'ossature de « This Little Pig », qui contient également ces mouvements chromatiques entre les accords de Sol# et La, alors que dans le cadre harmonique du hard rock, l'usage veut que l'on s'en tienne à des tonalités orthodoxes rarement marquées par la dissonance. Vernon Reid utilise aussi fréquemment des accords de 7^{ème} auxquels il superpose une 9^{ème} augmentée⁵¹ sur « Middle Man »,⁵² « Time's Up » ou « Bi »,⁵³ par exemple. Il

45. Référence au célèbre rap de Grandmaster Flash « The Message » : « It's like a jungle sometimes / It makes me wonder how I keep from going under ».

46. Houston A. Baker, *Blues, Ideology and Afro-American Literature. A Vernacular Theory* (Chicago : The University of Chicago Press, 1984) : 65.

47. « The members of Living Colour offer their comments on the songs of Stain. » Reproduit sur le site internet <<http://osolaine.tripod.com/stainarticle.html>>.

48. Cf. Bar-David, « En noir et en couleurs ».

49. Guy-Claude Balmir, *Du Chant au Poème, Essai de littérature sur le chant et la musique populaire des Noirs américains* (Paris : Payot, 1982) : 216.

50. La quinte juste contient trois tons et demi, la quinte diminuée trois tons.

51. Ce qui donne pour un accord de Mi7+9 les notes suivantes : Mi (tonique), Si (quinte), Sol# (tierce majeure), Ré (sensible) et Sol (9^{ème} augmentée).

52. Living Colour, *Vivid*.

serait faux, concernant une musique du XX^e siècle, de qualifier de transgression l'usage de ces accords et de ces intervalles. Dans la musique européenne, Bartok, Stravinsky et Saint Saëns ont recours au triton qui, dans les années 40, devient l'un des intervalles favoris des hérauts du bebop. Il convient davantage de voir là l'introduction d'une certaine dissonance et surtout l'extension d'un vocabulaire harmonique souvent restreint dans la musique populaire en même temps qu'un exemple de plus, chez ce groupe, de se conformer aux règles non-écrites de l'industrie du disque assignant à chaque ethnie un créneau bien délimité. Là où dans le passé — jusqu'en 1949 — la musique noire était commercialisée sous l'appellation *race records* qui devient ensuite *rhythm and blues*,⁵⁴ on utilise de nos jours une catégorie sociologique des plus vagues — *urban* — pour classer le rap et le *rhythm and blues*. Assez paradoxalement, c'est l'adjectif fourre-tout *alternative* que l'on utiliserait pour Living Colour, si le groupe existait encore, pour désigner une musique pouvant plaire à la fois au public blanc et à des auditeurs afro-américains, aux hommes comme aux femmes, mais que les radios noires ne pourraient diffuser qu'avec difficulté parce que son « format » ne convient pas.⁵⁵

Nul doute qu'Hendrix entrerait lui aussi dans cette dernière catégorie. On pourrait qualifier son morceau « Purple Haze » d'acte de naissance du heavy metal : l'introduction consiste en une répétition sur deux octaves de la quinte diminuée — Si bémol — de la tonalité de Mi majeur que le guitariste assortit d'une 7^{ème} et d'une neuvième augmentée.⁵⁶ À la fin des années 60, Hendrix fait l'objet de violentes attaques de la part des nationalistes noirs et dans la presse (Robert Christgau le qualifie dans le magazine *Esquire* de « psychedelic Uncle Tom »,⁵⁷ par exemple). L'intégration d'influences diverses passe mal dans une époque où la revendication séparatiste afro-américaine est à son apogée. Pourtant, un morceau comme « Voodoo Chile (Slight Return) » a beaucoup de caractéristiques du blues. Les couplets font douze mesures, tout en laissant au guitariste, comme dans le blues originel, la liberté de s'attarder aussi longtemps qu'il le souhaite sur le premier segment d'un couplet venant en droite ligne de cette musique, avec ses deux premiers vers

53. Living Colour, *Stain*.

54. Charles Hamm, Bruno Nettl, Ronald Byrnside, *Contemporary Music and Music Cultures* (Englewood Cliffs, NJ : Prentice Hall, 1975) : 175.

55. Cf. Ben Ratliff, « Black Pop : Out of a Rut and Into a New Groove, » *New York Times*, 23 janvier 2000. Reproduit sur le <site <http://www.nytimes.com>>.

56. D'après son manager de l'époque Chas Chandler, l'expression heavy metal aurait été utilisée pour la première fois dans un article du *New York Times* en 1966 à propos de la musique d'Hendrix. Cf. Karen Walsh, Alan Lewens, *Crossroads* (Documentaire réalisé pour la BBC, 1996 ; diffusé sur la chaîne Planète le 17 février 2001).

57. Robert Christgau, « Jimi Plays History Redigitalizing Hendrix for the '90s », *Village Voice*, 29 avril 1997. Reproduit sur le site <<http://www.villagevoice.com>>.

auxquels répond un troisième : « I didn't mean to take up all of your sweet time, I'll give it right back to you one of these days (bis) / I won't see you no more in this world, I'll meet you in the next one so don't be late ». Hendrix s'approprié et mixe différents styles musicaux, les enrichissant, les hybridant au passage pour les propager au-delà de la réserve où sa couleur de peau et l'industrie du disque le confinaient s'il ne décidait d'explorer de nouveaux territoires. Il n'est d'ailleurs pas fortuit que le guitariste perce d'abord, sous l'égide de Chas Chandler, musicien britannique ancien membre des Animals, en Grande-Bretagne pour revenir ensuite conquérir l'Amérique.

« *The Song Remains the Same* »

Peut-on parler de subversion dans le cas de Living Colour ? On ne peut pas dire que ce groupe ait bouleversé — et encore moins renversé — l'ordre établi. Le groupe arrête ses activités en 1995, alors que les ventes de son album *Stain* se révèlent décevantes. Le syncrétisme entre idiomes musicaux — à savoir le rap et le heavy metal — existe dans la musique populaire américaine actuelle, mais il est majoritairement pratiqué par des musiciens blancs. En 1993, les rappeurs de Boo-Yaa-T.R.I.B.E. s'associent au groupe Faith No More pour un titre — « Another Body murdered »⁵⁸ — et posent les bases du rap metal d'aujourd'hui. Au tournant du deuxième millénaire, ce genre est devenu on ne peut plus *mainstream*. Sur des titres comme « Wake Up »⁵⁹ ou « Break Stuff »,⁶⁰ les groupes Rage Against The Machine et Limp Bizkit usent — voire abusent — de la quinte diminuée et des mouvements chromatiques évoqués plus haut. Les studios hollywoodiens choisissent des morceaux alliant rap et heavy metal dans leur stratégie commerciale. « Wake Up » figure en effet sur la bande originale du film *The Matrix*, et le groupe Limp Bizkit relit le thème de la série télévisée *Mission: Impossible* du compositeur argentin Lalo Schifrin pour le long métrage *Mission: Impossible-2* sur le titre « Take a Look Around ».⁶¹ Pour ce qui est de l'appropriation d'éléments rock par des musiciens afro-américains, le rappeur Puff Daddy fait figure d'exception. Il invite l'ancien guitariste de Led Zeppelin Jimmy Page pour retraiter « Kashmir » qui devient « Come With Me » et le thème du film *Godzilla*. Pourquoi la voie empruntée par Living Colour n'est-elle pas choisie par d'autres musiciens noirs ?

Il semble que la réponse tienne dans la perception de l'authenticité dans les genres musicaux concernés. Le public du rap et du heavy metal est

58. Artistes divers, *Judgment Night. Music from the Motion Picture* (Epic/Sony 474183 2, 1993).

59. Artistes divers, *The Matrix. Motion Picture Soundtrack* (Maverick, B000001FW8, 1999).

60. Limp Bizkit, *Significant Other* (Flip, B00000JCB2, 1999).

61. Artistes divers, *Music from and Inspired by M: I-2* (Hollywood, B00004TK1E, 2000).

jeune et constitue le cœur de cible des spectateurs de films comme *M: I-2*. Le rock requiert une « authentique inauthenticité »⁶² pour reprendre l'expression de Lawrence Grossberg. Un artiste doit savoir donner l'illusion que le spectacle qu'il livre n'est pas (qu')un numéro, et donc suspendre pour un temps l'incrédulité de son public. Même s'ils sont conscients de la distance qui les sépare de leurs idoles, les auditeurs doivent pouvoir s'identifier aux musiciens qu'ils écoutent.⁶³ Le groupe Rage Against The Machine imprime sur ses pochettes les noms et les adresses des organisations — telles Amnesty International ou l'International Concerned Family and Friends of Mumia Abu-Jamal — qu'ils soutiennent,⁶⁴ et l'on cherche désespérément chez Limp Bizkit une trace de second degré. Avec Cypress Hill, Limp Bizkit donne des concerts gratuits sponsorisés par Napster, affichant ainsi une image de « rebelles » défendant l'échange gratuit de musique sur Internet.⁶⁵ Dans leur discours, les fans comptent plus que tout, et Fred Durst affirme solennellement qu'il s'engage à répondre favorablement à toutes les demandes d'autographe qu'on lui soumettra.⁶⁶

Puff Daddy, quant à lui, dirige sa propre maison de disques Bad Boy Entertainment dont la rivalité avec l'autre grand label du rap gangsta Death Row Records débouche sur la mort bien réelle des rappeurs Tupac Shakur et Notorious B. I. G., respectivement en 1996 et 1997, dans une confusion tout à fait lucrative entre réalité et fiction par des musiciens se présentant comme rappeurs mettant en scène dans leurs morceaux des *dramatis personae* et poussant « l'authenticité » jusqu'à jouer dans la réalité des scènes qu'ils avaient jouées dans le cadre de l'industrie du spectacle. On constate que c'est *l'authenticité de l'illusion* d'un pouvoir de subversion qui importe afin qu'une identification des *kids* soit possible, une identification assez improbable chez Living Colour, dont la musique, plus adulte, mêle et interprète avec une distance certaine différents idiomes musicaux. Cette approche est difficilement compatible avec le « sérieux » du rock dans le spectacle de la rébellion qu'il donne. Les réflexions d'un *rolling stone* qu'inquiète l'idée d'être pris au piège de l'Amour,⁶⁷ les prises de position sur les revendications de la minorité afro-

62. Lawrence Grossberg, *We Gotta Get Out of this Place: Popular Conservatism and Post-modern Culture* (New York : Routledge, 1992.) Cité dans Cynthia Fuchs, « If I Had a Dick : Queers, Punks, and Alternative Acts, » Swiss et al., 108.

63. Voir à ce sujet David Pattie, « 4 Real :Authenticity, Performance and Rock Music », *Enculturation* 2,2 (Spring 1999.) Disponible sur le site internet <http://www.uta.edu/huma/enculturation/2_2/pattie.html>.

64. Rage Against the Machine, *Renegades* (Epic, 499921 0, 2000).

65. K. L. Williams, « Limp Bizkit Do It All for Napster in Detroit, » *Rolling Stone*, 13 juillet 2000. Reproduit sur le site internet <<http://www.rollingstone.com/news/newsarticle.asp?nid=11270&cf=2768>>.

66. Interview enregistrée pour MTV le 9 décembre 1999; diffusée sur MTV2 Europe le 24 février 2001.

américaine ou le mise en scène de personnages paranoïaques⁶⁸ contrastent avec les paroles de Limp Bizkit, lorsqu'ils clament dans « My Generation » :

We don't, don't give a fuck and
We won't ever give a fuck
Until you, you give a fuck about
Me and my generation.⁶⁹

Le chanteur souligne son appartenance à son groupe de pairs en célébrant l'attitude et les conceptions de ce dernier dont il se proclame, en *slacker* générique, le porte-parole.

Il est certes toujours difficile pour les musiciens afro-américains de transgresser les principes de segmentation dans la musique populaire la plus *mainstream* d'aujourd'hui. Celle-ci promeut des figures de rébellion assez convenues, tout en continuant d'appliquer une politique d'appropriation : les musiciens de rock empruntent toujours des éléments de la culture afro-américaine pour régénérer leurs modes d'expression. Les cartes sont brouillées, toutefois, comme le montre l'exemple du rappeur et producteur afro-américain Dr. Dre. Celui-ci parraine et produit Eminem, rappeur blanc dont le succès commercial, fruit d'une virtuosité verbale indiscutable reposant sur des trames sonores souvent constituées de boucles minimalistes — tout à fait habituelles dans le hip hop actuel — et autres échantillons de ballades, comme dans le titre « Stan »,⁷⁰ mais surtout d'un jeu reposant sur la confusion entre la figure de l'artiste lui-même et les personnages/narrateurs « homodiégétiques » volontiers homophobes ou misogynies mis en scène dans ses raps. Certes, les rappeurs amènent une valeur ajoutée à des productions de groupes de rock comme The Offspring. Ces derniers invitent le rappeur Redman du Wu-Tang Clan pour incarner leur « Original Prankster »⁷¹ sur le morceau lui-même et dans leur clip vidéo. Cependant, les rappeurs parviennent également non pas à imposer leurs vues, mais à collaborer avec l'industrie du disque grâce à leur poids économique certain (l'album d'Eminem *The Marshall Mathers LP*, produit par Dr. Dre, s'est d'ores et déjà vendu à sept millions d'exemplaires)⁷² ainsi qu'à une politique que l'on pourrait presque qualifier d'entrisme de maîtrise des moyens de production, dont le collectif Wu-Tang Clan constitue l'exemple le plus significatif,⁷³

67. « Love Rears Its Ugly Head, » *Vivid*.

68. « Go Away, » *Stain*.

69. Limp Bizkit, *Chocolate Starfish and the Hot Dog Flavored Water* (Uni/Interscope, B00004XOWM, 2000).

70. Eminem, *The Marshall Mathers LP* (Uni/Interscope ; ASIN : B00004T9UF, 2000).

71. The Offspring, *Conspiracy Of One* (Sony/Columbia, B000051XVK, 2000).

72. Pascal Bertin, « Dre, le docteur qui guérit tous les mots », *Les Inrockuptibles* 275 (du 30 janvier au 5 février 2001).

et enfin parce qu'ils produisent ce que l'industrie du disque attend d'eux, à savoir une musique — le rap — presque essentiellement afro-américaine. On l'a vu, la musique populaire peut ressortir de la transgression, mais dans ses structures, le respect des territoires et le capital demeurent des instruments indispensables à tout début d'œuvre de subversion.

73. Voir à ce sujet Eric Gonzalez, « Succès commercial et / ou crédibilité artistique : le cas du rap », colloque du TASC, Université de Rennes 2, 11 et 12 octobre 2000; actes à paraître aux Presses Universitaires de Rennes.