



PIERRE EVIL

GANGSTA RAP

DR. DRE, SNOOP DOGG, 2PAC ET LES AUTRES

LE MOT ET LE RESTE

PIERRE EVIL

GANGSTA RAP

DR. DRE, SNOOP DOGG, 2PAC
ET LES AUTRES

LE MOT ET LE RESTE
2018

Pour Sylvie, Maïa, Ysé, Gaspard
« *It's a family affair* »

Sly & The Family Stone, 1971

Note de l'auteur :

Les mots et passages écrits ainsi sont traduits de l'anglais et correspondent à des citations de paroles de chanson.

PRÉFACE À LA DEUXIÈME ÉDITION

La musique la plus dangereuse du monde

Pour faire la genèse de *Gangsta rap*, il faut d'abord remonter à cet article sur Dr. Dre publié par *Chronicart* en janvier 2002¹.

L'ex-N.W.A était alors le plus fameux des producteurs de rap de l'époque – du moins, celui qui avait rencontré le plus grand succès, le plus longtemps, dans le plus grand nombre de styles, dans ce genre encore neuf qu'était le hip-hop. Il était aussi ridicule, à côté de Snoop Dogg la tête couverte d'une charlotte, dans *The Wash*, le film idiot qui servait de prétexte à ce portrait, qui le défendait non pas en star mais simplement en musicien, en producteur, en *nerd* du son qui a fait sortir le rap du « Groove de la jungle » de James Brown pour lui offrir une popularité sans précédent, assis dans une Chevrolet Impala modèle 1964.

À cette époque, Dr. Dre était revenu en haut de l'affiche grâce à [*The Chronic*] 2001. Il était à l'origine du triomphe d'Eminem. Bientôt de celui de 50 Cent. Dans la grande bataille qui avait déjà commencé entre l'industrie et les internautes, il était du côté de l'industrie, contre les internautes. Et contre ce raz-de-marché qui n'allait pas tarder à tous les emporter (sauf lui, un casque à son

1. Pierre Evil, *Dr. Dre, le cerveau*, 23 janvier 2002, <https://www.chronicart.com/digital/dr-dre-le-cerveau/>

nom sur les oreilles), il fut l'un des derniers à remporter une véritable victoire (son procès gagné contre Napster, en 2000).

Il était au cœur du système. Il n'avait pas besoin d'être célébré. Et pourtant c'est ce que cet article faisait. Parce que, derrière la façade du millionnaire d'Aftermath (et aujourd'hui derrière celle du milliardaire de Beats by Dre), Dr. Dre m'a toujours donné l'impression d'être dominé par quelque chose de plus grand que lui, quelque chose de plus grand que l'argent, quelque chose qui s'appelle la Musique et qui n'est pas seulement de la musique, mais qui est *autre chose*. Une force. Un rêve. 6 minutes 26 d'Amour californien (Remix).

Mais on peut remonter à plus loin encore. Par exemple à ces voyages en voiture avec Sylvie, le week-end ou pendant les vacances, avec la cassette ou le CD de *The Chronic* de Dr. Dre dans l'autoradio. Et nous fredonnions alors tous ces hymnes morbides et décontractés, sans jamais se lasser, et sans prêter attention à leurs paroles de passions sordides et d'horizons tragiques, bornés à la fois par la violence Noir contre Noir, et par la douce euphorie des cigarettes qui font rire, sous la forme d'un paquet de chansons bien roulées ; et régulièrement ponctuées par une misogynie machinale, comme si « *beyatch!* » était un point-virgule.

Sans avoir jamais parlé ainsi, ni d'une femme, ni d'un homme, ni touché d'arme à feu, ni vendu de drogue, comme des millions d'autres personnes, nous avons succombé au maléfice sucré de ce g-funk dont *The Chronic* reste l'épitomé, *Hell yeah*. La musique la plus dangereuse du monde, interprétée par le mec le plus cool du monde (Snoop Dogg). La route défilait, les titres s'enchaînaient, et parfois, il nous arrivait de prendre conscience de ce que nous fredonnions *vraiment* – « *Rat-tat-tat-tat tat ta tat like that/And I never hesitate to put a nigga on his back//Rat-tat-tat-tat tat tat ta tat comme ça!/Et je n'hésite jamais à envoyer un Négro six pieds sous terre!* » Et nous avions alors un bref moment de saisissement, avant de replonger, emportés par la mélodie, par les basses

onctueuses orchestrées par Dr. Dre et par le flow hypnotique de Snoop, jusqu'à l'épisode suivant.

C'est ce saisissement que j'ai voulu explorer, en remontant toujours plus profondément à l'intérieur de ce mythe à deux balles que l'on a appelé l'ère g-funk. Tout en trouvant une excuse pour en écouter toujours plus, pour en lire toujours plus, pour en voir toujours plus, pour en *comprendre* toujours plus. Car cette musique a une histoire, des racines, des influences. Elle ne sort pas de nulle part – cela, tous ces rappers de Compton, de LA, du *west side* nous le rappellent à l'envi dans leurs paroles – ni d'un présent sans passé – cela, c'est leur musique qui nous le raconte, en samples et en interpolations.

Mais l'envie d'écrire ce livre vient de plus loin encore. Elle vient de cet article d'Yves Adrien dans un vieux *Rock&Folk* de 1978 acheté d'occasion dans une quelconque brocante parce qu'il avait Lou Reed en couverture, et où Orphan célébrait alphabétiquement la magie du disco (du diskö, écrivait-il), et notamment cet autre producteur qui était lui aussi le cœur du système, à son époque – Giorgio Moroder. Un cœur artificiel, en l'occurrence, pulsant à 120 bpm sur des machines transpirantes (*I Feel Love, From Here To Eternity*), auquel je consacrerai en 1997 mon premier article publié¹. Elle vient du *Lipstick Traces* de Greil Marcus, qu'en 1991 la bibliothèque de la Fondation Nationale des Sciences Politiques avait acheté dans l'édition rigide de la Harvard University Press grâce à Ivan Smagghe, lue et photocopiée sur-le-champ. Elle vient enfin de ce livre, *Yo! Revolution Rap*², où, vivant encore à Valenciennes, loin des magasins de disques du quartier latin et plus encore de New York ou de Compton, j'ai appris l'histoire du rap sous la plume de David Dufresne.

L'envie d'écrire ce livre est venue de tous ces textes, de tous ces livres, de tous ces auteurs qui m'ont mis sur le chemin de cette

1. *Sur un air d'eurodance*, dans le numéro 2 de la *Nouvelle Revue Violent (NRV)* de Florent Massot, 1997.

2. *Yo! Revolution Rap*, David Dufresne, Ramsay, 1991.

activité absurde, écrire sur la musique, mais qui ne l'est pas quand la musique n'est pas *que* de la musique.

Et Dieu sait que le rap n'est pas que de la musique. Il est aussi un langage, une attitude, une fraternité, une arène, une épopée, une internationale, une provocation permanente, une inépuisable source de créativité depuis plus de quarante ans. Et la musique dont il est question dans ce livre est l'un des moments décisifs de cette histoire. C'est la raison pour laquelle elle méritait qu'on s'y arrête, et qu'on en parle *vraiment*, au-delà des disques et de ceux qui les font.

Ce livre parle d'une musique qui sentait encore le soufre de la polémique et du scandale il y a quinze ans, et qui a depuis gagné cette forme de respectabilité qu'acquière les rebelles d'hier lorsque l'histoire a validé leur rébellion. Iggy Pop, le dégénéré d'Ann Arbor qui jouait sa peau tous les soirs au rock'n'roll, est aujourd'hui chevalier des Arts et Lettres en France. Le 27 juillet 2012, « Pretty Vacant » des Sex Pistols a retenti en mondovision dans le stade olympique de Londres, en présence de la Reine d'Angleterre, lors de la cérémonie d'ouverture des xxx^e Olympiades de l'ère moderne. Et les N.W.A sont désormais au panthéon du rock, dans ce Rock'n'Roll Hall of Fame où longtemps le rap n'a pas eu droit de cité.

Aujourd'hui, comme le relève l'écrivain et professeur à l'université de Pennsylvanie Salamishah Tillet dans un article récent du *New York Times* à propos des films de F. Gary Gray sur les N.W.A (*Straight Outta Compton*) et de Benny Boom sur 2Pac (*All Eyez On Me*), « les brutalités policières contre les Africains Américains dans les années quatre-vingt et au début des années quatre-vingt-dix ont donné naissance à la rage des N.W.A et permis le règne de Tupac [et] leur discours sur la violence raciale, malgré les réactions des conservateurs d'hier (et d'aujourd'hui!), était la vérité. »¹

1. *New York Times*, « Rap disrupted music first. Now it's TV and film », Questlove, Salamishah Tillet, Jon Caramanica, 9 novembre 2017.

En l'occurrence, le « discours » des N.W.A sur la violence raciale (ou sur les femmes) (ou sur l'argent) (ou sur la criminalité) n'est sûrement pas « la vérité ». Mais ce qui est vrai, en revanche, c'est qu'une bonne partie de la réalité de leur époque était effectivement dans les morceaux des N.W.A. Même si une bonne partie de ce livre est consacrée à la dissection de cette chose que l'on appelle du nom de « réalité » dans les disques de rap; et trente ans après « Gangsta Gangsta », les choses n'ont guère évolué depuis¹.

Le rap est une musique qui vous saisit, qui vous emporte – ou, au contraire, qui vous rejette – de la plus brutale des manières. Il est toujours dans l'urgence, toujours dans l'outrance, toujours sur la brèche, et de ce fait sans cesse changeant. C'est la raison pour laquelle il est si populaire dans la jeunesse, et depuis si longtemps. C'est aussi pourquoi il est si facile à détester. Parce qu'il ne fait *aucun effort* pour vous accepter, ni pour se faire accepter.

Enivrés par le plaisir immédiat de la transgression verbale, les rappers n'aiment rien tant que s'auto-caricaturer. C'est comme cela que, par la simple magie de son verbe, Rick Ross, l'ancien gardien de prison mythomane devenu rappeur, s'est transformé en Big Meech, le Parrain emprisonné de la Black Mafia Family qui régnait sur Atlanta au début des années deux mille, le temps d'une chanson²; *et qu'on y a cru*. Ou plutôt: qu'on a aimé faire semblant d'y croire. Au point que même Demetrius Flenory, le vrai Big Meech, a salué la performance.

La force de ce morceau est dans cette performance. Mais sa *vérité* n'est pas là. Tout comme la vérité de « Boyz N The Hood » n'était pas dans les provocations gratuites d'Eazy-E. Ni celle de « Fuck Tha Police » des N.W.A dans la puissance explosive de ces quatre lettres, *f u c k*. Elle est dans cette brèche que ces morceaux percent

1. Cf. Audimat#5, *Gangsta-Rap: un post-scriptum*, Pierre Evil et Fred Hanak, 2016, que l'on lira comme le huitième et dernier chapitre (provisoire) de ce livre.

2. Sur « B.M.F. (Blowin' Money Fast) », Maybach/Slip-n-Slide/Def Jam, 2010.

dans notre réalité, pour en faire jaillir une *autre* réalité, plus crue et plus choquante, *tout en parvenant à nous faire hocher la tête*. C'est le mystère de toutes les chansons populaires, qui savent être en même temps signifiantes et dansantes, choquantes et anodines, éphémères et éternelles.

*So sit back, relax, and strap on your seat belt
You never been on a ride like this befo'*

Alors asseyez-vous, mettez-vous à l'aise, et attachez vos ceintures
Vous avez jamais fait un voyage comme ça

Dr. Dre, « Dre Day », *The Chronic* (1992)

Paris, novembre 2017

CALIFORNIA LOVE

Le livre de Los Angeles

Cette histoire s'est déroulée en Californie. C'est-à-dire là-bas. Là-bas : là où l'or coule dans les rivières, là où le ciel est toujours bleu, là où même un Noir, ou un Mexicain, peut devenir propriétaire de sa maison individuelle, là où chacun peut se réinventer businessman, cow-boy de cinéma, homme politique, star de hard rock, actrice porno ou Charles Manson. Dans ce pays doré aux mille opportunités où ni le passé ni la réalité n'existent, effacés par le présent perpétuel des écrans petits et grands ; où se fabrique le futur du monde ; où se fabrique *votre* futur.

Cette histoire s'est déroulée en Californie, dans le comté de Los Angeles. Dans la tentaculaire cité horizontale sillonnée de *freeways*. Pas loin des studios de l'usine à rêves. À quelques sorties d'autoroute de Downtown et de ses temples orgueilleux de métal et de verre. Au nord du richissime Comté d'Orange, dont la révolte fiscale en 1978 marqua le début officiel de la révolution conservatrice qu'initiera cet autre représentant de la Cité des anges, l'ex-gouverneur de Californie Ronald Reagan. Sur cet espace de 10 000 km², en équilibre instable sur l'une des zones sismiques les plus sensibles du monde, et qui est aujourd'hui la deuxième agglomération la plus peuplée des États-Unis.

Cette histoire s'est déroulée en Californie, dans le comté de Los Angeles, à quelques encablures de **cette bonne vieille cité de Watts**, dans la ville de **Compton**. Parmi ces dizaines de milliers de familles,

noires pour la plupart, qui essayaient d'y survivre dans un environnement urbain entièrement déserté par les pouvoirs publics – à l'exception d'une force policière aux méthodes militaires et au racisme exacerbé. En compagnie de leurs enfants, ces mêmes le bandana rouge, ou bleu, noué sur le coin de la tête, et tellement désespérés qu'ils ne savaient même pas qu'ils l'étaient, parce qu'ils ne savaient même pas ce qu'était l'espoir. Plus exactement : en compagnie de ceux qui parlèrent en leur nom, et prétendirent apporter leurs mots bruts, en direct de Compton, dans nos autoradios, nos télévisions, notre imaginaire ; et nous faire danser avec.

Ils y sont parvenus.

GO WEST

Depuis son accueil en tant que 31^e État au sein de la fédération des États-Unis d'Amérique, en 1850, la Californie est le Nouveau Monde du Nouveau Monde. Une terre lointaine, dénuée d'histoire et de mémoire, mais parée de vertus et de richesses immenses, où aventuriers, réprouvés ou simples immigrants dépenaillés peuvent tout (re)commencer dans l'anonymat d'une nouvelle vie. Les millions de crève-la-faim venus battre le pavé d'Ellis Island de l'autre côté du pays ne venaient pas chercher autre chose ; sauf que ce que New York avait à leur offrir n'avait rien à voir avec ce qu'ils pouvaient trouver dans le *Golden State* : avec son climat ensoleillé, ses longues plages, sa nature sauvage et verte au sortir de l'impitoyable désert de la Vallée de la Mort, la Californie semble être une insolente invitation au plaisir, là où New York, son climat extrême, sa verticalité frénétique, nourrissent au contraire l'excitation et le *stress*. Un membre du Wu-Tang Clan a dit un jour que la différence entre le rap east coast et le rap west coast s'explique par le fait que jamais un gangsta de L.A. n'a eu à se geler les couilles à vendre du crack dehors dans la neige par -10°C.

Cette boutade ne serait que cela si les politiciens, urbanistes et entrepreneurs attachés au développement de la Californie du Sud n'avaient pas très tôt cherché à jouer précisément cette carte, afin d'attirer au bord du Pacifique ces millions d'immigrés pleins de rêves auxquels ils pourraient ensuite vendre maisons, voitures, piscines et illusions.

La Californie du Nord n'avait, elle, pas eu besoin de publicitaires ou d'industriels visionnaires pour entrer de façon fracassante dans l'imaginaire planétaire ; il avait suffi pour cela que, au début de 1848, les fils télégraphiques puis les journaux du monde entier propagent l'incroyable nouvelle : le 24 janvier, James Wilson Marshall a trouvé de l'or dans l'American River à Coloma. Il n'en fallut pas plus pour lancer sur la route de Californie des milliers d'aventuriers cosmopolites saisis par la fièvre de l'or ; et, après des mois de traversée, sur mer ou à travers les collines dangereuses de l'Ouest américain, ils envahirent ces terres lointaines où l'aventurier suisse John Sutter s'était bâti un empire de bétail et de terres dont Blaise Cendrars racontera la dislocation éclair¹.

Un an après la découverte de Marshall, la population de San Francisco avait déjà presque centuplé, de trois cents à vingt mille habitants. Qui, bien sûr, ne trouvèrent pas la fortune au fond de leurs tamis d'orpailleurs, mais découvrirent en revanche une région pleine de promesses, avec son activité portuaire intense, ses mines toutes neuves et, bientôt, sa situation de terminus du chemin de fer transcontinental.

Autant d'atouts qui firent assez naturellement de San Francisco la capitale économique et financière de la côte Ouest pendant tout le reste du XIX^e siècle, tandis que, hormis son extraordinaire commencement, la même histoire se reproduisait à des dizaines de reprises entre la frontière canadienne et la république mexicaine, à mesure que les immigrants chassaient les indigènes pour s'approprier les richesses de leurs prairies et de leurs montagnes. Mais, parce

1. Dans son roman prodigieux et mélancolique *L'Or* (Grasset, 1925).

qu'elle en fut la première manifestation, la grande ruée vers l'or des *forty-niners* est restée dans l'inconscient collectif mondial comme le symbole définitif de la renaissance du mythe de la Terre promise *là-bas*, dans cet Ouest lointain du sous-continent nord-américain. Un mythe qui imprègne encore aujourd'hui toutes les représentations du paysage californien, depuis les rubans d'asphaltes serpentant entre les buildings de L.A. jusqu'aux pylônes écarlates du Golden Gate Bridge surgissant de la brume au-dessus de la Baie.

Mais que San Francisco fit rapidement tout pour fuir. Est-ce parce qu'elle fut la première à connaître ce phénomène, et donc la première à en découvrir les effets secondaires – l'urbanisation anarchique, l'avidité des spéculateurs, la brutalité des rapports sociaux – que, tout au long du xx^e siècle, San Francisco rejeta si violemment son image d'eldorado fantasmagique ? Alors qu'elle était encore la première ville de la côte Ouest en 1900, les décennies suivantes la virent diverger de la trajectoire exponentielle qu'elle avait jusqu'alors suivie, pour se réinventer petit à petit en capitale apaisée d'un bohémianisme anti-économique à l'abri du besoin.

La ville était en effet suffisamment riche pour pouvoir s'offrir une élite dilettante et progressiste, qui maintenait à sa manière un peu de la flamme qui avait embrasé la Baie en 1848, mais veillait à ce qu'elle n'aveugle plus le monde. C'est ainsi que, dans l'ultra-puritaine Amérique d'Ike Eisenhower, ses poètes ne cachaient ni leur sexualité d'invertis débraillés ni leur goût pour la drogue ou pour la musique de nègres, se barrant de ce fait la voie du succès populaire dans leur propre pays ; ou que, dix ans plus tard, plutôt que de le voir se transformer en grotesque marionnette entre les mains des marchands, les communards de Haight Ashbury préférèrent tuer leur plus célèbre enfant, Hippie, en organisant son enterrement solennel en novembre 1967, à San Francisco – à la même époque, Los Angeles lui proposait chaque semaine un nouveau projet de film du samedi soir dans lequel pour quelques dollars il pourrait se donner en spectacle devant les caméras, notamment au moment de la scène de *drug party* à la fin. Et lorsqu'en 1979

les Village People, le quatuor d'hétéros-dans-le-placard de l'industriel disco Jacques Morali, ressuscitèrent le « Go West » des pionniers, ils s'adressaient aux pédés molestés dans leur province, qui trouveraient *là-bas* une communauté accueillante et hédoniste où ils pourraient enfin vivre sans peur et baiser comme des fous; et pas aux millions de travailleurs immigrés qui tentaient encore de gagner par tous les moyens la Californie depuis le Mexique, la Corée ou le Tennessee.

De fait, face à cette volonté de San Francisco de brider son développement pour préserver sa qualité de vie, c'est sur la Californie du Sud et sa métropole-champignon Los Angeles que se sont reportés les espoirs fous de tous ceux qui, dans le monde, rêvent d'un autre monde où ils seraient plus riches, et où dehors il ferait plus beau.

Pourtant, à part le soleil, l'ancien *pueblo* mexicain connu sous le nom de Los Angeles, qui ne comptait pas deux mille habitants en 1850, n'avait objectivement pas grand-chose à offrir aux nouveaux arrivants. Dépourvue de ressources naturelles et d'infrastructures, la région n'était riche que de terres, dont l'exploitation se heurtait cependant à la sécheresse du climat et à l'absence d'un système d'irrigation adéquat. Les *gringos* qui avaient plus ou moins légalement chassé les anciens propriétaires fonciers mexicains et les Indiens au moment du rattachement de la Californie à la fédération s'étaient avérés incapables de doter la ville d'une administration forte. Dans l'ombre portée de la ruée vers l'or, dont elle avait eu à accueillir nombre de déçus et de frustrés, Los Angeles avait rapidement sombré dans l'anarchie et le chaos, alors que se développaient parallèlement des milices privées aux méthodes expéditives.

En 1865, la Californie du Sud était en fait un coin pourri, loin de tout, pauvre en eau et en minerai, ravagé par le crime. C'est pourtant cette même région que quelques entrepreneurs locaux à l'orgueil insensé rêvaient de voir dépasser San Francisco à l'horizon de la fin du siècle. Et ils se mirent à y travailler méthodiquement.

L'endroit n'offrait que de la terre et du soleil. C'est donc par l'immobilier que passerait son développement, en direction de ceux que rebutaient les tourmentes hivernales de l'Est. Et puisqu'il n'avait *que cela* à offrir, pour le reste il faudrait enjoliver, c'est-à-dire mentir. C'est ainsi que se construisit de toutes pièces le *California dream*, cette utopie extatique et matérialiste apparemment éternelle qui, malgré les émeutes, les tremblements de terre, le crime, la police pourrie et O. J. Simpson, se retrouva à la fin du siècle suivant dans ces sous-produits aussi dissemblables que les maillots de bain orange de *Baywatch* ou le g-funk de Warren G. Pur fantasme de brochure immobilière, pleine de dessins en quadrichromie et de bonshommes raides passant devant des bâtiments aux formes géométriques, c'est le rêve d'une vie sous les palmiers soulevés par le vent léger d'un été perpétuel, dans le confort d'une villa qui vous appartient, au milieu de voisins qui vous ressemblent.

Un rêve dont tout le génie de ses promoteurs¹ a été de comprendre qu'il ne passerait jamais mieux que s'il était véhiculé par des *œuvres*, et par des artistes, plutôt que par des publicitaires. Dès les années mille huit cent quatre-vingt/mille huit cent quatre-vingt-dix, l'assemblage des différentes facettes du *California dream* commença, sous l'impulsion de deux écrivains qui lui fournirent ses deux premiers mythes fondateurs : Helen Hunt Jackson et Charles Fletcher Lummis.

Helen Hunt Jackson, l'une des grandes héroïnes littéraires et féministes du XIX^e siècle américain, est cette fille d'un pasteur de la Nouvelle Angleterre qui se réinventa à la fin des années mille huit cent soixante-dix, à 40 ans, en femme de lettres passionnée, avocate des Indiens, poétesse et romancière de l'Ouest américain. En 1884, dans son roman *Ramona*, elle s'essaya à ressusciter la Californie pré-yankee des missions catholiques et des *ranchos*. Et, alors même que Jackson ne présentait pas cette époque comme un âge d'or

1. Pour une analyse approfondie de la naissance du mythe de Los Angeles et de ses héros ambigus, cf. Mike Davis, *City of Quartz, La Découverte*, 1998, chapitre I « Ombres et lumières/Les promoteurs du rêve »

(Ramona, qui était une orpheline au sang mêlé, avait à souffrir tout le long de l'histoire des malheurs que connaissaient alors les Indiens au milieu desquels elle vivait, sans cesse expropriés, pourchassés, battus), ses lecteurs californiens s'enthousiasmèrent pour cette description du passé hispanique de leur terre d'adoption, car elle lui donnait des racines, même fausses, dont ils pouvaient être fiers.

Bien plus fiers que de son véritable passé, qui était celui d'une colonie sans grand éclat, puis d'un coupe-gorge livré à l'anarchie de l'*envie* à l'état sauvage. Les élites de la ville s'approprièrent donc avec empressement cette relecture romancée mais pleine de noblesse de son histoire. Et leurs espagnolades littéraires, architecturales, et bientôt cinématographiques, produisirent la première manifestation du kitsch angeleno, cette maladie de la réalité qui gagnera progressivement toute l'Amérique, avant de s'étendre sur le monde. Sans pour autant que la légende des missions et des ranchos ne quitte tout à fait Los Angeles; en 1976, lorsque les Eagles rendirent avec *Hotel California* l'autre radiographie définitive des désillusions de la bourgeoisie *hip* du L.A. des *seventies*, en attendant le *Rumours* de Fleetwood Mac, c'est un hôtel en forme d'hacienda baignée par la lumière rasante du crépuscule, le Beverly Hills Hotel, qu'ils choisirent pour figurer sur la pochette de leur 33-tours.

Si Helen Hunt Jackson donna à Los Angeles un passé, Charles Fletcher Lummis lui dévoilera son futur. Journaliste dans l'Ohio, il traversa à pied en 1884 les 4 500 kilomètres qui séparaient Cincinnati de Los Angeles. Son périple pédestre de plus de quatre mois, rythmé par les articles qu'il adressait toutes les semaines au *Chillicothe Leader*, dans lesquels il chroniquait son voyage au cœur de l'Ouest américain¹, lui ouvrit les portes du *Los Angeles Times*, le quotidien conservateur du Colonel Otis – qui deviendra l'un des maîtres de la ville, et l'un des principaux acteurs de son développement.

1. Et dont il tirera en 1893 un livre largement romancé, *A Tramp Across the Continent*.

Les colonnes du *L.A. Times*, puis de la revue *Land of Sunshine* (« le pays du soleil ») dont il prit la direction en 1895, firent de Lummis une importante personnalité locale. Dans ses articles, il célébrait la beauté de sa cité d'adoption et de ses environs – il fut notamment un propagandiste important de *Ramona* et du passé plein de missions catholiques de la Californie du Sud. Mais il était surtout préoccupé de révéler à ses lecteurs sa bonne parole : à Los Angeles, il avait trouvé l'utopie ensoleillée qui correspondait à ses rêves de vie saine et naturelle – ce « *pays divin* » où il était arrivé à pied, le dernier jour de janvier de l'année 1885, où il avait trouvé des prés remplis de fleurs et où le ciel était plein de chants d'oiseaux et de nuages de papillons. Un rêve littéraire auquel les milieux d'affaires de la ville donnèrent une solide infrastructure économique, en travaillant avec succès à voler l'eau du nord de la Californie, au terme de basses manœuvres foncières menées sous l'impulsion du responsable du service des eaux municipal, William Mulholland.

Ainsi, dès 1890, les principaux ingrédients de ce que la ville sera durant tout le siècle suivant sont réunis : une spéculation immobilière adossée à la puissance d'illusion de la fiction, l'identification de la Californie du Sud à un hédonisme détendu et *sain*, le tout fondé sur des bases entièrement artificielles. L'installation au pied des collines d'Hollywood des ateliers de la grande usine à rêves du xx^e siècle, le cinéma, viendra réaliser la destinée manifeste de Los Angeles : devenir la capitale du *divertissement* contemporain.

FRANKIE GOES HOLLYWOOD

Une mission dans laquelle elle se coulera avec orgueil, cet orgueil du dernier devenu le premier à force de volonté. Dès la fin des années dix, c'est avec une tranquille arrogance qu'elle pourra regarder la sophistication de son aînée au Nord, San Francisco, ou de sa rivale de l'Est, New York. Portée par l'utopie publicitaire du pays de l'été perpétuel, c'est contre leur modèle de vie urbaine

que Los Angeles s'est bâtie *de cette façon-là*, en faisant de ses milliers – et bientôt de ses millions – de maisons individuelles le symbole de la réalisation simultanée de votre désir de richesse et de votre souci de bien-être. C'est pour trouver précisément *cela* que des centaines de milliers d'immigrants, américains ou étrangers choisirent de prendre le chemin de la Californie du Sud plutôt que celui, classique jusqu'alors, des villes industrielles du Nord – la Route 66 (Chicago-Santa Monica) supplantant petit à petit, dans l'imaginaire américain de l'exil intérieur, la Highway 61 (qui va de La Nouvelle-Orléans jusqu'au Canada).

Même si Los Angeles a accueilli elle aussi son lot d'intellectuels, et même de marxistes¹, force est de constater que, aujourd'hui, l'immense majorité des habitants de L.A. se reconnaît encore largement dans le rêve matérialiste et décontracté que vendent ses évangélistes de béton et d'asphalte. C'est d'ailleurs l'une des rares choses qui réunisse vraiment les près de vingt millions de personnes qui vivent aujourd'hui dans la région : cette croyance unanimement partagée dans la supériorité de la réussite matérielle sur toute autre forme de bonheur ; et du principe du plaisir sur toute autre façon d'en profiter.

Ce que démontrent avec une étonnante constance les apports réguliers de Los Angeles au grand maelström de la pop music.

Encore fallait-il qu'il y ait de la pop music à Los Angeles.

En effet, si la force d'attraction de la Californie du Sud sur nombre d'artistes fut rapidement évidente, et persistante (de Charlie Parker à Sam Cooke, en passant par les Beastie Boys et toute l'écurie

1. La ville accueillit ainsi, à la faveur des turbulences européennes de l'entre-deux-guerres, Eisenstein, dont l'aventure mexicano-hollywoodienne durera quelques mois, au début des années trente, mais aussi Adorno, Brecht ou Schönberg. Et il serait inexact de croire ses habitants dépourvus de toute conscience de classe, eux qui faillirent désigner comme maire en 1911 un syndicaliste socialiste, Job Harrima.

Motown), la production musicale proprement *locale* de la région resta longtemps insignifiante. Los Angeles n'est pas La Nouvelle-Orléans, la mère de toutes les musiques populaires du xx^e siècle; la musique y sourd en permanence, tel un fleuve impétueux. Elle y habite, y mute parfois, mais elle n'y est pas véritablement *chez elle*, et doit sans cesse justifier sa présence et sa pertinence, face à la colossale proximité du cinéma.

Ce n'est de fait qu'à partir du début des années cinquante que la Californie du Sud commença vraiment à se construire une identité musicale autonome sur la carte sonore des États-Unis, entre un Sud marqué par le blues et la country et un Nord-Est adepte des complexes constructions de Broadway et du be-bop. Jusqu'alors, la musique de L.A. avait été essentiellement la musique country qu'y avaient apportée les immigrés du Midwest – tous ces *Okies from Muskogee* chantés plus tard par Merle Haggard que la Grande Dépression avait jetés sur les routes de l'Ouest, et qui avaient emmené avec eux leurs chansons.

C'est paradoxalement un pur produit de l'émigration noire du Sud vers les métropoles du Nord-Est, un jeune trompettiste nommé Miles Davis, et, qui plus est, avec un disque enregistré à New York – mais sorti sur le doyen des labels angeleños, Capitol Records – qui inventera le son qui placera enfin L.A. sur la carte de la musique populaire pour les dix années suivantes: *The Birth Of Cool*, sessions de 1949 qui virent l'ancien musicien de Charlie Parker vider le « trop-plein de notes » du bop pour en proposer une lecture froide et apaisée. Une voie dans laquelle s'engouffrèrent nombre de jeunes musiciens blancs gravitant à L.A. autour de l'emphatique et vaguement ridicule chef d'orchestre swing Stan Kenton. La révolution be-bop les avait fascinés, mais pas autant que le cool de Miles Davis ne les enthousiasma; plus que dans la touffeur exaspérée des solos de Bird ou de Dizzy Gillespie, ils reconnurent en effet dans le phrasé parcimonieux du trompettiste de 23 ans le véhicule idéal pour exprimer leur mélancolie nonchalante de marginaux au pays du soleil.

Mais, s'ils étaient marginaux, et pour certains même cramés par la drogue (Chet Baker, Art Pepper¹), ils n'en étaient pas moins *blancs*. Un détail qui n'échappa pas à l'industrie du disque, qui comprit rapidement tout le parti qu'elle pourrait tirer de ces oiseaux rares. Inaugurant une tactique qu'elle ne tarderait pas à réutiliser en grande série avec un jeune camionneur inconnu de Tupelo, c'est *elle* qui inventa le concept de jazz west coast, qu'elle packagea et vendit comme un jazz mélodieux, joué par des Blancs, et dépouillé du désespoir du blues, auquel elle substitua la célébration anodine du ciel bleu et du *cocktail time* après la plage, grâce aux pochettes et aux publicités en quadrichromie que concevaient à la chaîne ses studios de création publicitaire. Une recette qui permit aux jazzmen ainsi estampillés *West coast*[®] d'infuser toutes les années cinquante de leur *désabusio*n cool, quelques trouvailles mélodiques à l'évidence universelle (comme l'exaspérant « Take Five » du Dave Brubeck Quartet) leur ouvrant même le chemin du succès international; et du mépris des critiques.

Ce qui montre à quel point le g-funk de Dr. Dre est bien une musique de Los Angeles; car, quarante ans plus tard, les arguments que ses détracteurs utiliseront à son encontre sont les mêmes que ceux que souleva – et soulève encore largement – contre lui le jazz west coast: on l'accuse de n'être que la version délavée à l'intention du public blanc d'une révolte puissamment *nègre* – ici le be-bop, là le hip-hop du Golden Age 1987-1990; de simplifier à l'excès un langage musical autrement plus complexe (les savantes constructions sampladéliques du Bomb Squad ou de Prince Paul remplaçant les solos furieux de Lester Young); d'avoir inventé une fausse rivalité entre la côte pacifique et New York, dans le seul but de vendre plus de disques; en bref, de n'être qu'une duperie commerciale réservée à White Amerika. Tout le paradoxe étant que, contrairement au jazz cool *made in California*, le g-funk de Death Row était

1. Ballotté entre la musique, l'héroïne et la prison, Art Pepper eut une vie au moins aussi chaotique que celle de Tupac Shakur, et une fin aussi triste, quoique plus lente, le côté junkie de sa personnalité l'ayant finalement emporté sur son côté voyou.

produit presque exclusivement par des Noirs. Beaucoup plus, à cet égard, que le rap new-yorkais, où Noirs et Blancs se frottaient bien plus souvent ; et depuis bien plus longtemps.

C'est que, si le g-funk se développa d'abord comme une branche du mouvement hip-hop, il s'inscrivait également dans la trame d'engouements successifs – mais à chaque fois *énormes* – qui a tissé l'histoire de la musique populaire à L.A. depuis 1950. Le succès du cool *west coast* n'était en effet que la première manifestation de cette étonnante capacité de l'industrie musicale angeleña à transformer l'air du temps en marchandises de grande diffusion, qu'elle revendait ensuite en les estampillant de l'irrésistible cachet de la Californie du Sud : rarement le *son* d'une région aura autant reposé sur son *image*. Une image qu'il n'est d'ailleurs même pas la peine de montrer, la simple invocation des noms de lieu mythiques de la géographie de Los Angeles suffisant à faire naître le *rêve*.

FRANKIE GOES HOLLYWOOD. C'est sur cette manchette d'un journal des années quarante titrant sur le départ pour L.A. de Frank Sinatra que s'ouvre *Rock Dreams*, l'extraordinaire méditation sur l'épopée du rock de Nick Cohn et Guy Pellaert. Sur la photo repeinte par Pellaert qui illustre l'article, un cordon de police éloigne le chanteur d'une cohorte de jeunes filles exaltées venues le saluer sur le quai de la gare Grand Central à Manhattan. Frank Sinatra, le freluquet de Hoboken, New Jersey, s'en va vers l'ouest, sous les cris de ses admiratrices ; et, tout le long des deux cents pages suivantes, Cohn et Pellaert déploient leur mythologie de papier, peuplée de dieux et de déesses électriques appelés Bob Dylan, Tina Turner ou Jimi Hendrix, dans une odyssée qui se referme sur l'image de celui qui l'avait ouverte, ridé, trente ans plus tard, micro dans une main et verre de scotch dans l'autre, en train de saluer son public dans la pénombre. « ...Hope I Die Before I Get Old/J'espère que j'mourrai avant d'être vieux » dit la légende.

Placée *ici*, en *incipit* visuel de ce livre-là, cette image de Sinatra quittant NY pour la côte Ouest – la seule de tout l'ouvrage à n'être

pas légendée – en dit plus long que bien des livres sur la véritable nature de Los Angeles (et, incidemment, de la musique populaire). Elle dit que L.A. n'est pas la ville où tout commence; mais la ville où tout *continue*. En plus haut, en plus grand, en plus riche. Cité philosophale, elle est cet endroit qui transmute les ambitieux pétris de génie en idoles modernes, leur donne cette aura plus grande que la vie elle-même, et imprime leur visage, leurs gestes et leur voix sur le papier sensible de l'inconscient collectif. Lorsqu'il foulait le sol de Grand Central avant de prendre son train pour la Californie, Frankie n'était encore qu'un crooner pour socquettes blanches; à Los Angeles, il deviendra "The Voice". Non pas tant, d'ailleurs, grâce au cinéma, où sa carrière ne fut qu'honorable, que grâce à la série de disques nourris de jazz west coast qu'il donna à Capitol à partir de 1953 – *Songs For Swinging Lovers, In The Wee Small Hours* etc. Des monuments cool et déchirants avec lesquels il faisait entrer la chanson dans l'ère du 33-tours, et offrait de ce fait au rock ce qui sera par la suite l'instrument privilégié de sa maturité (*Blonde On Blonde, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, White Light/White Heat*) – tout en s'octroyant à lui-même un passeport pour le mythe.

Pour réussir cela, il ne fallait pas simplement que Frankie parte *pour* Hollywood (« *goes to Hollywood* »), il fallait qu'il *embrasse* Hollywood (« *goes Hollywood* »), comme on embrasse une nouvelle religion. C'est-à-dire renaître au succès de masse en endossant à son tour l'armure caparaçonnée de cynisme et d'exigence de la *star*, un habit jusque-là réservé aux monstres sacrés du grand écran. Tout le propos de *Rock Dreams* est de montrer comment toute la musique populaire des États-Unis des années trente/quarante – de la country de Hank Williams au rhythm'n'blues de Big Joe Turner, du jazz de Louis Armstrong aux romances de Perry Como – s'est mise à *embrasser Hollywood* à partir de 1950; et ce qu'il s'est alors passé (Elvis, la Beatlemania, James Brown...). Tournant une à une les pages de cet album plein de strass, d'argent facile et de succès éphémères, Guy Pellaert et Nick Cohn y posent un regard déjà nostalgique (leur livre est paru

en 1972) qui révèle toute l'*authenticité* de cette aventure apparemment dérisoire : la fragilité de ses géants, l'incandescence de ses *one-hit wonders*, l'universalité de son message.

Hollywood, là-dedans, est le détonateur nécessaire – mais *insuffisant* – de cette explosion ; avec son argent, sa formidable puissance d'illusion, son *professionnalisme*, l'industrie de l'*entertainment* donna dans les années cinquante au petit business artisanal de la musique populaire l'armature économique et financière dont elle avait besoin pour supporter le poids de son nouveau succès tandis que, de leur côté, les futures idoles des jeunes rêvaient encore, comme tout le monde alors, au style de vie extravagant des habitants de Babylone, Californie. Vingt ans plus tard, ce sera Hollywood qui viendra boire le lait de la gloire à la mamelle du rock, devenu entre-temps le nouveau temple des fantasmes de la jeunesse du monde occidental.

Mais toujours à Los Angeles, qui s'imposa comme la villégiature de prédilection de la nouvelle aristocratie pop : déjà alimentée par un fort courant d'exil intérieur depuis les villes du Nord (Neil Young), de l'Est (Phil Spector) ou du Sud (Gram Parsons), la Californie du Sud devint également la destination favorite de tous ces Britanniques en train de réinventer l'*Atlantic Crossing*¹, plus de cent ans après la grande ruée vers l'or. Derrière le pionnier Eric Burdon se succédèrent ainsi les Keith Moon, Rod Stewart, David Bowie (qui ne resta que le temps de prendre le train pour Berlin, une fois *Station To Station* enregistré) et même John Lennon, alors en rupture de Yoko, qui y passa la période la plus auto-destructrice de sa vie. Petit à petit, on vit les nouveaux demi-dieux du rock des stades s'infiltrer dans les collines du *west side*, où ils se mélangèrent harmonieusement aux anciennes gloires du cinéma, aux agents immobiliers et aux chirurgiens esthétiques (après tout, n'avaient-ils pas les mêmes conseillers fiscaux ?).

1. Titre du premier album californien du néo-angeleno Rod Stewart, en 1975.

Quant aux plus intellos, tous ces ex-hippies qui, au début des années soixante-dix, posaient aux *singers-songwriters* égotiques – les Crosby, Stills & Nash, Chris Hillman ou Linda Ronstadt – ils affectaient de mépriser le kitsch nouveau riche de Beverly Hills en allant s'établir dans les vallées environnantes, à Laurel Canyon (« *l'arrière-cour dorée de Dieu* », d'après l'ex-groupie mémorialiste de l'âge d'or *sex & drugs & rock'n'roll* Pamela Des Barres¹) ou Topanga Canyon (plus reculé, et plus rural, que choisit notamment Neil Young). Ils en vantaient le mode de vie communautaire, presque villageois, et actualisaient ce faisant à l'usage des trentenaires désabusés l'utopie sud-californienne de Charles Lummis, en y faisant entrer la musique amplifiée, les partouzes et la cocaïne à sniffer – toutes choses *a priori* assez éloignées des préoccupations pastorales de l'écrivain du *L.A. Times*.

La démonstration était faite, cependant, de la pérennité du mythe de Los Angeles. L'explosion du gangsta rap allait donner une nouvelle illustration de son extraordinaire plasticité. S'il prenait à Cohn et Pellaert de donner une suite à *Rock Dreams*, en se penchant cette fois-ci sur l'apothéose commerciale du rap au milieu des années quatre-vingt-dix, nul doute en effet que leur récit pourrait s'ouvrir sur la même image qu'en 1972, à la condition toutefois de remplacer la figure de Frank Sinatra par celle de 2Pac, et de placer la scène non plus à Grand Central Station mais, toujours dans l'État de New York, au sortir de la prison de Dannemora. Ce moment où, en 1995, 2Pac décida de rejoindre Death Row Records et, à travers le label-phare du rap de L.A., d'embrasser sa mortifère mystique d'un *west side* fantasmé comme une gigantesque *gangsta party*, n'est en effet pas si éloigné, par sa puissance symbolique, de ce moment où, cinquante ans plus tôt, Sinatra choisit de quitter New York pour rallier Hollywood.

À cette exception près que le *California dream* de 2Pac n'était plus Hollywood – où il s'était déjà introduit dès 1992 – mais le *hood*;

1. Citée dans *Waiting For The Sun: Strange Days, Weird Scenes and the Sound of Los Angeles* de Barney Hoskyns, p. 192.

le *hood* et ses gangbangers, le *hood* et ses bagnoles, le *hood* et ses émeutes, où on se soulève plutôt que de manifester pour vivre et mourir, le *hood* et ses Converse Chuck Taylor All Star aux pieds (et pas des Ballys, que préféraient les rappers de la côte Est, comme Slick Rick qui les cite sur *La-di-da-di*), le *hood* auquel il fait allégeance avec aplomb dès les premières rimes de *California Love*, le titre-manifeste qu'il arrachera à Dr. Dre, et qui scellera plus qu'aucun autre son affiliation à la Death Row Family et à Los Angeles, lorsqu'il se présente tout juste sorti de prison en sursis, en train de rêver de la Californie.

Là où dans ses propres rimes Dre se contente d'exalter Los Angeles et la Californie à partir d'un cocktail somme toute assez classique de vitalisme sexuel mâtiné de *far west* et de dollars, 2Pac cherche au contraire à adapter le *California dream* à ses propres fantasmes, en faisant du *west side* une sorte de pays de Cocagne de la « Thug Life/Vie de racaille ». C'est-à-dire exactement l'univers où, à crédit sur les fonds de Death Row, il vivra durant toute la dernière année de sa vie, de clips en studios d'enregistrement, de fêtes en bagarres. Et pour lequel il finira par payer le prix fort, réalisant par là même le souhait que Cohn et Pellaert formulaient ironiquement à la fin de *Rock Dreams* pour Frank Sinatra, par lequel ils avaient commencé leur dérive deux cents pages plus tôt : mourir avant d'être vieux.

Emporté par ses hallucinations exaltées de jeune homme noir en colère, 2Pac ne comprit pas le véritable sens du voyage vers Los Angeles, la morale du *Frankie goes Hollywood* de *Rock Dreams* : tout cela, finalement, n'est que du spectacle. Et c'est *cela* qui garde les artistes vivants, pas les mythes auxquels ils prêtent leur image, leurs mots ou leur voix. Alors que lui s'est laissé entraîner au fond de son rêve, auquel, comme tous les nouveaux convertis, il croyait vraiment. Et il s'y est noyé, le cœur plein d'amour de Californie.

ROCK AND ROLL, UN FILM DE FRED F. SEARS

Comme tant d'autres avant lui, qui eux aussi avaient pris trop au sérieux les fallacieuses promesses du *California dream*; qui eux aussi avaient trop cru dans les histoires merveilleuses qu'ils avaient aidé à bâtir; et qui eux aussi y laissèrent leur fortune, leur raison ou leur vie: Howard Hughes crashant la RKO avant de finir en fantôme claustrophile à Las Vegas (ce monstrueux appendice de Los Angeles en plein désert, qui y envoie ses stars vieillissantes mourir devant leurs fans, et où 2Pac acheva significativement son rêve californien); Sly Stone, l'icône de la *Woodstock Nation*, que Los Angeles transforma de *freak* flamboyant en zombie gangsta, lui laissant à peine le temps de consigner sur ses synthétiseurs l'implosion de sa vie (avec l'effrayant *There's A Riot Goin' On*); pour ne rien dire des Arthur Lee, Bugsy Berkeley, Rick James, River Phoenix, Heath Ledger et tous les autres, dont la chute contribua autant à la légende de L.A. que leur brève apothéose.

Tout cela juste pour pouvoir renouveler la ration d'hédonisme qu'exige chaque samedi soir cette jeunesse occidentale affamée de plaisirs, depuis le début du xx^e siècle.

Sur ce plan, la proximité des usines à rêves d'Hollywood, qui étaient immergées dans ce business volatil depuis l'origine, a incontestablement eu un effet sur la scène musicale angelena. Les studios se foutaient du rock'n'roll lorsqu'il n'était encore qu'une histoire de Noirs ou de bouseux du Sud profond; ils ne s'y intéressèrent qu'à partir du moment où il a commencé à vraiment percer dans les banlieues blanches: ils l'ont alors intégré sans façon à la panoplie de genres qu'ils gèrent en permanence afin de pouvoir fournir à chaque catégorie de la population le divertissement qui lui convient. Sur un segment aussi stratégique pour elle que celui des adolescents – dont le pouvoir d'achat propre ne faisait que croître depuis 1945 – l'industrie cinématographique ne pouvait se laisser concurrencer par des Noirs et des péquenots; aussi

alla-t-elle rapidement leur proposer ses dollars, sa puissance et ses *sunlights*, selon sa méthode habituelle.

Dès 1957, Elvis était devenu une star du box-office autant que des hit-parades, tandis que Hollywood doublait le rock'n'roll d'un nouveau genre de films à petit budget visant le même public : les films de délinquants juvéniles. Annoncé comme souvent par un film « légitime » – en l'occurrence, deux (*The Wild One* de Laslo Benedek, avec Marlon Brando, et *Rebel Without A Cause* de Nicholas Ray, avec James Dean) –, le genre *juvenile delinquent* (alias JD) explosa en 1955 avec *Blackboard Jungle* de Richard Brooks, dans lequel on pouvait entendre le « Rock Around The Clock » du déjà ringard Bill Haley. Jusqu'à la fin des années cinquante les *drive-in* et les séances de minuit seraient inondés d'œuvres de circonstances et de coups publicitaires (*Jailhouse Rock*, *Juvenile Jungle*, *Rock Around The Clock...*¹), qui dépeignaient tous cette choquante réalité : les jeunes n'ont plus de respect, et d'ailleurs ils vont mal finir. Mais avant ils se seront bien fendu la gueule.

Sans jamais vraiment réussir à saisir *l'urgence* de cette nouvelle musique – à peine mieux qu'elle ne sut saisir l'explosion du jazz quelques années plus tôt – Hollywood lui offrit cependant quelque chose de *mieux*, en l'associant à la représentation complaisante des actes scandaleux des petites frappes en jeans de ses films JD : être antisocial pouvait aussi être *cool*. Un adage qui imprégnera autant les lacérations de « Street Fighting Man » des Stones que The Clash reprenant « I Fought The Law », le classique garage du Bobby Fuller Four, ou Judas Priest braquant des banques avec des solos de guitare dans leur clip de « Breaking The Law ». De fait, le rock avait trouvé là l'un de ses plus puissants promoteurs.

1. Ce dernier plus connu en France sous le titre *Rock And Roll*. Le genre JD marqua le début de l'aventure d'American International Pictures, la compagnie indépendante de Samuel Z. Arkoff et James H. Nicholson, dont les productions rapides et peu coûteuses étaient exclusivement destinées au public adolescent, dont elle épousa les évolutions avec un opportunisme remarquable jusqu'à la fin des années soixante-dix.

Et l'un de ses mythes les plus durables qui, après avoir accueilli dans son panthéon dégénéré les voyous à cran d'arrêt dans les années cinquante, y annexa successivement les bikers en cuir, denim et svastikas¹ dans les années soixante, puis les bandes urbaines dans les années soixante-dix (*The Warriors*, de Walter Hill, 1979) et, enfin, dans un rare effort de crossover interracial, les Bloods et les Crips de Los Angeles dans les années quatre-vingt/quatre-vingt-dix. Une évolution finalement pas si surprenante, lorsque l'on se souvient que c'est un ex-compagnon de route d'American International Pictures de la grande époque, Dennis Hopper², qui le premier fit entrer les gangs de L.A. et leurs chantres hip-hop dans le monde de l'*entertainment*, avec *Colors* (1988) – un film qui, centré sur la vie d'un duo de flics du LAPD, évoque paradoxalement davantage le cinéma de l'insécurité de la décennie Nixon-Carter (façon *Death Wish* ou *Dirty Harry*) que les productions filmées à hauteur d'adolescent que AIP fournissait à la chaîne pour les *drive-in* des *sixties*.

Même s'il est beaucoup trop terne pour être considéré comme un film fondateur, *Colors* marqua cependant une rupture dans la représentation que Los Angeles cherchait à donner d'elle-même jusqu'alors, musicalement ou cinématographiquement ; une rupture que rien ne représente mieux que la décision des producteurs du film de préférer pour sa chanson-titre le réalisme cru des lyrics d'Ice-T (« We gangs of L.A. will never die – just multiply / Nous les gangs de L.A. on va jamais mourir – juste se multiplier ») au

1. Le monologue de Peter Fonda dans *The Wild Angels*, le film de Roger Corman de 1966 inspiré de l'enterrement motorisé du leader des Hell's Angels de San Francisco que décrit Hunter S. Thompson dans son livre *Hell's Angels*, a ainsi contribué à deux révolutions musicales différentes à la fin des années quatre-vingt, d'abord en introduction du manifeste grunge *Superfuzz Bigmuff* de Mudhoney en 1988, puis en ouverture du « Loaded » de Primal Scream, le morceau-étendard de la connexion rave/indie rock en Angleterre en 1990.

2. Qui joue Max dans *The Trip*, publicité déguisée pour le LSD signée Roger Corman en 1967.

punk-funk déjà daté de Rick James, qui avait été initialement retenu pour l'exercice. Avec ses manières de *sex machine* gainée de cuir et sa musique tout entière tournée vers l'efficacité, Rick James était en effet l'incarnation même de l'hédonisme débridé du Los Angeles des années quatre-vingt, constituant un pendant parfait à Eddy Murphy, avec lequel il collaborera d'ailleurs en 1985. Confronté à la nécessité de s'éloigner de son terrain de jeu habituel pour aborder des sujets nettement plus dramatiques, l'auteur de *Superfreak* ne livre avec « Everywhere I Go (Colors) » qu'un décalque poussif et usé de la thématique sociale de « The Message » de Grandmaster Flash & The Furious Five, là où, dans son propre « Colors », Ice-T semble surgir directement de l'univers du film, ce monde barbare à deux pas d'Hollywood où

Last night in cold blood my young brother got shot
My home got jacked
My mother's on crack
My sister can't work cause her arms show trax

La nuit dernière de sang-froid mon jeune frère s'est fait descendre
Ma maison s'est fait cambrioler
Ma mère prend du crack
Ma sœur ne peut pas travailler car elle a des marques sur les bras

En donnant d'abord la parole au rappeur de Compton, plutôt qu'au guitariste aux cuissardes rouges de Beverly Hills, c'est en fait à quarante ans de musique de Los Angeles que *Colors* tournait le dos.

Quoi de commun en effet entre les visages successifs qu'avait pris jusqu'alors la musique de L.A., du cool *west coast* de Gerry Mulligan et Stan Getz au punk-pop des Go-go's, de la surf music de Jan & Dean au funk vocoderisé de Zapp & Roger, du hippie-chic en acrylique de Sonny & Cher au glam-hard idiot de Mötley Crüe, sinon cette étonnante faculté à susciter, chacun à leur manière, la même irrépressible envie de palmiers, de décapotables et de jolies filles en bikini chez leurs auditeurs ?

Si la transformation des junkies mélancoliques du cool en vecteurs du *California dream* était avant toutes choses le fruit des manipulations de l'industrie discographique locale, tel ne fut pas le cas de la suite : une fois que les rebelles de Nicholas Ray eurent enfin trouvé leur cause – ce précipité syncopé de l'Amérique noire et blanche que leur offrit Elvis Presley –, Hollywood ne les lâcha plus. Très jeunes, et très ignorants, ils étaient en effet une proie beaucoup plus malléable que les dandies déchirés de la scène jazz, avec lesquels ils ne partageaient rien, pas même leur public. Hollywood laissa rapidement les seconds aux cinéastes français ou aux artistes de la côte Est du genre Cassavettes, pour se concentrer sur l'extraordinaire potentiel commercial des premiers, qui leur ouvrait l'eldorado marchand de ces adolescents que l'on n'appelait pas encore les *baby-boomers*.

Parallèlement à l'essor de la cinématographie JD, qui visait exactement la même clientèle, Los Angeles essaya donc de se doter de ses propres artistes de rock'n'roll – le mieux était bien sûr quand ils pouvaient en plus être rentabilisés à l'écran *en même temps*. En effet, quand ils n'étaient pas purement et simplement l'émanation des studios (Warner, MGM), les labels locaux vivaient très largement à l'ombre du cinéma, avec lequel ils développèrent des relations étroites et complexes. Tous profitaient naturellement de leur proximité du centre névralgique de l'imaginaire occidental pour essayer de grappiller quelques miettes de *hype* pour leurs artistes ; mais l'essor incontrôlé du phénomène rock rééquilibra leurs relations avec les mastodontes de l'usine à rêves, qui commencèrent à les utiliser comme des éclaireurs, chargés de renifler les nouvelles tendances avec lesquelles ils feraient les films qui cartonneraient chez les *teenagers* la saison suivante.

Constamment scrutée par les récupérateurs d'Hollywood, sillonnée d'arrivistes à la recherche du prochain coup qui les rendraient riches et leur permettraient d'accéder au nirvana de Beverly Hills, la scène de Los Angeles n'eut jamais vraiment les moyens de mûrir, à l'abri des regards, pour se construire une

véritable identité – du moins, jusqu’au gangsta rap. Elle n’en aurait donc pas, sinon celle de la superficialité, de l’âpreté au gain et de l’hédonisme, ces trois piliers de la culture de la Californie du Sud depuis que les agents immobiliers ont reconverti en brochures publicitaires les rêveries bucoliques de Charles Lummis. À l’image de son plus célèbre transfuge, Elvis, dont elle ôta toutes les aspérités pour en faire une insipide vedette de bluettes ringardes, *lui*, le Pelvis, celui qui affola les censeurs de la télévision américaine avec ses oscillations lascives et dont les Noirs eux-mêmes purent croire le temps d’une chanson entendue à la radio qu’il était l’un d’eux. Significativement, alors qu’Elvis gagnait Los Angeles fasciné par les mirages du cinéma, son passé de rocker s’envolait pour New York, en les personnes de Jerry Leiber et Mike Stoller, la paire de compositeurs qui avaient notamment écrit « Hound Dog », l’un de ses plus grands succès de 1956, et qui, réinstallée sur la côte Est aux frais d’Atlantic Records, fournirait notamment aux Coasters leurs plus grands succès, et à Phil Spector quelques leçons accélérées en écriture et production de hits.

Le problème est que, alors que, dans les années 1955-1957, le cinéma fit sans doute plus que tout autre medium pour la promotion mondiale du rock’n’roll, et même des Noirs (voir par exemple *Blackboard Jungle* et son jeune Sidney Poitier), il ne fait pas de doute que l’immixtion de plus en plus grande d’Hollywood dans la façon de concevoir cette musique explique pour une large part son affadissement remarquable à partir de 1958. À mesure que les artistes *made in Los Angeles* gagnaient en popularité derrière l’Elvis local, l’insipide héros juvénile de la série télévisée *Ozzie and Harriet* Ricky Nelson, les qualités les plus scandaleuses du rock – sa violence, sa sexualité vorace, ses évidentes racines noires – s’estompaient, tandis que s’effaçaient ses héros les plus flamboyants – les Jerry Lee Lewis, Little Richard, Chuck Berry. Bientôt, la Californie se sera emparée d’une bonne part de la musique américaine, après être passée sur le corps du rock’n’roll.

FUN FUN FUN

Tout commença, en réalité, avec l'accession d'Hawaï à la qualité d'État de l'Union, le 21 août 1959. L'événement suscita à travers toute l'Amérique un engouement sans précédent pour les plaisirs salés et ensoleillés de l'archipel pacifique, et notamment pour sa pratique du surf, que seuls quelques proto-hippies mystiques pratiquaient jusqu'alors sur les côtes américaines. Tout à coup, les plages de Californie se remplirent de jeunes blancs courant vers la mer avec leur planche sous le bras; et qui constituaient dans les *high schools* de la région une nouvelle élite, capable de rivaliser en popularité avec les footballeurs dans la course aux petites culottes des majorettes de l'école.

Or, si les sportifs, tous ces jeunes gars de l'équipe de foot au corps musclé et à l'insolent succès à la loterie des flirts adolescents, n'ont jamais rien apporté à la musique – sinon par les tourments qu'ils infligeaient aux malingres, aux intellos, à tous les marginaux du lycée, produisant des générations de révoltés à lunettes prêts à tout pour se venger, et donc mûrs pour faire du rock – les surfeurs, en revanche, exigeaient de quoi pouvoir s'amuser et danser, après une bonne après-midi de *ride*. Alors Los Angeles lança la mode de la *beach party*, par l'intermédiaire d'une multitude de films ineptes, entre 1959¹ et le milieu des années soixante – aux bons soins de AIP bien sûr². Une mode qui n'aurait pas été complète si elle n'avait pas *en plus* généré sa propre musique: ce mélange d'instrumentaux de guitares stridents comme des *scies* et d'hymnes naïfs au soleil, aux vagues et aux romances innocentes qui constitue pour toujours la surf music, première production musicale véritablement locale de la Californie du Sud.

1. *Gidget*, première expérience du genre.

2. Jim Morton, dans son article sur les films de plage du numéro de *Re/Search* sur les *Incredibly Strange Films*, indique ainsi que pas moins de sept films sortis en 1964 avaient pour thème les *beach parties*, dont trois remakes estampillés AIP de la matrice *Beach Party*, que le studio avait sorti avec Frankie Avallon l'année précédente.

Début 1962, les fils de Murriss Wilson ne jouaient pas autre chose, et connaissaient un petit succès d'estime avec *Surfin'*, un 45-tours sorti à la sauvette sur l'un de ces labels-champignons qui prospéraient dans les bas-fonds du *music business* de L.A., Candix Records. Signalés à Capitol Records, ils rejoignirent le label dans le courant du printemps. L'été venu (cet *Endless Summer* qu'ils chanteront bientôt), les Beach Boys étaient dans le Top 20 national avec « Surfin' Safari » / « 409 », un décalque de Chuck Berry qui présentait la caractéristique d'exploiter *deux* modes californiennes en même temps (le surf en face A, les bagnoles en face B). Forts de l'évidence joyeuse de leurs paroles, de leurs harmonies impeccables et du génie mélodique de Brian Wilson, les Beach Boys assurèrent presque à eux seuls¹ la consécration de l'utopie nautique californienne comme plus importante rivale du Son de la Jeune Amérique que Berry Gordy était en train d'assembler de son côté, depuis les usines Motown de Détroit.

Presque à eux seuls, en effet, car exactement au moment où ils sortaient *Surfin' Safari* venait également de s'installer à Los Angeles ce jeune millionnaire ombrageux récemment débarqué du Brill Building de New York, où il avait appris les ficelles du métier avec Leiber & Stoller dans l'ombre des Drifters du grand Ben E. King – Phil Spector. Encore tout auréolé de son succès précoce², il était plein de projets démesurés pour la pop de cette région, qu'il concrétisa dès le premier titre qu'il enregistra à son arrivée sur la côte Ouest – The Crystals, « He's A Rebel » – inaugurant deux années parfaites où il nourrirait les charts américains de ces romances adolescentes (« Da Doo Ron Ron », « Be My Baby ») qu'il concevait en demiurge wagnérien terré au Gold Star Studio, avec cette poignée de musiciens dont l'histoire se souviendra sous le nom collectif de Wrecking Crew³.

1. C'est Brian Wilson qui offrit ainsi à Jan & Dean « Surf City », leur plus grand hit.

2. *To Know Him Is To Love Him*, son premier disque en trio au sein des Teddy Bears, s'était classé n° 1 des ventes en 1958.

3. Un nom, on le verra, dont Los Angeles se souviendra, traçant un invisible lien entre Phil Spector et le Dr. Dre pré-N.W.A.

Ces blocs de mono qu'il jetait presque chaque mois dans les charts américains n'étaient pas de la surf music, ils ne parlaient jamais de hot-rod ou de fêtes sur la plage, ne cherchaient jamais à promouvoir une nouvelle danse. Spector était bien trop orgueilleux pour cela ; il ne croyait pas dans le mythe de la Californie du Sud, se foutait du rock ou du cinéma. Il ne croyait qu'en lui, et n'avait d'autre but que de sculpter dans le marbre brut de son mur de son ses visions grandiloquentes d'innocence perdue et d'adolescence éternelle qu'il partageait avec Brian Wilson. Ce qui fait de lui un pur *maverick* d'Hollywood, l'un de ces visionnaires obsessionnels assez riches et assez fous pour chercher à réaliser ses rêves à *tout prix* devant les yeux du monde, comme le D.W. Griffith des juke-box qu'il était : Tom Wolfe ne s'y trompa pas lorsque, dans un article fameux de 1965 – mais déjà apocryphe (entre-temps, les Beatles¹ avaient fait voler en éclat son éphémère empire) – il reconnut en lui le « *premier magnat des ados* »², l'inscrivant de ce fait dans la longue tradition des magnats de Los Angeles, du Colonel Otis à Samuel Goldwyn, de Cecil B. de Mille à David Geffen. Avec le cinéma, L.A. avait donné à la culture populaire l'*image* ; en instituant le studio comme un instrument à part entière, Phil Spector lui donna le *son*.

Tout le paradoxe était cependant que, en l'occurrence, ce ne sont ni ces **Garçons de la Plage** à 100 % californiens ni le fragile titan du Gold Star Studio qui, devant l'histoire, *embrassèrent Hollywood*, mais les quatre scarabées liverpuldiens. Avec leur dilettantisme et leur ironie de prolos anglais ayant rencontré la Reine, ce sont eux qui s'avèrent le mieux maîtriser les nouvelles règles du jeu

1. Dont la distribution en Amérique fut le dernier grand acte signifiant de Capitol Records – non sans que le management du label angeleno, réputé pour la taille du balai qu'il avait dans le cul, failût laisser passer l'affaire, alors qu'elle lui avait été apportée sur un plateau d'argent par EMI, avec laquelle il était apparenté. La firme put ensuite s'endormir, en comptant les dollars que lui rapportaient chaque année les Fab Four.

2. Tom Wolfe, « The first tycoon of teen », *New York Herald Tribune/New York Magazine*, 3 janvier 1965.

de la musique pop, qu'ils dominèrent avec bienveillance pendant toutes les *sixties*, là où Brian Wilson comme Phil Spector finirent par s'effondrer sur eux-mêmes sous la pression colossale de leur ambition – tous deux étaient en réalité des *misfits* déguisés en stars, qui attachaient moins d'importance au succès qu'à leurs obsessions. Il leur manqua cette plasticité cynique qui caractérise Los Angeles depuis le début du xx^e siècle. Tous deux ne croyaient pas dans leur réussite; tout comme 2Pac, ils croyaient *avant tout* dans leur rêve; et c'est ce rêve qui les emporta, lorsque le public cessa d'y croire, *lui*.

Leur naufrage fut bref et tragique. L'enterrement de Phil Spector dans les **eaux profondes** et les **hautes montagnes** sur lesquelles il avait bâti sa dernière et plus grande cathédrale¹, au printemps 1966, et la combustion d'Icare pop au large **Sourire** de Brian Wilson, un an plus tard, ont aujourd'hui rejoint la légende pop. Une légende que l'indifférence de leurs contemporains n'a finalement rendue que plus grande encore. Sur le moment, la chute du "Tycoon of Teen" et de son plus célèbre émule passa en effet quasiment inaperçue. La Californie avait autre chose à faire: elle dansait comme une folle, les pupilles dilatées par l'acide, dans les clubs de Haight Ashbury à San Francisco et de Sunset Strip à Los Angeles.

C'est en effet là que l'Amérique blanche devait trouver *sa* réponse à la British Invasion qui, depuis ce soir de janvier 1964 où les Beatles étaient passés à l'Ed Sullivan Show, évinçait petit à petit des charts les naïves symphonies adolescentes à la Spector. Paradoxalement, alors que rien n'opposait plus au début des années soixante la scène folk, traditionnel bastion du pesant sérieux des étudiants « concernés », et la scène pop, dont les hits éphémères n'offraient à leur jeune public qu'une grande bouffée d'excitation, la martingale sera découverte par une poignée de folkeux de L.A. impressionnés

1. *River Deep, Mountain High*, le chant du cygne du Wrecking Crew auquel Tina Turner donna sa voix de femme absolue (imagine-t-on une façon plus *féminine* de prononcer – de rugir – ces mots « *When I was a little girl... / Quand j'étais une petite fille* » ?).

par *A Hard Day's Night* : ils allaient « beatliser Dylan », selon l'expression du rock critic Lilian Roxon¹. *Mesdames et Messieurs, les Byrds*.

En électrifiant leur folk, et en conduisant Dylan lui-même à prendre ce tournant décisif, David Crosby, Gene Clark et Jim (qui changera bientôt son prénom en Roger) McGuinn firent définitivement basculer la musique américaine dans l'ère du rock. Cette dernière, jusque-là plus habituée aux interprètes et aux usines à hits, vit l'émergence après l'Angleterre de cette entité étrange, le *groupe*, tandis que la forte influence qu'exerçaient les poètes *beat* sur toute la scène folk trouvait là un moyen d'insinuer dans la culture de masse leurs préoccupations radicales. Et, mélangées à l'hédonisme décontracté de la côte Ouest, les pratiques révolutionnaires des beats en matière de sexe, de drogues ou de philosophies orientales formèrent un mélange détonnant. Les moyens colossaux d'Hollywood donneront à son explosion une résonance mondiale : contrairement à San Francisco, dont les artistes désiraient *vraiment* s'affranchir du mode de vie du Vieux Monde, Los Angeles avait immédiatement compris qu'il ne s'agissait là que d'une nouvelle branche dans la grande famille du spectacle, à laquelle il faudrait donner ses stars, ses structures, ses entreprises ; bref, son *capitalisme spectaculaire*.

Ainsi, là où Haight Ashbury se choisit les utopistes du Grateful Dead comme étendard, Sunset Strip préférait l'opportunisme des Mamas & Papas et de Sonny & Cher, et vendait sans vergogne son image « libérée » aux industriels d'Hollywood, bien trop contents de pouvoir enfin montrer quelques épaules nues, voire une paire de nichons au coin d'une *LSD party*, sur une musique qui faisait groover les jeunes. Au début, la nouveauté de la chose parvenait encore à masquer tout ce que ces poses pouvaient avoir de factice ; le renouvellement incessant des groupes, la spirale du succès, la domination de plus en plus flagrante de la musique de

1. *Waiting For The Sun: Strange Days...*, *op. cit.*, p. 79.

L.A. sur le Hot 100 du *Billboard*¹, tout allait trop vite, tout se bousculait trop pour que l'image de la véritable nature de cette révolution émerge immédiatement. Derrière la douce nostalgie du « California Dreamin' » des Mamas & Papas, derrière les accords amers du « For What It's Worth » de Buffalo Springfield, derrière les hits préfabriqués des Monkees, se jouait en fait une partie autrement plus sérieuse : celle de la fin des temps héroïques de la pop music, et de l'émergence, *de l'intérieur même du rock*, de ses premiers capitalistes.

[Alt-Outils/Suivi des modifications/Afficher les modifications/Signaler les modifications lors de l'édition]

OÙ LE RAP ROCK DEVIENT UNE INDUSTRIE

Jusqu'alors, en effet, le rap rock avait principalement vécu grâce au dynamisme entrepreneurial de ces aventuriers à demi escrocs qui prospèrent toujours dans les marges de l'industrie du disque, et commençait seulement à être intégré, de plus ou moins bonne grâce, dans les catalogues des *major companies*. Toutes salariaient de jeunes gens branchés sur les nouvelles scènes, chargés de leur repérer les tendances à la mode, et les artistes qui pourraient leur permettre d'en profiter financièrement, avant que le public ne se lasse ; mais rien n'était plus éloigné de leurs intentions que de proposer à tous ces énergumènes ne sachant manier que le micro et les platines instrumentistes approximatifs et chevelus que leur ramenaient leurs éclaireurs une *carrière*. Seuls les musiciens sérieux – les Crosby, Stills & Nash, Linda Ronstadt, les Eagles les Bing Crosby, les Miles Davis, les Leonard Bernstein – font carrière ; ce rap rock'n'roll est un feu de paille qui s'éteindra aussi vite qu'il a

1. En 1966, furent ainsi numéros 1 les Beach Boys, les Sinatra père (*Strangers In The Night*) et fille (*These Boots Are Made For Walking*), les Mamas & Papas, The Association, les Monkees, Johnny Rivers. En 1967, les Sinatra ensemble (*Somethin' Stupid*), de nouveau les Monkees et The Association, les Turtles, les Doors et les Strawberry Alarm Clock (*Ibid.*, p. 132)

pris, et l'on reviendra aux vraies valeurs, aux vrais chanteurs, aux musiciens sérieux.

Sauf que non. Le ~~rap~~ rock'n'roll n'a pas cédé, il n'a pas disparu, ni redonné leur place aux vraies valeurs du passé. Nombre de ces ~~énergumènes ne sachant manier que le micro et les platines~~ instrumentistes approximatifs et chevelus firent carrière. Et pour faire carrière ils avaient besoin de salles de concert, de managers, de publicitaires, bref, de *businessmen* qui non seulement les tolèrent mais les *comprennent*. C'est au moment où les poids lourds du ~~rap~~ rock californien commençaient à saisir que tout cela finalement pourrait bien durer, et donc qu'ils auraient besoin de professionnels pour se défendre contre la rapacité naturelle de l'industrie, qu'apparut à Los Angeles un nouveau venu d'une vingtaine d'années, dévoré d'ambition et du désir de réussir dans le *music business* : ~~Suge Knight~~ David Geffen.

En quelques années, en nouant autour de lui un réseau serré de relations avec les principaux acteurs de ce ~~gangsta rap~~ country rock qui, à partir de ~~1988-1989~~ 1968-1969, supplanta le ~~samplage~~ ~~psychédéisme~~ psychédéisme, et deviendra le son dominant de toutes les années ~~quatre-vingt-dix~~ soixante-dix – les ~~Dr. Dre, Snoop Dogg,~~ et bientôt ~~2Pac~~ ~~Shakur~~ les Crosby, Stills & Nash, Linda Ronstadt, et bientôt les Eagles – ~~Suge Knight~~ David Geffen transforma considérablement la manière de faire et de vendre la musique ~~rap~~ rock, d'abord en tant qu'agent, puis en tant que responsable de label (avec ~~Death Row~~ Asylum).

Tout à coup, les artistes commencèrent à parler *vraiment* business ; ce n'étaient plus des jeunes gens influençables, tellement contents d'avoir leur nom imprimé sur la rondelle de papier d'un ~~maxi~~ 45-tours qu'ils ne se préoccupaient pas de droits d'auteur, ou du pourcentage réel de profit que leur label faisait sur leur talent ; c'étaient des hommes et des femmes avec une carrière parfois longue de plus de dix ans, ayant les moyens de s'offrir les conseils des meilleurs professionnels et, surtout, sachant parfaitement

qu'ils tenaient leurs maisons de disques par les couilles, tant leurs chiffres de vente étaient faramineux pour l'époque.

Les tactiques de requin de Suge Knight David Geffen payèrent effectivement : au milieu des années quatre-vingt-dix soixante-dix, l'industrie du rap rock était une machine rutilante, générant des millions de dollars de bénéfices, dont la surface se démultipliait entre les disques, les méga-vidéos méga-concerts, les films (dans la foulée des pionniers *New Jack City* puis *Boyz n the Hood* *Monterey Pop* puis *Woodstock*), et dont les artistes, enfin, pouvaient profiter sans complexes. Et ça marchait : en enchaînant successivement *Doggystyle* (6 millions d'exemplaires) et *All Eyez On Me* (9 millions d'exemplaires) *Hotel California* des Eagles (9 millions d'exemplaires) et *Rumours* de Fleetwood Mac (25 millions d'exemplaires), le g-funk rock FM californien écrasa les années 1994-1996 1976-1977 de sa domination satisfaite.

Ce qui n'alla pas sans modifier la nature même de cette musique, en particulier à L.A., qui était le berceau de cette (r)évolution : alors que ses artistes les plus importants avaient bâti leur carrière sur l'image de rébellion de la décennie quatre-vingt-soixante¹, leur mode de vie (cocaïne, groupies, cachets monstrueux) était de plus en plus éloigné des idéaux, même frelatés, de leur jeunesse *homie* hippie. Affadie et gâtée par son insolent succès, leur musique était elle aussi de plus en plus teintée du vert des dollars, tandis qu'ils se laissaient aller aux recettes faciles et à leur cynisme tranquille de stars sûres de leur effet.

L'aigreur et la déception, de surcroît, se mêlaient de plus en plus à l'optimisme décontracté de leurs débuts ; c'est que, passé la surprise qu'ils avaient eue lorsque, grâce aux tactiques en forme de blitzkrieg de Suge Knight David Geffen, ils s'étaient mis à gagner

1. L'exemple le plus caricatural restant celui des Eagles, pure construction de studio planifiée par l'agence de Geffen, essayant sans honte de jouer aux *Desperadoes* sur leur deuxième LP en 1973, dans un élan typiquement californien de mythomanie rétrospective à la *Ramona*.

plein de fric, ils ne tardèrent pas à percevoir que la façade amicale du manager-qui-est-aussi-ton-éditeur-et-ton-responsable-de-label masquait en réalité un flagrant conflit d'intérêts, assurant à Suge Knight David Geffen de confortables revenus, sur le dos de ses artistes. C'est donc devant les tribunaux que la belle aventure se terminera, le procès qu'intentaèrent la mère de Pac The Eagles à Suge Knight David Geffen en 1997 en 1977 mettant la dernière note à cette histoire si classiquement américaine d'art, de succès, de fric et de vengeance – remplacez Suge Knight David Geffen par David Geffen Suge Knight, et vous aurez l'histoire du country-rock gangsta rap de L.A. vingt ans plus tôt tard.

[Alt-Outils/Suivi des modifications/Afficher les modifications/Signaler les modifications lors de l'édition]

Car l'entrée en force des avocats et des juges dans les petites affaires des rockers FM californiens était bien le signe de leur décadence : *Rumours* restera le climax de leur décennie dorée, et le dernier disque que les (désormais) trentenaires à qui ils s'adressaient achetaient ainsi *en masse*. Derrière leurs productions formatées et leurs mélodies doucereuses, ils tiraient en fait un trait amer sur les idéaux de jeunesse de leur génération qui, en une décennie, était passée de l'amour libre aux affres du divorce, de *J'accuse* au jacuzzi, selon une formule fameuse. Autant de thématiques chiantes comme la pluie (ou comme les parents) pour un type de 15 ans en manque de sensations fortes – c'est-à-dire pour le cœur du public du rock. Il fallait faire place nette. Ce que fit sans état d'âme et en cadence la folie disco – ce dernier accès de priapisme de la révolution sexuelle, mais dont la consommation solitaire annonçait déjà le *safe sex* des années quatre-vingt – qui emporta le country rock avec toutes les autres musiques des années soixante/soixante-dix, beaucoup plus sûrement que le punk rock.

Les années quatre-vingt seraient donc clean, fun et... (une fois encore) californiennes, grâce à de nouveaux groupes qui ne cherchaient plus à poser aux auteurs-compositeurs-interprètes, mais

juste à se marrer en écoutant de la musique très fort au soleil, comme au bon vieux temps des *beach parties*. C'est ainsi que, derrière le groupe des frères Van Halen, surgi de nulle part en 1978, le Sunset Strip ne tarda pas à se remplir (après l'éphémère éjaculation punk) de milliers de jeunes blancs aux crinières permanentes, qui l'arpenteraient durant toutes les années quatre-vingt un étui de guitare à la main, à la recherche d'une carrière sur MTV et, accessoirement, d'une petite pipe dans les chiottes. Symbole de ce retour du refoulé *sixties*, le premier album instrumental de l'inutile virtuose californien Joe Satriani, en 1988, s'intitulera *Surfing With The Aliens* – même si, en l'occurrence, c'est au *Silver Surfer* de Stan Lee et Jack Kirby qu'il rendait hommage, et non aux rudimentaires instrumentaux de Dick Dale.

Cependant, en 1988, les meilleurs porte-parole de cette (*white*) riot on Sunset Strip n'étaient pas le professeur Satriani ou ses studieux élèves (Steve Vai, Kirk Hammett de Metallica...), mais la dernière signature de Geffen Records, le label créé en 1980 par un David Geffen de retour dans le business après quelques années de gueule de bois post-*seventies* : Guns N' Roses. Mené par la rollingstono-ledzeppelienne paire Axl Rose/Slash, le groupe était de fait le parfait alliage marketing entre la violence primale de la scène punk de L.A. et la stupidité radicale des années Reagan-Mötley Crüe. Ce que les Eagles avaient su offrir aux survivants fatigués des *sixties* dans les années soixante-dix, avec leur dentelle de country pour chaîne hi-fi, les Guns N' Roses surent brièvement le donner aux jeunes blancs des années quatre-vingt, avec leur misogynie mécanique¹ et leur fierté blanche, sur fond de guitares saturées.

En effet, si leur scolaire récréation de la mythologie *sex & drugs & rock'n'roll* les inscrivait déjà dans la longue tradition de *représentation* d'Hollywood, ce qui faisait de Guns N' Roses l'un des

1. La pochette originale de leur premier LP et plus gros succès, *Appetite For Destruction* (1987, 20 millions d'exemplaires vendus), représentait un robot s'éloignant d'une palissade au pied de laquelle gisait une jeune femme effondrée, la culotte sur les chevilles.

groupes les plus *authentiques* de Los Angeles était la brutale sincérité avec laquelle ils en restituèrent également la vérité obscure, cet envers pourri dont toute la stratégie des maîtres de L.A. visait précisément à ce qu'il ne transpire jamais hors de la ville. Car la fascinante façade néo-édenique que l'écrivain-journaliste avait réussi à fabriquer pour la Californie du Sud n'a pas fait oublier à L.A. les tendances chaotiques et violentes de ses premières années de croissance, dans le ressac de la grande ruée vers l'or de 1849.

Cette tension qui étreignait la métropole à sa naissance n'a jamais disparu; elle s'est même renforcée à mesure que l'urbanisation colonisait les collines alentour, manquant plusieurs fois de faire basculer la ville de nouveau dans son anarchie originelle. La fin des années quatre-vingt et le début des années quatre-vingt-dix était l'un de ces moments, et Axl Rose fut l'un de ses prophètes. Son manifeste le plus éclatant sur ce plan fut sans conteste « One In A Million », le dernier titre du second mini-LP du groupe, *G N' R Lies*, et l'une des chansons les plus discutées de l'année 1990, à l'égal du « Fight The Power » de Public Enemy.

« One In A Million » décrit l'arrivée dans la Cité des anges d'un petit Blanc provincial descendu la tête pleine de rêves de son bus Greyhound, et sa rage de n'y trouver, en lieu et place des stars lointaines et inaccessibles, que des flics et des négros, et puis aussi des immigrés et des tantouzes. Ces quelques mots soigneusement choisis pour leur puissance déflagratoire maximum suffisaient à faire de « One In A Million » une provocation de première grandeur : injures favorites des casseurs de Noirs et de pédés, claquant comme un coup de pompe dans ta gueule de métèque, *nigger* et *faggot* ont en effet été purgés du vocabulaire américain par les mouvements de libération des années soixante/soixante-dix, et leur usage est désormais *de facto* interdit à toute personne n'appartenant pas à la communauté noire ou homosexuelle, *dans n'importe quel contexte* : même la licence poétique de Patti Smith (avec son « Rock'n'Roll Nigger », en 1978) lui fut reprochée par certains. Alors imaginez les réactions que put susciter un Blanc qui

les utilise *dans leur juste acception*, c'est-à-dire dans le but explicite d'exprimer sa haine à l'encontre des **négr**os et des **tantouzes**.

Car, contrairement à ce qu'essayaient de faire croire les maladroitesses professions d'ironie du groupe et de ses publicitaires¹, « One In A Million » est une chanson profondément sincère, de cette sincérité scandaleuse qui était par exemple celle de Johnny Rotten lorsqu'il parlait de son abomination de l'avortement dans « Bodies » des Sex Pistols, ou celle de Merle Haggard se rangeant derrière les *boys* au Vietnam dans « The Fighting Side Of Me ». Ce qui ne la rend pas plus plaisante ou plus acceptable, bien au contraire. Mais là n'est pas la question; précisément parce qu'elle est sincère dans son racisme imbécile, elle est aussi profondément juste sur l'état de Los Angeles à la fin du xx^e siècle: une cité stratifiée par la peur raciale et la ségrégation spatiale, n'ayant jamais réellement su proposer à ses communautés les plus pauvres (les Noirs et les Hispaniques) autre chose qu'un face-à-face meurtrier avec une force policière incontrôlable, violente et raciste, et la claustration du ghetto, à vie. Une vision de cauchemar, qui correspond très exactement à l'univers de l'autre groupe de L.A. qui, au même moment que Guns N' Roses, œuvrait plus encore pour la réintroduction du terme *nigger* dans la culture populaire US: les *Niggaz With Attitudes* (N.W.A.).

Pour la première fois à *cette échelle* (celle des millions de disques vendus, et des toutes premières places des hit-parades), la réalité de Los Angeles allait apparaître *dans toute son étendue*, et non plus simplement sous son aspect d'eldorado ensoleillé pour WASP hédoniste.

1. Le titre (« G N' R ment ») et la pochette du disque, présentée comme la Une d'un tabloïd de caniveau, semblent n'être là que pour désamorcer la violence de son contenu sous un lénifiant emballage « c'est pour du semblant » – au même moment, Public Enemy assumait au contraire complètement sa posture d'épouvantail, en titrant son LP *Fear Of A Black Planet* et en l'ouvrant par une série de samples affolés de ses détracteurs, libéraux ou conservateurs.

MAIS ON NE PARLE JAMAIS DES NOIRS, DANS CE LIVRE ?!! OU : CALIFORNIA ÜBER ALLES

Non, pour le moment on n'en a jamais parlé. Ou alors de façon lointaine et incidente. Parce que le *California dream* n'était pas fait pour eux (ni pour les Hispaniques), n'a jamais été fait pour eux, et a même été fabriqué *contre* eux¹ : dès le début, l'utopie sud-californienne des véritables pères fondateurs de Los Angeles (pas les pieux Franciscains de Helen Hunt Jackson, mais les écrivains, artistes et spéculateurs immobiliers qui, à sa suite, aidèrent à la construction du mythe paradisiaque de L.A.) était une utopie *blanche*, un fantasme colonial apocryphe, pas si éloigné finalement de la nostalgie Dixie du Sud esclavagiste.

Ce qui n'a finalement rien de si étonnant lorsqu'on se rappelle que, bien que la Californie n'ait pas pris part à la guerre de sécession, les habitants de Los Angeles, eux, se rangèrent clairement du côté des armées confédérées de Jefferson Davis, après avoir massivement rejeté, lors des élections présidentielles de 1860, le républicain abolitionniste Lincoln (lequel n'y recueillit alors que 18 % des suffrages exprimés). Sa mort fera l'objet de bruyantes célébrations publiques dans les rues de la petite ville, qui vivait encore sous le contrôle des troupes fédérales que le gouvernement de Washington avait été obligé d'y envoyer, tant l'effervescence locale était grande. C'est que, en plus de rejeter les politiciens de l'Union, les Angelenos se défiaient également de San Francisco et Sacramento, les capitales économiques et politiques de la Californie, et entretenirent une agitation sécessionniste à l'encontre du nord de l'État durant tout le début de la décennie mille huit cent soixante.

C'est sur ce terreau déjà fortement chargé que Los Angeles se reconstruisit en capitale de l'industrie du divertissement, utilisant

1. Tout en étant, ironiquement, construite par eux, qui constituaient les forces vives exploitées par les patrons de l'agriculture, de la construction et des travaux publics de la région.

sa formidable puissance d'illusion à son propre profit, pour se rendre bien plus attractive et fascinante qu'elle ne l'était vraiment¹. On ne saurait vraiment le lui reprocher, cependant, car c'est le lot de toutes les mythologies nationales d'être factices et mensongères: leur but n'est en effet pas d'être vraies, mais de réunir une communauté autour d'elles. Le *California dream* n'échappe pas à cette règle. Enfin, si: son propos n'est pas de réunir autour de lui à Los Angeles toutes les communautés, mais seulement toute la communauté *blanche*.

Une option qui, comme le rappelle Mike Davis, remonte à Lummis et aux intellectuels californiens du début du xx^e siècle, des hommes comme le docteur Joseph Widney, le président de la nouvelle Université de Californie, qui voyait dans la Californie le « Jardin d'Eden », qui rêvait d'en faire l'État de la forme et de la santé, et qui prédisait en 1907 dans *Race Life of the Aryan Peoples* que le destin de Los Angeles était de devenir la capitale de la suprématie aryenne dans le monde².

Une vision qui pourrait prêter à sourire, alors que, aujourd'hui, les Blancs – sans même parler des WASP – représentent moins de la moitié de la population de Los Angeles. Et pourtant: si les visages derrière le masque fascinant du *California dream* sont chaque année un peu plus métissés, ce dernier est resté indéfectiblement blanc, pendant près de cent ans – jusqu'à l'explosion gangsta, du moins. Et, alors que la Californie s'est dotée en octobre 2003 d'un gouverneur autrichien de naissance, la prophétie néo-aryenne de Widney a retrouvé une étrange actualité – même si l'alliage du cyborg politique Arnold Schwarznegger s'est avéré plus progressiste et plus écologiste que son étiquette de républicain et sa filmographie reaganienne sous stéroïdes pouvaient le faire présager; et il a même fini par devenir l'un des symboles de la Californie

1. Alors qu'elle est située sur l'une des failles sismiques les plus actives du monde, n'est-elle pas parvenue à se faire passer pour une région où il serait intéressant d'investir son argent dans l'immobilier?

2. *City of Quartz*, *op. cit.*, p. 28.

qui aujourd'hui résiste à l'emprise crépusculaire de Donald Trump sur l'Amérikke.

Mais pendant plus d'un siècle, c'est bien le fantôme de la suprématie blanche qui a façonné l'imaginaire de Los Angeles. Faut-il ainsi rappeler que la première « super-production » de l'histoire d'Hollywood, la fresque séminale de D. W. Griffith *Birth of a Nation* (1915), est une évocation de la naissance du Ku Klux Klan, au milieu des cendres du Sud vaincu ? Et que la même année d'aucuns ont vu dans la résurrection en Géorgie de la société secrète, sous l'égide d'un illuminé du nom de William Joseph Simmons, le résultat direct de l'influence galvanisante du film de Griffith¹.

Film introductif à toute la cinématographie des États-Unis, mais également à son émergence en tant qu'industrie à Los Angeles, *Birth of a Nation* demeure cependant une exception dans l'histoire du cinéma américain qui, rapidement, préféra fuir la question raciale plutôt que de l'affronter : contrairement à la mythologie nazie, dont l'irrésistible montée fut contemporaine de l'essor d'Hollywood, l'utopie californo-aryenne n'avait pas besoin d'ennemis ou de boucs émissaires imaginaires pour fonctionner ; elle reposait au contraire sur le fantôme d'une terre idéale, vierge et pure, où, tout simplement, rien d'autre n'existerait que la société blanche, anglo-saxonne et protestante.

Le cinéma donnera à cette vision les moyens techniques de se matérialiser aux yeux du monde, dans la réalité factice du studio. Toute l'histoire d'Hollywood est ainsi celle de l'*occultation* de la culture et de la communauté noires (comme des communautés hispanique ou asiatique, du reste) au profit de la célébration de cette Californie jeune, robuste et, surtout, blanche qui, dans les années quatre-vingt-dix, faisait encore le fond de séries comme *90210 Beverly Hills* ou *Baywatch*. L'Autre, l'Étranger – le Noir, l'Hispanique ou l'Asiatique – n'ont longtemps été, dans cette

1. Cf. William Pierce Randel, *Le Ku Klux Klan*, Albin Michel, 1966, p. 176.

vision ultra-raciste *par omission*, que des bibelots domestiques ou d'exotiques animaux à l'altérité tantôt ridicule, tantôt effrayante. C'est d'ailleurs encore de cette manière que la ville commencera par appréhender le phénomène hip-hop, avec ces films grotesques produits par les magouilleurs Golan & Globus au milieu des années quatre-vingt, qui tentaient de faire croire que la scène hip-hop de L.A. était principalement constituée de gamins en survêtements éclatants échappés de *Sesame Street*.

Nourrie de ce fantasmagique projet racial, la ville en reproduisait la mécanique ségrégative jusque dans sa musique. Passée l'explosion rock'n'roll qui, par la force des choses, brassa les races dans les juke-boxes (à défaut de brasser les communautés dans la ville elle-même), la scène de L.A. se replia rapidement sur les préoccupations exclusives du cœur de cible principal d'Hollywood : la jeunesse blanche. Il serait faux, cependant, de croire que ce mouvement fut complètement naturel. Au contraire, à Los Angeles comme ailleurs aux États-Unis, l'après-guerre et le début des années cinquante avaient vu le rapprochement des communautés noires et blanches autour de l'essor du rhythm'n'blues et de ses dérivés, qui n'avaient pas encore trouvé dans le rock'n'roll leur nom de baptême générique. Ignoré par des majors plus occupées à promouvoir le jazz cool ou les artistes plus « adultes » comme Nat King Cole, le rhythm'n'blues était principalement l'affaire de ces multiples labels indépendants¹ qui prospéraient autour de ces incomparables postes avancés d'observation de l'évolution des modes musicales qu'ont toujours été les magasins de disques.

Or ces labels – Modern Music, Philo/Aladdin, Specialty... – étaient le plus souvent la propriété d'entrepreneurs juifs qui, préservés des fantasmes de pureté ethnique de la classe dirigeante de la ville par leur position de marginaux, étaient parmi les mieux placés pour comprendre et promouvoir cette musique. Animés par le

1. Qui, pour investir le champ, neuf à L.A., de la musique noire, délaissèrent souvent la musique mexicaine et les orchestres d'East L.A., auxquels ils consacraient jusqu'alors une part significative de leur catalogue.

tempérament commerçant de tous les petits entrepreneurs décidés à réussir autant que par une sincère curiosité pour la culture populaire noire, ces pionniers contribuèrent de fait à faire émerger une scène R&B à Los Angeles¹, à laquelle se mêlaient sans façon les jeunes blancs qui fréquentaient également leurs bacs (dont les plus illustres représentants restent Mike Stoller et Jerry Leiber) et les déjà presque vétérans de la scène jump-jazz de L.A., comme Johnny Otis (le père du fulgurant Shuggie Otis).

Mais l'establishment angeleño ne pouvait tolérer bien longtemps un tel mélange. Le LAPD s'employa de fait à le miner, en menant une campagne de harcèlement systématique des Blancs qui s'aventuraient dans le ghetto, à un point tel qu'elle suscita en 1954 une manifestation de protestation réunissant une centaine de commerçants noirs de South Central, sous l'égide du disquaire de rhythm'n'blues John Dolphin. Et ce que le LAPD avait commencé dans la violence, l'affadissement progressif du rock'n'roll dans la seconde partie des années cinquante allait l'achever dans la guimauve : en effet, à mesure que les Pat Boone, Fabian et l'Elvis d'Hollywood remplaçaient les Chuck Berry, Jerry Lee Lewis et l'Elvis de Memphis, la musique de L.A. se désintéressa de ses racines noires. L'avènement de la surf music au début des années soixante achèvera ce processus de blanchissement *total* de l'ancienne *race music* des années trente/quarante. Son association avec un sport nautique ne pouvait d'ailleurs pas mieux symboliser cette évolution, lorsqu'on se souvient du peu d'appétence supposée des Noirs pour la natation et les plaisirs aquatiques – un trait à l'origine d'innombrables blagues communautaires².

À partir de ce moment, le son sud-californien se construira en ignorant *complètement* ce qui pouvait se passer à Watts ou South

1. Tout en contribuant à découvrir des artistes aussi majeurs que Fats Domino et Little Richard, lors de leurs nombreuses expéditions dans le Deep South.

2. Voir par exemple *Fear of a Black Pool Party, in Ego-Trip's Big Book of Racism* pp. 270-271.

Central. Le meilleur exemple de ce désintérêt absolu reste la totale indifférence que la scène proto-hippie, alors en maturation accélérée, accorda aux émeutes de Watts d'août 1965, qui se déroulaient pourtant à quelques miles du Sunset Strip, et embrasèrent le ciel de L.A. pendant plus de quatre jours. À cette époque, il fallait vraiment être un original comme Frank Zappa pour y voir un événement important – au point d'y consacrer toute une face de son premier LP *Freak Out!*¹; les hipsters du Strip, au contraire, étaient surtout occupés à approfondir leur découverte des étonnants effets du LSD-25, et ils se foutaient royalement du ghetto et de ses problèmes.

Une indifférence qu'ils conserveront durant toutes les années soixante, mais sur laquelle la révélation de l'épouvantable cosmogonie de Charles Manson, en 1969, agit comme un effrayant révélateur : le gourou de Spahn Ranch, dont la pensée inspira plus d'une demi-douzaine de meurtres rituels à l'été 1969, avait en effet été l'une des personnalités les plus fascinantes de la Californie *hip*; c'est donc avec horreur que ses anciens admirateurs – dont le plus célèbre était le Beach Boy Dennis Wilson – découvrirent que, à partir du *White Album* des Beatles, Manson avait bâti une extravagante théorie de la guerre raciale, qu'il espérait déclencher en faisant attribuer à des Noirs les meurtres que ses adeptes commettaient dans les collines chics de L.A..

Le massacre de Sharon Tate et la découverte par le grand public de la personnalité malade de Manson constitueront une rupture majeure dans l'histoire de Los Angeles, aussi lourde de sens, sans doute, que les émeutes de Watts elles-mêmes, parce que c'est l'utopie californienne qui était touchée, dans son cœur même – la jeunesse, la pop culture, le soleil. On ne s'étonnera plus, dans ces conditions, de découvrir un titre de Charles Manson dans la sélection des Guns N' Roses pour leur album de reprises de 1993, "*The Spaghetti Incident?*".

1. Avec *Trouble Every Day*, dont le titre initial était *The Watts Riot Song*.

Mais l'hédonisme maniaquement décontracté dans lequel se réfugieront les artistes californiens après cette cauchemardesque année 1969 n'était pas moins lourd de sous-entendus, comme le montrèrent en 1979 les punks san franciscains The Dead Kennedys avec leur diatribe « California Über Alles » :

*Zen fascists will control you 100% natural
You will jog for the master race*

*And always wear the happy face
[...]
California Über Alles Über Alles California
Now it is 1984
Knock knock at your front door
It's the suede / denim secret police
They have come for your uncool niece*

*Come quietly to the camp
You'd look nice as a drawstring lamp
Don't you worry, it's only a shower
For your clothes here's a pretty flower
Die on organic poison gas*

Les fascistes zen te contrôleront 100% naturel
Tu vas faire ton jogging pour la race des seigneurs

Et toujours avoir le visage souriant!
[...]

California Über Alles Über Alles California
Maintenant c'est 1984

Toc toc à ta porte d'entrée
C'est la police secrète en daim et jeans
Ils viennent pour ta nièce qui n'est pas cool

1. Le smiley ☺, *ndt* (la pochette du 45-tours présentait les fascistes zen de la chanson avec un brassard au ☺ en guise de croix gammée).

Viens calmement au camp
Tu seras sage comme une image
T'inquiète pas, c'est juste une douche
Pour tes fringues voici une belle fleur
Meurs avec un gaz empoisonné organique

En agressant ainsi le gouverneur de Californie Jerry Brown (nommément pris à partie au début du morceau) – qui sortait alors avec Linda Ronstadt et incarnait mieux que quiconque la place qu'avait prise la génération des *sixties* dans la vie de l'État durant les années soixante-dix – les Dead Kennedys soulignaient tout le potentiel d'exclusion que recelait en réalité l'exaltation du bien-être cool sur laquelle les *baby-boomers* s'étaient petit à petit repliés.

En bon porte-parole des *misfits* qu'il était, leur leader-agitateur Jello Biafra dénonçait le caractère totalitaire de cette si californienne célébration de la santé et de la forme, qui ignorait tous ceux qui ne correspondaient à cette norme. Cependant, davantage que leur rejet assez conjoncturel d'une des figures de proue de la Californie post-hippie, c'est l'angle sous lequel les Dead Kennedys portent leur attaque qui fait de leur chanson-tract l'une des critiques les plus cohérentes jamais portées contre le mythe du *Golden State* : en assimilant le triomphe du cool hippie à l'avènement d'un régime totalitaire façon 1984, en insistant tout particulièrement sur le rôle de la police dans la normalisation des mœurs, ils n'étaient pas si loin de la vérité du fonctionnement réel de l'État.

Mais pour que ce portrait de la Californie de la fin du xx^e siècle soit parfaitement juste, il fallait également évoquer l'activisme anti-fiscal forcené de ses classes possédantes. En faisant adopter par les électeurs californiens en 1978 la Proposition n° 13, qui plafonnait les taxes sur l'immobilier, ces derniers parvinrent en effet à enclencher la mécanique infernale de destruction des budgets publics qui, avec l'arrivée au pouvoir de Ronald Reagan, commença à broyer

l'État-providence des années Roosevelt-Johnson; et à asphyxier les quartiers les plus pauvres, dont les habitants étaient les plus dépendants des chèques du *welfare* pour eux-mêmes, du système éducatif de l'État pour leurs enfants et de toutes les infrastructures publiques (transports en commun, routes etc.) pour tout le monde.

Privé de ses recettes, confronté à des dépenses finalement moins compressibles que les théoriciens de la privatisation de l'État le pensaient, la Californie plongea dans une crise financière sans précédent, qui se prolongea pendant plus de vingt ans et causa la chute par révocation populaire du gouverneur Gray Davis en octobre 2003, alors que le budget de l'année n'était toujours pas bouclé, et son remplacement par le culturiste républicain Arnold Schwarzenegger.

Treize ans après la sortie de leur morceau originel, le morceau des Dead Kennedys sera complété de cet aspect qui lui manquait par le groupe de hip-hop industriel de San Francisco The Disposable Heroes of Hiphoprisy. Entre-temps en effet, le républicain Pete Wilson avait remplacé le démocrate Jerry Brown au palais du Gouverneur à Sacramento, et il avait appliqué sans état d'âme aux finances californiennes les classiques principes *reaganomiques* de réduction des impôts et des programmes sociaux, et d'augmentation des budgets sécuritaires (c'est-à-dire, pour le niveau de l'État fédéré, les prisons et la police)¹.

La Californie dont parlaient les Disposable Heroes n'était plus (seulement) celle des fascistes zen où l'on venait goûter le surf et le soleil, mais également celle de ce gouvernement en guerre contre les minorités, qui ne faisait que tailler dans l'éducation publique et

1. L'histoire, depuis, a continué. Jerry Brown a retrouvé son siège de gouverneur de Californie en 2011, à 73 ans. Il a augmenté les impôts des riches et rééquilibré les finances de l'État, devenu une place forte démocrate fondée sur l'alliance entre les minorités devenues majorité et les titans de la tech de la Silicon Valley, qui façonnent désormais la mythologie du Golden State pour le XXI^e siècle.

préférerait le pénitencier d'État de Pelican Bay¹ aux écoles primaires de San Francisco. Et, en 1991, la police secrète en daim et jeans ne venait plus emmener ta nièce à cheveux longs parce qu'elle était pas cool, mais parce qu'on l'accusait de cultiver de l'herbe.

On est en droit de penser que ce n'est qu'après cette pertinente mise à jour que *California Über Alles* a véritablement acquis le statut de manifeste définitif de la Californie de la seconde moitié du xx^e siècle. Et l'on peut voir dans l'indifférence ennuyée qui accueillit les Disposable Heroes of Hiphoprisy lors de leur apparition en 1991 la vérification de leur justesse d'analyse: d'Orson Welles aux Black Panthers, la Californie n'a jamais aimé les briseurs de rêves. En particulier lorsque les rêves en question sont ceux sur lesquels elle a bâti sa propre prospérité. Les Disposable Heroes ne *disaient* pas qu'ils « *racontaient la réalité* » (ce grand mensonge de tous les faiseurs d'histoire), ils le faisaient, tout simplement; avec ce côté un peu chiant de tous ceux qui prétendent vous faire comprendre, surtout lorsqu'en plus ils se piquent de vous faire danser – ce qu'ils parvenaient néanmoins à faire assez bien (mais pas autant que Dr. Dre).

Voilà. Il aura donc fallu quarante ans (ou ne serait-ce pas plutôt cent ans?) pour qu'enfin la *vraie* nature du projet fondateur du Golden State soit dévoilée à tous, dans toute sa plénitude; pour que la majorité blanche découvre ce que les minorités noires et hispaniques, de loin les plus nombreuses au sein de la population de L.A., vivaient à longueur de journée, bien souvent dans leur chair, depuis de nombreuses années; et pour que, ce faisant, ces

1. Le pénitencier d'État de Pelican Bay est l'une des prisons à sécurité maximum construites à grands frais à la fin des années quatre-vingt pour mettre à l'isolement les prisonniers les plus durs des prisons californiennes (en général les membres des gangs carcéraux). Ses conditions de détention extrêmes (notamment la mise à l'isolement 22 heures sur 24) ont suscité de nombreuses émeutes et grèves de la faim depuis l'ouverture du pénitencier, qui a dû renoncer à ce régime dérogatoire en 2015, après un contentieux gagné par les groupes de défense des libertés.

dernières puissent échapper l'espace de quelques instants à cet étai urbain dans lequel elles étaient enserrées, apparemment à perpétuité. Mais sans doute pas de la manière dont l'auraient souhaité Michael Franti et Rono Tse, nos deux héros jetables de l'hiphoprisie. Le 29 avril 1992, moins de deux mois après la sortie de leur disque-manifeste, South Central explosait à l'annonce de l'acquiescement des cinq flics qui, un an plus tôt, devant le caméscope d'un passant, avaient battu Rodney King, un automobiliste noir qu'ils avaient arrêté; l'émeute durera quatre jours, fera cinquante-huit morts, plus de deux mille blessés et un milliard de dollars de dégâts. « The Day Niggas Took Over / Le jour où les négros ont pris le pouvoir », dira Dr. Dre dans *The Chronic*, qu'il enregistrerait au même moment, et qui deviendra la bande originale des cinq années qui suivront cet événement dramatique dans la vie du ghetto.

A CHANGE IS GONNA COME (PEUT-ÊTRE)

Encore une fois, l'histoire de la communauté noire de Los Angeles était marquée par sa confrontation avec la police de la ville. Parce que, encore une fois, cette dernière avait fait la preuve de son racisme, de sa violence et de son impunité. Le LAPD est en effet bien plus qu'un service chargé de faire respecter la loi et l'ordre au bénéfice des habitants du comté de Los Angeles: il est aussi, pour ses élites qui désiraient faire de leur ville « la capitale de la suprématie aryenne dans le monde », le principal outil de défense de leur confort racial, celui qu'elles utilisent pour confiner les minorités dans leur ghetto, afin de les voir le moins possible.

C'est que, au lieu des robustes Européens blonds aux yeux bleus qu'elles attendaient, elles avaient vu arriver des centaines de milliers d'immigrés mexicains et d'Américains noirs qui réclamaient eux aussi leur part du rêve californien. Car ce qui représentait la force de ce rêve – son universalisme standardisé, aux bons soins d'Hollywood – était aussi sa faiblesse (compte tenu des