

Ecole doctorale de l'EHESS

CRAL

Doctorat

Discipline : Sociologie

MICHEL OBOURONANGA

SOCIOLOGIE DES CULTURES URBAINES

*Histoire sociale et politique du hip hop
français (1979-2019)*

Thèse dirigée par Jean-Louis Fabiani

Date de soutenance : le 13/05/2022

Rapporteurs 1 **Bruno Péquignot** : Professeur émérite à l'Université de Paris-Sorbonne Nouvelle
2 **Sylvia Girel** : Professeur à l'Université Aix-Marseille

Jury 1 **Agnès Callu** : Chercheuse en histoire, HDR à l'IIAC (EHESS-CNRS)
2 **Olivier Germain** : Professeur titulaire en entrepreneuriat à l'UQA

SOCIOLOGIE DES CULTURES URBAINES

La problématique de cette thèse porte sur les enjeux de la diversité culturelle. Elle étudie l'industrialisation des pratiques artistiques issues de l'espace urbain et les différentes étapes de la création à la production qui permettent le basculement d'une culture souterraine à une culture de masse mondialisée. Cette étude offre une possibilité dans les années à venir de transmettre les principes, les valeurs et le patrimoine des arts de la rue par la voie de l'enseignement supérieur. La prise en charge des cultures urbaines par les pouvoirs publics leur permet à celles-ci d'entrer dans une logique de reconnaissance impulsée par la Délégation interministérielle à la Ville et les collectivités locales.

« Une partie du mouvement trouvera, non sans sélection et conséquence sur les formes et les pratiques culturelles elles-mêmes, sa place au sein des institutions culturelles. » écrit Philippe Poirrier. Par manque de réelle légitimité, les cultures urbaines ne possèdent pas encore de musées, de conservatoires ou de cursus propres dans les universités françaises. « La transmission sera tentée par l'académisme à mépriser une sensibilisation rejetée à des activités occupationnelles » souligne le sociologue Hugues Bazin. Les artistes et porteurs de projets sont pour la majorité d'entre eux livrés aux lois du marché et de la concurrence.

Mots clés : cultures urbaines, culture hip hop, pratiques artistiques, industries culturelles, pouvoirs publics, enseignement supérieur

SOCIOLOGY OF URBAN CULTURES

The problem of this thesis focuses on the challenges of cultural diversity. She studied the industrialization of artistic practices from the urban space and the different stages of creation to production that enable failover of an underground culture to a global mass culture. This study offers a possibility in the coming years to convey the principles, values, and heritage of street arts by way of higher education. The management of urban cultures by governments allow them to enter a recognition logic driven by the Interministerial Delegation for Urban and local authorities.

"Part of the movement found, not without selection and consequently on the forms and cultural practices themselves, their place in cultural institutions. »Writes Philippe Poirrier. For lack of real legitimacy, urban cultures do not yet have museums, conservatories, or specific courses in French universities. "The transmission will be attempted by academicism to despise rejected sensitization to occupational activities," said the sociologist Hugues Bazin. Artists and project leaders are for most of them come to market forces and competition.

Keywords: urban cultures, artistic practices, cultural industries, authorities, higher education

*À la mémoire de ma mère,
À mon père,
À mes frères et sœurs,
À Virginie et sa famille,
À Marvin,
À Lauryn,
À toute ma famille,*

*À la mémoire d'Antoine Garnier,
Aux Zulu Parties*

Remerciements

Je souhaite tout d'abord exprimer ma très grande reconnaissance envers les sociologues qui m'ont inspiré ce travail de recherche. Après la lecture de l'ouvrage « Mainstream » qui devint mon ouvrage de chevet, son auteur Frédéric Martel m'a mis en relation avec son confrère Pierre-Michel Menger. Ce dernier m'a orienté vers son compagnon et ami de longue date Jean-Louis Fabiani, qui a accepté de diriger ma thèse après l'obtention de mon master en conduite de projets culturels.

L'accouchement de ce manuscrit fut long. Je tenais chaleureusement à remercier mon comité de thèse composé par Olivier Alexandre et Olivier Germain. Ils ont vérifié durant ces quatre dernières années les avancées de mon travail et les relations que j'entretenais avec mon directeur d'études. Leurs remarques, leurs conseils de lecture et leurs critiques m'ont permis d'aller au bout de mon cheminement personnel et professionnel. Je voudrais remercier également les autres membres du jury qui ont accepté de les rejoindre tels que Bruno Péquignot, Sylvia Girel et Agnès Callu.

Cette thèse doit beaucoup au regretté Antoine Garnier écrivain, journaliste et chercheur en sociologie et qui fut en France le véritable pionnier de ce type de travaux, c'est-à-dire raconter une histoire sociale de la culture hip hop, en tissant le lien avec les populations afro-américaines et les populations africaines-caribéennes. Je n'ai pas perçu à l'époque l'influence qu'il allait avoir dans mon métier d'artiste et de sociologue. Beaucoup d'autres chercheurs m'ont inspiré et je voudrais saluer le travail considérable de ces chercheurs que je n'ai pas rencontré comme Karim Hammou, Louis Jésus, Anthony Pecqueux, Hugues Bazin et Loïc Lafarge de Grangeneuve. Il y avait peu de femmes dans le mouvement hip hop lorsque j'y suis entré en qualité de danseur en 1989. Et pourtant ce sont des femmes comme Sylvia Faure, Marie-Carmen Garcia, Roberta Shapiro, Isabelle Kaufmann, Nathalie Heinich et Virginie Millot qui m'ont le plus inspiré notamment par les travaux qu'elles ont mené sur la danse hip hop en décrivant avec précision la rencontre avec l'universalisme républicain dans son évolution. Je tenais à remercier Emmanuelle Carinos pour toutes les initiatives qu'elle mène courageusement dans le champ universitaire et Marie Sonnette pour m'avoir envoyé personnellement sa thèse.

Je souhaite vivement remercier les deux anciens ministres de la culture Jack Lang et Renaud Donnedieu de Vabres qui ont accepté de mener avec moi des entretiens afin de m'éclairer sur la prise en charge de la culture hip hop par les gouvernements de la gauche et de la droite françaises. L'apport des deux journalistes Olivier Cachin et François Bensignor, fins connaisseurs des musiques afro-américaines, qui ont bien connu cette époque, a été indispensable pour ma recherche.

Il y a bien entendu tous ces collaborateurs, ces artistes et ces acteurs culturels qui ont accepté de livrer leur témoignage sur leur parcours de vie. Ils sont nombreux et je voudrais tous les remercier. Mon frère Longo qui fut un ancien breaker m'a apporté ses lumières sur toute la période entre 1983 et 1986 notamment au théâtre de la Grange aux Belles, là où beaucoup de danseurs ont débuté.

Je voudrais enfin remercier ma compagne Virginie et sa famille pour leur soutien et le temps qu'ils ont dû déployer pour me permettre d'aboutir ce long processus d'écriture qu'est la thèse.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE	12
LES CULTURES URBAINES A L'EPREUVE DES SCIENCES SOCIALES	12
DESCRIPTION DE L'OBJET DE RECHERCHE	15
LE REFUS D'UNE APPROCHE LEGITIMANTE	18
<i>Le refus de la lumière médiatique</i>	<i>19</i>
<i>Avec ou sans le succès commercial.....</i>	<i>20</i>
<i>De la légitimité institutionnelle</i>	<i>21</i>
LE HIP HOP ET SES DIFFERENTES FORMES DE RECONNAISSANCE	24
<i>De l'artification : observation sur le passage à l'art</i>	<i>24</i>
<i>Le rôle de la reconnaissance médiatique.....</i>	<i>27</i>
<i>La quête de reconnaissance économique</i>	<i>28</i>
MA POSITIONNALITE « D'INSIDER » VIS-A-VIS DU TERRAIN D'ENQUETE	30
<i>Entre les logiques de classes et les logiques identitaires</i>	<i>30</i>
MATERIAUX DE L'ENQUETE ET ORGANISATION DE LA THESE.....	32
<i>Matériaux d'enquête qualitatifs et quantitatifs</i>	<i>32</i>
<i>Organisation de la thèse.....</i>	<i>36</i>
CHAPITRE 1 : LA COMMUNAUTE D'ORIGINE DES CREATIONS (1920-1979)	39
1.1 L'ECOLE DE CHICAGO ET SA SOCIOLOGIE URBAINE.....	39
1.1 HERITAGE DE WEB DU BOIS ET DE L'ECOLE D'ATLANTA A LA SOCIOLOGIE ETATS-UNIENNE	46
1.2 LES AMERIQUES NOIRES : UNE SOCIOLOGIE DE LA PAUVRETE AU CŒUR DES GHETTOS	51
1.3 LES AMERIQUES NOIRES : EVOLUTIONS DES MUSIQUES AFRO-AMERICAINES	56
<i>Musiques importées d'Afrique.....</i>	<i>56</i>
<i>Le negro spiritual et le blues : musique de Dieu, musique du diable</i>	<i>57</i>
<i>Le langage et l'activisme du jazz</i>	<i>65</i>
<i>Naissance des musiques urbaines</i>	<i>72</i>
1.4 VOYAGE EN FRANCE AU CŒUR DE LA DIASPORA AFRICAINE	79
<i>L'épuisement de la politique, le renouveau dans la culture.....</i>	<i>79</i>
<i>Une minorité invisible, une République indivisible</i>	<i>80</i>
<i>Pionniers d'Outre-mer</i>	<i>83</i>
<i>Pionniers subsahariens</i>	<i>84</i>
<i>Des premiers regroupements communautaires</i>	<i>86</i>
<i>Une population blanche issue des classes populaires.....</i>	<i>88</i>
<i>L'arrivée des maghrébins.....</i>	<i>90</i>
1.5 LE RECIT DES PREMIERS CERCLES DE POUVOIR	94
<i>Le New York City Rap Tour, une histoire ancienne</i>	<i>94</i>
<i>Le développement des premières fêtes</i>	<i>96</i>
<i>Deux femmes ambassadrices de la Zulu Nation</i>	<i>98</i>
<i>Culture hip hop et culture gay</i>	<i>100</i>
CHAPITRE 2 : LES CULTURES URBAINES AU SEIN DES INDUSTRIES CULTURELLES (1984 -1996)	103
2.1 AFRIKA BAMBAATAA, PERE FONDATEUR DE LA ZULU NATION.....	103
<i>L'histoire alternative des pères fondateurs du hip hop américain.....</i>	<i>108</i>
2.2 CROSSING OVER : DE LA CULTURE UNDERGROUND A LA CULTURE MAINSTREAM.....	109
<i>La critique des industries culturelles par l'école de Francfort.....</i>	<i>109</i>
<i>Gill Scott Heron, anti-héros du rap et du spoken word.....</i>	<i>111</i>
<i>« Rapper's Delight » et « The Message », les deux premiers hits mondiaux</i>	<i>114</i>
2.3 LES BATTEMENTS DE CŒUR D'UNE FRANCE AMERICANOPHILE.....	117
<i>L'américanisation culturelle des banlieues françaises.....</i>	<i>118</i>
<i>Henri Belolo et Jacques Morali : Les Break Machine</i>	<i>119</i>
2.4 LE HIP HOP FRANÇAIS « TOUT CONTRE » LE HIP HOP AMERICAIN	123
<i>Le hip hop français se médiatise et met en lumière les minorités</i>	<i>124</i>
<i>Le hip hop américain se professionnalise, se vend et s'exporte</i>	<i>129</i>

2.5 L'EXPLOSION DU RAP FRANÇAIS	132
1985 : La mise à mort médiatique du hip hop	132
DJ Dee Nasty, architecte de la nouvelle scène rap	135
Le début de l'âge d'or du rap français	139
Skyrock, premier sur le rap ?	142
2.6 ENTRETIENS AVEC LES ACTEURS CULTURELS	145
Génération(s) Rapline : entretien avec Olivier Cachin	145
La plume dans le hip hop, le cœur en Afrique : entretien avec François Bensignor	154
« Je déteste le marketing de la personnalité » : entretien avec Kohndo	161
« Les profs ne me croyaient pas et pourtant j'étais harcelée » : entretien avec Tessae	166
« Ma vie est un spectacle, mon historique un musée » : entretien avec Younes	173
« Je suis venu trop tôt dans un monde trop jeune » : entretien avec Lonepsi	179
« On s'étonne qu'on soit devenu dingue, nos dirigeants des tueurs en série » : entretien avec Le Patriarche Partie I	185
« Ceux qui ont aboli l'esclavage par humanisme, sont les mêmes qui ont instauré le colonialisme par humanisme » : entretien avec Le Patriarche Partie II	190
CHAPITRE 3 : LES CULTURES URBAINES AU SEIN DES POUVOIRS PUBLICS (1996-2007)	195
3.1 LA TRAVERSE HISTORIQUE DES POLITIQUES CULTURELLES	195
3.2 CULTURES URBAINES ET POLITIQUES DE LA VILLE : UNE EXCEPTION CULTURELLE FRANÇAISE	200
Les politiques de la ville à l'ère mitterrandienne	200
Jacques Chirac et la fracture sociale	202
3.3 COMPLEXITE DES RAPPORTS ENTRE LES ARTISTES ET LE MONDE POLITIQUE	207
Une concurrence pour la représentation de la voix du peuple	207
Le rap français et la classe politique	208
3.4 SPLENDEURS ET MISERES DE LA CHANSON SOCIALE	214
Chants révolutionnaires et action sociale	214
Le réenchèvement de l'éducation populaire	221
3.5 LE GRAFFITI : DE L'ART VANDALE A L'ART VENDEUR	223
La première vague de graffeurs	223
La sociologie urbaine française et le graffiti	227
3.6 LA VOIE INSTITUTIONNELLE DE LA DANSE HIP HOP	235
Un apprentissage autodidacte	235
De la danse hip hop à la danse « urbaine »	237
3.7 ENTRETIENS AVEC LES ACTEURS INSTITUTIONNELS	240
Culture hip hop et socialisme : entretien avec Jack Lang	240
Cultures urbaines et droite républicaine : entretien avec Renaud Donnedieu de Vabres	249
La Place Centre culturel hip hop, le grand œuvre : entretien avec Marion Boyer Partie I	263
La Place Centre culturel hip hop, le grand œuvre : entretien avec Marion Boyer Partie II	273
Le break dance et la puissance publique : entretien avec Aurélien Kairo	278
CHAPITRE 4 : LA TRANSMISSION PEDAGOGIQUE DANS L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR (2007-2019)	286
4.1 LES GRANDS TRAVAUX SUR LES CULTURES URBAINES	286
Les chantiers de la recherche scientifique	286
Les récits et enquêtes journalistiques	290
Témoignages d'artistes, d'acteurs culturels et autres	294
4.2 LES CULTURAL STUDIES, TRAJECTOIRE D'UNE ANTI-DISCIPLINE	301
L'approche anglo-saxonne	301
La « déradicalisation » des studies	303
4.3 HIP HOP ET RECHERCHES UNIVERSITAIRES : L'EXPERIENCE AMERICAINE	307
Georgia Roberts, université de Washington	307
Eric Dyson, université de Georgetown	310
Alain Philippe Durand, université d'Arizona	314
4.4 HIP HOP ET RECHERCHES UNIVERSITAIRES : DES PREMIERS PAS BALBUTIANTS EN FRANCE	318
Tous un peu héritiers de Georges Lapassade	318
Une nouvelle génération de chercheurs français	319
Médine et sa venue contestée à l'Ecole Normale Supérieure	320

4.5 SOCIOLOGUES DE L'ART ET DE LA CULTURE URBAINE	327
4.6 ANTOINE « WAVE » GARNIER (1965-2009), UNE SOCIOLOGIE DE L'EMANCIPATION	330
<i>Un sociologue et chroniqueur de l'art</i>	330
<i>Une grande figure du journalisme</i>	332
4.7 PORTRAITS SOCIOLOGIQUES	336
<i>Virginie au concert de Lauryn Hill à Paris</i>	336
<i>Samuel Lopes : Les disques d'Orelsan</i>	340
<i>Piero Battery, précurseur du gospel urbain</i>	341
<i>Lean Chihiro, artiste de père en fille</i>	343
<i>Amadeus La Dentelle, poète sans filtre</i>	346
<i>Yvano, musique urbaine et culture afro-guyanaise</i>	348
CONCLUSION GENERALE	351
LA DISPARITION PROGRESSIVE DE LA NOTION DE « CULTURES URBAINES »	351
LE HIP HOP ET SES LOGIQUES DE REAPPROPRIATION CULTURELLE	354
<i>La réappropriation par l'imitation</i>	354
<i>La réappropriation par la différenciation</i>	356
<i>La réappropriation par l'hybridation</i>	358
<i>La réappropriation par l'englobement</i>	361
ENSEIGNER UNE SCIENCE EN ACTES	364
BIBLIOGRAPHIE	366
INDEX DES ANNEXES, TABLEAUX, FIGURES ET ENCADRES	384
ANNEXES COMPLEMENTAIRES	386
TEXTES DE CHANSON	407

"La sociologie dérange, en dévoilant les mécanismes invisibles par lesquels la domination se perpétue. Elle dérange en priorité, ceux qui bénéficient de ces mécanismes, c'est à dire les dominants."

Pierre Bourdieu

Introduction générale

Les cultures urbaines à l'épreuve des sciences sociales

« *The Hip (les hanches) to the Hop (les sauts)* »
Jhony Go

En tentant d'éviter une approche légitimiste faisant l'apologie de l'inventivité des pratiques artistiques de la ville, on peut considérer que le hip hop s'inscrit dans les mouvements culturels les plus influents du XXI^e siècle. L'extension de ses disciplines au fil des décennies a donné vie aux cultures urbaines qui englobent les pratiques artistiques, culturelles et sportives réalisées dans la rue comme zone de socialisation. Ces formes d'esthétiques originales, animées pour la plupart d'entre elles par une idéologie contestataire, furent in fine emportées par les forces socio-économiques de la mondialisation, en se vidant avec le temps de leur substance subversive. Depuis sa création dans le Bronx au milieu des années 70, la culture hip hop a suivi un processus de professionnalisation en partant d'un espace social réservé à quelques initiés pour rejoindre les systèmes de production de la culture globale.

Cette recherche scientifique s'appuie principalement sur une démarche empirique fondée sur un vécu personnel de l'intérieur, une observation participante durant des années d'expérience et d'expérimentation au sein des mouvements hip hop et slam, de l'industrie musicale et des collectivités territoriales opérant dans le champ culturel. Elle aborde les pratiques artistiques dans son aspect collectif selon la méthode empruntée au sociologue Howard S Becker qui en qualité de musicien de jazz, décrivait les chaînes de coopération des acteurs sociaux afin de produire une œuvre d'art ¹. L'évolution des faisceaux de tâches portées par chaque individu dans les mondes de l'art reste un sujet d'exploration, sachant que les musiques urbaines et ses disciplines dérivées, suscitent un intérêt incontestable de la part de la jeunesse et du marché de la culture.

L'objectif de cette thèse est de former un enseignant-chercheur dont la mission sera la transmission pédagogique des pratiques artistiques au sein de l'enseignement supérieur, en

¹ Becker (Howard S.), *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

qualité de maître de conférences ou professeur des universités. Il ne s'agit pas là de réhabiliter fictivement dans le monde universitaire une culture populaire, dépourvue de toute valeur sociale par un simple faux en écriture de faux, et ainsi céder aux demandes des pouvoirs publics, en répondant à la politique de diversité culturelle dans les universités françaises. Les travaux et l'enseignement des arts urbains devront se référer à une culture et à « une langue » réellement cultivée pour s'insérer durablement dans les répertoires de la sociologie française de l'art et de la culture.²

Sous l'appellation « sociologie des cultures urbaines », cet ouvrage propose une réelle mise à l'épreuve des sciences sociales, d'un sujet de recherche qui suscite encore bien des controverses dans les champs académiques, culturels et artistiques. Il me semble néanmoins nécessaire de fonder un socle analytique sur des formes esthétiques qui possèdent un public souverain, sans pour autant omettre les théories fondatrices des sciences sociales. Erik Nielson, professeur de « liberal arts » à l'université de Richmond³, se questionne sur le développement des cursus consacrés au rap dans les universités américaines et sur les fondements épistémologiques caractéristiques des « hip hop studies ». Comment enseigner ? Dans quel département faire figurer cette nouvelle discipline souvent reliée aux « african studies » ? Mais surtout, qui choisir pour l'enseigner ?⁴ Ces enseignants américains font face à deux types d'oppositions, la première provenant des acteurs culturels issus du milieu hip hop, réfutant toute forme d'académisme de leur art (for us by us) et la seconde venant des cercles universitaires qui doutent de la réelle portée pédagogique de ces séminaires. Ces courants sociaux antagonistes revendiquent un statut « d'outsider » à cette jeune culture sur un mode conservateur pour les uns, fermé et élitiste pour les autres, tous en quasi-rupture avec le monde extérieur.

² Le culte de la « culture populaire » n'est, bien souvent, qu'une inversion verbale et sans effet, donc faussement révolutionnaire, du racisme de classe qui réduit les pratiques populaires à la barbarie ou à la vulgarité : comme certaines célébrations de la féminité ne font que renforcer la domination masculine, cette manière en définitive très confortable de respecter le « peuple », qui, sous l'apparence de l'exalter, contribue à l'enfermer ou à l'enfoncer dans ce qu'il est en convertissant la privation en choix ou en accomplissement électif, procure tous les profits d'une ostentation de générosité subversive et paradoxale, tout en laissant les choses en l'état, les uns avec leur culture ou leur (langue) réellement cultivée et capable d'absorber sa propre subversion distinguée, les autres avec leur culture ou leur langue dépourvues de toute valeur sociale ou sujettes à de brutales dévaluations que l'on réhabilite fictivement par un simple faux en écriture théorique. Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Seuil, 1997

³ Erik Nielson, *High Stakes for Hip-Hop Studies*, Huffington Post, 04/29/2013

⁴ Thomas Status a consacré pour le site Konbini un article à propos d'un documentaire sur les cours de hip hop à l'université réalisé par Kenneth Price qui a suivi le MC et producteur 9th Wonder à Harvard lors de son cours intitulé *The Standard of Hip-Hop*

Les enjeux de la sociologie des cultures urbaines sont multiples car ils consistent à livrer une méthodologie, une pensée critique et une réflexion sur une conduite de recherche en sciences sociales, à adopter une posture face aux conservatismes, puis à assurer la professionnalisation et l'enseignement d'une discipline en relation avec le « *dirty outside world* » (Bourcier, 2005) « dans une perspective de transformation sociale en direction des subalternes avec les subalternes (...) Surtout, les études culturelles ont permis aux subalternes ou aux minoritaires, qui étaient bien souvent les exclus de l'institution universitaire, à savoir les femmes, les personnes de couleur, les minorités de genre, les handis d'y entrer et d'y produire des savoirs nouveaux ancrés dans leur expérience. ». ⁵

⁵ Marie-Hélène/Sam Bourcier, « *Le nouveau conflit des facultés : biopouvoir, sociologie et queer studies dans l'université néo-libérale française* », *Sociologies* [En ligne], Dossiers, Sociétés en mouvement, sociologie en changement, mis en ligne le 07 mars 2016, consulté le 15 avril 2016. URL : <http://sociologies.revues.org/5271>

Description de l'objet de recherche

Comment peut-on effectuer une véritable transmission pédagogique des cultures urbaines dans l'enseignement supérieur ? Il n'existe à ce jour en France aucun cursus dédié à cette discipline ni aucun enseignant titularisé dont la fonction serait d'accompagner les étudiants vers un parcours professionnalisant dans ces secteurs dédiés qui recrutent des salariés depuis plus de trente ans. Pourtant les industries culturelles, les médias, les milieux culturels institutionnels et le tissu associatif qui possèdent le « label urbain » font évoluer leurs acteurs, qui ont pour la plupart d'entre eux « des parcours autodidactes », des identités culturelles qu'ils se sont construits au fil des ans, animés par la même passion pour les pratiques artistiques issues de la culture hip hop. Depuis les années 1990, les universités françaises organisent des séminaires, des concerts, des lieux d'échanges et de rencontres, des cours de danse, de djing, de graffitis etc.... sans pour autant s'adapter aux réalités du terrain, ni répondre à la demande d'un public demandeur de savoirs et de formations diplômantes. À chaque fois que je me suis déplacé dans une université pour assister à un évènement dédié à la culture hip hop, la salle était pleine et la thématique attirait un public de curieux couvrant plusieurs générations. La féminisation des différentes disciplines artistiques constatée depuis plus de vingt ans, explique l'intérêt, ainsi que la mixité des publics se déplaçant lors de ces initiatives étudiantes.

L'hypothèse de départ consiste à évaluer les contraintes que rencontrent l'enseignement supérieur français face à la mise en place de formations qualifiantes dédiées aux cultures urbaines. Cette hypothèse permet d'éviter les pièges du « sens commun » qui consistent à conclure trop rapidement que les cercles universitaires ont des réflexes conservateurs qui empêcheraient l'entrée d'une culture subalterne, préférant la portée savante des cultures dites légitimes. Un bon nombre de travaux scientifiques furent menés depuis le début des années 1990, en partant de l'ethnographie du mouvement hip hop de Georges Lapassade à l'université de Paris 8, jusqu'aux récents travaux de recherche en histoire de l'art, en sociologie, en anthropologie ou en littérature. Cette thèse n'est que le prolongement du travail effectué au travers des lectures de mémoires, de thèses et des ouvrages hors-champs académique mais également de mon travail de terrain entrepris en qualité d « insider » ces trente dernières années.

Il existe un certain nombre de métiers touchant aux cultures urbaines autour desquels les universités françaises peuvent produire des formations de qualité, qualifiantes et qui permettront in fine d'insérer les étudiants sur le marché du travail :

Les artistes :

- Rappeur
- Chanteur
- Danseur
- Photographe
- Dj
- Réalisateur / Beatmaker
- Graffeur
- Graphiste

L'industrie musicale :

- Directeur artistique
- Directeur de label
- Attaché(e) de presse
- Distributeur
- Editeur
- Directeur marketing
- Directeur administratif et financier
- Community manager
- Agent– Manager d'artistes
- Assistant(e) manager

Les techniciens :

- Ingénieur du son
(studio)

L'audiovisuel :

- Journaliste
- Scénariste
- Monteur
- Animateur-radio / TV
- Réalisateur
- Cadreur

- Ingénieur du son (vidéo)
- Chargé(e) de production

Le spectacle vivant :

- Directeur de festival
- Administrateur de production
- Chargé de production
- Administrateur des tournées
- Chargé de diffusion
- Programmateur artistique
- Chorégraphe
- Concepteur de costume
- Technicien son
- Technicien lumière

L'action culturelle :

- Chargé de projets culturels
- Enseignant artistique
- Coordinateur d'actions culturelles
- Directeur de centre culturel
- animateur-socioculturel
- Chargé des relations publiques
- Médiateur culturel
- Chargé des partenariats

L'hypothèse de recherche selon laquelle l'enseignement supérieur français rencontre des contraintes d'ordre administrative et pédagogique s'inscrit dans un projet de recherche qualitative plutôt que quantitative. Les résultats attendus de ces travaux devront permettre d'écrire une histoire sociale de la culture hip hop en France fondée à la fois sur les travaux qui ont précédé cette thèse, en s'appuyant également sur mon expérience de terrain, afin de lever les contraintes à sa transmission pédagogique. La méthode de recherche et de collectes de données que j'aborderai dans un autre chapitre sera la recherche exploratoire. En tant que chercheur, je ne peux définir à l'avance les résultats ni de quelle manière se déroulera ma recherche. Cette méthode me permettra de répondre à la problématique en m'appuyant sur les données récoltées sur mon terrain de recherche.

Le refus d'une approche légitimante

Le terme « légitimité » – provient du latin *lex*, loi, et de *legitimus*, droit, c'est-à-dire fixé par les lois, conforme aux lois. La notion de légitimité est aujourd'hui utilisée dans ses différents aspects et tout au long de ce chapitre, on se penchera davantage sur son utilisation dans le domaine social et professionnel, même si nous aborderons la légitimité politique dans la prise en charge des cultures urbaines par les institutions françaises. Dans le domaine culturel que nous abordons, la légitimité sociale désigne celle accordée par les acteurs culturels et qui se fonde sur une identité collective et des intérêts communs.⁶ Elle peut s'appuyer également sur d'autres formes comme la tradition, le statut, la connaissance, le talent, l'expertise, la conviction et l'adhésion à certaines formes de normes et de valeurs. Cet aspect de la légitimité peut être considéré comme évolutif et emprunter des voies multiples dans le temps.

Pour la sociologie, l'ordre légitime trouve son apport, sa validité et son efficacité en se fondant sur les mécanismes sociaux et de nombreux sociologues tels que Weber, Habermas, Bourdieu, Boltanski et Thévenot ont défini puis enrichi les différentes conceptions de la légitimité. La culture hip hop, pour emprunter la conception de Max Weber repose sur la domination traditionnelle de ceux qui sont appelés à l'exercer c'est-à-dire en premier lieu les afro-américains. Les acteurs provenant d'autres cultures et traditions doivent adhérer à un certain nombre de codes, de valeurs et d'esthétiques afin d'obtenir la légitimité d'exercer les pratiques artistiques et en obtenir les gratifications fixées par les différents champs de la culture. La légitimité toujours selon Weber peut prendre la forme d'une domination charismatique en s'appuyant sur la valeur exemplaire d'une personnalité, tel fut le cas d'Afrika Bambaata, père fondateur de la Zulu Nation qui a instauré des principes auxquels chaque membre de son organisation devait se soumettre. Plus tard, la sociologie critique comme celle de Marx ou de Bourdieu ont dénoncé ces formes de légitimité et leur arbitraire fondamental en démontrant qu'elles justifiaient l'exercice et la justification du pouvoir. En effet, Afrika Bambaataa s'est retrouvé accusé d'avoir profité de sa légitimité afin d'abuser de personnes mineures selon les témoignages d'anciennes victimes.⁷

⁶ Bouquet, Brigitte. « La complexité de la légitimité », *Vie sociale*, vol. 8, no. 4, 2014, pp. 13-23.

⁷ Camille Deutschmann, *La légende du hip-hop Afrika Bambaataa accusé d'abus sexuel*, Trax, le 13 avril 2016

Aucun individu ni aucune organisation ne peut exercer son pouvoir sur autrui sans légitimité. Le rejet, la critique, l'insoumission et la méfiance à l'égard de toute forme de pouvoir extérieur à la culture hip hop et à son milieu naturel, explique en partie le refus de la légitimité et de ses formes de rétribution proposées à une partie minoritaire d'acteurs culturels. En 2009, le rappeur Kery James explique son rejet des Victoires de la musique : « *On ne peut pas parler de boycott. Les Victoires sont une grosse machine qui roule avec ou sans nous. Ils s'en foutent qu'on soit là ou pas. Du moment qu'ils ont trouvé une forme d'alibi pour prétendre donner une récompense à la musique dite "urbaine". Moi, je refuse de cautionner cet état de fait.* »⁸

Le refus de la lumière médiatique

En 1984, Marie-France Brière devient directrice des programmes de TF1 et se voit proposer par Patrick Duteil dit Sidney un projet d'émission consacré à la culture hip hop. L'émission HIP HOP devient culte et cette culture afro-américaine se répand partout en France et notamment dans les quartiers populaires. L'émission concurrente n'était autre que *L'école des fans*⁹ diffusée le dimanche sur Antenne 2, dans le cadre des après-midis, et animée par Jacques Martin. Cette autre émission culte, familiale et fédératrice qui rassemblait un public large depuis 1976, définissait les codes des émissions de variétés à succès des années 1980.

Si le sociologue Philippe Poirrier écrit à juste titre « qu'une partie du mouvement trouvera, non sans sélection et conséquence sur les formes et les pratiques culturelles elles-mêmes, sa place au sein des institutions culturelles », cela concerne en tout premier lieu la prise en charge de la culture hip hop dès 1984 par la chaîne TF1. Face à son concurrent *L'école des fans*, l'équipe de production de l'émission de Sydney devait assurer la représentation d'une culture hip hop « métissée », « décommunautarisée », qui devait rendre compte d'une jeunesse des quartiers populaires dans toute sa diversité culturelle et ethnique. Certains activistes pionniers et issus des milieux afro-caribéens ont perçu la récupération de leur culture communautaire par TF1, comme une forme de dépossession symbolique malgré la popularité que rencontrait l'émission : « *Quand on arrivait au Bataclan, on avait l'impression d'arriver dans le Bronx ou dans un ghetto du Nigéria. Je n'avais jamais vu autant de noirs de ma vie ! C'est véritablement*

⁸ Eric Mandel, *Kery James : « Je n'aurai pas accepté de victoire »*, Le JDD, le 28 février 2009

⁹ Isabelle Nataf, « *L'école des fans* », *les dimanches enfants de Jacques Martin*, Le Figaro, le 7 août 2009

l'émission télévisée de Sydney HIP HOP sur TF1 qui a donné cette dimension multiculturelle à notre mouvement. Ce fut une révolution, et le dimanche tandis que certains allaient à la messe, nous on attendait l'émission de Sidney. » témoigne Banga.¹⁰

Avec la prise en charge du hip hop par la puissance médiatique de TF1, certains acteurs culturels se sentent symboliquement dépossédés et parfois exclus de leur culture minoritaire lié à la mise sur le marché, et par conséquent refusent toute forme de légitimation extérieure à leur mouvement, qui selon eux se réapproprie et dénature une pratique culturelle souterraine et identitaire.

Avec ou sans le succès commercial

*« Si être underground c'est être bête et borné
Qu'ils restent où ils sont et qu'ils évitent de me brancher. »*

IAM, *Reste underground*, Ombres et Lumières

*« Mais qu'est-ce que tu veux qu'il dise à ma mère quand elle sera grande ?
Désolé, papa était underground
Merde à la mère-mi, à ceux qui voudraient m'voir y rester »*

Ärsenic, *Tous veulent le succès*

En France, le rap français a connu son explosion environ un an après la commercialisation de la compilation *Rapattitude*. Ce disque paru en 1990 sur Labelle Noir, un sous label de la firme Virgin Records et qui regroupe les tous premiers artistes de rap, est considéré comme le nouveau fer de lance d'un mouvement hip hop renouvelé, après ses années breakdance 1982-1985. Comme son homologue américain, l'industrie musicale française a effectué une sélection parmi les acteurs culturels pour répondre à la demande du marché et de la concurrence. Pour Benny Malapa, auteur-réalisateur et initiateur du projet, il s'agit avant tout d'une démarche artistique passionnée. Là encore s'est distingué un milieu underground refusant de formater leur musique à la demande des maisons de disques, préférant la reconnaissance des quelques aficionados du milieu expérimenté. On peut trouver dans l'histoire du rap en France d'autres éclairages concernant la situation des artistes et leur sélection effectuée par l'industrie

¹⁰ Entretien avec Banga

musicale. Le groupe de rap phare de la fin des années 1980 New Génération Mcs témoigne justement de cette mise en concurrence après avoir enregistré leur unique titre sur la compilation Rapattitude : « *Le morceau sur Rapattitude est le seul à avoir été pressé. On est arrivé trop tôt, on était un peu fatigué au moment où il fallait exploser. On n'était déjà plus d'accord sur rien, on a bâclé le morceau. À cette époque, on devait signer chez Virgin. De Buretel* ¹¹ *hésitait entre deux groupes : nous et IAM. Au moment où nous devions le convaincre, on s'est dit : « Bon, on ne va pas y aller tous, on va y aller à deux ». Mais on n'a pas arrêté de se prendre la tête devant lui, donc il a compris que le groupe était mort. Mais il avait vraiment hésité ».*¹²

Le refus de la légitimation par le succès commercial peut s'expliquer également par l'incapacité des certains créateurs à se professionnaliser ou à intégrer les valeurs marchandes de l'industrie musicale à leur pratique artistique, qu'ils considèrent avant tout comme une passion, un art de vivre, d'être et de penser. Le succès commercial qu'offre le pouvoir économique peut être perçu comme une perte « street crédibilité », de repère, d'identité et de légitimité qu'offre le milieu underground.

De la légitimité institutionnelle

La légitimation des pratiques artistiques issues du milieu urbain par la sphère institutionnelle et son intervention publique est celle qui rencontre le plus fort rejet. Dans l'entretien que j'ai mené avec Marion Boyer au sujet de la création de la Place, Centre culturel hip hop en 2016, elle disait ceci : « *Donc je me suis mis un défi que j'allais y arriver contre les officines, contre l'administration, contre les architectes, contre les techniciens, contre le hip hop lui-même et c'est ça qui est intéressant* ». Ce refus de légitimité accordée aux représentants de l'Etat trouve son origine en réalité dans la concurrence existante depuis le siècle dernier entre le monde politique et le monde culturel pour la représentation de la voix du peuple. « L'intervention publique dans le domaine artistique est ainsi prise dans les concurrences entre les champs artistiques et étatiques. Ces concurrences ne se limitent évidemment pas à la question de l'action artistique de l'Etat. Plus généralement, les problèmes culturels sont construits contre

¹¹ Emmanuel De Buretel était le patron du label Virgin. Il dirige actuellement le label Because Music.

¹² Diamantaire, New Generation Mcs, roi des 80's, Abcdrduson, le 7 juin 2016

l'Etat par les artistes et les intellectuels, dans les concurrences qui les opposent aux agents de l'Etat pour la représentation de l'universel » (Dubois, 2010).

Il est reproché aux professionnels de la politique et aux agents de l'administration publique de prendre en charge la culture hip hop à des fins purement électoralistes car ces derniers rencontraient des difficultés à séduire l'insaisissable jeunesse des quartiers populaires. Selon le journaliste Thomas Blondeau la prise en charge de la culture hip hop par le pouvoir socialiste « a pu servir les rappeurs, car malgré tout, on a parlé de leur musique. Mais au final, ça a plutôt servi les hommes politiques. Car, dans le fond, on a plus parlé de Jack Lang que du rap en lui-même ». La critique portée au corps politique est de légitimer les cultures de rue ainsi que certains mouvements sociaux dans un processus d'autolégitimation. Ekoué, membre du groupe la Rumeur ajoute : « qu'il y a bien sûr un intérêt électoral. On a connu ça dans les années 80 avec la Marche des beurs, puis avec SOS Racisme et ladite "génération des beurs", et ensuite avec le rap. C'était simplement un moyen de ramener dans le giron électoral une partie des sympathisants ou des gens qui évoluent au sein de cette culture. »¹³

Pour reprendre l'analyse de Mark Suchman, l'Etat rencontre ainsi des difficultés à obtenir une légitimité pragmatique, une légitimité morale et une légitimité cognitive¹⁴. La première reposant sur la capacité à satisfaire les intérêts des différents acteurs culturels et sociaux du monde du hip hop, la seconde fondée sur la croyance collective que les activités publiques bénéficient réellement au bien-être social, et enfin la troisième appuyée sur la cohérence entre les comportements de l'organisation et les schémas de ce qui est compris des acteurs sociaux (Bouquet, 2014). Les institutions ont donc procédé à une sélection entre les acteurs culturels afin de dégager des profils qui justifieraient leur légitimité et leur exercice du pouvoir.

Le rappeur et slameur Abd Al Malik multirécompensé et légitimé par l'industrie musicale et les institutions a dû faire son retour la rage au ventre, sur la scène publique, avec son nouvel album « Scarifications » et prouver « qu'en dépit des élégies qu'il disperse depuis des années sur des disques fadasses, est autre chose qu'un slameur qui tire de beaux discours, autre chose qu'une

¹³ Julien Badaud, Quand les politiques draguent le rap français, Diversgens, [Article publié en octobre 2009 sous le titre « Marianne featuring le rap français », pour le magazine Rap Mag, n°55.]

¹⁴ Mark C. Suchman, « Managing legitimacy : strategic and institutional approaches », Review Academy of Management, 1995, vol. 20, n° 3.

version acceptable de la “culture urbaine” que saluent des médias qui l’adulent autant qu’ils la méprisent ». ¹⁵ Le refus de la légitimité institutionnelle s’explique donc par le jeu de dupe qui masque mal le mépris réciproque existant entre les acteurs culturels et les institutions qui encadrent leurs pratiques artistiques.

¹⁵ Thomas Blondeau, *Abd al Malik revient avec la rage au ventre sur "Scarifications"*, Les Inrocks, le 13 novembre 2015

Le hip hop et ses différentes formes de reconnaissance

« C'est l'expérience du mépris qui pousse un groupe à la lutte sociale pour la reconnaissance »

Axel Honneth

De l'artification : observation sur le passage à l'art

Les sciences sociales se sont penchées sur la question de transformation du non-art en art, un concept qui renvoie à un phénomène social, culturel et artistique émergent dans les sociétés occidentales durant ces quarante dernières années. Des enquêtes furent menées par des chercheurs-sociologues, anthropologues ou historiens qui ont relié leurs recherches et mis en lumière la notion d'artification, en proposant des inventaires sur la photographie, le jazz, le cirque, les arts premiers ou le hip hop. Ces recherches participent à l'un des processus par lequel les acteurs sociaux considèrent leur pratique comme de l'art, là où ils l'appréhendaient comme une activité en marge de la société. Ces études, tout en s'éloignant des concepts de légitimation, participent aux formes de reconnaissance institutionnelle et rencontrent parfois des obstacles, des résistances de la part d'une frange des « artificateurs », du public ou des institutions elles-mêmes. L'artification interroge la genèse et la constitution de l'art sans se demander ce qu'est l'art mais comment il le devient. ¹⁶

Le groupe IAM chantait « *Puis notre musique est passée de la cave à l'usine, nos têtes à la télé en première page des magazines* ». L'artification de la musique rap par exemple, a entraîné progressivement un mode de professionnalisation spécifique, lié aux multiples transformations structurelles de la chaîne de production (disque vinyle, CD, format mp3, streaming) ainsi qu'aux nombreuses modalités d'exercice et à la multiplication des activités entourant cette musique (production, édition, diffusion, distribution etc...) (Seveau, 2014). Si le principe de légitimation consiste à évaluer les formes d'art (noble, populaire), l'artification décrit les processus de création et son intégration dans le monde des arts.

¹⁶ Cezard, Delphine. « Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris, EHESS, coll. « Cas de figure », 2012 », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 22, no. 1, 2014, pp. 251-256.

Le sociologue Omar Ferta souligne que « pour accéder à cette légitimité il fallait que cette culture urbaine connaisse un processus d’artification qui en fera un art à part entière et la fera accéder aux lieux de légitimation. »¹⁷ Selon lui, l’artification de la culture hip hop serait liée à sa prise en charge par le pouvoir socialiste, des dispositifs d’action publique et sa politique visant la démocratisation de la culture et « l’intégration par la culture ». Nous verrons tout au long du développement de la thèse que les processus d’artification et de la légitimation artistique sont liées à d’autres facteurs comme l’autonomisation des pratiques artistiques par les acteurs culturels eux-mêmes, le rôle majeur des structures spécialisées comme les radios libres, les discothèques, les salles de spectacles vivants, les lieux cultes etc... Il est vrai cependant que le rôle des éducateurs et des travailleurs sociaux en relation avec les populations issues des quartiers populaires a participé à « la réhabilitation symbolique » de ces arts urbains. Omar Ferta précise encore que : « les associations promouvant la culture hip-hop bénéficièrent aussi des aides publiques. Néanmoins, cette action restait éloignée des circuits publics traditionnels de financement et de diffusion de la culture en France (Ministère de la Culture, DRAC, scènes publiques, médias, grand public, etc.). »

Dans son ouvrage « *Du smurf au ballet. L’invention de la danse hip-hop* », Roberta Shapiro analyse les différentes étapes du processus d’artification de la danse hip hop. « Le smurf » ou la danse hip hop renvoyait dans l’imaginaire collectif français à « des classes dangereuses » issus de l’immigration postcoloniale pour la plupart d’entre elles. Quarante ans plus tard, cette pratique s’inscrit dans les formes esthétiques de la danse contemporaine et le gouvernement a pour projet d’en faire une discipline olympique. D’après Roberta Shapiro, l’une des premières étapes est le changement d’appellation c’est-à-dire de « *smurf* » à la danse hip hop ou danse urbaine. Mais l’appellation « breakdance » pour définir la danse issue de la culture hip hop est restée au sein des pratiquants pour finalement s’imposer dans les milieux institutionnels.

¹⁷ Omar Fertat, « De la rue à la scène : la danse hip-hop, histoire d’une artification, exemple de Farid Berki », *Horizons/Théâtre*, 12 | 2018, 140-161.

Le breakdance confirmé aux J.O 2024, paritaires et resserrés

Le breakdance fera ses premiers pas dans l'arène olympique aux Jeux de Paris en 2024, principale nouveauté d'un programme moins copieux qu'à Tokyo mais modernisé et paritaire, a tranché lundi le Comité international olympique (CIO).

Étape clé dans la préparation des JO parisiens, la commission exécutive du CIO a validé un menu destiné à « réduire le coût et la complexité liés à l'accueil des Jeux », selon son patron Thomas Bach.

Le nombre d'athlètes passe donc de 11 092 à Tokyo à 10 500 à Paris, et les podiums de 339 à 329, tout en atteignant pour la première fois une stricte parité et en lorgnant vers « la jeunesse », a résumé le dirigeant allemand.

Parmi les sacrifiés : le 50 km marche hommes, au programme des JO depuis 1932. Cette course emblématique par sa gestuelle complexe et ses défaillances, comme celle du Français Yohann Diniz aux JO-2016 de Rio, sera remplacée par « une épreuve mixte à définir », selon le CIO.

Dans un communiqué distinct, la Fédération internationale d'athlétisme a annoncé envisager « une épreuve mixte de marche » et va consulter les athlètes avant une décision au plus tard fin mai 2021. L'haltérophilie et la boxe accusent les plus fortes pertes en athlètes et épreuves, signe du déclin olympique de ces deux fédérations

historiques, secouées par les scandales de gouvernance ou de dopage.

Art ou sport ?

Parmi les grands gagnants, les quatre disciplines « additionnelles » ajoutées aux 28 sports olympiques d'été : outre le breakdance, le CIO a reconduit l'escalade, le surf et le skateboard déjà programmés à Tokyo.

« Il va y avoir un vent de fraîcheur derrière ces nouveaux sports », s'est réjoui lors d'un point presse Jean-Philippe Gatien, ancien pongiste

médaillé d'argent aux JO-1992 et directeur des Sports de Paris-2024.

Il a prédit « un succès phénoménal » au breakdance, ou « breaking » pour ses participants, branche du hip hop née dans les années 1970 sur le bitume du Bronx : d'abord arbitrées par les acclamations du quartier, ses joutes font depuis 30 ans l'objet de tournois internationaux, dont la « Battle of the Year » créée en 1991.

**Source : Le journal de Montréal AFP
Lundi, 7 décembre 2020**

Le rôle de la reconnaissance médiatique

Darryl McCray, le pionnier du graffiti moderne débuta en 1965 sous le blaze de Cornbread. Cet habitué des maisons de redressement pour mineurs, écrivait sur les murs de son école et de son quartier « *Cornbread loves Cynthia* » en témoignage de son amour de jeunesse Cynthia Custuss. Souffrant d'une timidité malade, il décida d'attirer la lumière médiatique sur lui pour séduire sa bien-aimée. Le stratagème amoureux de Cornbread consistait à éveiller chez Cynthia le besoin d'attachement et d'identification, le désir d'amour, de possession et toutes les formes d'attirances sexuelles que confèrent le statut de célébrité fondé sur le mérite. « *Il existe une jouissance à savoir qu'il existe des gens plus grands que nous* » explique la sociologue Nathalie Heinich.¹⁸ Il défraya la chronique en faisant la une des journaux locaux de la ville de Philadelphie. Sa notoriété et sa pratique du graffiti inspira le taggeur Taki 183 pour lequel le quotidien le New York Times consacra un article en 1971.¹⁹ Tous les acteurs culturels créateurs des pratiques artistiques comme le graffiti, le rap, le djing, ou le breakdance ont repris la même stratégie médiatique pour la gestion de leur carrière, car celle-ci développe un capital de visibilité dans le domaine des champs symboliques. Ainsi cette visibilité spécifique au régime médiatique, permet aux producteurs culturels d'obtenir ce capital par la reproduction et la diffusion de masse de leur image et de leur nom.²⁰

C'est donc la presse écrite image américaine qui s'est penchée sur le phénomène naissant de la culture hip hop à la fin des années 1970. L'émission télévisée Soul Train jouera également un rôle prépondérant dans la diffusion de la culture hip hop à travers le monde. Après avoir été animateur pour la station de radio la WVON (The Voice of the Negro), Don Cornelius propose une émission où des artistes et de musiciens jouent leurs morceaux sur scène et les caméras restent braquées sur la foule qui danse tout au long du programme.²¹ Ce concept encore inédit est composé exclusivement d'artistes et de musiciens afro-américains et l'émission connaît un engouement populaire et bat des records d'audience. L'Amérique blanche découvre alors le

¹⁸ La notoriété médiatique expliquée par la sociologue Nathalie Heinich. De l'importance des médias pour acquérir de la visibilité... entretien avec Damien Le Guay source : <https://www.canalacademie.com/>

¹⁹ Allo City Blog, *Cornbread une légende vivante du graffiti*, 11 novembre 2016

²⁰ Heinich (Nathalie), *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 2005.

²¹ Flow, *Les années Soul Train : Les prémisses du mouvement hip hop*, www.thebackpackerz.com, 2018

renouveau de la culture noire, plus urbaine, à travers l'univers de *la soul dance* et *des funk styles*. Le média TV avec l'émission Soul Train, devient alors l'outil de promotion de prédilection pour les danseurs qui désirent décupler leur notoriété. « Les danseurs présents sur le plateau vont vite comprendre que s'ils veulent que la caméra s'attarde sur eux, il faut sortir du lot, redoubler d'effort pour que leur danse attire l'attention et que leur look tape à l'œil. C'est à cette époque que les premiers groupes de danseurs se créent. C'est le début des Lockers, Don Campbell en tête à force d'acrobaties, crée la danse que l'on connaît aujourd'hui sous le nom de Locking. Suivirent ensuite les Electric Boogaloos du danseur Boogaloo Sam et ses attitudes robotiques, créateur du Popping ». ²²

Ces danseurs sont les héritiers des B-Boys qui adopteront une stratégie médiatique similaire pour se faire connaître auprès du grand public. L'émission Soul Train reçoit alors des artistes émergents comme des artistes confirmés tels que Michael Jackson, James Brown, Teddy Pandergrass, Al Green ou Aretha Franklin. Les pas de danse de l'émission Soul Train seront repris par la jeunesse du monde entier et les premiers breakers français racontent que l'émission fut pour eux une véritable source d'inspiration. Ce rendez-vous télévisé incontournable accueille les premiers rappeurs de la scène hip hop (LL Cool J, Run DMC ou encore Public Enemy dans les années 1980-1990). Soul Train meurt de sa belle mort en 2006, en ne proposant plus que créations rap et R'n'b aseptisées, et son créateur Don Coneluis décédera six ans plus tard en 2012, laissant derrière lui un héritage considérable à la culture noire américaine. En France, Sidney prend le relais en proposant des animations de danse télévisées sur TF1 avec HIP HOP, et aux Etats-Unis des chaînes comme MTV ou VH1, mais aussi des médias spécialisés prendront le relais dans la reconnaissance et la diffusion des créations des artistes issus de la culture hip hop.

La quête de reconnaissance économique

En 2019, le chiffre d'affaire de la musique enregistrée dans l'Hexagone (comprenant le numérique, le physique) s'élevait à 772 millions d'euros, soit 5,4% de plus qu'en 2018. Parmi les meilleures ventes de 2019, neuf artistes proviennent de la « musique urbaine » tels que PNL, Ninho, Nekfeu, Jul, Soprano ou encore Aya Nakamura. Ces chiffres confirment la part non

²² *Ibid*

négligeable des cultures urbaines dans le marché des industries culturelles et créatives au cours du XXe siècle. Admettre que des artistes conçoivent leurs œuvres d'arts comme une marchandise n'est pas simple car le statut d'artiste prend une place à part dans l'imaginaire collectif, en renvoyant à des notions d'unicité, de singularité, de subjectivité ou de beauté.²³ Une branche du rap mainstream prend ses valeurs à revers en assumant ouvertement son adhésion aux valeurs capitalistiques et les artistes partent en quête du capital économique que procure le marché des industries culturelles. Dans la sociologie des arts, la notion de reconnaissance a pour enjeu principal la production de valeurs symboliques telles que la réputation, la notoriété et la consécration par opposition à la valeur économique.²⁴ Or au sein des industries culturelles et créative, notamment avec la montée en puissance des plateformes numériques et des GAFAs, la valeur économique précède la valeur symbolique. Le monde industrio-culturel et les médias évalueront dans un premier temps chez un artiste sa fan base, c'est-à-dire le nombre d'abonnés actifs sur ses pages numériques, le nombre de vues qu'il comptabilise sur sa plateforme Youtube et le nombre de streams (écoute sur les plateformes musicales), avant de se pencher sur l'univers artistique qui forge son identité. Les plateformes numériques et musicales deviennent ainsi pour les rappeurs un terrain de jeu de luttes symboliques pour la connaissance et la reconnaissance.

²³ Radermecker, Anne-Sophie V. E, et Sybille du Roy de Blicquy. « L'art et son marché », *Dossiers du CRISP*, vol. 89, no. 1, 2018, pp. 13-150.

²⁴ Wenceslas LIZÉ, « RECONNAISSANCE, sociologie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 mars 2021. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/reconnaissance-sociologie/>

Ma positionnalité « d’insider » vis-à-vis du terrain d’enquête

Rédiger une thèse sur les cultures urbaines, après avoir passé plus de trente années sur le terrain pouvait à première vue me procurer une position originale et déterminée dans mon métier de sociologue. Seulement je ne m’attendais pas à la tâche ardue que consistait à rendre compte d’une réflexion théorique crédible ainsi que d’une réalité concrète de la pratique sociale. Il existe effectivement un fossé entre la théorie et l’expérience sachant que je devais éviter les écueils « des maladies de la raisons sociologiques ». ²⁵ Mes années de recherche m’ont appris qu’écrire des chansons, les réaliser, les produire, les éditer, les diffuser pour soi et pour d’autres, et fréquenter les acteurs des différents mondes de l’art, en connaissant leurs pratiques artistiques pour les avoir longtemps pratiquées moi-même, ne me protégeait pas de la tentation de céder à la sociologie spontanée. Si l’expérience en qualité « d’insider » ne me protège pas de la pensée naïve, en revanche elle me donne une patience, persévérance, une croyance dans une discipline de travail sur le temps long et laborieux, afin de rompre avec des objets préconstruits pour en faire un jour, des objets de science. ²⁶

Entre les logiques de classes et les logiques identitaires

La particularité de la culture hip hop en France, est qu’elle a débuté notamment pour les danseurs et les rappeurs dans des milieux fréquentés par une population majoritairement afro-caribéenne. Les médias et les institutions se sont penchés sur ce phénomène culturel par le prisme de la jeunesse, de la banlieue, ses processus de socialisation, ses conflits etc... Or, « les banlieusards » français se sont en réalité réappropriés dans les années 1980 une culture underground et communautaire qui a voyagé tout d’abord au sein de la diaspora africaine, comme nous le verrons dans le premier chapitre de la thèse. En étudiant la trajectoire des acteurs culturels pionniers de la culture hip hop, j’ai dû faire face aux revendications identitaires de certains d’entre eux et à leurs tentatives de réappropriation de leur culture qui leur aurait échappé durant ces quarante dernières années, à cause des forces politiques, économiques et

²⁵ Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon, Jean-Claude Passeron, *Le Métier de Sociologue*, Paris, École Pratique des Hautes Études, Mouton and Bordas, 1968.

²⁶ Gérard Mauger, « Le métier de sociologue en actes », *Lectures* [En ligne], Les notes critiques, mis en ligne le 09 mars 2015, consulté le 23 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lectures/17278> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lectures.17278>

globalisantes. Le ministre de la culture Renaud Donnedieu de Vabres avec qui j'ai mené un entretien le confirme lui-même : « *la culture hip hop est universaliste mais elle a une marque de fabrique d'origine. On l'a moins portée, je le reconnais volontiers* ».

Mon histoire personnelle s'imbrique donc dans celle du hip hop français en raison de ma double culture, française et congolaise, ayant moi-même fréquenté les premières soirées et cercles africains-caribéens à la fin des années 1980, et participé activement à la diffusion de la culture hip hop en France. Devais-je donc aborder en abordant la question des identités noires et ses formes de solidarité qui s'expriment encore aujourd'hui ? Pap N'Diaye voit « une phase d'identité épaisse » fondée sur les origines et les cultures, complexifiée par la distinction, voire la rupture entre les Français noirs des Antilles et les immigrés d'origine africaine directe. On se retrouve aujourd'hui face à une « identité fine » faite des expériences et des intérêts communs, en dépit de l'extrême variété de la société française noire. »²⁷ Je peux également diriger mon travail d'enquête sociologique en revenant à des logiques de classe en rappelant que ce sont les enfants des classe supérieures qui ont importé cette culture en France. Longo un ancien activiste breaker qui a fréquenté le théâtre de la Grange-aux-Belles se souvient que les enfants de diplomates africains partaient aux Etats-Unis pour amener des nouveaux pas de danse en France. « *Eux n'étaient pas comme nous. Ils pouvaient entrer dans n'importe quelle discothèque à Paris. Ils échappaient au racisme et aux discriminations que nous subissions à l'entrée des boîtes de nuits* ». ²⁸

Réinsérer ces populations d'origine africaine et antillaise, pionniers des cultures urbaines, dans la logique des rapports de travail et de classe permet donc d'éviter les pièges d'une analyse qui relèverait d'une ethnicisation des rapports sociaux. « Il est facile, surtout à la lumière des tensions actuelles entre les populations, de majorer l'effet de la dimension religieuse ou ethnique des groupes issus d'une immigration récente. »²⁹

²⁷ Catherine Coquery-Vidrovitch, « Ndiaye, Pap – *La condition noire* », *Cahiers d'études africaines*, 201 | 2011, 273-277.

²⁸ Entretien avec Longo, ancien breaker.

²⁹ Jean-Louis Fabiani, « Enfants d'immigrés », *La Vie des idées*, 18 avril 2018. ISSN : 2105-3030. URL : <https://laviedesidees.fr/Enfants-d-immigres.html>

Matériaux de l'enquête et organisation de la thèse

Matériaux d'enquête qualitatifs et quantitatifs

L'essentiel de ma méthode de recherche consiste à produire des connaissances sur mon objet de recherche en m'appuyant sur l'observation directe, participante et sur la mise en œuvre d'entretiens. En entrant à l'EHESS, l'une des premières activités que j'ai menées fut celle de produire des articles consacrés à la culture hip hop dans la presse généraliste. Il est vrai que j'ai un peu délaissé la presse scientifique afin de vulgariser mon propos, mais cela est davantage lié à des questions d'opportunité et à mon manque d'ancrage au sein du monde universitaire, dans lequel je me considère toujours comme un « outsider ». Je me suis alors dirigé davantage vers mon milieu naturel qui est celui du terrain d'enquête dans les milieux culturels. En 2017, La rédaction du journal Libération m'a ouvert une tribune et donné accès plus facilement aux artistes, aux politiques, aux journalistes avec lesquels j'ai pu mener à bien mes entretiens. Après des enquêtés, j'ai donc réalisé des entretiens biographiques afin de reconstituer leur trajectoire sociale d'un point de vue scolaire, professionnelle, familiale ou résidentielle.

Tableau 1 : Entretiens biographiques

Olivier Cachin : 59 ans, journaliste, écrivain, animateur TV et radio. Spécialiste de la musique afro-américaine et de la culture hip hop.	Entretien publié le 6 novembre 2018
François Bensignor : journaliste musicale, spécialiste des musiques du monde. Responsable du Centre d'information des Musiques traditionnelles et du monde (CIMT) à l'Irma (Information et ressources pour les musiques actuelles) en 2008	Entretien publié le 19 octobre 2018
Konhdo : 45 ans, artiste, rappeur, producteur, animateur d'ateliers artistiques	Entretien publié le 27 février 2019
Tessae : 18 ans, artiste, chanteuse, rappeuse	Entretiens publiés le 22 juin 2020 et le 19 janvier 2020
Lean Chihiro : 21 ans, artiste, rappeuse, mannequin	Entretien publié le 16 octobre 2020
Younès : 25 ans, artiste, comédien, rappeur	Entretien publié le 20 mars 2020

Le Patriarche : 44 ans, artiste, entraîneur de boxe, pasteur	Entretiens publiés le 12 juillet 2019 et le 5 juillet 2020
Lonepsi : 26 ans, artiste, rappeur, chanteur, pianiste et guitariste, psychologue	Entretien publié le 16 juillet 2020
Jack Lang : 78 ans, homme politique, enseignant, président de l'Institut du monde arabe	Entretien publié le 3 juillet 2018
Samuel Lopes : élu municipal, artiste, musicien	Entretien publié le 30 décembre 2018
Renaud Donnedieu de Vabres : 64 ans, homme politique, consultant	Entretien publié le 3 juillet 2018
Marion Boyer : Fonctionnaire, ex responsable du Centre Culturel Hip Hop	Entretien mené le 3 mars 2018
Piero Battery : Artiste, chanteur, réalisateur, producteur spécialisé dans le gospel urbain	Entretien mené le 2 mars 2017
Humphrey : 38 ans, Artiste, auteur, compositeur et interprète	Entretien publié le 6 mars 2020
Marie Debray : 32 ans, Ecrivaine, auteure d'un ouvrage consacré à Booba	Entretien publié le 5 février 2018
Banga : 49 ans, Artiste, graffeur, ancien breaker	Entretien publié le 1 ^{er} mars 2019
King Bobo : 51 ans, artiste, graffeur, slameur	Entretien mené le 15 février 2019
Dj Chabin : 54 ans, Dj spécialisé dans les musiques afro-américaines et afro-antillaise Officiant dans les premières soirées hip hop (Bataclan, Théâtre de la Grange-aux Belles)	Entretien mené le 24 avril 2019
Dj JP Mano , 51 ans, Dj, réalisateur artistique, animateur. Officiant dans les premières soirées hip hop (Bataclan, Théâtre de la Grange-aux Belles)	Entretien mené le 13 mai 2019
Stéphane Mouangue : Chef d'entreprise, Actionnaire de la radio Tropique FM. Organisateur des premières soirées hip hop (Bataclan, Théâtre de la Grange-aux Belles)	Entretien mené le 17 avril 2019
Longo : 51 ans, ancien breaker (Théâtre de Théâtre de la Grange-aux Belles)	Entretiens menés du 15 avril 2019 au 31 avril 2021
Aurélien Kairo : danseur et chorégraphe	Entretien publié le 26 février 2019
Amadeus la dentelle : 36 ans, artiste, poète, slameur	Entretien publié le 28 octobre 2020

NB : La plupart des entretiens ont été en partie publiés sur le site du journal Libération de juillet 2017 à novembre 2020. Ils seront retranscrits en intégralité dans la thèse et précédés d'une

introduction qui en expliquera la portée. Tout au long de la recherche, des entretiens, des analyses, des portraits sociologiques que j'ai réalisés dans d'autres médias apparaîtront en annexe. J'ai mené quelques entretiens qui apparaissent dans cette liste et qui n'ont pas été publiés dans un média généraliste ou spécialisé. Enfin d'autres témoignages ont été recueillis de manière informelle, par conséquent ils ne figurent pas dans ce tableau. J'ai souhaité retranscrire les propos des interviewés avec la plus grande précision, en conservant le langage spécialisé voire argotique propre au langage urbain. Certaines expressions seront expliquées en note de page en plus de l'ajout de commentaires.

Les matériaux quantitatifs qui consistent dans ce type de recherche à s'appuyer sur des données chiffrées afin de mettre à distance la réalité sociale pour mieux pouvoir l'analyser, furent les plus difficile à obtenir. Les enquêtes des pratiques culturelles réalisées par le ministère de la Culture fournissent néanmoins quelques données chiffrées sur les pratiques artistiques liée aux disciplines du hip hop et leur public mais les travaux menés sur le jazz, la musique classique, le cirque ou le cinéma sont beaucoup plus exhaustifs. Je me suis davantage appuyé sur les rapports publiés par la SNEP ³⁰ (Le Syndicat national de l'édition phonographique) sur l'économie de la production musicale et qui sont repris par les médias spécialisés dans les musiques urbaines. Patricia Sarrant du SNEP explique que les productions françaises de rap et de musiques urbaines en 2020 occupent la moitié des places des classements de ventes de disques (Top 200).

En qualité de producteur, je possède également mes propres bases de données comme celles fournies par le Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles (IRMA)³¹.

Par expérience, je sais que même si le recensement de l'IRMA est réalisé avec rigueur de façon à viser l'exhaustivité, des structures et des producteurs culturels issus des musiques échappent

³⁰ Le SNEP, syndicat national de l'édition est la principale organisation patronale regroupant les producteurs, éditeurs et distributeurs de musique enregistrée, partenaires des artistes de la musique. Il représente les intérêts de l'ensemble des labels français, de toutes tailles et de tous horizons musicaux, dont le chiffre d'affaires s'est élevé en 2020 à 781 millions d'Euros. Le SNEP est membre de la Fédération internationale de l'industrie phonographique (IFPI), du MEDEF et de la Fédération des entreprises du spectacle, de la musique, de l'audiovisuel et du cinéma (FESAC). Son conseil d'administration est composé des dirigeants des sociétés ARB Music, Sony Music France, Tricatel, Universal Music France, Vercyords et Warner Music France.

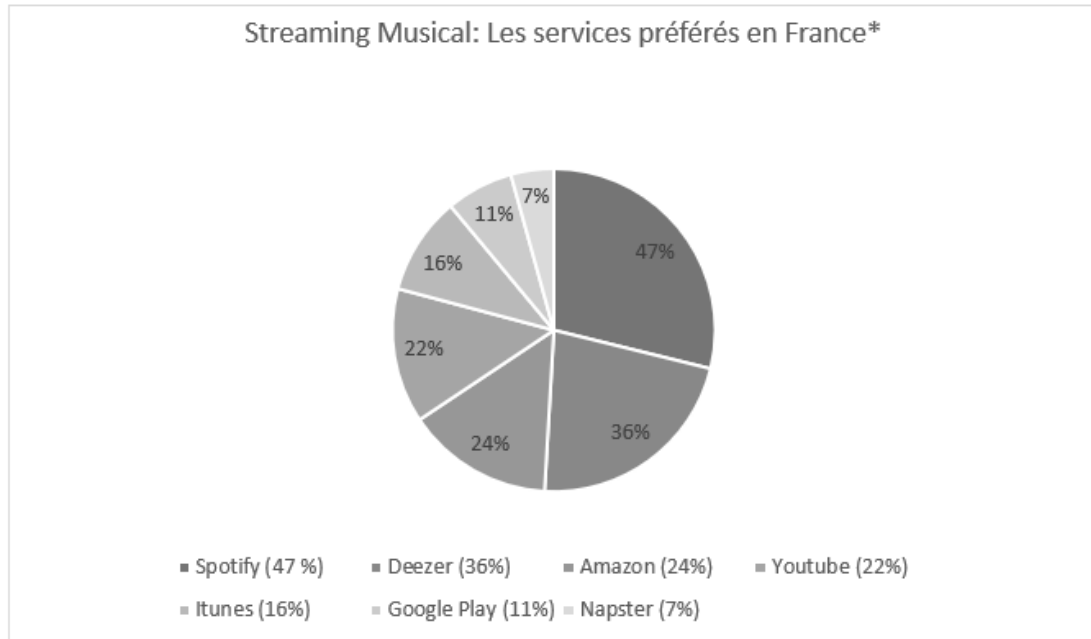
³¹ L'IRMA recense 27138 activités, 29541 contacts liés aux musiques actuelles. Pour le spectacle vivant, elle comptabilise 1895 diffuseurs, 1856 festivals, 1818 salles de spectacles et 1337 prestataires de spectacles. Enfin pour le secteur du disque, la base de données référence 1473 labels de maisons de disque, 243 distributeurs, 477 éditeurs de musique et 271 disquaires.

encore à ce type de référencement soit parce qu'ils se renouvellent d'eux-mêmes, soit parce que de nouveaux acteurs souvent très jeunes apparaissent régulièrement et de manière de plus en plus rapide.

Ces dernières années les musiques urbaines ont réussi l'adaptation aux nouvelles formes de consommation de l'industrie musicale. Les plateformes numériques (Youtube, Spotify, Deezer, Apple Music etc..) produisent leurs résultats de manière quasi-instantanée. « Selon les données issues du Global Consumer Survey, les consommateurs de musique en ligne sont respectivement 41 % et 36 % à avoir acheté du contenu ou un service sur la première et la seconde de ces plateformes au cours de l'année passée (en avril 2020) ».³² J'ai donc pu exploiter des indicateurs, des cartes et des tableaux afin d'établir un état des lieux des acteurs culturels en perpétuel évolution depuis ces quarante dernières années.

³² Tristan Gaudialt, *Streaming musical : les services préférés en France*, <https://fr.statista.com/>, 20 juillet 2020

Graphique 1



*Part des consommateurs de musique en ligne ayant acheté du contenu ou un service en ligne au cours des 12 derniers mois précédant l'étude réalisée en avril 2020.

Source: Statista Global Consumer Survey

Organisation de la thèse

Le travail socio-historique couvrant les quarante années de culture hip hop de 1979 à 2019 est présenté en quatre chapitres. Une des tâches préliminaires d'une sociologie des cultures urbaines consiste à mener une réflexion sur le contexte historique et les conditions socio-économiques dans lesquelles les revendications des minorités ethniques ont produit des faits culturels (Partie I). L'histoire des émeutes new-yorkaises et des affrontements entre populations civiles et forces de l'ordre fut l'un des grands marqueurs idéologiques d'une culture juvénile, qui sera intégrée économiquement aux industries culturelles (Partie II). La prise en charge de ces dernières permet le « crossing over », signifiant le basculement d'une culture underground à une culture mainstream. En effet, la majeure partie des artistes et acteurs du mouvement demeurent soumis à *l'imperium* du marché et de la concurrence, avec la promesse pour ceux qui rencontrent leur public, d'occuper dans leur espace social des positions dominantes.

En France, les pouvoirs publics prennent en charge des initiatives artistiques des représentants du domaine, cependant la classe politique entretient des rapports complexes avec les artistes ³³. (Partie III). « Les autorités culturelles applaudissent avec un sourire béat la saine colère de la jeunesse, sans rien changer aux conditions qui produisent cette colère. » (Benoît Duteurtre). Le débat se situe entre une véritable volonté des politiques publiques à légitimer les arts de rue, sous la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, et une instrumentalisation de la jeunesse à des fins électoralistes. A l'instar des industries créatives, les collectivités publiques auront pour mission de sélectionner parmi ces groupes minoritaires, les individus déterminables, prêts à obéir à un ordre de contenu déterminé ³⁴, les plus distingués par leur performance artistique, intellectuelle, leur capacité d'intégration, ceux qui serviront les desseins de l'Etat social sur le plan économique, politique et culturel. La thèse propose ici de retracer le parcours d'activistes, d'artistes, de journalistes, de fonctionnaires ou de politiques lors des entretiens que j'ai menés pendant mes années de recherche.

En constatant la montée du fait urbain, des sociologues de la culture ont dédié leurs travaux de recherche à ces pratiques culturelles minorées qui ont contribué à une meilleure représentation de ces pratiques dans le monde universitaire et la sphère publique (Jouvenet, 2006 ; Mauger, 2006). L'essai de sociologie de l'action musicale d'Anthony Pecqueux (2007), tiré de sa thèse dirigée par Jean-Louis Fabiani, propose l'une des premières exégèses savantes sur la musique rap. À propos de cet ouvrage, la sociologue Isabelle Kaufmann, ayant elle-même mené une enquête ethnographique sur la danse hip hop, écrit que « La thèse de l'auteur, selon laquelle la parole rap, en figurant une conversation, constitue une forme d'éducation à la démocratie, est remarquablement démontrée grâce aux théories de l'analyse du discours ». Enfin, Le livre de Karim Hammou *Une histoire du rap en France* considéré par les Dossiers du Canard enchaîné comme « le meilleur ouvrage sociologique consacré au rap français » fait depuis référence auprès des étudiants en sociologie et littérature de l'Ecole Normale Supérieure, du séminaire La plume et le bitume, précurseur des « french Hip Hop Studies ».

³³ Vincent Dubois, *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, coll. « socio-histoires », 1999

³⁴ Max Weber, *La domination*, Paris, La Découverte, coll. « Politique & sociétés », 2013

Cet intérêt particulier porté depuis une décennie aux cultures urbaines par la recherche en sciences sociale amène de ce fait à leur transmission pédagogique dans l'enseignement supérieur (Partie IV).

Le ministère de la Culture et de la communication a lancé une concertation dans le but d'engager la création du Diplôme Supérieur National Professionnel (DNSP) à destination des interprètes de danse Hip Hop. L'annonce faite par le Premier Ministre Manuel Valls a suscité une vive indignation parmi les chorégraphes du secteur, percevant dans cette logique d'intervention publique, une nouvelle tentative d'uniformisation de leur discipline. Par conséquent, l'enseignement de la sociologie de la culture Hip Hop et des cultures urbaines ne cherchera pas inutilement à trouver de consensus au sein des milieux universitaires et des groupes sociaux protéiformes qui constituent l'ensemble du mouvement. L'enjeu majeur consistera à livrer des données sur la morphologie sociale du public pour appréhender la *libido sciendi* des groupes d'étudiants, susceptibles de remplir les amphithéâtres afin de répondre à une attente perceptible, démontrée tout au long de cette enquête. La réputation dont jouira l'enseignant exercera un rôle décisif dans le développement de l'auditoire et la mise en place d'un cursus.

Chapitre 1 : La communauté d'origine des créations (1920-1979)

1.1 L'école de Chicago et sa sociologie urbaine

L'histoire de la sociologie des cultures urbaines est dans sa dimension socialisatrice celle d'un affrontement qu'il soit sous sa forme réelle ou symbolique. À partir de 1965, le dispositif « affirmative action »³⁵ permet l'émergence d'une classe moyenne et supérieure noire, après des années de luttes sociales pour la conquête des droits civiques (Martin Luther King, Malcom X, les Black Panthers etc..). Ces revendications ont d'ailleurs été portées par d'autres minorités telles que les indiens, les mexicains puis les femmes. La population noire américaine au nombre de 22.6 millions dans les années 70, représentaient 11% de la population totale. Après les émeutes de 1960, la commission Kermer, groupe de travail et de réflexion formé par le Président Lyndon Johnson, conclut dans son rapport de mars 1968 à une ségrégation résidentielle. Le rapport décrit une société bifaciale, l'une blanche, l'autre noire, séparée par des quartiers résidentiels pour la première et des ghettos pour la seconde, cette dernière stigmatisée, amputée systématiquement de la vie nationale et du rêve américain. « L'Amérique a apporté au concept du ghetto la restriction de personnes à l'intérieur d'une zone spéciale et la limitation de leur liberté de choix sur la base de la couleur de peau. Les murs invisibles du ghetto noir ont été érigés par la société blanche, par ceux qui détiennent le pouvoir ».³⁶

La tradition socio-anthropologique de Chicago dès le début du XXe siècle a traité la question centrale de l'intégration et de l'assimilation des populations immigrées aux Etats-Unis. On doit au courant de pensée progressiste des concepts fondateurs comme la désorganisation sociale, la définition de la situation, la marginalité et l'acculturation³⁷. Les travaux d'Albion Small, William Isaac Thomas, Florian Znaniecki, Robert Ezra Park ou encore Ernest Burgess inspireront bon nombre d'étudiants en s'inscrivant dans les paradigmes interactionnistes et

³⁵ L'affirmative action, que l'on traduit en français par discrimination positive, recouvre aux Etats-Unis un ensemble de mesures qui accordent aux membres de groupes ayant été soumis dans le passé à un régime juridique discriminatoire un traitement préférentiel dans l'attribution de certains biens. Le dispositif s'applique à l'accès aux emplois publics, à l'admission dans les universités et l'attribution de marchés publics. <http://tpe-segregation.e-monsite.com/>

³⁶ Kenneth B. Clark, *Dark Ghetto : Dilemmas of Social Power*, New York, Harper, 1965, p. 11 (traduction française : *Ghetto Noir*, Paris, Robert Laffont, 1966).

³⁷ Alain Coulon, *L'école de Chicago*, PUF 2004

ethnométhodologistes qui font de l'école de Chicago le centre de gravité de la sociologie américaine.³⁸

Suite aux émeutes raciales de 1919, le sociologue afro-américain Charles Johnson formé par Park et Bugess est chargé de mener une enquête sur les tensions interraciales et la condition des populations noires demeurant à Chicago. Il conclut dans son étude que les émeutes tirent leurs causes de la ségrégation informelle que subissent au quotidien les noirs américains et à leur vulnérabilité socio-économique. Bertram Doyle, un autre étudiant afro-américain, également élève de Park est quant à lui missionné pour réaliser une étude sur les convenances dans les relations socio-ethniques du sud des Etats-Unis. Il révèle que les convenances ont pour fonction de maintenir de manière inconsciente des distances sociales entre les noirs et les blancs.

L'idéal progressiste de Robert Ezra Park et des premiers sociologues de Chicago, influencée par la pensée chrétienne prédisant l'assimilation des populations immigrées à la société américaine, n'a jamais gommé la question raciale. Le revenu médian des populations noires reste cependant toujours inférieur à l'ensemble de la population vivant aux Etats-Unis. L'université de Chicago prendra par la suite ses distances avec l'humanisme chrétien en s'engageant davantage dans une démarche scientifique tout en restant proche d'une sociologie urbaine axée sur les populations marginalisées.

³⁸ Fugier Pascal, « La tradition socio-anthropologique de Chicago », dans revue ¿ Interrogations ? N°15. Identité fictive et fictionnalisation de l'identité (I), décembre 2012 [en ligne], <http://www.revue-interrogations.org/La-tradition-socio-anthropologique>

Annexe 2 :

By PATRICK J. GILPIN

Charles S. Johnson and the Race Relations * Institutes at Fisk University

IN THE FALL of 1942, The Rosenwald Fund and the American Missionary Association joined the Social Sciences Department of Fisk University in a cooperative venture aimed at improving race relations in the nation and in the South.¹ Charles Spurgeon Johnson, Chairman of the Department of Social Sciences at Fisk University in Nashville, Tennessee, was named director of the new project, which was organized as the Department of Race Relations at Fisk University.² Johnson brought an impressive record of public service, research and publication to the task.³ At the end of World War I, he had been the Associate Executive Secretary of the Chicago Commission on Race Relations, which studied the Chicago riot of 1919 and later published *The Negro in Chicago: A Study of Race Relations and a Race Riot*. During much of the 1920's Johnson was Director of Research and Investigation for the National Urban League and served as editor of the magazine *Opportunity: A Journal of Negro Life*. In the latter capacity he helped create the Harlem Renaissance.⁴ On the eve of the Depression in 1928, Johnson joined the faculty at Fisk as Chairman of the Department of Social Sciences. During the period prior to World War II Johnson and his department published a number of seminal works in the area of race relations and Southern sociology.⁵

Under Johnson's leadership the Department of Race Relations engaged in a number of activities; these included producing a review of race relations for President Franklin D. Roosevelt, investigating cities where

*The writer wishes to acknowledge the financial support which aided this research. Grants were received from the Southern Fellowships Fund, the Ford Foundation Dissertation Fellowship in Ethnic Studies, and the John Hay Whitney Foundation. Special thanks is extended to Ms. Ann Allen Shockley of Fisk University, Professor Dewey W. Grantham of Vanderbilt University, and the late Dr. Raleigh A. Wilson of Nashville, Tennessee.

¹The following discussion is based upon "Memorandum on a Possible Program under the Service Committee of the AMA Divisional Committee in a Practical Collaboration with Existing Institutions" [1943?], Charles S. Johnson Papers, Special Collections, Fisk University. Although the catalogue for the Johnson Papers dates this document 1961, internal evidence suggests that it was written sometime before November, 1943. For example, the memorandum talks of the Rosenwald Fund ending in three to five years; it ended in 1948. The AMA is looking for a race relations director—a position to which Charles S. Johnson was appointed on January 1, 1943. See also Embree to Johnson, November 16, 1942, Johnson Papers. Thomas E. Jones to Embree, n.d., Johnson Papers. The letter was written sometime between November 14, 1942, and January 1, 1943. "Notes on an Exploratory Discussion of the Role of the Social Science Institute in the University's Human Relations Program," December 30, 1942, Johnson Papers.

²See "Announcement," Association Division of the Board of Home Missions of the Congregational and Christian Churches, January 1, 1943; Preston Vallen, with the assistance of Johnnie R. Clarke and Ruth E. Vaughn, "History of the Department of Social Sciences, Fisk University, 1911-1948" (Unpublished manuscript, August, 1950); and Herman H. Long, "Ten Years Perspective on Our Work in Race Relations," 1963, Johnson Papers.

³The biographical date of Johnson's life is available in many places. See for example Arna Bontemps, *100 Years of Negro Freedom* (New York, 1961), pp. 222-34; Edwin R. Embree, *13 Against the Odds* (New York, 1946), pp. 47-70.

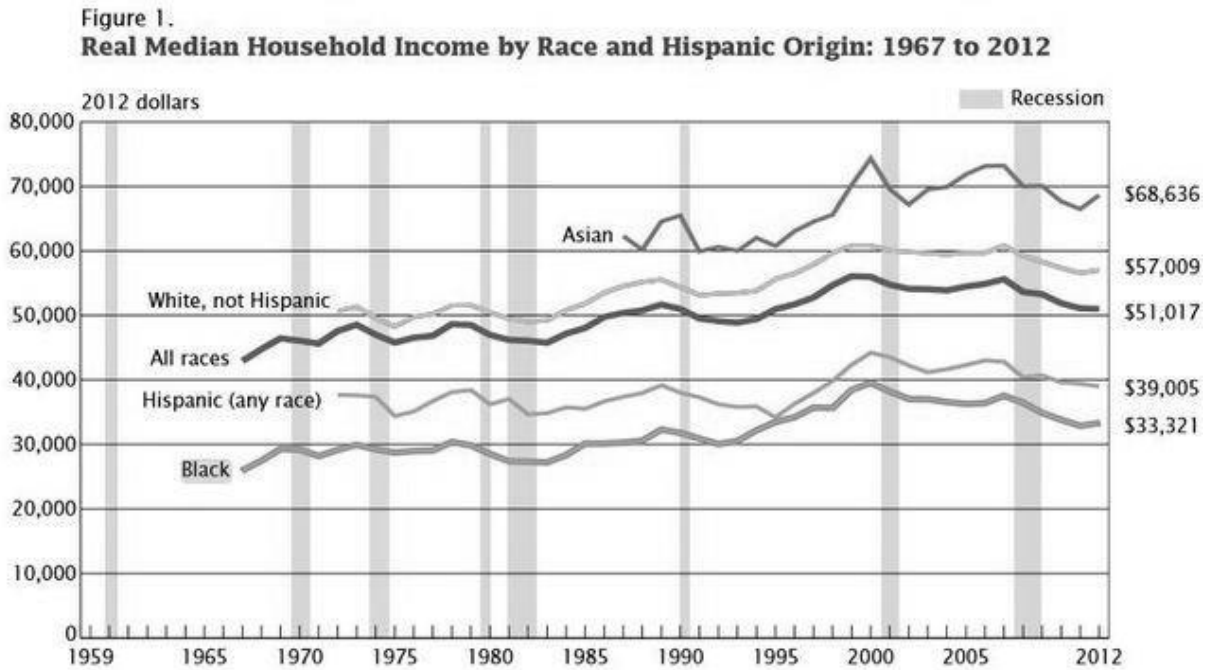
⁴See Patrick J. Gilpin, "Charles S. Johnson: Entrepreneur of the Harlem Renaissance," in *The Harlem Renaissance Remembered*, essays edited with a memoir by Arna Bontemps (New York, 1972).

⁵A partial list would include: *Shadow of the Plantation in 1934: The Collapse of Cotton Tenancy in 1935: Growing Up in the Black Belt in 1938: The Negro College Graduate in 1938: and Statistical Atlas of Southern Counties in 1941.*

Source : Institutes at Fisk University.³⁹

³⁹ Gilpin, Patrick J. "Charles S. Johnson and the Race Relations Institutes at Fisk University." *Phylon* (1960-), vol. 41, no. 3, 1980, pp. 300–311. JSTOR, www.jstor.org/stable/274793. Accessed 10 Apr. 2021.

Figure 1



Source : US Census Bureau

Les chercheurs américains ont produit une littérature sociologique abondante au sujet des affrontements qui ont opposé depuis les années 60 les forces de l'ordre et les populations noires. « La sociologie américaine emploie une multitude de termes : émeute, émeute urbaine, émeute raciale, violence urbaine, rébellion, insurrection, désordre, dérangement (disturbance), soulèvement, protestation, événement. »⁴⁰ Dans les années 70 Seymour Spilerman démontre que les émeutes ne sont pas liées aux conditions précaires, comme ses prédécesseurs s'attachaient à l'analyser, mais aux tailles des grandes villes et à leurs variables sociodémographiques. « Susan Olzak, professeure à Stanford, affine l'analyse de Spilerman en suggérant que la compétition (pour l'espace et pour les opportunités économiques), notamment après une période de ségrégation stricte, favorise les émeutes ».⁴¹ C'est donc la concurrence économique et territoriale des populations immigrées entre elles, dans une stratégie de survie, qui produit les phénomènes de soulèvement. Il suffit pour qu'éclate une émeute d'un évènement déclencheur qui implique des violences policières.

⁴⁰ François Bonnet, *Les émeutes dans la sociologie américaine* www.francoisbonnet.com

⁴¹ S. Olzak, S. Shanahan, E. H. McEneaney, « Poverty, segregation, and race riots. 1960 to 1993 », *American Sociological Review*, 61(4), 1996, p. 590-613.

La ségrégation économique et institutionnelle puis l'abandon des populations ghettoïsées, livrées à leur propre sort, sont à l'origine d'une vague de criminalité et de la prolifération des gangs de rue.⁴² L'intérêt de la recherche scientifique pour l'étude des « gangs urbains » reprend au début des années 80 principalement à Los Angeles sous l'impulsion du gouvernement fédéral américain. La recrudescence des violences, d'homicides par armes à feu (Risbil et Davidson 1993 ; Stephens, 1993 ; Parks, 1995) et des trafics de drogue rendent obsolètes les théories de l'école de Chicago fondées sur le concept de la désorganisation sociale. « Du point de vue de l'agir ethnique, les membres des gangs légitiment leur action en considérant qu'ils appliquent la loi du plus fort d'une société américaine générée par cette même loi et fondée dans et par la violence et les rapports de force entre groupes d'intérêts » rappelle la criminologue Laurence Tichit. Elle précise encore que « cela suppose un degré minimum de hiérarchisation, de distribution des rôles, des statuts et des légitimités entre les membres, telles les organisations formelles. La question identitaire passe ici par des attributs d'appartenance, dont le territoire est l'un des éléments forts. Les gangs sont traditionnellement organisés sur des bases territoriales, qu'elles soient de l'ordre d'une appartenance pure et simple, d'occupation et/ou de monopole sur les activités criminelles (Jankowski, 1992). Le centre de décision ou le « noyau dur » forme la « clique » et les leaders ont parfois une appellation formelle (« King », « Prince », « Don », « Chief »). Suivent les membres associés et périphériques, puis les membres flottants (les « floaters ») ou ayant une spécialisation, et les recrues (« wannabes ») qui sont des aspirants et des membres potentiels. Enfin, durant les années 1970, des coalitions de gangs se sont formées, dessinant les célèbres figures des

⁴² Le premier intérêt scientifique pour les gangs de rue est celui né dans la tradition américaine de l'École de Chicago des deux phases des années 1930 et 1950-1960. Il s'inscrit à l'origine dans une vague criminelle et un contexte récurrent de conflits entre gangs à Chicago, objet d'une vaste enquête sur la criminalité, en 1924, lancée par l'Illinois Association for Criminal Justice (Landesco, 1929). À partir de cette source, plusieurs lignes théoriques interprétatives ont été proposées. En premier lieu, celle qui s'appuie sur la théorie de la « désorganisation sociale » pour expliquer l'apparition de gangs dans des zones interstitielles de la société en milieu urbain (Trasher, 1927 ; Shaw et McKay, 1942). Selon Trasher (1927), les gangs sont l'expression de l'affaiblissement du contrôle social, révélant ainsi une crise sociale profonde dans la fraction la plus démunie de la population américaine, dont les groupes d'immigrants nouvellement installés. Les gangs sont ici appréhendés comme une forme temporaire et transitoire d'organisation de jeunes à terme intégrés. Le concept central ici de « désorganisation sociale » sera remis en cause notamment par Whyte (1943), avec son étude en observation participante d'un quartier italien pauvre de Boston, où il montre qu'il y règne une organisation complexe basée sur un système d'obligations réciproques. Selon l'auteur, ce quartier est en réalité organisé, mais d'une façon différente. Laurence Tichit, *Gangs juvéniles et construits ethniques dans le contexte américain*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2003

« nations », telles les « People » (27 gangs) et les « Folks » (31 gangs) de Chicago ou les très médiatiques « Bloods and Crips » de Los Angeles toujours en activité (Jankowski, 1992) ».

Ce contexte socio-historique entre la ségrégation raciale et résidentielle, les violences policières et la guerre économique des gangs précède la naissance de la culture hip hop et de la Zulu Nation, son mouvement culturel, qui se veut internationaliste et pacifique. Les Pères fondateurs que sont Kool Herc, Grand Master Flash et principalement Afrikaa Bambaataa s'appuieront sur la contemporanéité, le mode socialisateur et normatif d'organisation des gangs de rue, en délaissant leur aspect criminogène. On retrouve dans les quatre disciplines originelles du hip hop (bboying, djing, mcing et graf) les grandes thématiques de l'appartenance territoriale et identitaire mais aussi les rivalités entre les différents « crews » ou « posses » orchestrés par des « battles ». La dimension socialisatrice des conflits sociaux fut théorisée au début du XXe siècle par le sociologue allemand Georg Simmel. Les confrontations entre groupes rivaux, lorsqu'ils ne cherchent pas l'élimination physique de l'adversaire procurent différentes formes de reconnaissance et permettent d'accepter l'altérité.⁴³ Ainsi les acteurs des cultures urbaines définiront les règles communes de l'affrontement, acceptées par tous et qui organisent la vie sociale.

L'engagement dans l'une ou plusieurs de ces disciplines artistiques « peut venir compenser pour certains individus les effets d'une désaffiliation sociale, qu'elle soit familiale ou professionnelle, en leur apportant des liens de sociabilité, des connaissances et des compétences éventuellement valorisables professionnellement, voire en leur apportant un emploi. Et surtout en contribuant à restaurer chez eux une identité valorisante. »⁴⁴

⁴³ *La dimension socialisatrice de l'affrontement, Les Dossiers d'Alternatives Economiques Hors-série n° 002 - septembre 2015*

⁴⁴ *La société civile dans les cités*, par Camille Hamidi (Economica, 2010) ou *La force des quartiers*, par Michel Kokoreff Payot, 2003

Du ghetto juif au ghetto noir

En 1928, Louis Wirth est le premier à parler de « ghetto » pour décrire les quartiers pauvres et noirs américains.

Louis Wirth, représentant éminent de l'école de sociologie de Chicago, publia *Le Ghetto* en 1928, ouvrage issu de sa thèse de doctorat. Né en 1897 en Allemagne, au sein d'une famille juive pieuse, Wirth s'installa aux États-Unis en 1911 avant d'accomplir toutes ses études à l'université de Chicago. Cet itinéraire le conduisit à s'intéresser aux migrants juifs de la ville américaine.

En bon héritier de Robert Park, le fondateur de l'école de Chicago et auteur de la préface du *Ghetto*, Wirth décrit le ghetto juif comme un quartier permettant aux migrants de s'adapter culturellement à leur nouvelle vie : « *une communauté culturelle qui exprime un héritage commun, un fond de traditions et de sentiments communs* ». Par extension, il assimile au ghetto juif les « *petites Siciles, petites Polognes, chinatowns et quartiers noirs de nos grandes villes* ».

Dans un second temps, selon le sociologue, les interactions croissantes avec la culture dominante aboutissent à un effacement progressif du ghetto, dans une dynamique assimilationniste.

Après la Seconde Guerre mondiale, les sociologues américains (y compris Wirth, *

qui évolua sur la question) insistèrent davantage sur le confinement spatial, l'isolement et la contrainte que le ghetto représentait : de préférence à une formation sociale « naturelle » des villes de migrants, ces quartiers sont surtout le produit d'une violence sociale institutionnelle ; ils ne résultent pas d'un choix culturel.

Le ghetto noir était l'archétype de ce ghetto de ségrégation, et il fut l'objet de travaux importants dans les années 1960. Certes, la dimension centrale de la relégation n'exclut pas les aspects socioculturels : les Noirs des ghettos américains développèrent des institutions sociales et des cultures propres (comme le *blues* du South Side de Chicago) leur permettant de résister à la violence subie et de rendre la vie supportable.

Il n'en demeure pas moins que la définition contemporaine du ghetto a mis prioritairement l'accent sur l'exclusion et le contrôle social.

Source : Pap Ndiaye, L'histoire, septembre

1.1 Héritage de WEB Du Bois et de l'école d'Atlanta à la sociologie états-unienne

« Il ne fait aucun doute que s'il avait été blanc, Du Bois aurait été considéré d'emblée comme un fondateur de la sociologie » Nicolas Martin-Breteau

L'essor des sciences sociales aux Etats-Unis est en partie dû à l'apport des études consacrées aux dynamiques raciales. La sociologie états-unienne, dès la fin du XIXe siècle, voit naître les travaux de W. E. Du Bois et de l'école d'Atlanta sur « la question noire ». À la fois sociologue, historien, journaliste, écrivain et militant politique, Du Bois a laissé une œuvre abondante dans laquelle il livre une analyse sur les mécanismes sociaux et politiques de la précarisation des populations noires, exclues de la prospérité économique qu'offre le marché du travail et relégués aux tâches les plus ingrates dans les régions les plus démunies de l'espace social américain.⁴⁵ L'histoire de la sociologie a longtemps célébré Robert E. Park et l'École de Chicago au détriment de Du Bois et ses collaborateurs, longtemps marginalisé par la communauté scientifique, causant de ce fait un appauvrissement des sciences sociales (Morris, 2015).

Dans une Amérique où les lois esclavagistes des états du Sud ainsi que les lois raciales dans le nord sont légales, Du Bois est un étudiant brillant, exigeant et discipliné. Il est le premier afro-américain à soutenir une thèse de doctorat à la prestigieuse université de Harvard. Alors que les plus grandes facultés traditionnellement blanches lui refusent un poste d'enseignant, l'université noire d'Atlanta le recrute et lui ouvre un département de recherche. L'ouvrage du sociologue Adon Morris tente de démontrer que l'École d'Atlanta est la première école scientifique de sociologie du début du XXe siècle, qui tire ses fondements sur une recherche archivistique rigoureuse.⁴⁶

⁴⁵ Célestine, Audrey, et Nicolas Martin-Breteau. « Introduction : Minorités ethno-raciales et politisation aux États-Unis : questions anciennes, enjeux récents », *Politique américaine*, vol. 28, no. 2, 2016, pp. 9-13.

⁴⁶ Aldon Morris, *The Scholar Denied : W. E. B. Du Bois and the Birth of Modern Sociology*, Oakland, University of California Press, 2015, 282 p.

« Dans ce pays, Du Bois est désormais l'un des sociologues les plus étudiés. Son œuvre théorique a été réhabilitée à la fin des années 60, quand les étudiants et les enseignants noirs ont intégré massivement l'université et que se sont affirmées les « black studies ». De grands auteurs noirs américains ont fait leur miel de ses fulgurances, de Toni Morrison à l'essayiste Ta-Nehisi Coates, et en 2006, le prix de l'association américaine de sociologie a même été rebaptisé « Prix W.E.B. Du Bois ». ⁴⁷

Nicolas Martin-Breteau

Les travaux de sociologie américaine naissent directement en lien avec toutes les formes d'oppressions raciales que subissent les afro-américains. Ce qui donne un caractère novateur au travail sociologique de Du Bois est qu'il s'attache à démontrer que la situation que vivent les Noirs est due avant tout à des facteurs économiques et sociaux. La pensée dominante dans le monde académique tentait de démontrer avant tout leur infériorité biologique. ⁴⁸ En rejetant les théories spéculatives et métaphysiques inventées par des « sociologues de fauteuil », ou des « sociologues de pare-brise », comme il se plaisait à ironiser, Du Bois s'évertuait à observer les faits - « *any and all the facts* » -. Sa méthode consistait à collecter systématiquement des données qualitatives et quantitatives comme des recensements statistiques et des recherches d'archives. Il entreprenait également des observations participantes et fut l'un des premiers à mener des entretiens à grande échelle, comme la distribution de questionnaires à 2500 familles noires.

« Les méthodes et les objets d'enquête de Du Bois apportent à la sociologie naissante des concepts (environnement, question de la neutralité politique de la science et question raciale) et des méthodologies (historicité, statistique, statut de l'enquêteur, approche relationnelle de la société) qu'on associe habituellement à des mouvements plus tardifs des sciences sociales » ⁴⁹

Pierre Tenne

The Negroes of Farmville (1898, étude d'une communauté noire rurale en Virginie) et *The Philadelphia Negro* (1899, sur la communauté noire de Philadelphie), furent les ouvrages fondateurs dans lesquels Du Bois appliqua sa théorie et sa méthodologie. Il mena également des enquêtes à l'université d'Atlanta entre 1896 et 1914 sur le commerce, l'éducation, le crime, la santé, les églises au sein de de la population afro-américaine. Max Weber ne cachait pas son admiration pour les travaux de Du Bois et le qualifiait comme l'un des chercheurs en sciences

⁴⁷ Sonya Faure : *Du Bois, l'oeuvre au noir*, Libération, 20 novembre 2019

⁴⁸ Nicolas Martin-Breteau, « L'école Du Bois », *La Vie des idées*, 6 avril 2017. ISSN : 2105-3030. URL : <https://laviedesidees.fr/L-ecole-Du-Bois.html>

⁴⁹ Pierre Tenne, W.E.B. Du Bois, *le sociologue noir occulté*, Mediapart, 5 octobre 2019

sociales les plus accomplis de sa génération.⁵⁰ Les travaux de recherche de W. E. B Dubois permirent de créer des sous-champs de la sociologie moderne tels que la sociologie urbaine et rurale, sociologie des institutions, de la culture, des relations de genre, du crime, de la santé, du travail, des loisirs, de la religion. Il est considéré également par certains comme l'un des précurseurs des théories intersectionnelles, car il démontra notamment les ravages du capitalisme, du racisme et du sexisme au niveau mondial.

Son objectif consistait à déterminer de manière scientifique les causes profondes des inégalités raciales puis utiliser la science comme « *arme de libération* » et d'émancipation des populations noires infériorisées. Le discours raciste qui imprégnait les esprits de la profession sociologique jusqu'au milieu du XXe siècle, a simplement conduit à la marginalisation, l'effacement et parfois au pillage des travaux de Du Bois et des chercheurs afro-américains qu'il a formé tels que Monroe Work, Richard R. Wright Jr. et George Edmund Haynes entre autres. (Morris, 2015). L'universalité de l'engagement à la fois scientifique et politique en direction de tous les publics constituait selon Du Bois un progrès social. L'École d'Atlanta connut le mépris et l'ostracisation de son travail de recherche (œuvres ignorées du débat scientifique, chercheurs exclus des postes de recherche et d'enseignement etc...). Les positions à la fois novatrices et révolutionnaires de l'École d'Atlanta représentaient alors une menace pour l'ordre scientifique et social en vigueur.⁵¹

⁵⁰ Nicolas Martin-Breteau, « L'école Du Bois », La Vie des idées, 6 avril 2017. ISSN : 2105-3030. URL : <https://laviedesidees.fr/L-ecole-Du-Bois.html>

⁵¹ *Ibid*

W. E.B Du Bois, les âmes du peuple noir ⁵²

« Après l'Égyptien et l'Indien, le Grec et le Romain, le Teuton et le Mongol, le Noir est une sorte de septième fils, né avec un voile et doué de double vue dans ce monde américain – un monde qui ne lui concède aucune vraie conscience de soi, mais qui, au contraire, ne le laisse s'appréhender qu'à travers la révélation de l'autre monde. C'est une sensation bizarre, cette conscience dédoublée, ce sentiment de constamment se regarder par les yeux d'un autre, de mesurer son âme à l'aune d'un monde qui vous considère comme un spectacle, avec un amusement teinté de pitié méprisante. Chacun sent constamment sa nature double – un Américain, un Noir ; deux âmes, deux pensées, deux luttes irréconciliables ; deux idéaux en guerre dans un seul corps noir, que seule sa force inébranlable prévient de la déchirure »

« Chaque Noir américain doit vivre une double vie comme Noir et comme

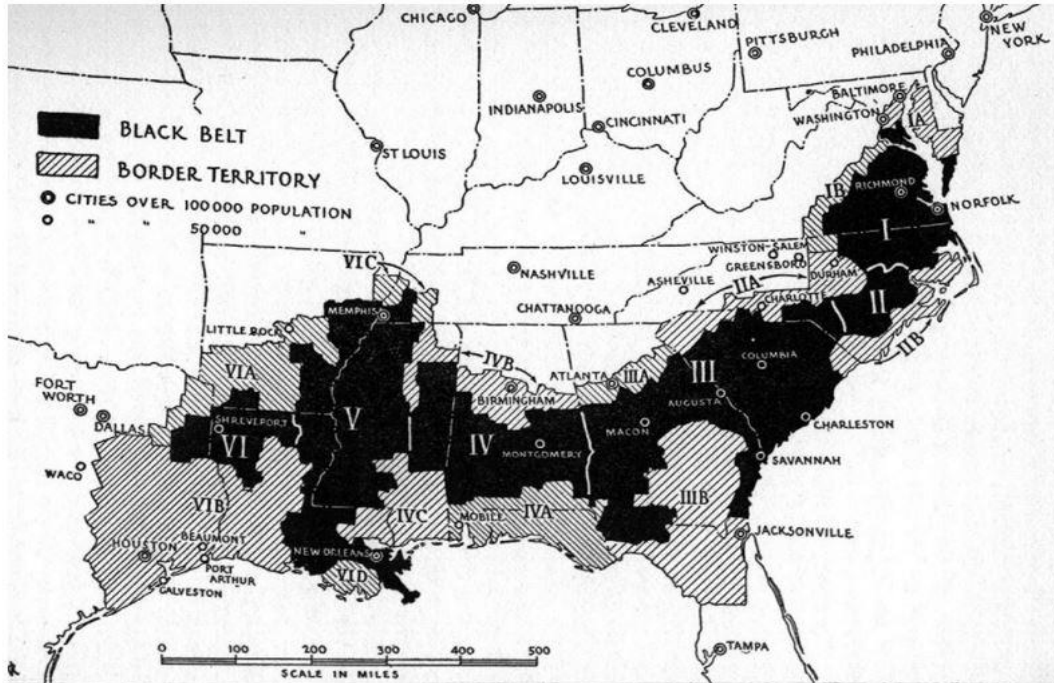
Américain, [...] sa confiance en lui ne peut qu'en être moralement ébranlée ; ne peuvent émerger qu'une conscience de soi douloureuse et un sens presque morbide de sa propre identité. Les mondes, à l'intérieur et à l'extérieur du Voile de couleur, changent, et ils changent rapidement, mais pas au même rythme et pas dans le même sens. Et cela produit nécessairement un déchirement de l'âme très particulier [...]. Une telle vie dédoublée, avec des pensées dédoublées, des devoirs dédoublés et des classes sociales dédoublées donne inévitablement naissance à un langage dédoublé et des idéaux dédoublés : l'esprit est tenté par les faux-semblants ou la révolte, par l'hypocrisie ou le radicalisme »

Source : (W.E.B. Du Bois, *Les Âmes du peuple noir*)

⁵² « Le problème du XXe siècle est le problème de la ligne de partage des couleurs. » Telle est l'intuition fondamentale de W. E. B. Du Bois dans *Les Âmes du peuple noir*, œuvre majeure de la littérature nord-américaine. Dans ce recueil d'essais publié en 1903, Du Bois évoque avec une puissance inégalée l'étendue du racisme américain et donne à voir au monde la réalité de l'expérience quotidienne africaine-américaine dans l'Amérique de la ségrégation. Cette nouvelle traduction montre, inscrits dans la langue, tous les enjeux philosophiques d'un texte qui se veut également littéraire. L'écriture élégante et passionnée de Du Bois tisse les souvenirs autobiographiques et les paraboles épiques avec les analyses historiques et sociologiques, construisant ainsi l'unité culturelle et politique du peuple noir à partir de la multiplicité de ses âmes individuelles. Ce livre a inspiré l'essentiel de la conscience collective noire et des mouvements en faveur des droits civiques dans les années 1960, et continue d'avoir un retentissement considérable au sein de la communauté africaine-américaine et au-delà. » Source : La découverte

Carte 1:

Populations of Black Belt and Border Territory by Regions, 1930



Source : Allen, James S. 1936. *The Negro Question in the United States*. New York : International Publishers.⁵³

⁵³ Cette carte illustre le travail fondateur d'Allen, « La question nègre aux États-Unis », un travail marxiste-léniniste prônant l'autodétermination pour la « ceinture noire » du sud où les Afro-Américains étaient majoritaires. Allen a également produit un certain nombre de brochures présentant des versions de la même proposition. Voir, par exemple, ID # 2086, "Negro Liberation" (1938), dans lequel il a appelé à une "solution soviétique de la question nationale", concluant que "le programme communiste de libération nationale est le mieux à même de réaliser à la fois l'égalité des peuples. et les conditions les plus favorables pour l'avancée du socialisme. " (pp. 34, 38). Des années plus tard, les cartes d'Allen ont été utilisées pour soutenir des arguments racistes et anticommunistes. Voir ID # 1363, « Negro Program of Communist Party » (1960) ; # 2117, « Les rouges favorisent la guerre raciale » (1958).

1.2 Les Amériques noires : une sociologie de la pauvreté au cœur des ghettos

« Chacune de ces catégories sociales détermine la conduite des membres qu'elle comprend, [...] leur impose des motifs d'action bien définis, [...] leur imprime sa marque avec une telle force que les hommes faisant partie des classes séparées, bien qu'ils vivent dans un même milieu et à la même époque, nous donnent l'impression qu'ils appartiennent à des espèces différentes. »⁵⁴

Maurice Halbwachs

Les Amériques noires est une expression tirée de l'ouvrage de Roger Bastide⁵⁵ qui fut l'un des précurseurs en France des études consacrées aux afro-américains. Bastide s'est particulièrement intéressé aux modes de vie, à la culture et aux religions pratiqués par les descendants d'esclaves (Capone, 2005). Pour ce dernier les cultures et les styles de vie sont séparées dans la société, ces derniers étant opposés par les positions qu'occupent les groupes sociaux au sein du système de reproduction. Il reprend ainsi l'analyse de Maurice Halbwachs pour lequel les comportements des individus sont toujours des comportements de classe qui reproduisent au niveau symbolique les écarts objectifs entre les groupes.

La définition du terme ghetto a constamment évolué au sein des champs des sciences sociales aux Etats-Unis, en fonction de la perception et du traitement par les élites intellectuelles et les politiques, des difficultés liés à la pauvreté et à l'ethnicité dans l'espace urbain. Dans sa définition, le ghetto a connu plusieurs trajectoires sémantiques et le débat reste toujours vivace entre une conception essentialiste des rapports sociaux désignant ce terme comme un instrument de domination raciale, et une approche mettant l'accent sur les rapports de force socio-économiques et de classes.⁵⁶

Durant le XIXe siècle, le ghetto désigne les quartiers dans lesquels les Juifs (dont la proportion est réelle ou fantasmée) venus de l'Europe de l'est pour s'installer dans les villes portuaires de la côte-est états-unienne. Ces quartiers dégradés et relégués sur le plan social et économique sont qualifiés par le terme *slums*, un vocable que l'on pourrait traduire par « taudis ». ⁵⁷ À la fin

⁵⁴ Maurice Halbwachs, *Les classes sociales*. Paris : PUF, 2008

⁵⁵ Roger Bastide, *Les Amériques noires*, L'Harmattan, Paris [1967].

⁵⁶ Wacquant, Loïc. « « Une ville noire dans la blanche ». Le ghetto étatsunien revisité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. n° 160, no. 5, 2005, pp. 22-31.

⁵⁷ Roy Lubove, *The Progressives and the Slums : Tenement House in New York City, 1890 to 1917*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1962.

du XIXe siècle, la notion de ghetto s'étend et définit l'espace social confiné dans lequel se sont installées des familles des classes populaires provenant d'Europe de l'Est et de l'Ouest mais également les populations afro-américaines ayant fui les répressions du Sud ségrégationniste, rejoignant ainsi les terres du Nord industrialisé.⁵⁸ L'Ecole de Chicago apporte à la définition du ghetto une dimension ethnique ajoutée à celle du taudis. Pour Robert E. Park, Ernest Burgess et Roderick McKenzie, le ghetto est une enclave ethnique dans lequel les communautés irlandaises, italiennes, allemandes, juives (et afro-américaines situées à la « Ceinture noire ») se livrent comme les espèces végétales, à « une compétition pour l'espace ». Le ghetto est assimilé également à une « zone de vice ».⁵⁹ Le sociologue Loïc Wacquant spécialiste des Etats-Unis ajoute que « le terme se réfère alors de façon lâche mais constante à l'intersection entre quartier ethnique et taudis, soit ces lieux où ségrégation, dégradation de l'environnement, surpeuplement et misère (liée au chômage et à l'instabilité de l'emploi) s'allient pour exacerber les maux urbains et entraver la participation à la vie sociétale ».

Après la seconde guerre mondiale le champ sémantique du ghetto se précise pour ne signifier presque exclusivement les taudis où sont « entassées » les populations noires. Ce phénomène s'explique tout d'abord par la montée en puissance des revendications des mouvements des droits civiques qui ont suivi les vagues d'émeutes de Détroit à Watts. La seconde raison se trouve dans la dispersion des classes populaires blanches et à la relégation persistante des descendants d'esclaves de la Ceinture Noire séparée sur le plan structurelle et géographique des colonies européennes.

⁵⁸ Carole Marks, *Farewell—We're Good and Gone : The Great Black Migration*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, et Loïc Wacquant, « De la "terre promise" au ghetto : la "Grande Migration" noire américaine, 1916 – 1930 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 99, septembre 1993, p. 43-51.

⁵⁹ Robert E. Park, Ernest Burgess et Roderick McKenzie, *The City : of Human Behavior in the Urban Environment*, Chicago, University of Chicago Press, 1925, et Louis Wirth, *The Ghetto*. Chicago, University of Chicago Press, 1928, p. 6 (traduction française : *Le Ghetto*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1980).

Tableau 2

Les figures-types du ghetto noir américain

Figure-type	Types d'activités économiques	Emplois dominants	Logiques politiques	Villes caractéristiques	Part de la population noire (en %)
Ghetto (1880-1968)	industrielles	Travailleurs subalternes, emplois manufacturiers faiblement rémunérés, compensations partielles par aides sociales	<i>Welfare</i> (État-providence)	New York (Harlem) Chicago (South Chicago)	89 78
Hyperghetto (1968-1990)	postindustrielles résiduelles	Emplois de services peu qualifiés, emploi marginal, chômage prédominant	<i>Workfare</i> (politiques de retour à l'emploi)	Philadelphie (North Philadelphia) Baltimore (East Baltimore)	93 95
Ghetto global (1990-...)	Économie souterraine	Emplois souterrains et marginaux	Locale (réorientation des fonds fédéraux : de l'aide aux quartiers pauvres aux programmes de renaissance des centres-villes)	Detroit (Seven Miles) Cleveland (East Cleveland)	85

d'après : D. Wilson, 2007, modifié par D. Giband, 2015. Sources : US Census, 1960, 1990, 2000.

Source : D. Wilson, 2007, modifié par D. Giband, 2015. Sources : US Census, 1960, 1990, 2000⁶⁰.

« On trouve certes quelques références éparses aux « ghettos blancs » jusqu'au début des années 1970. Mais « l'analogie immigrée », selon laquelle les Afro-Américains devraient leur marginalité persistante au fait d'être le « dernier des groupes immigrés » est enfin démasquée pour ce qu'elle est depuis l'origine : un parallogisme historique ainsi qu'une « gigantesque erreur de calcul commise par tous ceux qui avaient escompté que l'urbanisation finirait par atténuer voire effacer la ligne de démarcation raciale de l'Amérique. »⁶¹

Loïc Wacquant

Dans les années 1980, les politiques publiques ont tenté d'opérer sous le terme d'*underclass* un énième déplacement du champ lexical du terme ghetto en le définissant comme des quartiers frappés par la très grande pauvreté, sans tenir compte des considérations structurelles et ethno-spatiales. Placer ainsi la variable sur le plan économique permettait aux politiques, aux analystes et aux architectes de supprimer le facteur racial de la relation de cause à effet et d'éviter toute controverse en s'appuyant sur un discours inoffensif sur le plan idéologique. Les spécialistes qui ont mené des travaux sur l'*underclass* dans le champ des policy studies ont ainsi

⁶⁰ David Giband, « La fin des ghettos noirs ? Politiques de peuplement et recompositions socio-ethniques des métropoles américaines », *Géococonfluences*, 2015, mis en ligne le 7 juillet 2015

⁶¹ Wacquant, Loïc. « « Une ville noire dans la blanche ». Le ghetto étasunien revisité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. n° 160, no. 5, 2005, pp. 22-31.

effacé la domination ethnoraciale en définissant les quartiers du ghetto comme un périmètre dans lequel vit 40% de la population la plus pauvre.⁶²

« Il suffit pourtant de se tourner vers l'histoire urbaine des Afro-Américains pour réaliser qu'un ghetto n'est pas un simple agglomérat de familles pauvres, pas plus qu'une accumulation spatiale de conditions sociales indésirables – défaut de revenus, dégradation du logement, ou criminalité endémique et autres comportements perturbateurs ou « antisociaux » – mais *une forme institutionnelle*. Il est l'instrument de fermeture et de pouvoir ethnoracial (Schliessung et Macht dans le vocabulaire wébérien) au moyen duquel une population considérée comme mal famée, souillée et dangereuse est à la fois isolée et contrôlée. »

Loïc Wacquant

On peut considérer que les quartiers où naissent les cultures afro-américaines (Harlem ou le Queensbridge à New York, le South Side de Chicago ou le Paradise Valley à Détroit), ne sont pas uniquement des ghettos délabrés mais bien des enclaves dans lesquelles le pouvoir dominant a cloisonné la caste noire dans son rapport de force socio-économique. Le déclin des ghettos est également lié à des choix de politique néolibérale notamment à l'arrivée du président Ronald Reagan qui déclare une véritable guerre à l'aide sociale. Il s'en prend particulièrement aux populations des ghettos (les *welfare queens and kings*), qu'on peut traduire par « les rois et les reines de l'aides sociale ». L'administration Reagan et Bush ont réduit de manière drastique les aides publiques allouées en laissant les populations, livrées à elles-mêmes prendre en charge leur destin selon la pratique du *self-help* (débrouillardise).⁶³ Les fonds publics sont ainsi redistribués vers les centres-villes afin de favoriser l'attraction économique. Dans les quartiers les services publics comme les postes, les écoles ou les services sociaux sont laissés à l'abandon et le déclin résidentiel quartiers est enclenché. Le vocable *d'institutionalized blight* (insalubrité institutionnalisée), est employé par ceux qui dénoncent l'orientation des pouvoirs publics qui consiste à vider les quartiers de leurs habitants en faisant baisser les coûts fonciers ou en mettant en œuvre des opérations de gentrification afin de privilégier un développement économique qui permettrait à terme de faire disparaître les ghettos.⁶⁴

⁶² *Ibid*

⁶³ David Giband, « La fin des ghettos noirs ? Politiques de peuplement et recompositions socio-ethniques des métropoles américaines », *Géococonfluences*, 2015, mis en ligne le 7 juillet 2015

⁶⁴ *Ibid*

Tableau 3

Les politiques et programmes fédéraux de traitement des ghettos.

Administration au pouvoir	Politique menée	Programmes fédéraux votés
Administrations Reagan et Bush senior (1981-1993)	Guerre contre le <i>Welfare</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Démantèlement de l'État-providence : réduction drastique des aides sociales aux pauvres. • Passage du <i>Welfare</i> au <i>Workfare</i> : remplacement des allocations sociales par des incitations au retour à l'emploi
Administration Clinton (1993-2001)	Déconcentration des ghettos	<ul style="list-style-type: none"> • Programme <i>Hope VI</i> (1992-2011) : démolition des grands ensembles de logements sociaux (155 000 logements sociaux détruits). • Programme <i>Moving to opportunity</i> (MTO, 1994-2011) : faciliter la mobilité résidentielle des habitants des ghettos
Administration G.W. Bush (2001-2009)	Démantèlement des ghettos	<ul style="list-style-type: none"> • Loi <i>No Child Left Behind</i> (2001) : facilite les fermetures des écoles en difficulté des ghettos, réduit drastiquement les aides aux écoles concentrant des élèves pauvres : stigmatisation des écoles des ghettos comme des <i>drop out factories</i> [11]
Administration Obama (2009-)	Mixité sociale et politique de peuplement	<ul style="list-style-type: none"> • Programme <i>Choice Neighborhood</i> : politique de diversifications sociale et raciale des ghettos.

Réalisation : D. Giband, 2015

1.3 Les Amériques noires : évolutions des musiques afro-américaines

« L'esclave noir dans le champ de coton, ou le forçat noir cloué à la route qu'il construit, n'ont de libre que la voix. Enchaînés, surveillés nuit et jour par la chiourme et les chiens, la seule évasion possible est vocale (...) »⁶⁵

Robert Merle

Des envolées vocales de l'esclave en quête de liberté, surveillé à chaque heure du jour et de la nuit par son maître enrichi par le commerce triangulaire dès le XVI^e siècle, au rappeur natif du Queens qui rêve d'atteindre dans les années 1980, la première place des RnB singles et du top 40 en scandant « *I need love* », la musique afro-américaine a toujours su voyager hors des frontières. Elle a influencé tous les genres musicaux en imposant une patte, un son, une attitude et une identité reconnaissable. Elle renvoie aux luttes d'émancipation que les noirs américains ont porté depuis leur déportation en Afrique jusqu'à leur combat contre le racisme systémique et les violences policières incarné par le mouvement Black Lives Matter.

Musiques importées d'Afrique

Les esclaves qui ont été déportés sur le continent américain, sont issus de groupes ethniques portant avec eux diverses traditions musicales à la fois populaires et cultivées. Les esclaves ont emporté avec eux des instruments de musique tel le « banja » ou le « banshaw » connu aujourd'hui sous le nom de banjo, un des instruments africains que l'on fabrique et joue encore de nos jours.⁶⁶ Les Africains construisaient également des tambours et tous types d'instruments à percussion en rassemblant tous les matériaux qu'ils pouvaient s'approprier. Les tambours furent interdits dans les années 1700 par les maîtres esclavagistes qui s'aperçurent que les africains communiquaient entre eux à l'aide de leurs instruments et ces derniers craignaient que leur musique puisse accompagner leurs révoltes.

Les afro-américains depuis les plantations ont régulièrement créé leurs propres genres musicaux qui ont évolué vers les chants negro-spirituals, le gospel, le blues, le bluegrass et la

⁶⁵ Ralph ELLISON – « *L'Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* » – (Paris, Grasset (1969) – (1994, pour la traduction française) – Préface de Robert MERLE, p.

⁶⁶ Lori Brooks, Cynthia Young, *The History of African American Music*, www.encyclopedia.com

musique country. Les violonistes esclaves fournissaient les musiques et les danses à la noblesse blanche des Etats du sud et le son du violon qui caractérise aujourd’hui la musique country provient en grande partie des musiciens esclaves. Ces derniers n’étaient pas autorisés à posséder des instruments ou bien ils n’avaient pas la possibilité de les acheter, si bien que les esclaves ont créé leurs propres musiques avec des instruments de fortune, ce qui leur donnaient un style unique.⁶⁷ La polyrythmie complexe issue des musiques africaines est celle que l’on retrouve dans les musiques afro-américaines. Les pratiques et les traditions venues du continent africain ont été oubliées avec le temps où furent mélangées avec des pratiques, des traditions occidentales et celles importées par de nouvelles populations qui ont émigré plus tard vers l’Amérique. La musique africaine a poursuivi son expansion à travers le Nouveau Monde notamment avec la traite continue des esclaves aux XIXe siècle de manière illégale bien que son abolition officielle soit prononcée en 1848.⁶⁸

Le negro spiritual et le blues : musique de Dieu, musique du diable

*« Le Blues et le Negro-spiritual ont les mêmes racines mais sont rivaux, les artistes, en théorie, doivent choisir leur camp. La musique du diable ou celle de Dieu. En fait, le Blues n’est pas la musique du diable mais une musique sociale, réaliste, à l’instar des chansons réalistes françaises de la même époque, simplement ancrée dans la dure réalité du quotidien alors que le Negro-spiritual se consacre à la promesse d’une vie meilleure dans l’Au-delà ».*⁶⁹

Faby Médina

C’est entre le XVIIe et le XIXe siècle qu’apparaissent aux Etats-Unis les works songs (chant de travail). Ces chants étaient portés par les esclaves pendant leur labeur dans les plantations de coton ou de canne à sucre. Chanter tout en travaillant provient d’une longue tradition africaine et cette pratique se retrouve encore chez les piroguiers ou lors des travaux de damage dans les maisons au sol en terre battue chez les sénoufos⁷⁰. Selon l’économiste Karl Bücher « le travail ne serait donc pas seulement utile à la production de biens nécessaires au groupe social ; il serait également à la source de l’art poétique et vocal » (Lemaire, 2013).

⁶⁷ *Ibid*

⁶⁸ *Ibid*

⁶⁹ Faby Medina, *Gertrude Ma Rainey*, www.fabymedina.com.

⁷⁰ Peuple au nord de la Côte d’Ivoire

Les works songs sont liées tout d'abord à une forme de travail (synchronisation des mouvements dans un travail d'équipe comme scier, écraser les grains dans un mortier ou encore marcher au pas).⁷¹ Elles désignent également les chants composés à posteriori aux tâches de travail quotidiennes et portent des descriptions narratives ou des protestations.⁷² Ces chansons de travaux agricoles inspirées des musiques traditionnelles de leurs pays d'Afrique, rythmiques et a cappella avaient pour objectif d'augmenter la production des esclaves en chassant l'ennui et l'isolement causés par les tâches inlassablement répétées. Les outils comme la hache, le marteau ou la pioche sont utilisés comme des instruments de musique rythmique et d'accompagnement pour la coordination du semis et du binage afin que le sol soit affiné et nivelé. La pratique des works songs consistait à chanter a cappella en utilisant un système de « questions – réponses » : quand l'un des travailleurs posait une question, le groupe au complet répondait ensuite d'une seule et même voix à l'unisson.⁷³ Ces chants « calmes, paisibles » créaient un esprit de solidarité entre les travailleurs et les conducteurs de chantiers permettaient aux esclaves de chanter des works songs s'ils ne tenaient pas des propos subversifs ou anti-esclavagistes. Les travailleurs utilisaient des versets bibliques tirés de l'Ancien testament dans les chansons de travail improvisées et chantées de manière différente à chaque reprise. Les pratiques culturelles et particulièrement les rites religieux africains étaient interdits dans les plantations car les maîtres craignaient que l'utilisation des tambours et autres pratiques traditionnelles puissent pousser les esclaves à la révolte.

L'évangélisation des esclaves a poussé ces derniers à s'approprier la religion et les chants de culture occidentale. Le mélange entre les works songs et les cantiques occidentaux ont donné naissance aux negro spirituals. Bon nombre de ces *negro spirituals* se réfèrent au Livre de l'Exode biblique, des juifs captifs en Égypte, situation comparée à celle des esclaves du Nouveau Monde.⁷⁴ Ces chants expriment une plainte et la musique se joue la plupart du temps sur un mode musical mineur. Les négros spirituals reprennent le mode "question-réponse" des works songs.

⁷¹ *Work songs*, Concours la flamme de l'égalité, *Histoire et mémoire de la traite, de l'esclavage et de leurs abolitions*. <https://www.laflammedelegalite.org/>

⁷² *Work Song and Negro spiritual*, www.immusica.fr

⁷³ *Ibid*

⁷⁴ Fransma Makandal, *Histoire de la musique noire : des plantations à la maison blanche*, Nofi, février 2017. www.nofi.media

Annexe 5

« RING SHOUT »

Chant « Oh freedom »

De Shirley Verrett

Les esclaves noirs n'ont pas de lieu propre pour leur pratique religieuse. Après l'office, les groupes ont l'habitude de rester pour un « ring shout » : une ronde criée. C'était une survivance de la danse africaine ancestrale. Les hommes et les femmes, elles-mêmes disposées en cercle. La musique commençait, sûrement avec un spirituel, et le cercle commençait à se déplacer, d'abord lentement, puis avec une allure qui s'accélérait). La même phrase musicale était répétée à plusieurs reprises pendant des heures. Cela produisait un état d'extase. Les femmes criaient et tombaient. Les hommes, épuisés, sortaient du cercle. Les pasteurs et les membres instruits vont interdire cette pratique. C'est la naissance des negro-spirituals constitués : - de blue notes (notes particulières - troisième et septième degré de la gamme –

- de blue notes (notes particulières - troisième et septième degré de la gamme – infléchies d'un demi-ton vers le grave) permettant de traduire certains climats émotionnels.

-d'improvisations

-frappements de mains-structure en questions-réponses

-de Running Verses (phrases passe-partout)

-Ring & Shuffle Shouts (danses d'inspiration africaine, en pas traînés, sans croisement des pieds). Ces derniers représentant l'apport essentiel des esclaves noirs aux offices blancs où la danse était interdite. Le mot "shuffle" désignant l'onomatopée du frottement du chausson sur le parquet et son inclusion dans le rythme. L'apport du shuffle à la musique en générale et en particulier à la musique américaine est d'une importance capitale

**Source : Works songs and negro spirituals
www.inmusica.fr**

Conducteur

Oh Freedom

Musique : traditionnel
Arrangements : Thierry Chauve

Chant

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of eight staves of music. The lyrics are written below the notes, and guitar chords are indicated above the staff lines. The lyrics are: "Oh free dom Oh free dom Oh free dom o ver me o ver me And be fore I'll be a slave I'll be bur ried in my grave and go home to my Lord and be free No more moa ning no more moa ning no more moa ning o ver me o ver me And be fore I'll be a slave I'll be bur ried in my grave And go home to my Lord and be free No more cry ing no more cry ing o ver me o ver me And be fore I'll be a slave I'll be bur ried in my grave And go home to my Lord and be free".

G D7 G
Oh free dom Oh free dom Oh

A7 D7 G Em C
free dom o ver me o ver me And be fore I'll be a slave I'll be

G C G C G Em Am C G
bur ried in my grave and go home to my Lord and be free

G D7 G A7
No more moa ning no more moa ning no more moa ning o ver

D7 G Em C G C G C
me o ver me And be fore I'll be a slave I'll be bur ried in my grave And go

G Em Am C G G
home to my Lord and be free No more cry ing

D7 G A7 D7 G
no more cry ing no more cry ing o ver me o ver me And be

Em C G C G C G
fore I'll be a slave I'll be bur ried in my grave And go home to my

Em Am C G
Lord and be free

Ces chants décrivent « *l'étrange sens d'être noir* », le « *monde spirituel* » et les « *efforts spirituels* » du nègre américain comme l'exprimera plus tard W.E.B Dubois en forgeant concept de double conscience.⁷⁵ Certains Negro Spirituals sont devenus des standards de la musique américaine : *Nobody knows the trouble I've seen*, *Go down Moses*, *Joshua fit the battle of Jericho*, *Oh freedom*, *Swing low*, ou encore *Sweet Chariot*. Ces chants furent repris récemment par des artistes tels que Johnny Cash, Eric Clapton ou la chanteuse Joan Baez. Ce courant musical qui a couvert tout le XIXe siècle est à l'origine de la musique gospel contemporaine et urbaine, qui s'appuie sur une forme émancipatrice tirée du Nouveau testament en lien avec l'abolition de l'esclavage et l'émergence des églises communautaires noires, dans une Amérique ségrégée qui promulgue des lois raciales.⁷⁶

« *Le gospel est incontestablement une révolte musicale dans une Amérique raciste* ». ⁷⁷

W. K. McNeil

Le blues, courant musical concurrent des negro spirituals tire ses origines également des works songs et plus particulièrement du *field holler*. Un field holler qu'on appelle aussi *un holler* et qu'on peut littéralement traduire par « hurler » ou « brailler », est une forme improvisée de chanson de travail pratiquée les esclaves travailleurs dans le Sud des Etats-Unis. L'écrivain et journaliste Frederick Law Olmsted ⁷⁸ décrit ce chant tel un « long et bruyant cri musical (« shout »), qui monte, tombe et se brise en voix de fausset ». ⁷⁹ Le field holler diffère de la chanson de travail collective improvisée en ce qu'elle est chantée en solo, bien qu'il existât des variantes dans lesquelles la plainte, ou le « pleur », pouvait être repris par d'autres travailleurs ou passer de l'une à l'autre. ⁸⁰

⁷⁵ Pittman, John P., "Double Consciousness", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.)

⁷⁶ Jef, *quelles différences entre gospel, negro spiritual, blues et jazz ?* www.textes-blog-rock-n-roll.fr, octobre 2018

⁷⁷ W. K. McNeil, *Encyclopedia of American Gospel Music*, Routledge, USA, 2013, p. 121

⁷⁸Intéressé par l'économie esclavagiste, Frederick Law Olmsted fut chargé par le *New York Daily Times* (maintenant le *New York Times*) de se rendre au Texas et dans le Sud des États-Unis de 1852 à 1857 afin d'étudier la question. Il en conclut non seulement que la pratique de l'esclavagisme était moralement odieuse, mais qu'elle était également coûteuse et économiquement inefficace. Ses dépêches furent conservées et constituent aujourd'hui de précieux documents concernant la période avant la guerre civile.

⁷⁹ Olmsted, Frederick Law (1856). *A Journey in the Seaboard Slave States ; With Remarks on Their Economy*.

⁸⁰ *Work Song and Negro spiritual*, www.Immusica.fr

« Si vous écoutez ce que je joue, il faut vous imaginer toutes ces filles sur la piste, balançant leur derrière et émoustillant les hommes. Sans cela, vous ne comprendrez pas vraiment cette musique »⁸¹

Robert Shaw

Imaginer où ça ? Dans des bastringues campagnards appelées roadhouses au Texas, et juke-joints plus à l'est du Sud, écrit Claude Macherel dans son article *Le blues dans le texte*.⁸² La musique blues afro-américaine a influencé la plupart des courants de la pop music du 20^e siècle. Elle reprend la complainte chantée du negro spiritual mais en s'éloignant de la liturgie protestante et de la prière adressée à Dieu dans laquelle l'esclave cherchait son regard compatissant sur sa condition humaine. Le bluesman aborde des thèmes tels que la misère, la solitude ou la ségrégation raciale et son affliction témoigne également de sa grande inventivité. Il délaisse le style *question-réponse* des works songs traditionnels et des negro spirituals pour se produire seul, seul mais accompagné par sa guitare et son banjo lorsqu'il raconte l'histoire de son peuple, et qu'il crée ses mythes et poèmes. Le bluesman sera donc plus subversif que ses aînés dont il dénonce leur passivité face l'oppression, plus subversif encore lorsqu'il parle d'amour, de son amour des femmes, du sexe et de l'alcool, parfois avec humour et gourmandise. « Car le blues, enfanté dans la douleur, ne peut exister que dans la liberté du sujet. »⁸³ La liberté qu'ose s'octroyer le blues en opposition radicale avec les thématiques récurrentes que l'on retrouve dans « *la musique de Dieu* » des negro spirituals ou du gospel lui vaudra le surnom de « *la musique du diable* ». L'opposition entre la musique sacrée et la musique profane tiraille les artistes afro-américains et beaucoup d'entre eux passent d'un genre à l'autre tout au long de leur carrière. Le célèbre pianiste Thomas A. Dorsey à qui l'on doit le classique de gospel « *Precious Lord, take my hand* », accompagna les artistes de blues Ma Rainey et Tampa Red, de manière discrète, sous le pseudonyme de Georgia Tom.⁸⁴ Il délaissera le blues pour se consacrer définitivement à la musique gospel.

⁸¹ Paul Olivier, *the story of blues*, Northeastern University Press ; Reprint édition (30 avril 1998)

⁸² Claude Macherel, « Le blues dans le texte », *L'Homme* [En ligne], 158-159 | avril-septembre 2001, mis en ligne le 25 mai 2007, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/103> ; DOI : 10.4000/lhomme.103

⁸³ Francis Hofstein, *Blues, Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 mai 2021.
URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/blues/>

⁸⁴ Robert Hilburn, *Preaching the Gospel of Thomas A. Dorsey*, *The Los Angeles Times*, 25 mars 1994

Annexe 6

Grille harmonique du blues en DO

C	C	C	C7
F	F	C	C
G7	G7	C	C

Source : Le blues www.edmu.fr

Annexe 7



Le Blues, les musiciens du diable De Stéphane Koechlin

Le blues est plus que jamais vivant. Avec ses mêmes chansons qui parlent de peines et d'espoir. Avec la même ferveur. Avec la même magie. Musique sacrée et musique du diable, ou tout simplement musique des hommes, le blues parle au cœur de chacun. Vagabonds, aventuriers, escrocs, assassins parfois... Le blues a souvent attiré les mauvais garçons qui rêvaient de s'enfuir avec leur guitare le long des routes et de vivre comme François Villon.

Des rives boueuses du Mississippi aux abattoirs de Chicago, des marais étouffants de Louisiane, aux chaînes de montage de Détroit, Robert Johnson, Muddy Waters, John Lee Hooker, Bessie Smith ou B.B. King mais aussi Bukka White, Hound Dog Taylor, Elmore James ou Johnny Shines. À travers une série de portraits saisissants, Stéphane Koechlin retrace cette formidable saga.

Source : Le Castor Astral Editeur

Robert Johnson né le 8 mai 1911 dans le Mississippi est considéré comme l'un des guitaristes et chanteur de blues les plus influents de ce genre musical. Il fut l'une des sources d'inspiration de prestigieux musiciens du 20ème siècle : Jimmy Hendrix, Muddy Waters, Eric Clapton, Bob Dylan, Led Zeppelin ou encore les Rolling Stones. La mythologie autour de Robert Johnson vient de l'histoire qui raconte que sa virtuosité musicale lui vient d'un pacte qu'il aurait passé avec le diable en personne. Le *Storytelling* autour de Robert Johnson est l'une des stratégies marketing les plus reprises par l'industrie musicale pour construire un mythe autour d'un artiste, d'une marque à des fins promotionnelles. La connotation diabolique qui a entouré le blues sera retransmise à la musique Rock'n'roll, son rejeton encore plus sulfureux. Muddy Waters ne chantait-il pas "*The blues had a baby and they named it Rock'n'Roll*" ? ⁸⁵ La réputation du rock, musique nègre et satanique, pervertissant la jeunesse aux yeux de l'Amérique puritaine est l'un des plus grands héritages marketing que lui a légué le blues.

« *That's All Right Mama* », chanson écrite quelques années plus tôt par le guitariste Arthur Cudrup, est le premier acte, balbutiant, d'une carrière placée sous le signe du métissage. Les lignes plaintives de ce blues chaloupé sont celles d'une musique de nègres pour les nègres (...)

Elvis s'est approprié ce répertoire et son esthétique d'anciens esclaves et il l'embrase de sa voix ancrée dans les textures gospel, genre dont il s'est nourri, en cachette, dans l'église de son quartier d'East Trigg à Memphis. » ⁸⁶

Rocco Z

⁸⁵ Jef, *quelles différences entre gospel, negro spirituel, blues et jazz ?* www.textes-blog-rock-n-roll.fr, octobre 2018

⁸⁶ Rocco Z., *Elvis Presley, Passeur de noir*, Le Temps, le 15 novembre 2008

Le langage et l'activisme du jazz

« Le jazz a prédit le mouvement des droits civiques plus que tout autre art en
Amérique. »

Stanley Crouch ⁸⁷

C'est au lendemain de la Première Guerre Mondiale que les afro-américains privilégient le jazz comme mode d'expression musicale. Des noms de musiciens célèbres tels que Louis Armstrong, Duke Ellington, Charlie Parker, John Coltrane ou Miles Davis figurent parmi les artistes qui ont marqué le XXe siècle. Le jazz est l'un des courants esthétiques le plus riche et encore l'un de plus pratiqués dans le monde moderne. Jusque dans les années 1930, le jazz est « jalousement » réservé à un cercle d'initiés mais ses principes universels gagneront le cœur de la société américaine. La musique jazz constituera l'une des grandes réappropriations de la musique noire par les Blancs des Etats-Unis, puis par les Européens et enfin par les Asiatiques.⁸⁸ Dans une Amérique où la communauté noire vit toute forme de répression, elle ne cessera de créer des sous genres à la musique jazz comme une forme de résistance face à cette réappropriation. Seuls les negro spirituals et le gospel joués dans les églises bénéficient d'une respectabilité, contrairement aux work songs et au blues, relégués au rang de sous arts vers les plantations. Le jazz signifiait à ses débuts la musique jouée dans les lieux de prostitutions, où on l'associait à des pratiques sexuelles, énergiques et par extension aux mouvements corporels de la danse. Le terme recouvre des réalités difficiles à définir mais le trompettiste Dizzy Gillespie disait que « jasi » provenait d'une langue africaine et qu'il exprime l'idée d'un rythme trépidant et sous pression.⁸⁹ Le ragtime, musique syncopée jouée par un piano ou par des ensembles de la Nouvelle Orléans, rythme les nuits des danseurs louisianais. Principalement porté par le compositeur Scott Joplin, le ragtime, dont la première forme est le cakewalk, s'entend principalement dans les saloons et les maisons closes, avant d'être supplanté par le jazz. Les danses de la Nouvelle Orléans accompagnant le cakewalk et le ragtime s'inspirent des danses traditionnelles congolaises comme la bamboula.

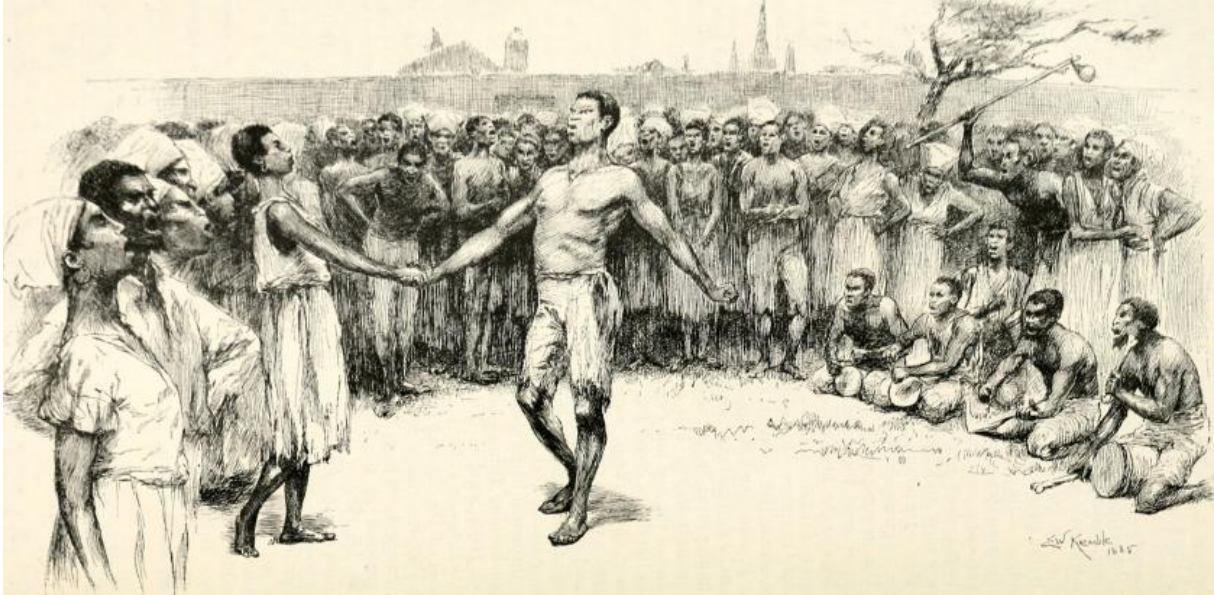
⁸⁷ Stanley Crouch, né le 14 décembre 1945 à Los Angeles et mort le 16 septembre 2020 dans le Bronx¹, est un critique de jazz américain, rendu célèbre après avoir critiqué de manière scandaleuse un des projets de Miles Davis en disant : « The most brilliant sellout in the history of jazz »

⁸⁸ Philippe Charles, Jean-Louis Chautemps, Michel-Chaude Jalard, Eugène Lledo, *Jazz*, Universalis.fr

⁸⁹ Benoit Vincenot, *Histoire du Jazz*, beswing.fr

Image 1

La Bamboula



Source : Dancing in Congo Square - Edward Windsor Kemble, 1886



Source : Affiche pour interprétation de la Bamboula par le franco-louisianais Louis Moreau Gottschalk.

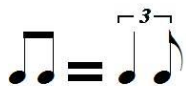
En 1848, en Louisiane, le compositeur Louis Moreau Gottschalk de La Nouvelle-Orléans (mais originaire de Saint-Domingue par sa mère) connaît son premier succès swing avec le titre intitulé *Bamboula : danse des nègres*. Le terme Bamboula prendra une connotation péjorative et raciste pour désigner un tirailleur sénégalais ou un Noir, et la danse traditionnelle au caractère rituel et sacré, accompagnée par un tambour, sera interdite sur de nombreux territoires coloniaux.

Pendant la guerre de Sécession (1861-1865), les afro-américains récupèrent des instruments des fanfares sur les champs de bataille (cuivres, percussions et caisse claires notamment) et trouvent des emplois dans l'industrie du divertissement populaire.⁹⁰ Les orchestres de rue se forment alors à Storyville, un quartier de la nouvelle Orléans dans des lieux où se concentrent la drogue, l'alcool et la prostitution. Ces groupes de rues organisés en fanfare ou 'brass band » composés de musiciens noirs se produisent lors de défilés, mariages, enterrements, naissances et divers types de célébrations.

Les influences africaines des instrumentistes noirs de ces orchestres les incitaient à intégrer de nombreuses syncopes aux marches, quadrilles et autres danses d'origine françaises jouées à l'époque dans cette ville. Ces orchestres ambulants étaient composés d'instruments transportables : trompette, trombone, clarinette, banjo ou guitare, tuba en guise de contrebasse, washboard ou tambours en guise de percussions. Certaines de ces formations que l'on nommait "spasm bands" étaient formées d'enfants jouant des instruments bricolés à partir d'objets recyclés du type tuyaux de gaz, tonneaux, bouilloires ou encore boîtes à cigares.

Benoit Vincenot

D'un point de vue stylistique, le jazz utilise deux rythmes que sont le jazz swing et le jazz binaire. Le jazz swing utilise un rythme ternaire en imposant à ses deux croches un rythme inégal. La première croche dure le temps des deux premiers tiers de la noire, et la deuxième croche, retardée, dure le temps du dernier tiers. Le swing peut se résumer ainsi :



Le jazz à pulsation binaire reprend les mêmes bases de solfège que la musique classique. Deux croches se trouvent dans une noire et chaque croche dure 50% du temps de la noire.

⁹⁰ Petite histoire du jazz, <https://www.ajtderochegude.com/>

L'improvisation est l'un des langages qui caractérise le jazzman hors pair, pourtant un grand nombre de chefs-d'œuvre comme celles de Duke Ellington ou des solos de Louis Armstrong révèlent un travail d'écriture repris parfois note par note. L'œuvre de jazz se vit à l'instant présent et n'est jamais réinterprétée deux fois de la même manière. L'improvisation coexiste avec le jazz et cette pratique dévoile l'identité et la singularité du musicien. Dès les premières notes, le style d'improvisation de Keith Jarrett, John Coltrane ou Miles Davis sont reconnaissables. Le swing propose un thème préécrit suivi de parties improvisées dans laquelle chaque instrument donne son expression. « Miles Davis pousse plus loin l'improvisation en proposant un thème peu ou pas écrit laissant libre cours à l'improvisation de la structure du morceau. Enfin, le free jazz joue la carte d'une improvisation débridée fondée sur des règles minimalistes telles « 3mn » et « absence de fin ». ».⁹¹

Le jazz s'est révélé être un outil fondamental dans la lutte des afro-américains pour leur conquête des droits civiques. Des artistes et des musiciens noirs furent l'objet de vives critiques de la part des militants et des créateurs engagés, car ils se produisaient dans des salles réservées à un public blanc et propageait le stéréotype de « L'Oncle Tom ». En 1929, Louis Armstrong enregistre le titre « *(What did I do to be so) Black and Blue* », un titre extrait d'une comédie populaire. Cette chanson écrite par Fats Waller et Andy Razaf aborde la question du racisme :

*« Mon seul péché
Est dans ma peau
Qu'ai-je fait
Pour être si noir et bleu ? »*

Louis Armstrong l'un des ambassadeurs culturels des Etats-Unis pendant la période de la guerre froide jouant sa musique dans les salles de concert du monde entier. Il a souvent tenu un discours critique vis-à-vis de son pays dans un contexte de déségrégation des écoles publiques. Lors de l'affaire des Neufs de Little Rock, dans laquelle un groupe de neuf élèves afro-américains (six filles et trois garçons) furent empêchés d'étudier par les autorités de l'Arkansas, Armstrong a pris la décision d'annuler sa tournée en union soviétique en

⁹¹ The conversation, L'improvisation programmée : le jazz, le planifié et l'indéterminé

déclarant : « *la façon dont ils traitent mon peuple dans le Sud, le gouvernement peut aller en enfer.* »⁹² Sur l'affaire des Neufs Little Rock, dans laquelle le gouverneur Orval Faubus a fait appel à la Garde nationale pour empêcher les étudiants afro-américains d'entrer dans un lycée public, le jazzman Charles Mingus, connu pour son franc-parler, composa une œuvre intitulée « *Fable of Faubus* ». Les paroles nous offrent l'une des critiques les plus virulentes de tout l'activisme du jazz.

*« Oh, Seigneur, ne les laisse pas nous tirer dessus !
Oh, Seigneur, ne les laisse pas nous poignarder !
Oh, Seigneur, ne les laisse pas nous goudronner et nous plumer !
Oh, Seigneur, plus de croix gammées !*

*Oh, Seigneur, plus de Ku Klux Klan !
Nommez-moi quelqu'un de ridicule, Danny.
Gouverneur Faubus !
Pourquoi est-il si malade et ridicule ?
Il n'autorisera pas les écoles intégrées.*

*Alors c'est un imbécile ! Oh Bouh !
Huez ! Les suprémacistes fascistes nazis
Bouh ! Ku Klux Klan (avec votre plan Jim Crow) »*⁹³

La maison de disque Columbia records a jugé les paroles si incendiaires, qu'en 1959 lors de la sortie du titre « *Fable of Faubus* » sur l'album « *Mingus Ah Um* », qu'elle a refusé à Charles Mingus d'enregistrer le texte. Un an plus tard, le texte intégral apparaîtra sur l'album *Charles Mingus presents Charles Mingus* chez Candid Records. « Nina Simone a chanté l'incendiaire 'Mississippi Goddam', Coltrane a chanté un triste chant, 'Alabama' pour pleurer le bombardement de l'église de Birmingham, Alabama en 1963. Sonny Rollins a enregistré « *The Freedom Suite* » comme une déclaration de liberté musicale et raciale. »⁹⁴

⁹² Michael Verity, *Jazz and the Civil Rights Movement*, Liveaboutdotcom, le 15 juillet 2018

⁹³ *Ibid*

⁹⁴ Josh Jones, *How Jazz Helped Fuel the 1960s Civil Rights Movement*, *openculture.com*

L'un des hymnes des premiers mouvements des droits civiques fut la chanson « *Strange Fruit* », interprétée en 1939 par Billie Holiday. Ce poème écrit par Abel Meeropol est inspiré par le lynchage en 1930 de deux Noirs, Thomas Shipp et Abram Smith ⁹⁵ pour lequel Billie Holiday, submergée par l'émotion a dû interpréter le titre jour après jour avant de le livrer. Le poème décrit de manière métaphorique des corps noirs suspendus aux arbres dans un Sud des Etats-Unis idéal. L'histoire raconte que les auteurs se sont également inspirés du poème « Les vergers du roi Louis » du poète français Théodore de Banville publié en 1866.

⁹⁵ Thomas Shipp et Abram Smith sont deux Afro-Américains qui furent lynchés le 7 août 1930 à Marion dans l'Indiana. Ils avaient été arrêtés la nuit d'avant, accusés d'avoir volé et assassiné un ouvrier blanc et violé sa petite amie. Une grande foule, incluant des femmes et des enfants, pénétra par effraction dans la prison, à l'aide de masses, et roua de coups les deux jeunes hommes avant de les pendre à un arbre. Les officiers de police présents dans la foule participèrent au lynchage. (source Wikipédia)

Annexe 8

Billie Holliday, *Strange Fruit*

<u>Texte original</u>	<u>Traduction française</u>
Southern trees bear a strange fruit, Blood on the leaves and blood at the root, Black body swinging in the Southern breeze, Strange fruit hanging from the poplar trees.	<i>Les arbres du sud portent un étrange fruit Du sang sur les feuilles et du sang aux racines Un corps noir qui se balance dans la brise du sud, Etrange fruit suspendu aux peupliers.</i>
Pastoral scene of the gallant South, The bulging eyes and the twisted mouth, Scent of magnolia sweet and fresh, And the sudden smell of burning flesh!	<i>Scène pastorale du valeureux sud, Les yeux exorbités et la bouche tordue, Parfum de magnolia doux et frais, Puis l'odeur soudaine de chair brûlée !</i>
Here is a fruit for the crows to pluck, For the rain to gather, for the wind to suck, For the sun to rot, for a tree to drop, Here is a strange and bitter crop	<i>C'est un fruit que les corbeaux cueillent Rassemblé par la pluie, aspiré par le vent, Pourri par le soleil, lâché par les arbres, C'est là une étrange et amère récolte</i>

« R & B n'est pas une mode. C'est la vérité »

Aretha Franklin

Après la Seconde guerre mondiale, les populations agricoles afro-américaines ont émigré vers le Nord et l'Ouest des Etats-Unis, dans des villes telles que New York, Los Angeles ou Detroit afin de trouver un emploi et d'échapper aux oppressions qu'elles vivaient dans les états du Sud. Ces populations ont alors délaissé l'agriculture pour s'urbaniser. Sur le plan musical, elles avaient le désir de laisser derrière elles le blues rural et triste qui les renvoyait à leur passé dans les plantations en tant qu'esclaves. Les mesures du Président Roosevelt visant à interdire la discrimination raciale à l'embauche dans l'industrie redonnent espoir aux Noirs, et ces derniers désirent exprimer par une musique festive et plus légère cet espoir d'égalité. Ainsi naît le Rythm and blues inspiré par le blues, le gospel, le boogie-woogie et le jazz des big band.⁹⁶ Au début des années 1940 ce style musical est tout d'abord appelé sous le terme de « race music » qui venait de la communauté noire (désignant une « *musique raciale* », une « *musique de Noirs* »). En 1949, le journaliste Jerry Wexler du magazine américain Billboard change la catégorie du hit-parade de la « race music » en rythm and blues. Le « rythm » désigne le tempo accéléré qui caractérise ce nouveau genre musical et le mariage du « blues » qui ramène à la règle du 12 mesures propre aux orchestres noirs.

Sur le plan social, le rythm and blues signifie davantage la cristallisation des barrières raciales propres à l'Amérique des années 1940 dans laquelle les jeunes Blancs et les jeunes Noirs écoutent des musiques de plus en plus semblables. Le R & B raconte cette rencontre entre la culture populaire noire et la culture populaire blanche qui favorisera l'éclosion du rock and roll que l'industrie musicale prendra en charge. Ce sont des labels indépendants tels que Chess à Chicago ou Spéciality à Los Angeles qui accompagneront le mouvement et produiront entre autres les disques de rythm and blues avant d'être relayés par les major compagnies.⁹⁷ Parmi les courants du rythm and blues, on distingue trois courants principaux : Tout d'abord celui de

⁹⁶ Hélène Van Loo, *L'histoire du Rythm and blues, de Ruth Brown à James Brown*, rtbf.be

⁹⁷ Rythm and Blues, Larousse

New York et de Los Angeles constitués de petites formations musicales accompagnées par un « chant hurlé », dans la lignée des « blues shouters »⁹⁸ ; celui du Sud et Middle Ouest caractérisé par le mélange entre le blues rural et la guitare électrique ; et enfin celui des groupes vocaux proches des formations de doo-woop.⁹⁹

Tableau 4

Histoire du Rythm and blues ¹⁰⁰	
Origines stylistiques	Blues, jazz, gospel, boogie-woogie
Origines culturelles	Débuts des années 1940 aux Etats-Unis
Instruments typiques	Chant, basse, batterie, guitare, piano saxophone
Popularité	Significative des années 1940 aux années 1960 Suivi de R & B contemporain
Artistes -Musiciens	Harlem Hamfats, Lonnie Johnson, Leroy Carr, Cab Calloway, Count Basie, et T-Bone Walker Louis Jordan, Fats Domino, Big Joe Turner, Roy Brown, Ruth Brown...
Sous-genres	R & B contemporain, smooth jazz, neo soul
Genres dérivés	Funk, ska, soul, rock and roll, reggae, disco, beat, rock psychédélique, garage rock, pub rock, mod revival

⁹⁸ Un blues shouter (littéralement : *hurleur de blues*) est un chanteur de blues, souvent un homme, capable de chanter avec un groupe en parvenant à couvrir le son des percussions et des instruments.

⁹⁹ *Rythm and Blues*, Larousse

¹⁰⁰ Source : artisteaudio.fr + ajouts personnels

« Étant donné que l'histoire de la musique rock est presque paradoxalement basée à la fois sur l'appropriation simultanée de la culture noire et l'exclusion des Noirs, son manque actuel d'artistes noirs n'est peut-être pas une surprise. (...) »

Un peu plus de deux décennies après le début du processus d'appropriation, le rock avait maintenant englouti l'espace commercial du rhythm and blues, forçant le genre original à évoluer (...)

La mesure dans laquelle la culture noire a été appropriée dans ce contexte signifie cependant que la musique rock fournit l'un des avertissements les plus sévères sur la façon dont nous ne devons pas permettre que des aspects de notre héritage social et culturel soient effacés de l'histoire. »¹⁰¹

Felix Asare

La musique soul est la réponse directe que la communauté afro-américaine envoie au reste du monde face à la réappropriation de leur culture rock dont ils furent exclus lors de sa mondialisation par la culture populaire blanche. À la fin des années 1960, le blues s'urbanise dans un monde moderne et la soul music exprime alors l'affirmation d'une identité afro-américaine. L'écrivain Peter Guralnick décrit la soul comme « *l'expression d'une solidarité noire, de la fierté d'un peuple qui souhaitait rompre avec des décennies de ségrégation et trouvait dans ces chants le moyen idéal pour affirmer son identité et sa spiritualité* ». La popularité de la musique soul accompagne le mouvement pour les droits civiques et les changements sociaux qui en résultent. Seulement l'assassinat du Pasteur Martin Luther King en 1968 à Memphis marque la fin d'un discours utopique qui porte les espoirs du peuple noir.

L'un des grands marqueurs de la music soul est la trajectoire des aspirations spirituelles venant de la musique sacrée qu'on retrouve dans le gospel, vers des préoccupations séculières et la quête du plaisir charnel propre au blues. Ce caractère conflictuel et la difficile synthèse entre ces deux courants antagonistes est l'un des traits que l'on retrouve dans toute l'histoire des musiques afro-américaines. Sam Cooke est le chanteur le plus emblématique de ce passage de l'art vocal issu d'un répertoire religieux vers la soul profane. Il débute sa carrière au sein du groupe de gospel Soul Stirrers qui a connu ses succès dans les années 1950. Il enregistre ses premiers disques non religieux sous le pseudonyme de Dale Cook afin de ne pas heurter le public de croyants. La soul de Sam Cooke reprend les techniques musicales du gospel comme le répons et ajoute le langage urbain, argotique et métaphorique du blues. D'autres artistes tels

¹⁰¹ Felix Asare, *What happen to rock music's black history ?* www.varsity.co.uk

que Otis Redding, Aretha Franklin, Wilson Pickett ou James Brown proviennent des églises baptistes et reprennent les codes culturels des ministres du culte.

Sam Cooke comprend alors le potentiel commercial de la musique soul en réunissant le public noir et le public blanc. Devenu une véritable star auprès de la communauté noire américaine, il rêve de conquérir un public plus large encore. Son titre « *A Change Is Gonna Come* » est désormais considéré comme un classique de la soul music et des chansons de protestation de l'époque du mouvement des droits civiques. Son assassinat le 11 décembre 1964 à l'Hacienda Motel de Los Angeles, en Californie, et jamais véritablement élucidé, allonge la liste des meurtres d'activistes afro-américains luttant pour l'égalité des droits.

Les deux principaux labels indépendants et concurrents, La Stax et la Motown qui ont commercialisé la musique soul dans les années 1960-1970, ont traduit sur le plan artistique et économique non seulement la volonté de sortir la musique afro-américaine de son enclave communautaire en partant à la conquête d'un public blanc, mais atteste également l'adhésion de soul aux valeurs capitalistes de l'industrie musicale. Tamla Motown à Detroit, conçoit une musique urbaine, pop et sophistiquée tandis que la Stax à Memphis propose un son plus brut, dépouillé et fidèle aux racines sudistes et rurales. De 1959 à 1975, 167 titres dans le Top 100 américain et 243 dans le Top 100 dédié au rhythm & blues furent placés par la Stax. James Stewart, le fondateur du label a permis de lancer de nombreuses carrières d'artistes tels que Otis Redding, Sam & Dave, Rufus & Carla Thomas, Eddie Floyd, Booker T. & The M.G.'s, Albert King, Wilson Pickett et Isaac Hayes.

« Ce que je voulais, c'était faire de la musique, faire de l'argent et attirer les filles. Pas nécessairement dans cet ordre. (...) J'avais ce rêve un peu fou de faire entrer un artiste par une porte, et ressortir par une autre, transformé en star »

Berry Gordy

De son côté Berry Gordy, le fondateur du label Motown engage en 1960 Barney Alès en qualité de directeur des ventes et de la promotion. Alès, d'origine italienne a formé une équipe afin de promouvoir les projets Motown auprès des distributeurs nationaux et internationaux. Le label doit en partie son succès à la redoutable stratégie commerciale déployée par Barney Alès. « *Il ne fait aucun doute que la race d'Alès lui a donné accès et influence auprès des DJ et*

programmeurs de la radio pop... C'était la réalité de l'époque » écrit Adam White, ancien rédacteur en chef du magazine Billboard et auteur de « *Motown* » en collaboration avec Barney Alès. La philosophie de Berry Gordy consistait à dépasser la ségrégation raciale au sein de son entreprise en engageant aussi bien des noirs que des blancs dans son équipe exécutive, ce qui lui valut de vives critiques de la part des militants noirs les plus contestataires. Parmi les grandes découvertes du label Motown on peut citer des artistes comme Michael Jackson & The Jackson Five, Diana Ross et The Supremes, The Four Tops, Martha and the Vandellas, Smokey Robinson, Gladys Knight, Marvin Gaye, Stevie Wonder, The Pointer Sisters, Edwin Starr et The Temptations.

Le funk de 1967 à 1980 : porte-parole de la communauté noire aux États-Unis

Par Nicolas Marchial

Il est impossible de dissocier le développement du funk avec l'évolution de la communauté noire aux États-Unis. Contrairement au jazz, au rhythm & blues ou à la soul, le funk effraie l'Amérique puritaine blanche. Il apparaît comme une vibration, un cri puissant de contestation et de libération. James Brown ne chantait-il pas en 1968 « Say it loud ! I'm Black and I'm Proud ! » (« Dites-le fort ! Je suis Noir et j'en suis Fier ! ») ? Ce genre s'impose comme une illustration de la dure réalité des ghettos urbains qui s'ouvre sur les assassinats de Malcom X en 1965 et de Martin Luther King en 1968 : le funk et les droits civiques marchent main dans la main. L'évolution du funk accompagne l'Amérique d'après-guerre. Une Amérique en pleine ébullition, dépassée par les événements politiques, la guerre au Vietnam en 1965, la dégradation de la situation sociale et économique de ses citoyens noirs. « C'est dans ce terreau instable mais ô combien fertile que la graine funk prend racine » décrit Marc Zisman dans son ouvrage sur le funk. Pour le journaliste Marc Aurèle Vecchionne, observer l'évolution du musicien noir américain c'est observer le parcours de libération de l'Afro-Américain⁶. Certes le funk n'est qu'une musique mais les acteurs sont majoritairement noirs et ont conscience de leur aura auprès de la population afro-américaine. Thomas Barry n'écrit-il pas dans Look Magazine datant de 1968 la célèbre phrase : « James Brown est-il le Noir le plus important d'Amérique ? »

S'il n'y a pas d'équivoque quant à l'origine de la dénomination soul music dont la traduction littérale par « musique de l'âme » reste la plus adéquate, la provenance du terme funk est plus mystérieuse. L'origine du mot funk est bien éloignée du caractère rythmique, de la libération sociopolitique et de la sensualité qui lui sont associés à la fin des années 1960. Selon Sébastien Danchin, l'origine du mot proviendrait des Flandres, où fonck traduit la peur associée aux odeurs désagréables. L'autre définition du terme funk remonterait au slang, c'est-à-dire l'argot afro-américain du XVII^eme, où l'expression funk désignait au Congo une mauvaise odeur corporelle. Très tôt, l'Amérique noire s'approprie le mot funk pour désigner toute odeur puissante et forte, et plus particulièrement celle qui accompagne l'acte amoureux. Il est évident que la similitude entre le terme funk et le mot d'argot américain fuck aura participé à cette évolution. Nous ne pouvons nous empêcher de citer l'hymne de James Brown « Sex machine » (1970) ou les diverses pochettes des albums du groupe The Ohio Players qui ne cessent de rappeler le lien étroit entre cette musique et le sexe (cf. Annexe 2 page 82).

À travers ce travail, nous verrons qu'il est difficile de différencier véritablement les courants funk, soul ou rhythm & blues. La raison la plus évidente est que les trois genres présentent de fortes similitudes. En effet, les termes soul et funk sont généralement associés dans les bacs des magasins et dans la presse musicale spécialisée car ces genres sont partie constituante de l'expression musicale noire américaine depuis les années 1960. Le funk constitue une véritable synthèse de la tradition musicale afro-américaine. Dans son ouvrage *The New Beats*, le journaliste S.H. Fernando précise :

« Dans ce mélange puissant de percussion, de syncope, de répétition et d'improvisation, le funk coule, pur et libre, comme l'eau d'une source souterraine : on peut la mettre en bouteille, coller un étiquette dessus et la vendre, mais sa source demeure au plus profond de l'âme, d'où jaillissent d'autres musiques de la négritude, comme le blues, le gospel ou le jazz ».

La différenciation des trois genres est d'autant plus difficile que certains artistes de soul ont fait du funk et inversement. Par exemple, James Brown était considéré comme le roi de la soul au début des années 1960 avant d'être sacré le roi du funk en 1970. Il est également nécessaire de souligner qu'en 1969, le magazine Billboard remplace Rhythm and blues par Soul pour l'entête des hit-parades mesurant la popularité des enregistrements destinés au public noir. De fait, à la fin des années 1960 le funk, le rhythm & blues et la soul cohabitent sous la même appellation de Soul music, ce qui augmente la difficulté à distinguer ces genres.

Notre travail se limitera à la période s'étalant de 1967 jusqu'au début des années 1980. Pourquoi ce choix ? Tout simplement car durant ces deux décennies, le funk connaît à la fois une ascension fulgurante et un déclin sans précédent. À la fin des années 1970, de nombreux artistes de rock, de jazz, de soul et de rap s'empareront tour à tour des éléments caractéristiques du funk pour les intégrer à leur musique. Face à cette « démocratisation » du genre, comment considère-t-on la musique funk à la fin des années 1970 ?

Source : Nicolas Marchial. *Le funk de 1967 à 1980 : porte-parole de la communauté noire aux États-Unis*. Musique, musicologie et arts de la scène. 2011. ffdumas-00610694

Pour conclure ce chapitre dédié à l'Amérique noire, l'expression musique urbaine naît au milieu des années 1970 et désigne les musiques afro-américaines comprenant le R&B contemporain, la soul, le rap et la culture hip hop. Selon le magazine Billboard, l'animateur Francky Crocker l'a utilisé pour la première fois pour qualifier les genres musicaux diffusés dans sa station de radio.¹⁰² Par extension les cultures urbaines renvoient aujourd'hui aux activités sportives ainsi qu'à un mode de vie inspirée par la culture afro-américaine et permet de commercialiser des produits liés à la musique, à la mode, aux vêtements de sports destinés à la jeunesse d'un monde globalisé.

1.4 Voyage en France au cœur de la diaspora africaine

L'épuisement de la politique, le renouveau dans la culture

Depuis ces quarante dernières années, on trouve peu de cultures populaires qui ont avec autant de puissance, évoqué les brutalités policières et le racisme au quotidien que vivaient les populations afro-américaines, comme le fait la culture hip hop. Elle tisse le lien avec « l'Atlantique noire, la diaspora africaine, l'esclavage, le colonialisme, la ségrégation, la répression et l'exploitation », sans toutefois perdre de vue « les conditions de l'humanité en général » comme le disait récemment l'historien de l'art Dieter Buchhart, dans une description pertinente des œuvres de Jean-Michel Basquiat.¹⁰³

Le 21 février 1965, Malcom X, le militant des droits de l'homme et défenseurs des droits des Afro-américains meurt assassiné, et l'autre grande figure des droits civiques Martin Luther King, connaît le même sort le 4 avril 1968. S'ensuit une vague de protestation qui déferle en Amérique, et le mouvement des Blacks Panthers s'associent dès lors avec les gangs contre les pouvoirs publics, qui ont laissé à l'abandon les quartiers populaires : disparition des aides sociales, de la santé, de l'éducation, logements insalubres. La jeunesse des ghettos privée de tout mode d'émancipation, grandit dans une extrême précarité liée au chômage avec pour

¹⁰² Pénélope Meyzenc, *Aux Etats-Unis, l'expression « musique urbaine » est en train de disparaître*, Kombini, le 12/06/2020

¹⁰³ Basquiat, *Une ode à la condition noire*, Le Point Afrique, 2019

seules instances de socialisation les gangs et les lieux de culte. « *Si les gangs renonçaient à voler les pauvres, terroriser les faibles et à blesser les innocents, ils pourraient devenir une force de taille au service de la révolution* »¹⁰⁴ pense le contre-pouvoir des Blacks Panthers. (Chang, 2006). Le mouvement révolutionnaire s'effondre lors de violents affrontements avec les forces de l'ordre, démantelé par le FBI. Les gangs alliés aux Black Panthers, derniers ennemis de l'Etat, renoncent à la lutte armée en s'investissant désormais sur le terrain culturel.

Une minorité invisible, une République indivisible

Les populations afro-américaines sont à l'origine de mouvements politiques et culturels qui ont rencontré un écho mondial tout au long du XXe siècle, ce qui a accru leur visibilité auprès de l'État, de la société civile et des chercheurs français. Seulement les études des populations noires françaises ont rencontré quelques obstacles auprès des universitaires, ces derniers craignant l'essentialisation voire la racialisation des catégories sociales.¹⁰⁵ « L'étude des différences entre les hommes est devenue suspecte. Suspecte car on redoutait qu'elle ne fournît des arguments qui pourraient servir à diviser l'humanité, à porter les différences à l'absolu, à les juger scandaleuses ou insurmontables, conduisant un jour à une ségrégation, une discrimination, voire une extermination »¹⁰⁶ La République française portant des valeurs universalistes ne reconnaît pas l'existence des minorités en tant que groupe observable et quantifiable. « Elle s'est construite sur une figure abstraite de la citoyenneté, théoriquement indifférente aux particularités »¹⁰⁷ (N'Diaye, 2005). Pourtant, pour comprendre réellement l'émergence du hip hop français, la recherche scientifique doit nécessairement aborder la question de la diversité culturelle du groupe des Noirs de France, en qualité de communauté d'origine des créations de ces pratiques artistiques urbaines. Hormis quelques travaux notables portant sur l'esclavage, la colonisation de l'Afrique occidentale, les immigrés africains et les

¹⁰⁴ Jeff Chang, *Can't stop Won't stop. Une histoire de la génération hip-hop*, traduit par Héloïse Esquié, Allia, 2006

¹⁰⁵ N'Diaye, Pap. « Pour une histoire des populations noires en France : préalables théoriques », *Le Mouvement Social*, vol. n° 213, no. 4, 2005, pp. 91-108.

¹⁰⁶ W. Stoczkowski, « La pensée de l'exclusion et la pensée de la différence. Quelle cause pour quel effet ? », *L'Homme*, no 150, 1999, p. 47-.

¹⁰⁷ N'Diaye, Pap. « Pour une histoire des populations noires en France : préalables théoriques », *Le Mouvement Social*, vol. n° 213, no. 4, 2005, pp. 91-108.

étudiants africains, les agents publics antillais, les tirailleurs sénégalais, les étudiants se tournaient davantage vers les civilisations et l'histoire des afro-américains en abordant que très rarement la situation contemporaine des populations noires françaises.¹⁰⁸ Entre 1946 et 1962, l'immigration des population originaires des anciennes colonies ou du protectorat français vers la Métropole s'amplifie. On compte à cette période près d'1.150.000 personnes d'origine autre que métropolitaines dont les 2/5 proviennent d'Afrique du Nord, d'Afrique subsaharienne et des Antilles. Il y a quatre sources de provenance d'immigrants noirs selon l'étude publiée en 1964 par Robert Delerm, ingénieur civil des Mines : « les départements d'outre-mer, Antilles principalement, les républiques francophones d'Afrique, les territoires d'outre-mer de l'Océan Indien, (Comores et Côte des Somalis), enfin les Etats-Unis. »¹⁰⁹ Le courant d'immigration afro-américaine fut un phénomène mineur comparé aux autres et l'on comptait surtout d'anciens militaires, d'anciens touristes et quelques intellectuels et artistes. Leur attirance pour la France s'expliquait selon eux par l'absence de discrimination raciale : « pour le Noir américain, Paris est la Mecque et la France sa terre promise »¹¹⁰

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Robert Delerm, *La population noire en France*, Persée, 1964

¹¹⁰ Shelley T. McCloy *The negro in France*, University of Kentchucky Press, 1961

Tableau 5 : Les populations noires en France

NOMBRES DE NOIRS EN FRANCE (RÉCAPITULATIF)	
<i>Départements et Territoires d'Outre-Mer :</i>	
Antilles.....	74.000
Guyane, La Réunion, T.O.M.....	29.000
Moins : population blanche de la Réunion...	(7.000)
Sous-total.....	96.000
<i>Afrique Noire :</i>	
Étudiants et lycéens.....	11.000
Anciens étudiants et leurs enfants.....	12.000
Stagiaires au titre de la Coopération.....	3.500
Travailleurs.....	45.000
Naissances illégitimes.....	2.000
Sous-total.....	73.500
<i>États-Unis.....</i>	7.500
TOTAL général.....	177.000
Il y aurait donc eu environ 177.000 Noirs et Métis en France le 1^{er} janvier 1964.	

Source : Delerm Robert. La population noire en France. In : Population, 19^e année, n°3, 1964. pp. 515-528 ; doi : 10.2307/1526462 https://www.persee.fr/doc/pop_0032-4663_1964_num_19_3_8380

La culture hip hop à son arrivée en France à la fin des années 1970 et relayée par les milieux communautaires afro-antillais notamment par la pratique de la danse, s'inscrit dans ce que le sociologue Tommie Shelby¹¹¹ nommait l'identité noire épaisse (thick blackness). « Elle signifie une identité fondée sur une culture, une histoire, des valeurs communes (ou supposées telles) qui marque une différence nette entre ceux qui en sont les porteurs et les autres ». L'identité noire épaisse se distingue de l'identité fine (thin blackness) qui délimite un groupe n'ayant

¹¹¹ T. Shelby, « Foundations of Black Solidarity : Collective Identity or Common Oppression ? », Ethics, 112, janvier 2002, p. 231-266. Dans son article Pap N'Diaye explique précisément que Shelby distingue une identité noire épaisse (thick blackness) d'une identité noire fine (thin blackness). Par identité épaisse, il signifie une identité fondée sur une culture, une histoire, des valeurs communes (ou supposées telles) qui marque une différence nette entre ceux qui en sont les porteurs et les autres. Quant à l'identité fine, elle délimite un groupe qui n'a en commun qu'une expérience de la discrimination, de l'inégalité, et la conscience du partage de cette expérience. Cette notion d'identité fine paraît pertinente pour l'histoire des populations noires : elle permet d'éviter l'interminable débat sur l'identité culturelle noire pour étudier des phénomènes de solidarité minimale entre Noirs autour d'intérêts communs pragmatiques, noués autour des luttes contre les discriminations. Quant à l'identité épaisse, également pertinente, elle renvoie à des groupes plus circonscrits, en quelque sorte intentionnels, qui ne procèdent pas d'injustices subies, mais sont appuyés sur des éléments de culture communs. On a alors affaire à une définition ethnique, plutôt que raciale, du groupe concerné.

commun qu'une expérience de la discrimination, de l'inégalité, et la conscience du partage de cette expérience.¹¹²

Pionniers d'Outre-mer

La notion de diaspora africaine renvoie à toutes les personnes d'origine africaine vivant à l'étranger soit 29 millions de personnes aux caraïbes, environ 112 millions en Amérique du Sud, 43 millions en Amérique du Nord, 1.5 millions en Amérique centrale, 8 millions en Europe, 400 000 en Asie et 260 000 en Océanie. La mondialisation a facilité ces dernières décennies, la libre circulation des œuvres culturelles. Ainsi, la culture hip hop a traversé les frontières des Etats-Unis à la France en passant d'une diaspora africaine à une autre, et plus précisément de la communauté afro-américaine à la communauté afro-caribéenne. Les antillais, dont l'arrivée en Métropole fut encouragée par la départementalisation des anciennes colonies françaises d'Amérique (loi n°46-451 du 19 mars 1946), furent particulièrement réceptifs aux musiques noires importées des Amériques. Ce qui a également facilité l'émergence de la culture hip hop dans l'hexagone est « l'américanophilie » des milieux intellectuels et culturels en réaction au modèle soviétique totalitaire, préférant une organisation sociale ouverte et multiculturelle. Ce contexte a permis dans les années 50 la popularisation du jazz et du rock.¹¹³ Le sociologue Louis Jesu partage également la même analyse sur la réception de la culture hip hop par la communauté française caribéenne : « l'histoire de l'enracinement doit donc être replacée dans une filiation longue : celle de l'enracinement privilégié en France de la plupart des courants musicaux issus des États-Unis depuis le milieu du XXe siècle, et notamment des black music (...) Par ailleurs, l'implantation précoce en région parisienne des courants musicaux issus de la black music doit sans doute beaucoup à son histoire migratoire, et plus précisément, la présence de nombreux jeunes Antillais. Environ cent mille de ces jeunes Antillais sont venus s'installer dans l'Hexagone, seuls ou avec leurs parents, à partir des années 1960 et jusqu'au début des années 1980, à travers une immigration favorisée par les pouvoirs publics suite à la crise de l'économie agricole, et en partie organisée par le Bureau pour le développement des

¹¹² N'Diaye, Pap. « Pour une histoire des populations noires en France : préalables théoriques », *Le Mouvement Social*, vol. n° 213, no. 4, 2005, pp. 91-108.

¹¹³ Louis Jesu. *L'élite artistique des cités : métamorphoses de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-2015)*. Sociologie. Université de Lorraine, 2016. Français.

migrations des départements d'Outre-mer (Bumidom, créée en 1963) (Milaia, 2011, Marie, 2014). Ces Antillais constituent une population particulièrement réceptive aux influences de la black music étasunienne. D'une part, ceux qui ont grandi dans les Antilles avant de rejoindre l'Hexagone, ont sans doute été habitués très jeunes à écouter autant les productions musicales françaises que celles en provenance des États-Unis, du fait de la proximité géographique et de l'influence culturelle des États-Unis dans la Caraïbe. D'autre part, on peut supposer que les jeunes Antillais français sont particulièrement enclins à s'identifier aux hip-hoppeurs étasuniens, dont beaucoup sont des Afro-Américains et des immigrés ou des enfants d'immigrés caribéens (Jamaïcains, Portoricains et Dominicains notamment). De fait, une partie importante des « pionniers du hip-hop » en France sont des immigrés ou des enfants d'antillais : Sidney, Chabin, Johnny Go, Destroy Man, Joey Starr, Gabin Nuissier, Xavier Plutus, Jay One etc. » (Jesu, 2016).

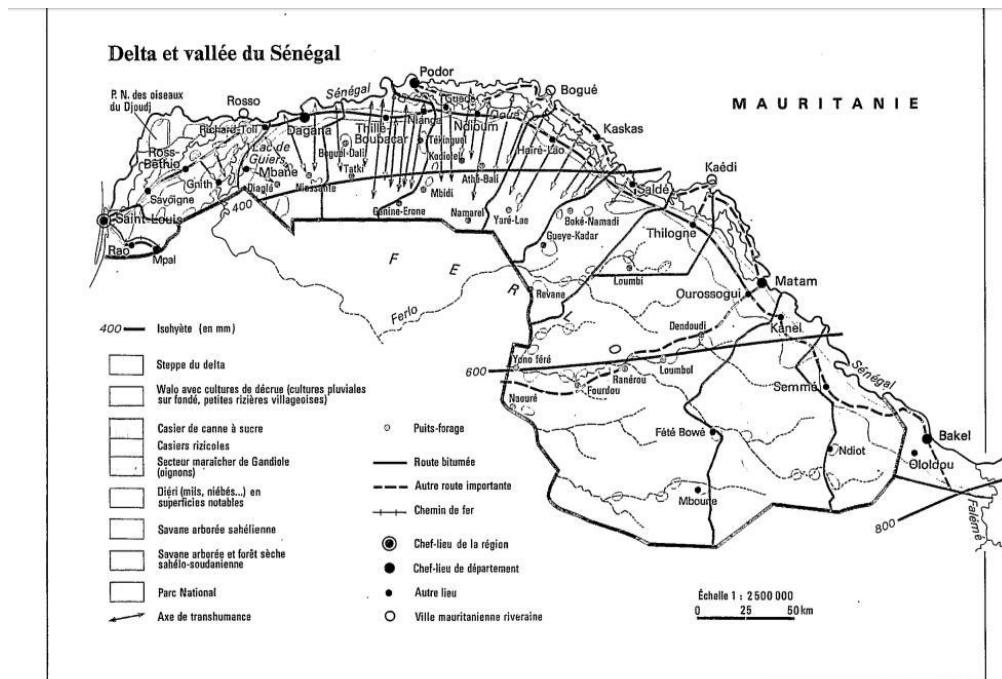
Pionniers subsahariens

Les pionniers de culture hip hop originaires d'Afrique subsaharienne sont les descendants des immigrés arrivés en France à partir des années 1960. Parmi ces migrants, on comptait des étudiants et des lycéens, des anciens étudiants restés en France après leurs études, des stagiaires au titre de la coopération et enfin des travailleurs. Certains parmi eux se sont mariés en France avec des Européennes et sont devenus pères de famille. D'après Maurice Colinon « le nombre de mariages célébrés chaque année en France entre Métropolitaines blanches et Africains noirs » serait de 400 (Revue Panorama chrétien, n° 37 de mars 1960).¹¹⁴ On pouvait évaluer le nombre d'anciens étudiants restés en France à 4000 ou 5000 parmi lesquels 8000 à 10000 enfants métisses issus de mariage mixtes. Les stagiaires au titres de la coopération devaient se situer entre 3000 et 5000 environ en 1963 et repartaient après un séjour de 9 mois en France. Ce sont donc les travailleurs qui constituaient la grande majorité des immigrés venus d'Afrique noire, dont le nombre était compris entre 40000 et 50000 parmi lesquels 28000 vivaient en région parisienne. Ils provenaient pour 70% d'entre eux de la tribu des Sarakollés répartis entre trois Etats :

¹¹⁴ Robert Delerm, *La population noire en France*, Persée, 1964

Mali, Sénégal et Mauritanie. De confession musulmane, les Sarakollés pour 45 à 50% d'entre eux vivaient en communauté, mariés avec une ou plusieurs femmes. Certains repartaient dans leur pays d'origine après un séjour de trois ans en France. D'autres travailleurs provenaient de la haute vallée du Sénégal tels que les Sarakollés tels que les Toucouleurs et les Peuls musulmans ou les Mandjacques de la Casamance catholiques.

Carte 2 : Delta et vallée du Sénégal



Source : Papa Syr Diagne, André Lericollais, *Atlas du Sénégal*, Editions Jeune Afrique, 1981

Enfin on trouvait aussi des Guinéens, des Ivoiriens, des Camerounais, des Congolais, quelques Voltaïques (Burkina Fasso).¹¹⁵ Parmi ces migrants issus de l'espace francophone et notamment les cercles d'étudiants et des intellectuels, nombreux avaient un attachement pour la langue, la culture et la littérature française, puisqu'ils étaient issus d'une classe moyenne formée par l'administration coloniale. Comme les milieux culturels français, ils s'identifiaient également au modèle de société multiculturelle américain qui valorisait les cultures des minorités, et ont importé en France les musiques afro-américaines comme le jazz, le rock, la soul et le funk. Les enfants de cette immigration africaine, étaient donc disposés à accueillir la culture hip hop dans laquelle ils ont pu se construire une identité culturelle. Dj Chabin livre un témoignage éclairant

¹¹⁵ *Ibid.*

au sujet des premiers breakers dans l'ouvrage de Vincent Piolet ¹¹⁶ : « *Il y avait une vraie effervescence technique de la part des danseurs, et faut pas croire, on était au courant des derniers pas en provenance des Etats-Unis via des fils de diplomates africains qui allaient et revenaient souvent des States* ». Parmi les pionniers originaires d'Afrique sub-saharienne on peut citer Maurice Mongo, Richard M'Passi, Solo, Pacsal Blaise Ondzie, Mc Jean Gabin, Pascale Obolo, Jean-Luc « Master J » Kitoko, Marguerite Mboule, Bintou Dembele, etc...

Des premiers regroupements communautaires

La culture hip hop en France renvoie aujourd'hui encore à l'immigration et aux échanges interculturels. Contrairement aux idées reçues, il ne s'agit pas là d'une chose inédite. Le regroupement d'activistes afro-caribéens s'inscrit également dans une tradition historique. Durant l'entre-deux-guerres, des écrivains francophones noirs comme Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Jacques Rabemananjara, Léon-Gontran Damas, Guy Tirolien, Birago Diop et René Depestre, fondèrent en France, le mouvement littéraire et politique de la négritude. Jean-Paul Sartre lui-même définissait ce courant comme « *la négation de la négation de l'homme noir* ». Les danseurs de hip hop se sont réapproprié un mouvement artistique dont la portée devint bien supérieure à celle de leurs illustres aînés. En 1979, à l'arrivée du tube planétaire *Rappers Delight* de Shugarill Gang, Sydney officie en tant que DJ dans les soirées à l'Emeraude, une discothèque qui accueille une clientèle afro-antillaise. Garry Gangster Beat, musicien et habitué du club se souvient et relate les faits : « *C'était une petite boîte. À mon avis on pouvait mettre cent cinquante personnes là-dedans... et encore. (...) Il y avait deux, trois Blancs qui étaient là, des fans de James Brown. Ils dansaient comme des Blacks et s'éclataient grave* ». ¹¹⁷

Le succès des soirées de Sydney attira des personnes de tout horizon socioculturel et lui valurent une solide réputation dans les milieux branchés parisiens. Elles attirèrent des personnalités du monde du spectacle et de l'industrie du disque comme Jacques Higelin, Clémentine Célarié, Nina Hagen, Stanley Clarke ou les Wailers. Mais c'est en 1982 que le grand basculement a opéré, et que les tous jeunes danseurs de hip hop ont supplanté sur la piste les

¹¹⁶ Vincent Piolet : *Regarde ta jeunesse dans les yeux : Naissance du hip hop français 1980-1990*, Le Mot et le Reste, 2017

¹¹⁷ José-Jouis Bocquet, Philippe-Pierre-Adolphe, *Rap ta France*, Editions de la Table Ronde, 2018

anciens danseurs de funk et de jazz rock. On jouait alors du hip hop au Rex Club et au Bataclan se rappelle le danseur Albert « Junior » Almeida : « *Je parlais de cette danse autour de moi, mais peu de gens connaissaient, hormis quelques personnes de la communauté africaine qui s’y étaient intéressés.* » ¹¹⁸

Cette toute première communauté composée de jeunes issus des quartiers populaires de la banlieue parisienne et qui montaient parfois à la capitale, se retrouvaient à l’Emeraude, dans la salle de Paco Rabanne, au Gibus, au Stadium Squash, sur l’esplanade du Trocadéro, à l’Etoile Foch ou à la discothèque la Main Bleue. Les fêtes animées par DJ Chabin au Bataclan 1 puis au Bataclan 2 (La Grange-aux-Belles) entre 1982 et 1983 connurent un succès considérable et devinrent mythiques pour l’ensemble du mouvement : « *en 6 mois le hip hop a tout balayé* » confie-t-il. ¹¹⁹ Ces populations étaient souvent stigmatisées et n’avaient pas de droit d’entrée dans toutes les discothèques parisiennes. Les discriminations à l’entrée de bars et de discothèques étaient très courantes. Longo, ancien breakers du temps des fêtes de DJ Chabin à la Grange aux Belles, se rappelle avoir été refoulé avec quelques danseurs à l’entrée d’un club parisien. Le videur à l’entrée, voyant arriver une troupe composée de DJ Chabin et de ses jeunes breakers leur lance avec un certain cynisme : « *Vous avez-vu écrit Air Afrique quelque part ici !* » ¹²⁰ L’étranger est perçu comme un être inférieur, parce que le travailleur immigré s’adonne à un travail manuel (Fabiani, 2016). Il s’agissait avant tout d’un mépris de classe, car les enfants de diplomates africains, qui importaient les nouveaux pas de danse des Etats-Unis, étaient mieux accueillis dans les discothèques les plus prisées de Paris comme les Bains¹²¹-Douches. Issus de milieux socialement plus favorables, ils possédaient déjà le câble et l’émission *Soul Train*, produite par Don Cornelius en 1974 et dédiée à la culture noire aux Etats-Unis, leur permettait de se maintenir au même niveau technique que les danseurs de hip hop afro-américains. Les étudiants provenant des classes moyennes et supérieures africaines, ont donc contribué par la danse, à l’émergence de la culture hip hop en France de la fin des années 1970 au milieu des années 1980. Proche de la capoeira, le break dance puise ses racines dans

¹¹⁸ Vincent Piolet : *Regarde ta jeunesse dans les yeux : Naissance du hip hop français 1980-1990*, Le Mot et le Reste, 2017

¹¹⁹ *Ibid*

¹²⁰ Entretien avec Longo, ancien breaker et membre des Ducky Boys

¹²¹ Jean-Louis Fabiani, *Sociologie de la Corse*, Editions La Découverte, 2018

l'espace colonial, au cœur des danses de combat du Royaume Kongo qui comprenait la République Démocratique du Congo, le Congo-Brazzaville, l'Angola et le Gabon.

Une population blanche issue des classes populaires

La toute première génération du hip hop français des années 1980 ne portait pas de revendications identitaires. Elle véhiculait avant tout un désir d'émancipation par les pratiques artistiques d'une jeunesse des quartiers populaires, et se positionnait davantage en contre-culture face à la culture dominante. La plupart des acteurs culturels pionniers comme Dj Dee Nasty, Kool Shen, Lionel D, Akhenaton, Kheops ou Phil Barney provenaient des classes populaires françaises qui cohabitaient avec les populations immigrées, vivant dans les grands ensembles HLM. D'autres acteurs en revanche tels que Rockin'Squat, Bando, Sophie Bramly ou Laurence Touitou étaient des enfants des classes supérieures qui se sont investis dans le mouvement hip hop naissant, en s'insérant dans des milieux socioculturels plus modestes. Les breakers issus de la minorité blanche s'intégraient alors dans les tous premiers rassemblements communautaires de danseurs (Bataclan, Théâtre de la Grange aux Belles, Trocadéro etc...) adoptant les codes esthétiques et langagiers des cultures noires et favorisant ainsi l'émergence médiatique de compagnies de danse hip hop multiethnique et multiculturelle (Paris City Breakers, Aktuel Force, Black Blanc Beur etc...). Marc Lamberger dit Mister Freeze, le danseur français qui a rejoint le crew de breakers le plus réputé de New York, composé majoritairement de portoricains, reste pour l'histoire sociale comme une « énigme sociologique » (Piolet, 2017).

« Mister Freeze, parmi les New York City Breaker, teint une place à part. Il danse debout, c'est un B-boy, adepte du mime Marceau. Il a inspiré le Moon Walk à Michael Jackson. On le surnomme Pocahontas, la princesse indienne de Disney, parce qu'il rougit de sueur sur scène. Son père était juif allemand planqué en France sous l'occupation, arrêté et livré aux nazis. Il s'échappe avec une camarade qui a pu acheter un gardien puis se fait dénoncer par un concierge, s'enfuit, réussit à quitter l'Europe et s'installe avec en Amérique avec sa femme qu'il aime, Juive française, la mère de Mister Freeze. » ¹²²

¹²² Bernard Zekri, *Le plein emploi de soi-même*, Kero, 10 octobre 2013, 284 p

L'arrivée de la gauche socialiste au pouvoir a pour conséquence la libération des ondes radios et l'encadrement de cette liberté par la Haute Autorité de la Communication et de l'Audiovisuel. La loi du 9 novembre 1981 permet de ce fait la création des stations privées de radiodiffusion. À partir de cette date les radios libres diffusent de la musique funk et la musique hip hop importée des Etats-Unis. « Avant cette date, d'après les témoignages des animateurs, il n'existe pas d'émission régulière consacrée à la musique noire » (Selmet, 2002).¹²³Après un séjour de plusieurs années à New York, Dee Nasty diffuse la soul et le funk sur des radios libres comme Radio 7, Arc en ciel, Carbone 14 et RDH. L'historien Vincent Selmet précise que ces radios n'étaient pourtant pas spécialisées dans la musique noire mais que les animateurs et les DJs sont tout de même parvenus à établir quelques émissions. « Dee Nasty fait partie de ces animateurs pionniers en matière de diffusion du funk sur la bande FM francilienne au même titre que Phil Barney sur Carbone 14. De plus, ce dernier, Dee Nasty, le rappeur Lionel D comme Sidney vont être les précurseurs, inventeurs du Hip-hop en France. En effet, la transition entre funk et rap est rapide étant donné que les premiers raps sont faits avec les faces B (instrumentales) des maxi 45 tours de vinyles de funk. Les deux musiques sont très proches au début de ces années 1980. D'ailleurs, à l'instar de la soul, le rap est influencé et se mélange avec le funk ». ¹²⁴

La culture hip hop provient de la pratique du graffiti et qui précède les autres formes d'expressions que sont rap, le djing et le breakdance. Les afro-américains Phase 2 et Fab Freddy sont les pionniers à qui l'on doit l'unification des quatre disciplines principales qui constituent le mouvement hip hop et qui se développent à l'international. L'art new yorkais du graffiti s'exporte en France au début des années 80 par l'intermédiaire de Philippe Lehman qui prend *le blaze* de Bando pour tagger son nom sur les murs du métro parisien et devient rapidement « l'ennemi public n°1 » de la RATP. Les graffeurs ouvrent ainsi un espace de controverses en cultivant l'ambiguïté entre une pratique vandale et une pratique artistique. Cette occupation hors norme, illégale révèle le désir des participants de s'émanciper des pratiques culturelles légitimes. Originaire du quartier parisien de Saint Germain des Prés, Bando est un enfant des classes supérieures, petit-fils du fondateur de Lehman & Brothers. La première vague de

¹²³ Vincent Sermet, « Le funk sur les radios d'Ile-de-France (1981-2001) », *Volume ! 1 : 1* | 2002, 103-112.

¹²⁴ *Ibid*

graffeurs parisiens provient des quartiers favorisés de la capitale et le mouvement s'étendra quelques années plus tard vers les quartiers populaires.¹²⁵

L'arrivée des maghrébins

La population maghrébine au départ très minoritaire entre 1979 et 1983 dans les premiers regroupements communautaires de danseurs de jazz rock et de break dance organisés dans Paris et sa périphérie, a pris la suite des populations d'Afrique subsaharienne et des Antilles, parce qu'elles présentent certaines caractéristiques communes : Ce sont pour la plupart des enfants d'émigrants venus gagner « le paradis des hommes » pour leur émancipation. Le sociologue Abdelmayek Sayad écrivait à juste titre qu'«immigrer, c'est immigrer avec son histoire [l'immigration étant elle-même partie intégrante de cette histoire], avec ses traditions, ses manières de vivre, de sentir, d'agir et de penser, avec sa langue et sa religion ainsi que toutes les autres structures sociales, politiques, mentales, structures caractéristiques de la personne, et, solidairement, de la société, les premières n'étant que l'incorporation des secondes, bref avec sa culture".¹²⁶ Les Maghrébins représentent la plus importante communauté étrangère que la France ait connue à ce jour (Ageron, 1985). « Avec près de 1 300 000 Maghrébins recensés à la fin de 1979, la colonie nord-africaine compte tenu des immigrants clandestins et de son fort accroissement démographique interne, s'achemine, en 1985, vers le chiffre de 1 500 000. »¹²⁷

La tournée du New York City Rap Tour en 1982 présentant les breakers portoricains du Rock Steady Crew et la diffusion de l'émission de Sydney HIP HOP en 1984 sur TF1 déploient la culture hip hop dans les quartiers populaires français. Une forte communauté africaine du nord s'insère alors dans le mouvement hip hop et lui donne une identité française plus cosmopolite. Ahmed M'Hemdi prend le nom de scène Bouda et devient l'une des figures emblématiques du b boying français naissant. D'origine tunisienne, il rejoint en 1976 avec sa famille, son père ouvrier travaillant en France. Il débute en tant que danseur aux côtés de Gabin Nuissier¹²⁸ à

¹²⁵ Strip Art - le Blog » Street Art / Art Urbain » Bando, pionnier du Graffiti made in France

¹²⁶ Abdelmalek Sayad, *La Double Absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, préface de Pierre Bourdieu, Seuil, Paris, 1999, 437 pages

¹²⁷ Ageron Charles-Robert. L'immigration maghrébine en France. In: *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°7, juillet-septembre 1985. Étrangers, immigrés, français, sous la direction de Louis Bodin . pp. 59-70.

¹²⁸ Danseur et fondateur du groupe Aktuel Force

Dugny située en Seine Saint-Denis, avant d'intégrer à l'âge de 13 ans à peine, l'émission de Sydney sur TF1. Un de ses amis d'enfance dans un documentaire consacré au parcours social et artistique de Bouda s'exprimait en ces termes : « *Il y a cette émission qui a commencé et c'est peut-être une seconde chance par rapport à ce qu'on avait vécu, étant jeune auparavant, quand dans le quartier on nous a rasé le terrain de foot, quand on nous a retiré nos jardins...* »¹²⁹. Au cours des années 1980, la médiatisation de la figure des « beurs » qui définissait les jeunes issus de l'immigration maghrébine, fut l'un des phénomènes qui a participé une plus grande visibilité à ces populations installées dans les quartiers populaires. Cette mise en lumière dans la sphère publique s'est accompagnée par un important engagement associatif et civique notamment par la loi du 19 octobre 1981, qui a permis la libéralisation du droit d'association pour les ressortissants étrangers. Pour le sociologue Winthol de Weden, l'engagement associatif des maghrébins a pu monter les décalages qui existaient entre la forte intégration culturelle et la marginalisation économique et sociale, entre leur désir d'intégration et leur demande de droit à la différence.¹³⁰ Les travaux de Cyprien Avenel et Vincenzo Cicchelli, consacrés aux familles maghrébines nous précisent que dans tout processus migratoire, les migrants s'inscrivent dans une dynamique double de valorisation de la culture d'origine sans pour autant s'extraire de la culture d'accueil. Pour nos deux chercheurs « Si la première garantit un attachement à des racines, la seconde fournit des ressources pour la réussite professionnelle et la mobilité sociale ». Les premiers breakers maghrébins du début des années 1980 se construisent une identité complexe entre leur culture d'origine, leur culture d'accueil et leur culture afro-américaine d'appropriation.

Jean Abderaman Djemad, kabyle d'origine algérienne naît à Versailles en 1955. Il est l'aîné d'une famille de 7 enfants. Avant de s'initier à la danse, il pratique le sport de manière intense comme le hand ball et les arts martiaux. L'esthétique du karaté lui donne un goût certain pour l'esthétique et le geste qu'il retrouvera plus tard dans la danse, puis il se forme à la musique en autodidacte. En 1979, après l'obtention de son baccalauréat, Jean Djemad poursuit des études médicales et c'est à cette époque qu'il rencontre la danseuse Christine Coudun avec laquelle il formera en 1984 la compagnie Black Blanc Beur.¹³¹ L'expression sera reprise dans les années 1990 par les corps

¹²⁹ Jean Pierre Thorn, *On n'est pas que des marques de vélo*, documentaire diffusé le lundi 3 février sur Arte (2003)

¹³⁰ Cyprien Avenel et Vincenzo Cicchelli, *Familles maghrébines en France*, L'Harmattan 2001/4 n°39 p 67 à 80

¹³¹ Yasmine Chouaki, *En sol majeur, Jean Djemad*, www.rfi.fr lundi 8 mars 2010

politiques et médiatiques notamment de gauche, dans leur quête d'intégration républicaine des minorités afin de définir la culture hip hop, comme l'un des fers de lance avec le sport, d'une France multiculturelle et multiethnique. Jean Djemad et Christine Coudun affichaient la volonté de monter des pièces chorégraphiques mêlant le break dance et la danse contemporaine. La présentation au public d'une danse hip hop affirmant le désir de mixité sociale et culturelle l'emportera sur sa première version communautaire et afro-caribéenne de ses débuts en France. La sociologue Claudine Moïse décrit l'une des prestations de la compagnie Black Blanc Beur ainsi : « C'était au Forum Culture et Quartier, à Bordeaux en 1983 ou 84. Jack Lang avait fait un beau discours. Ils ont déboulé sur scène. C'est la révélation pour tous les politiques et travailleurs sociaux présents. Lang avait demandé à ce que cesse le faux débat "culturel / socioculturel", ce n'était que des mots. Avec les B3 ¹³² sur scène, tout était dit ». ¹³³

La chercheuse américaine Jean Beaman ¹³⁴ a livré une analyse sur le phénomène d'identification des population maghrébines avec les populations noires. Les maghrébins de la seconde génération d'immigration développent des affinités culturelles avec les afro-américains en comparant leurs expériences respectives de marginalisation. Beaman développe le concept d'identité noire transnationales (« *transnational blackness* ») afin de répondre aux nombreux défis que représente l'intégration à la société française. En se réappropriant les codes culturels de l'identité noire comme ceux véhiculés par la musique afro-américaine, cette nouvelle génération provenant de l'immigration maghrébine elle aussi « devient noire ». Beaman étend le concept d'identité noire à tout individu dans la société qui vit des formes de marginalisation et d'oppression. « Ce plaidoyer n'est pas sorti *ex nihilo* ; il fait écho à des déclarations fameuses, dont la chanson de John Lennon « *Woman is the nigger of the world* », qui établissent une synonymie entre « nègre » et opprimé » (Gueye, 2019)

¹³² Abrégé de Black Blanc Beur

¹³³ Claudine Moïse- *Danseurs de défi* - Indigènes Editions - 1999

¹³⁴ Jean Beaman, *Citizen Outsider : Children of North African Immigrants in France*, University of California Press

Annexe 10 :

BOUDA RACONTÉ PAR LES SIENS

Par Stéphanie Binet – 3 février 2003– Article Libération

A force de côtoyer les artistes de la culture hip-hop, le réalisateur Jean-Pierre Thorn a fini par acquérir leur sens de la formule. Son premier documentaire sur le sujet, *Faire kiffer les anges* montrait la passion des gosses de banlieue pour la danse hip-hop. Pour *On n'est pas des marques de vélo !*, Thorn reprend une expression de Bouda qui, au début du film, explique à la caméra qu'il n'a jamais été un grand bandit, juste « une petite marque de vélo ». Sur une passerelle qui enjambe des lignes de chemin de fer, Bouda, le danseur en doudoune et bonnet, raconte Ahmed M'Hemdi, le délinquant-toxicomane « pour qui taper des baskets était moins grave que de voler des postes », mais qui après avoir payé sa dette à la société, se voit interdit de territoire français, ce sol qu'il a si souvent embrassé en exécutant une « coupole » (figure de breakdance). Le récit de la vie de Bouda-Ahmed, étayé des témoignages de sa famille, de lui-même ou de ses potes de quartier, sert de fil conducteur au documentaire d'une heure et demie, dénué de commentaire. Les archives photo et vidéo le montrent tout jeune à l'école, lors de la première réunion hip-hop à Aulnay-sous-Bois à 12 ans... Pour Kool Shen de NTM, Bouda c'était « la mascotte », pour ses instituteurs « un petit garçon qui roulait des mécaniques », pour sa soeur, « une future star ». Chaque période de sa vie est rythmée par des chorégraphies de Farid Berki ou de son groupe Authentik'A. Devant une casse automobile, ses potes montrent les performances des breakers, Berki illustre avec un duo l'aliénation de la double peine, un danseur limitant les mouvements de l'autre. Des panneaux dessinés par le graffiti artiste, Noé, reprenant des citations de Bouda ou de ses proches, soulignent le propos : « Saloperie de Monoprix, qu'est-ce que t'as fait à ma vie ? » « Faut lui laisser une chance de vivre à ce gosse. » Le tout est touchant, beau, efficace pour démontrer l'absurdité de la double peine mais parfois trop parasité par le discours démagogique et paternaliste de certains intervenants. Bouda, qui joue le Gavroche durant tout le film, genre « Si je suis tombé par terre, c'est la faute à Voltaire », rectifie le tir au bout d'une heure : « On dit toujours, c'est pas de ma faute mais faut assumer. On est responsable de ses actes. » Puis l'oeil brillant : « Elle est belle mon histoire, elle part juste en ville au milieu. ».

1.5 Le récit des premiers cercles de pouvoir

Le New York City Rap Tour, une histoire ancienne

L'une des grandes caractéristiques de la culture hip hop du tout début des années 1980 et qu'elle s'est constituée avec des pratiques artistiques demeurant souterraines et des acteurs culturels échappant à la statistique publique, et ce n'est pas un cas nouveau en ce qui concerne les cultures populaires en France qui n'ont pas généré leurs propres archives. Mais l'ampleur que cette culture prenait aux Etats-Unis à cette même période, nourrissait la curiosité des élites intellectuelles, culturelles et médiatiques françaises qui ont effectué le voyage à New York. Issus de la petite bourgeoisie, ils bénéficiaient d'un capital social, économique et culturel supérieurs aux breakers qui évoluaient dans les milieux communautaires parisiens ainsi qu'aux premiers animateurs des radios libres. Ils provenaient pour la plupart d'entre eux des milieux journalistiques (*Paris Match, Libération, Europe 1, Aktuel, Rock and Folk, TF1...*) et de la production phonographique. On trouve parmi ces « branchés » avant-gardistes des personnalités telles que Bernard Zekri, Alex Jordanov, Jean Karakos, Jacques Massadian, Laurence Touitou et Sophie Bramly. Tandis que les premiers b. boy français se réunissaient en plein air à la Place du Trocadéro, que DJ Chabin lançait sur la piste de danse le premier set de hip hop au Bataclan, que les danseurs africains « échangeaient » leurs pas avec les breakers, les premiers cercles de pouvoir propulsent, avec l'appui de leurs réseaux, la culture hip hop dans les médias français et les industries culturelles. Ces professionnels de la culture organisent avec des conséquences durables sur l'économie de la culture hip hop, la production de contenus culturels jusqu'à gagner le cœur de la jeunesse des quartiers populaires et les plus hautes sphères de l'Etat.

En 1982 Bernard Zekri, journaliste du magazine *Aktuel*, Jean Karakos dirigeant du label *Celluloïd* et Kool Lady Blue manageuse du groupe *Buffalo Girls*, organisent en partenariat avec la radio *Europe 1*, la tournée mondiale du *New York City Rap Tour*. Ce fut l'un des événements majeurs de l'histoire sociale du hip hop hexagonal. Pour le monde médiatique : « La France découvre la culture hip hop » : une tournée internationale qui passe par Paris, Lyon, Metz, Belfort, Mulhouse, Strasbourg, Londres et Los Angeles. Le public parisien du Bataclan le 21 novembre 1982, tombe sous le charme d'*Afrika Bambaataa*, *Phase 2*, *Futura 2000*, *Dondi*, *Grand Master DST*,

Rammellzee et le Rock Steady Crew, soit une petite poignée des pionniers du hip hop américain s'associant pour donner un concert jusque-là inédit. Bernard Zekri confie quelques années plus tard que : « *la tournée, qui s'avère « un flop » pour moitié, sera émaillée d'anecdotes et de bastons. « Par contre, partout, il y avait un truc qui marchait systématiquement, c'était le Rock Steady Crew. Le Bataclan est la première date qu'on a fait en France. Il y avait même Mick Jones, le mec des Clash dans la salle. (...) C'étaient des moments magiques, je trouvais ces gens formidables, d'une inventivité géniale ».*¹³⁵

Lors du passage à Paris de la tournée New York Rap City Tour, l'animateur Alain Maneval reçoit sur le plateau de l'émission *Megahertz* diffusée sur TF1, le rappeur et graffeur Futura 2000. « La télévision française fut déniaisée ; pour la première fois le plateau d'une émission accueillait un rappeur. Une semaine après, la même émission en remit une couche démultipliée sur le « hip-hop » : on y vit Crazy Legs du Rock Steady Crew faire de la danse « casse-cou » sur le rap de Rammellzee, D. ST. et Bambaataa mixer aux platines, Mr. Freeze ganté de blanc satiné faire le robot. Le clip « The Message » de Grandmaster Flash and the Furious Five fut diffusé dans la foulée » (Piolet, 2017). Cette tournée fut l'un des grands marqueurs historiques de la genèse de culture hip hop en France et ce pour plusieurs raisons : Tout d'abord ce mouvement culturel provenant des Etats-Unis fut présenté pour la première fois au grand public avec des figures emblématiques dont la compétence, la légitimité et l'autorité ne faisaient aucun doute. Ensuite l'un des pères fondateurs Afrika Bambaataa importa en France les quatre disciplines, au sein d'un même mouvement, que sont la Mcing, le break dance, le Djing et le graffiti, considérées encore jusqu'à aujourd'hui comme pionnières du hip hop. Ces pratiques existaient déjà en France dans les milieux underground mais elles sont arrivées de manières séparées par des acteurs issus de différents mondes sociaux qui ne coexistaient pas entre eux. Enfin, Bernard Zekri, en professionnel de la culture, apporta à son évènement la puissance médiatique et constitua les premières archives télévisées témoins de la naissance de cette culture en France.

En parallèle de la tournée New York Rap City Tour, Jean Georgakarakos l'ami de Bernard Zekri et dirigeant du label franco-américain Celluloïd, importe en France les productions de cinq maxis produits par Bill Laswell¹³⁶ et Futura 2000 : Grand Mixer D.St. & The Infinity Rappers, Fab

¹³⁵ 30 ans de hip hop français : les pionniers témoignent, www.franceinfo.fr

¹³⁶ Bill Laswell est un producteur et bassiste américain né le 12 février 1955 à Salem (Illinois). Il s'exprime à travers des genres musicaux variés comme le jazz, le dub, le drum and bass, le funk, le rock ou encore de façon plus vague la musique expérimentale. Source : Wikipedia

5 Freddy, Phase II, The Smurfs, et Futura 2000 produit par les Clash (Goux, 2017). Pour Jean Karakos les grand mouvements sociétaux précédaient les grand mouvements culturels. Il disait que « le Bronx était à feu et à sang et ces gens-là avaient décidé de s'en sortir par la musique, la danse, le graffiti. Le rap, c'était vraiment leur rock & roll à eux ».¹³⁷ L'économie du hip hop en France est encore balbutiante, trébuchante et ne trouve pas encore sa clientèle. L'existence des petites structures qui encadrent ce genre artistique est sans cesse menacée, à l'image du label Celluloïd qui ferme ses portes quelques années plus tard. Jean Karakos revend son catalogue « à un mafieux contre un dollar symbolique pour éponger ses dettes ».¹³⁸

Le développement des premières fêtes

A la fin des années 1970, au cœur d'une France dirigée par Georges Pompidou et d'une jeunesse acquise à la culture rock, les populations noires originaires d'Afrique subsaharienne et des Antilles ayant peu accès aux entrées des discothèques de la capitale, se réunissent dans des salles des fêtes, des bars et des petits clubs dédiés à leur musique. C'est la culture afro-américaine et ses musiques comme le jazz rock ou le funk qui permettra aux populations africaines et antillaises de fréquenter les mêmes lieux festifs. Le développement d'une micro-économie de la culture hip hop française naît tout d'abord de la clientèle des fêtes afro-caribéennes qui s'ouvrent et deviennent cosmopolites au fur à mesure de leur ampleur.

Stéphane Mouangué, entrepreneur et juriste de formation, joue alors un rôle central dans l'organisation d'événements parisiens qui ont contribué à la mise en lumière de la pratique du break dance dans la sphère publique. En 1977, il organise ses toutes premières fêtes de lycée à 5 francs l'entrée (0.80 euros). « *la clientèle était à 80% métropolitaine, je crois et elle venait des lycées du coin* » raconte-t-il lors de l'enquête. La salle d'une capacité d'accueil de 200 personnes et située au métro Censier-Daubenton était louée à un curé. Le grand basculement s'opère lorsqu'il recrute DJ Boris, disquaire spécialisé dans la musique funk ¹³⁹ « *La musique a changé et la clientèle a changé puis c'est devenu à 90/95 % afro* » poursuit Stéphane Mouangué. En 1980 les fêtes organisées le dimanche après-midi se sont déroulés au Stadium Squash, un club situé sur la dalle des Olympiades dans le 13^e arrondissement de Paris. « *Le Stadium accueillait entre 400 et 500 personnes. « Dj Chabin a succédé à Dj Boris. Il faut*

¹³⁷ Clovis Goux, *Jean Karakos, électron libre*, Red Bull Music Academy, 2017

¹³⁸ *Ibid*

¹³⁹ Entretien avec Stéphane Mouangué

comprendre également qu'à l'époque il n'y avait pas de portier, aucun agent de sécurité. À l'entrée. J'étais seul avec une petite caisse en bois sur la table, car on ne peut pas concevoir aujourd'hui l'esprit bon enfant qu'il y avait. Ensuite le propriétaire nous a dit qu'au Stadium, ce n'était plus possible ». Stéphane Mouangué et Dj Chabin se retrouvent au Tabou, un ancien club de jazz et de danse installé dans une cave du XVII^e siècle de l'autel d'Aubusson à Paris, au n°33 de la rue Dauphine. « On arrive à 250 personnes, c'était plein à craquer, on ne pouvait plus rentrer ». Le public provenait de populations issues de l'immigration des quartiers populaires parisiens (11^e, 13^e, 18^e, 19^e, 20^e arrondissements de Paris).¹⁴⁰

En 1982 l'organisateur et son DJ s'établissent au Bataclan, situé Bd Voltaire dans le XI^e arrondissement. Les après-midis connurent un succès sans précédent et la clientèle se déplaçait de toute la banlieue vers la capitale en lien avec le développement des RER, lorsque la période 1977-1983 a vu l'achèvement de plusieurs opérations de grande ampleur. Vincent Piolet écrit : « les légendes de danseurs comme Hippolyte, Joce, Snoopy, Kiki, Jésus – toujours vêtu comme un vrai Apache –, Régine, Steevy, Pauliette et ses frères, Petit Robert, Noé, se construisaient et irradiaient les quartiers. Tous les styles alternaient : hip-hop, funk, musique africaine, reggae, jazz-rock et même slow avec le quart d'heure américain... ». Stéphane Mouangué poursuit alors son récit : « Dj Chabin a ramené des disques des Etats-Unis. Il faut dire qu'on est passé à 800, 900, 1000, 1200 personnes chaque samedi. Evidemment toute la jeunesse black était là ».

La grande basculement vers la danse hip hop s'effectue en 1983 ; L'équipe de Stéphane Mouangué déménage au théâtre de la Grange aux Belles, Place du Colonel Fabien près du siège du parti communiste français. encore une fois confronté au succès. Selon le témoignage du DJ JP Mano, un habitué des lieux et qui a suivi Stéphane Mouangué depuis ses débuts, « C'est à partir de la Grange aux Belles que l'on a vu des breakers entrer sur la piste de danse, les cercles se formaient et ils se lançaient des défis ». Des groupes de danse sont alors apparus tels que les PCB, les Aktuel Force, les 42nd Street ou les Steet Kids. Lors de notre entretien DJ Chabin me confie que « la réputation de la Grange aux Belles s'étendit à travers la France, aux Antilles et la formule des après-midi fut même reprise en Afrique ». Il devint un DJ incontournable et influença plusieurs générations. En concluant sur cette période charnière de la culture hip hop

¹⁴⁰ Entretien avec JP Mano

Stéphane Mouangué conclut en disant « *que ce fut un concours de circonstance. C'était le seul endroit avec une concentration de jeunes. Je me souviens d'une jeune fille qui s'appelait Laurence Touitou et qui m'a contacté en me disant qu'elle préparait une émission télé. Elle est venue voir ce qui se passait à la Grange-aux-Belles* ». Mouangué ne souhaitait pas que l'on prenne de photos de ces événements parce que sur le plan juridique, il fallait obtenir des autorisations parentales de droits à l'image concernant les personnes mineures qui fréquentaient ces après-midis. Cette période charnière du hip hop en France s'étalant de 1977 à 1987 n'a produit que peu d'archives, pourtant nécessaire à l'écriture d'une historiographie fidèle aux événements qui se sont produits dans les années 1980.

Deux femmes ambassadrices de la Zulu Nation

Dans l'avant-propos de son livre « *Walk this way* » paru en 2015 ¹⁴¹, où sont réunies ses clichés de l'émergence de la culture hip hop étasunienne, la photographe Sophie Bramly confie dans son avant-propos que « *ces photos ne sont pas un catalogue du passé, mais le reflet des réactions de centaines d'adolescents à une situation sociale complexe* ». À vingt ans à peine, elle fut envoyée en 1981 à New York comme correspondante par Jean-François Bizot, le patron du magazine *Aktuel*. Née en Tunisie en 1959, Sophie Bramly est la fille d'un pharmacien et d'une éditrice française. Destinée à mener une carrière d'avocate, elle se dirige finalement vers les arts graphiques et devient photographe indépendante puis productrice audiovisuelle. Au début des années 1980, elle fréquente les clubs branchés de Manhattan ainsi que les blocks parties organisées dans le Bronx et côtoie les pères fondateurs du mouvement hip hop comme Afrika Bambaataa, Fab Five Freddy, Dj DST, ou Zephyr qu'elle immortalise par ses photographies. Elle effectue ensuite des allers-retours entre New-York et Paris et participe à la diffusion de la culture hip hop en France. La toute jeune photographe ne se doutait pas que cette culture au stade embryonnaire, était déjà relayée dans l'hexagone par les animateurs et DJs qui officiaient dans les premières radios libres, dans les discothèques accueillant une clientèle africaine-caribéenne qui effectuaient leurs premiers pas de break dance, et enfin par des crews de graffeurs parisiens qui vandalisaient les murs de la capitale.

¹⁴¹ Sophie Bramly, *Walk This Way, direction artistique, Cléo Charuet*. Ed. Galerie 213/Steidl, 171 pages, 2015

Elle fut intronisée Zulu Queen en 1982 par Afrka Bambaataa, le fondateur de l'International Zulu Nation lors d'une soirée organisée aux Bains-Douches, un club branché de Paris : « *On était une petite troupe, il y avait Solo, Sidney, moi et quelques autres. Et oui, il avait décrété qu'on était des Zoulous Queens et Kings (..) Je n'y attache pas vraiment d'importance. Mais ce qui est étonnant, c'est la réception des gens. D'un coup j'étais virtuellement montée sur un piédestal. C'est amusant. C'était la même chose à New-York : il y avait une sorte de magie quand Bambaataa décrétait que quelqu'un était Zoulou Queen ou King. Bambaataa avait une autorité naturelle incroyable. Je l'ai vu à plusieurs reprises, notamment dans le Bronx face à des scènes de violence radicale, rétablir l'ordre en moins de deux minutes* ». Elle se fera désormais appeler Afrika Loukoum par les initiés du mouvement hip hop naissant en France. Ce jour-là une autre française, Laurence Touitou, d'origine tunisienne recevra son intronisation par Afrika Bambaataa et recevra le nom de Lolo Funk.

Dans les années 1980 Laurence Touitou vit à New York après avoir obtenu son diplôme d'architecture à l'école des Beaux-Arts. Accompagnée de son ami Etienne Bourgeois, le fils d'Agnes B, elle croise dans la rue le chanteur et musicien Willy Deville aux côtés du journaliste Bernard Zekri. « *C'est Bernard qui m'a amené au club Roxy la première fois. C'est chez lui que j'ai découvert et rencontré les artistes qui incarnaient la naissance de la culture hip-hop, Fab 5 Freddy, Dondi White, Futura 2000, Rammellzee, qui est venu un jour avec un jeune de 13-14 ans, LL Cool J* ». ¹⁴² Laurence Touitou se lie d'amitié avec Sophie Bramly qu'elle rencontre également à New York. Elle poursuit son témoignage : « *Sophie est photographe, elle parle anglais comme une Américaine, elle est moins timide que moi, et devient très proche de tous ces personnages incroyables. Je crois que c'est ça... Je me souviens de notre complicité, de Sophie en train de danser au Roxy, je ne me souviens pas vraiment d'elle en train de prendre des photos et me rends compte maintenant du fantastique travail qu'elle a fait. J'étais une observatrice contemplative, elle y a été à fond !* ». ¹⁴³ Issues toutes deux « de la petite bourgeoise », comme elles se décrivent elles-mêmes dans leurs témoignages, Afrika Loukoum et Lolo Funk devinrent ambassadrices de la Zulu Nation en France. Elles furent rejointes plus tard par Queen Candy qui fut l'un des piliers féminins du mouvement hip hop des années 1980.

¹⁴² Odile de Plas, *Les débuts du hip hop racontés par deux Zulu Queens*, Telerama, août 2011

¹⁴³ *Ibid*

Culture hip hop et culture gay

L'histoire des musiques urbaines et des musiques électroniques est étroitement liée à celle des minorités ethniques et sexuelles qui revendiquent entre autres, le droit de jouir de leur propre culture. À la fin des années 1970, la diffusion des tubes disco, funk et rap passent par les Djs, promoteurs et clubbers gays avant de toucher le grand public considéré comme la culture majoritaire blanche et « straight ». Le Roxy (parfois surnommé Roxy NYC) était une boîte de nuit située au 515 West 18h Street à New York au cœur de Manhattan. En 1982, sous la houlette de Kool Lady Blue, le club reçoit une clientèle multiraciale et l'éthique interculturelle attire la foule sur la piste de danse. Elle engage des pionniers du hip-hop tels que Grand Mixer D.ST et Afrika Bambaataa qui ont officié aux platines en tant que DJ et le club a également organisé des compétitions de break dans lesquelles s'affrontaient des b-boys et des b-girls tels que les Rock Steady Crew. Des graffeurs comme Futura 2000 expose des peintures murales et les Quatre fantastiques, champions de double dutch néerlandais, apparaissent lors d'organisation de concours. Des artistes émergents comme Madonna, Run DMC, Malcom McLaren se produisent au Roxy, lieu devenu culte de la naissance de la culture hip hop mais également de la danse gay de New York lors des nuits hebdomadaires, *les Roxy Saturdays*, organisées par John Blair Promotions. Au sujet d'Afrika Bambaataa le fondateur de la Zulu Nation, de nombreux témoignages abondent au sujet de son homosexualité. Le blogueur américain Khalil Amani écrit « que le hip hop est dans le déni et ce depuis plus de trente ans ».

Lors de ses nombreux voyages à New York, le couturier français Paco Rabanne découvre la culture hip hop afro-américaine. Sa maison de couture est la première à engager des mannequins noires sur les défilés de mode internationaux. Créateur avant-gardiste, Paco Rabanne fut l'un des principaux promoteur en France de la culture hip hop et de la culture gay par ses nombreuses manifestations d'ordre artistique, en accompagnant les revendications du droit à la différence dans les sphères politico-culturelles. De 1983 à 1986, au 57 Bd de La Villette dans le 10^e arrondissement de Paris, Paco Rabanne met à disposition sa salle de de répétition de défilés qui devient le lieu d'entraînement des premiers breakers français. Longo, ancien breaker de l'époque témoigne : « *Je me rappelle la salle d'entraînement qui devait faire environ 1000 mètres carrés. Il y avait également un danseur de capoeira car c'était un pôle de rencontre de la communauté afro-caribéenne. On y trouvait des danseurs comme Solo, Johny Go, Bouda,*

Didier (Joey Starr), Junior Almeida qui était de très loin le meilleur danseur d'entre nous. La concurrence entre les Aktuel Force et les PCB était forte. Des agents venaient recruter des danseurs pour donner des cours rémunérés et se loger en Italie. Moi j'étais mineur et mon père ne voulait pas que je parte car il ne concevait pas l'élévation dans la société autrement que par les études. C'est Roger, un des breakers plus âgé que moi, qui m'a appris que Paco Rabanne était gay. Les rumeurs disaient qu'il avait des relations avec certains danseurs et qu'il leur offrait des cadeaux. »

La créatrice Agnès B fut au même titre que Paco Rabanne, Yves Saint-Laurent, Jean-Paul Gautier parmi les mécènes issus des milieux de la mode qui ont apporté leur soutien à la communauté LGBT, à s'inscrire également dans les luttes contre le SIDA et les discriminations. En 1984, elle s'implique dans l'essor de la culture hip hop en ouvrant la première galerie d'art consacrée aux graffeurs. Sur son site internet, Agnes B consacre un paragraphe sur son parcours au sein de la culture hip hop : *« J'ai toujours aimé les graffitis depuis ceux que j'ai vu enfant sur le tronc des hêtres dans la forêt de Marly, ou bien ceux taillés dans la pierre de la carrière des Baux par exemple. À New York, fin 70 début 80, je me suis passionnée pour ceux qui envahissaient alors la ville et le métro. Je me souviens de SAMO, le tag de Basquiat, que je ne connaissais pas encore. J'ai acheté à ce moment-là ou peu après le très beau livre sur les graffs du métro préfacé par Norman Mailer. Ce texte est pour moi très important et très beau. Dès l'ouverture de la galerie en 84, j'ai cherché à montrer ce qui était pour moi un art de la rue, les travaux des Ripoulin (Piro Kao, 3carrés, Ox, Manhu, Nina Childress, Closky et Bla+Bla+Bla) que ceux-ci collaient à l'époque sur les grands panneaux publicitaires du métro. J'aime montrer à la galerie ce qui me frappe dans ce qui se passe "dehors", souligner ce qui me semble important dans cette expression furtive et déterminée. Futura a donné ses lettres de noblesse à la bombe ! Virtuose, il fait un cercle parfait du bout de l'index... »*

En 1979, le personnage fictif Superman est qualifié de " fée " par le groupe le Sugarhill Gang pour avoir porté un vêtement moulant dans le titre *Rapper's Delight*, premier disque de hip hop à s'être positionné dans les classements mondiaux de ventes de disques. Ce positionnement marketing a posé les premières bases d'une homophobie qui marquera l'identité de la discipline du rap. Cette formule fut reprise dès 1982, par Grandmaster Flash & The Furious Five propulsé au niveau international avec le titre *The Message*, premier morceau hip-hop à véritablement briser les frontières entre un genre underground et un genre

mainstream, et marque le début de la globalisation progressive du rap qui deviendra plus tard la musique la plus écoutée par la jeunesse. Pourtant, sous couvert de révolution culturelle, *The Message* reprend également l'homophobie ordinaire inhérente au milieu du hip-hop. « *Ses paroles font état d'une femme sans abris, mentalement malade mais surtout d'une « fille à pédé », avant de comparer quelques couplets plus loin une victime de viol carcéral à « une tapette infiltrée »*, souligne Maxime Leteneur pour le journal Antidote. Pourtant, à l'instar d'Afrika Bambaataa, le rappeur Grand Master Flash fut lui-même l'objet de rumeurs concernant son homosexualité qu'il n'assumait visiblement pas, dans un jeu de dupe qu'il entretenait avec son public et le monde médiatique. Selon de nombreux témoignages d'anciens membres de la Zulu Nation, il existait donc une communauté homosexuelle au cœur de la culture hip hop, parmi les pères fondateurs et les encadrants, et qui vivaient dans un entre-soi comme protégés par la toute-puissance d'un serment partagé. Cette communauté minoritaire ne s'est révélée au grand jour uniquement dans les années 1990 sous l'appellation de hip hop LGBT, mais peu de grandes figures de l'industrie du rap patriarcale et hétéronormée n'ont révélé leur véritable orientation sexuelle. Les conclusions tirées de l'enquête par le sociologue au sein du Vatican pourraient également s'appliquer aux acteurs cultures de la culture hip hop : *"Double vie", "schizophrénie", "hypocrisie", "rigidité"... sont des termes qu'il emploie pour parler de ces homosexuels, ceux qui souffrent de leur identité et ceux pour lesquels elle développe un conservatisme un peu trop sévère. plus simplement : les plus grands homophobes seraient souvent des homosexuels.*

Chapitre 2 : Les cultures urbaines au sein des industries culturelles (1984 -1996)

2.1 Afrika Bambaataa, Père fondateur de la Zulu Nation

« *Mon but était d'essayer de faire rentrer autant de gens que possible dans l'Organisation pour faire cesser la violence. Alors j'ai fait le tour des différents secteurs, en disant aux gens de se joindre à nous et de cesser la bagarre* »

Afrika Bambaataa

L'histoire raconte qu'en 1975 dans le Bronx, Bambaataa Kahim Aasmin fut témoin du décès de son ami Soulki, tué pendant un affrontement entre gangs ennemis, alors qu'il était membre du gang des Black Spades. Cet évènement traumatisant le décida à troquer son arme contre l'art de la platine, influencé par le créateur du mouvement hip hop, DJ Kool Herc.¹⁴⁴ Les Block Parties, ces fêtes de quartiers, qu'il organisa par la suite, lui ont permis d'attirer les foules puis d'étendre sa renommée dans les tours du Bronx River et ses environs. Le projet d'Afrika Bambaataa appelé tout d'abord l'Organisation puis la Zulu Nation fut de proposer une forme alternative de solidarité structurelle, identitaire, valorisante, socialisatrice et concurrente aux gangs qui, selon lui, ne mènent qu'au chaos et à l'autodestruction. Le nom de son organisation rend hommage aux guerriers zoulous d'Afrique du Sud conduits par leur roi Shaka Zulu contre l'oppression colonisatrice anglaise. Le mouvement hip hop devait permettre d'offrir à des « talents exceptionnels » une mobilité sociale qu'ils pouvaient obtenir autrement que par la réussite scolaire. « Certains individus dilapident leur héritage culturel tandis que d'autres mettent tout en œuvre pour le faire fructifier et sortir d'une condition défavorisée ».¹⁴⁵ Ainsi

¹⁴⁴ En 1973, Dj Kool Herc donne naissance au hip hop avec les « Block Parties : vers la fin des années 1970, les habitants des ghettos noirs de New York, se réunissent en pleine rue pour festoyer en buvant avec leurs voisins. Le principe est assez simple, on ferme les deux côtés d'une rue, on branche des éclairages et des sonos et on met en place un service de sécurité pour que les habitants du quartier puissent profiter de la fête. Outre le fait d'être une sorte de fête des voisins, version new-yorkaise, les « Blocks parties » ont pour caractéristique d'être le lieu de naissance du mouvement culturel Hip Hop, avec un DJ (Disc-Jockey) pour le son et un MC (master of ceremony) au micro pour l'animation. Pour faire vibrer les foules, le tempo des batteries est mis à nu, c'est l'avènement du break beat. Le MC investit de ses paroles l'espace sonore libéré : peu à peu, des textes rimés remplacent les onomatopées et le verbe anglais *to rap*, signifiant « débiter vite, parler de manière accélérée », s'impose alors comme la meilleure définition de ce mode d'expression. La Zulu Nation d'Afrika Bambaataa a aussi popularisé les Blocks Parties, elle était la grande rivale de Kool Herc et ses deux MC. Adrien Mathilde, Jimmy Thomas *Un croisement entre un héritage culturel et un mode de vie issu de la rue*, Overblog

¹⁴⁵ Jourdain Anne, Naulin Sidonie, « Héritage et transmission dans la sociologie de Pierre Bourdieu », *Idées économiques et sociales* 4/2011 (N° 166, p. 6-14)

ces nouveaux acteurs culturels pouvaient échapper au destin tragique qu'aurait pu leur réserver la marginalisation liée aux aléas de la vie de rue.

Bambaataa est le fils d'une infirmière et les membres de sa famille sont influencés par l'idéologie de la « Nation of Islam », l'organisation religieuse prônant un nationalisme afro-américain.¹⁴⁶ Les programmes de jeunesse, l'activisme civique et politique des Black Muslim sont une source d'inspiration pour cette Zulu Nation tout comme le sont les combats pour la cause noire portés par leur leader emblématique assassiné, Malcom X. Mais la culture hip hop née dans les Blocks Parties, a attiré la jeunesse surtout grâce à la capacité de mobilisation du divertissement et de la modernité. « Peace, Unity, Love and have it fun » est le slogan phare de la Zulu Nation qui sert de processus d'identification à la jeunesse qui a rallié le mouvement culturel de l'idéologue Afrika Bambaataa.

Les Zulus sur le plan artistique s'affirment par le Graffiti, le McIng, le Deejaying, le Bboying (et pour certains le Beatboxing), les disciplines fondatrices du mouvement hip hop qui s'exportent à l'international, principalement au Japon, au Canada ou en Europe. Les influences musicales majeures vont de James Brown, Sly Stone, Georges Clinton à des artistes de « spoken word », comme The Last Poets ou Gil Scott Heron, tous célébrés chaque année à New York le 12 novembre lors de l'anniversaire de l'international Zulu Nation.¹⁴⁷ Afrika Bambaataa adoube Dee Nasty, le premier Dj français ainsi que l'animateur français Sidney, présentateur de l'émission H.I.P H.O.P diffusée sur TF1 de 83 à 84, et sont nommés « Chiefs » des Zulus de France (Adrien Mathilde, Jimmy Thomas, 2012). Le groupe Afrika Bambaataa and the Sonic Force sort son premier album studio *Planet Rock* le 1^{er} décembre 1986 chez le label indépendant Tommy Boy et rencontre un succès commercial mondial. Cette œuvre est encore considérée comme l'une des références discographiques ultimes du hip hop originel et permet d'asseoir la réputation, la visibilité de la Zulu Nation.

¹⁴⁶ Jeff Chang, *Can't stop won't stop : Une histoire de la génération hip hop*, Allia, p 632

¹⁴⁷ Zulu Nation : *Origines et préceptes* www.zulunation.fr

Plutôt que des lois strictes à interpréter d'une manière littérale et univoque, les vingt points qui suivent représentent des codes moraux, des lignes de conduite que chaque Zulu doit comprendre et assimiler pour lui-même en toute bonne conscience. Les lois de l'Universal Zulu Nation sont les suivantes ¹⁴⁸ :

Tableau 6 :

Zulu Nation : codes de moralité
<p>1. La Zulu Nation n'est pas un gang, c'est une organisation d'individus à la recherche de succès, de paix, de sagesse, de connaissance, de compréhension et de bon comportement dans la vie.</p> <p>2. Les Zulus doivent chercher des moyens positifs pour survivre dans la société.</p> <p>3. Les actions négatives sont des actions qui appartiennent aux mauvais. Le comportement animal est négatif. Les Zulus doivent être civilisés.</p> <p>5. Les Zulus ne peuvent pas être membres d'organisation dont les fondements sont basés sur des actions négatives.</p> <p>6. Les Zulus doivent être en paix avec eux-mêmes et les autres.</p> <p>13. Les Zulus n'ont pas le droit de clamer leur appartenance à la Zulu Nation de manière irrespectueuse. Ils ne doivent pas impliquer leur nom au crime ou à la violence.</p> <p>19. Les rois Zulus et les reines Zulus sont également importants dans la Zulu Nation, le respect leur est dû.</p> <p>20. L'anniversaire de la Zulu Nation est le 12 novembre (date de sa création). C'est la date officielle et elle devrait être célébrée le jeudi ou le vendredi de la même semaine.</p> <p>Source : www.zulunation.fr</p>

¹⁴⁸ Sébastien Leborgne, *Concernant les musiques urbaines : Comment prendre en compte le public des praticiens amateurs issus des quartiers populaires dans les parcours professionnalisants et les cursus diplômants ?* p10 CEFEDM Rhône-Alpes

Bien que la Zulu Nation affiche des valeurs pacifiques d'ouverture et de solidarité, son champ culturel hiérarchisé préfigure une micro-société précapitaliste extrêmement concurrentielle où les acteurs se livrent « une guerre des crew » d'une violence symbolique, impitoyable, totale. En effet, le champ est un espace social où des acteurs sont en concurrence avec d'autres acteurs pour le contrôle des biens rares et ces biens rares sont justement les différentes formes de capital. »¹⁴⁹ Dans le champ de la production culturelle, la recherche d'un statut social ou de la reconnaissance par ses pairs incite les artistes à augmenter leur capital par le travail, certains refusant même de poursuivre une logique matérielle ou de rentabilité financière. Pour une partie d'entre eux « la reconnaissance de leur œuvre, l'autonomie par rapport à l'influence commerciale, la liberté de pensée, sont plus importantes que l'accumulation de capital économique par l'intermédiaire du succès commercial. »⁷ D'autres artistes choisiront pour renforcer leur position sociale d'augmenter leur rentabilité économique et ainsi se soumettre aux règles fixées par les superproductions des industries culturelles qui investiront sur eux des capitaux de masse.¹⁵⁰

Le milieu hip hop et la Zulu Nation d'Afrika Bambaataa forment des structures sociales régies à la fois par des principes d'organisation solidaires, et comme des « champs de force », des « champs de lutte » où les individus vont sans cesse s'affronter lors de leurs représentations publiques ou par médias interposés.

« Faire s'affronter des bandes crée de l'engouement populaire et donc des ventes d'albums. »

Adrien Mathilde, Jimmy Thomas

« On peut citer comme grands épisodes de cette "guerre" la Bridge War, soit la série d'affrontements verbaux entre le Juice Crew du producteur Marley Marl, venant du Queens, et la South Bronx Boogie Down Productions (BDP) du rappeur KRS-One, issu du Bronx. Tout commence lorsqu'en 1985, le Juice Crew sort le morceau "The Bridge" qui laisserait sous-entendre que c'est dans le Queens que le hip-hop serait né (MC Shan explique en 2003 que cela était totalement faux).

¹⁴⁹ Pierre Bourdieu, *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, Seuil p73-75

¹⁵⁰ Sous-champ de production restreinte, où les producteurs n'ont pour clients que les autres producteurs, qui sont aussi leurs concurrents les plus directs, et le sous-champ de grande production, qui se trouve symboliquement exclu et discrédité. Dans le premier, dont la loi fondamentale est l'indépendance à l'égard des demandes externes, l'économie des pratiques se fonde, comme dans un jeu à qui perd gagne, sur une inversion des principes fondamentaux du champ du pouvoir et du champ économique. Elle exclut la recherche du profit et elle ne garantit aucune espèce de correspondance entre les investissements et les revenus monétaires ; elle condamne la poursuite des honneurs et des grandeurs temporelles ". Pierre Bourdieu, *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, Seuil

En 1986, le groupe de KRS-One leur répond en interrompant leur concert avec un morceau qui les attaque violemment : "South Bronx" qui explique que le hip-hop est né dans le Bronx et que si le Juice Crew chante Bridge dans leur quartier, ils mourraient. Le Juice Crew répond quelques mois plus tard, en 1987, avec le single "Kill that Noise" qui accuse KRS-One d'avoir sciemment surinterpréter leurs paroles pour se faire un nom et se moque de son attaque. Peu de temps après, l'un des membres du groupe, Scott La Rock, meurt par balles.

Pourtant, MC Shan, le leader du Juice Crew ressort un single nommé "Juice Crew Law" contenant quelques attaques sur la façon de se comporter de KRS-One. Ce dernier répond immédiatement avec un morceau mémorable "The Bridge is over". Quelques rappers vont alors s'allier à la BDP pour sortir deux singles : "Juice Crew Dis" et "Brooklyn Blew Up the Bridge, South Bronx Helped us out". Malgré une réponse du rappeur Butchy B avec "Go Magic" en 1988, le Juice Crew perd la Bridge War et la BDP se permet même d'enfoncer le clou avec "My Philosophy".

On retient finalement de cet épisode du rap que c'est lui qui va faire que beaucoup de producteurs vont comprendre l'intérêt de cette musique de rue. Faire s'affronter des bandes crée de l'engouement populaire et donc des ventes d'albums. Le gangsta rap est l'héritage direct de ces guerres de crews. »¹⁵¹

Avec l'explosion de l'industrie du rap dans les années 90, les quatre disciplines du mouvement hip hop se sont scindées et l'influence de la Zulu Nation s'est essoufflée pour ne devenir qu'un sous-champ des grandes productions de musiques urbaines. Dans son livre *Impulse*, le journaliste et homme politique Ronald Savage accuse Afrika Bambaataa d'actes de pédophilie. Les faits remontent en 1979 à l'apogée du collectif la Zulu Nation, nous rapporte l'article de *Metronews* du 01 Avril 2016. *"J'étais un enfant, quand c'est arrivé, a confirmé l'homme politique dans une interview avec Shot97.com. Je voulais en être avec le groupe du moment, et je ne comprenais pas vraiment que Bambaataa me molestait."* D'autres accusations ont suivi le témoignage de Ronald Savage et la Zulu Nation France a décidé de se séparer de son homologue américain, lui reprochant d'avoir rompu avec les valeurs universelles et fondatrices du mouvement. Afrika Bambaataa, de son vrai nom Kevin Donovan (dont certains biographes contestent l'authenticité) est aujourd'hui un personnage controversé, aux multiples visages contrastés. Il reste néanmoins le Père fondateur de la Zulu Nation et l'un des principaux pionniers de la culture hip hop avec DJ Kool Herc et Grand Master Flash.

¹⁵¹ Adrien Mathilde, Jimmy Thomas, *Un croisement entre un héritage culturel et un mode de vie issu de la rue*, Overblog. Adrien Mathilde, Jimmy Thomas, *Un croisement entre un héritage culturel et un mode de vie issu de la rue*, Overblog, 2012

« Une fois la maison construite, on oublie le charpentier. »

Proverbe indien ; Les maximes populaires de l'Inde (1858)

Un documentaire intitulé « *Founding Father* » propose une version alternative de l'histoire communément admise de la naissance du mouvement hip hop aux Etats-Unis dans les années 70. Charisma Funk, Grandmaster Flowers, Nu sounds, King Charles ou encore Disco Twins seraient les véritables pionniers, oubliés par l'histoire et qui furent actifs bien avant l'arrivée de DJ Kool Herc. Le site The backpackerz rapporte que Chuck D ¹⁵², dont la caution morale suffit pour qu'on prenne au sérieux ce qui nous est raconté, avec cette autre histoire du hip hop rend hommage à des pionniers depuis longtemps oubliés et nous rappelle que l'esprit critique doit plus que jamais faire partie de l'attirail du hip-hopper, le savoir et sa transmission étant des composantes essentielles de la culture.

Grandmaster Flash, Kool Herc et Afrika Bambaataa auraient-ils bénéficié du soutien des médias et des multinationales, pour endosser à eux seuls le rôle de pionniers officiels d'un mouvement qui existait également dans les quartiers de Brooklyn et du Queens ? Le titre emblématique et précurseur du rap commercial américain *The Rapper's Delight* de Shugarill Gang comporterait un couplet en partie plagié du rappeur Grand Master Caze. L'histoire de la culture hip hop serait à l'instar des autres genres musicaux, en partie réécrite par des médias et des sociétés capitalistes qui avaient tout intérêt à exposer les artistes générant du profit. Ainsi la première tâche de la recherche scientifique est de considérer l'ensemble des acteurs culturels ayant participé à l'émergence d'un mouvement, en évitant les pièges que pourrait nous tendre l'historiographie sélective d'une poignée de décideurs privés et publics.

¹⁵² Membre et leader du groupe de rap américain Public Enemy populaire dans les années 90

2.2 Crossing Over : De la culture underground à la culture mainstream

« Si j'ai une nostalgie, c'est celle des soirées où il y a deux cents personnes, où il y a le micro ouvert, où le DJ envoie un instrumental, où tu montes et fais ton truc. C'est là que se créaient les groupes, les nouveaux styles, les morceaux et les idées »

Akhenaton, IAM

Kool Herc, Grand Master Flash et Afrika Bambaataa, créent avec le hip hop un mouvement de contre-culture, de transmission de valeurs contestataires par opposition volontaire à la culture dominante et bourgeoise. Seulement, à l'instar de nombreux phénomènes culturels (culture hippie, rock, cinéma et comics underground etc..), les contre-cultures urbaines prennent leur essor par leur prise en charge des industries culturelles. Les professionnels de l'industrie musicale utilisent le terme « crossing over » ou « cross over » pour désigner le basculement commercial d'un artiste ou d'un projet artistique. Il peut également signifier la capacité d'une chanson à attirer un large public. Les acteurs américains parlent de faire « *le break* » pour traduire le passage de l'ombre à la lumière dans une carrière cinématographique, de l'anonymat à la célébrité. Dans une approche sociologique, le crossing over définira le mouvement d'un artiste ou d'une œuvre culturelle partant d'un sous-champ de production restreinte vers un champ de production de masse. Certains artistes choisiront la reconnaissance de leurs pairs dans le milieu underground parfois caractérisé par « l'amour de l'art non marchand », tandis que d'autres évolueront dans son sous-champ de production restreinte afin de conserver leur liberté de ton, d'expression et de création (c'est le cas par exemple d'un bon nombre d'artistes engagés). L'underground regroupe également les artistes qui n'ont pas atteint le degré de notoriété suffisant pour rejoindre les systèmes de productions de masse.

La critique des industries culturelles par l'école de Francfort

La défiance des mouvements artistiques indépendants envers les productions industrielles des biens culturels peut se rapprocher idéologiquement de la théorie critique des industries culturelles par l'école de Francfort. Les principaux intellectuels de ce mouvement philosophique né dans les années 30 furent Horkheimer, Adorno, Marcuse, Benjamin et Habermas, qui décrivaient les industries culturelles comme un instrument de pouvoir dominant dont l'objectif consistait à maintenir les hiérarchies sociales en produisant une culture conformiste et formatée.¹⁵³ « La

¹⁵³ Olivier Dhilly, *La critique des industries culturelles par l'école de Frankfort : la mystification des masses*

logique marchande rythme le secteur de l'art et de la culture. Une rationalité technique colonise tous les aspects de la vie quotidienne. Les médias et la culture éradiquent toute forme de créativité originale pour s'adresser à une masse de spectateurs consommateurs. « Pour le moment, la technologie n'a abouti qu'à la standardisation et à la production en série, sacrifiant tout ce qui faisait la différence entre la logique de l'œuvre et celle du système social », analysent Adorno et Horkheimer. L'industrie culturelle favorise la passivité du public qui ne peut plus exprimer ses désirs spontanés. Aucune sensibilité originale ne peut librement se développer. »¹⁵⁴

Si pour l'école de Francfort, l'industrie culturelle détruit l'aura d'une œuvre d'art en annihilant la contemplation et son authentique sacralité, Walter Benjamin n'éprouvera pas un total rejet pour les médias de masse. Les techniques de production instaurent selon lui une esthétique de choc, une expérience vécue venant se substituer à l'expérience auratique et conduisant à la politisation de l'art.¹⁵⁵ Dans le cas de la culture hip hop, la discipline du graff conserve la forme contemplative, originale, unique et sacrée d'une œuvre d'art murale qu'aucun système ne peut uniformiser à une échelle industrielle. L'héritage idéologique des intellectuels de Francfort amène de ce fait un certain nombre d'artistes et de penseurs à considérer que les mass médias obéissant à des logiques macroéconomiques, ont tout simplement dénaturé voire tué l'art véritable et spontané. Le milieu underground conserve une sorte d'authenticité artistique en s'adressant à un public restreint de fins connaisseurs en matière d'art de la culture du quotidien. Occuper une position dominante par un succès critique dans un tel champ culturel procure à l'artiste, en fonction de ses valeurs culturelles et symboliques, une satisfaction supérieure à celle d'un succès commercial rendu possible grâce à une création stéréotypée. Dans un sous-champ de production culturelle restreint, le sujet créateur n'aura pas à définir l'art comme un marché hyperconcurrentiel ni à se soumettre totalement aux lois de l'offre et de la demande qui honorent les acteurs les plus formatés, conformistes, rentables et compétitifs. Pour résumer sa pensée il considère à juste titre que « les origines du hip-hop ne

¹⁵⁴ La critique de l'industrie culturelle, Zones Subversives, Chroniques critiques

¹⁵⁵ L'aura est le propre de l'œuvre d'art traditionnelle, originellement liée à la religion et dotée d'une valeur culturelle. Les nouveaux médias détruisent l'aura. Même si on trouve chez Benjamin ce premier constat dû au développement des médias, ceci ne conduira pas Walter Benjamin à un rejet de ces nouveaux médias. En effet, si pour lui les nouveaux moyens de production esthétique abolissent la distance propre à l'œuvre auratique, ils inaugurent une esthétique du choc : la contemplation se substitue à l'expérience vécue. L'expérience auratique est un abandon à la rêverie alors que l'expérience vécue du choc est éveil. En d'autres termes, cet abandon de la dimension auratique laisse place à une politisation de l'art. Olivier Dilly, *La critique des industries culturelles par l'école de Francfort : la mystification des masses* p 2-3

sont pas liées à la culture de consommation mais à la créativité de ceux qui ne possèdent rien et dansent dans la rue »¹⁵⁶.

Gill Scott Heron, anti-héros du rap et du spoken word

Ainsi, Gill Scott Heron actif dès le début des années 70, est considéré comme le précurseur du spoken word et du rap, grâce à sa poésie engagée, déclamée et orchestrée par des musiciens de soul, de blues, de jazz ou d'électro. Il ne connut au cours de sa carrière qu'une notoriété limitée comparée aux rappeurs « mainstream » à la renommée mondiale, l'ayant succédé dans les années 80 et 90, et qui se réclament pourtant de son influence. Enseignant en littérature, romancier, poète, musicien, à vingt et un ans Gil Scott Heron a déjà publié un roman *Le Vautour*, un recueil de poèmes *Small Talk at 125th and Lenox* et sous ce titre éponyme un premier album. Il enregistre entre 1971 et 1974 trois autres albums, *Pieces of Man*, *Free Will* et *Winter in America*. Loin d'adopter une stratégie commerciale basée sur un marketing de l'image, Gill Scott Heron déclare : « *Quand Brian¹⁵⁷ et moi avons débuté, on était des auteurs avant tout... c'est pour ça qu'on a mis des images de gorilles sur les pochettes, on était plus préoccupé par le fait de faire passer nos chansons... on se fichait pas mal de se mettre en avant ...peu importe qui chante ces chansons, du moment que les gens les écoutent et les apprécient. Quand ils ont réalisé le film "Hurricane" ils ont utilisé le morceau " The Revolution will not be televised ". Je n'apparaissais nulle part dans ce film, mais ma chanson y était !* »¹⁵⁸.

Son objectif est de dénoncer par sa musique les injustices qui frappent la communauté afro-américaines aux Etats-Unis et ses attaques répétées envers le président Ronald Reagan lui valent en 1985 une mise à l'écart du célèbre label Arista Records avec lequel il collaborait depuis plus de dix ans. Décrit par le gouvernement américain comme « le plus dangereux musicien vivant » à cause de ses engagements politiques, Il reproche régulièrement aux jeunes rappeurs d'avoir déserté le combat social au profit du divertissement et de la recherche du profit. Le chanteur, après avoir effectué plusieurs séjours en prison, meurt le 27 mai 2011, emporté par sa séropositivité, les excès de drogues et d'alcool. Les trois succès discographiques notables de Gill Scott Heron restent les chansons *The Revolution will not be televised*, *the Bottle*

¹⁵⁶ Rennie Harris , 2004. *Promotional Materials for Rennie Harris Puremovement Tour 2004*, www.puremovement.net

¹⁵⁷ Brian Jackson est un claviériste, flûtiste, chanteur, compositeur et producteur américain. Il est surtout connu pour ses collaborations avec Gil Scott-Heron dans les années 1970.

¹⁵⁸ Biographie de Gill Scott-Heron <http://www.gilscottheron.fr/histoire>

puis *Angel Dust*. Il demeure cependant l'archétype du « génie » qui a évolué tout au long de son parcours musical dans un sous-champ de production retreint, quasi méconnu du grand public, respecté par les cercles de mélomanes exigeants.

Annexe 12 :

Gil Scott-Heron, héros de la contre-culture américaine, au New Morning

Le chanteur, "parrain du rap", était au New Morning après de longues années d'absence.

Par Véronique Mortaigne, Le Monde, le 12/05/2010

Lundi 10 mai, Gil Scott-Heron donnait deux concerts au New Morning, à Paris ; l'un à 19 h 30, l'autre deux heures plus tard, en principe. Mais, avec le musicien, poète et romancier américain, les lois de l'exactitude pèsent peu. A 22 heures, c'est donc une très longue file d'attente qui serpente de la rue des Petites-Ecuries au Faubourg-Saint-Denis, des centaines de sentimentaux, de partisans de la révolution noire, que la pluie battante ne décourage aucunement.

Gil Scott-Heron, né en 1949 à Chicago, a été qualifié de "parrain du rap", après avoir publié en 1974 *The Revolution Will Not Be Televised*, brûlot scandé en "spoken word" sur fond de percussions sèches. Scott-Heron a été beaucoup échantillonné et copié par le monde du hip-hop, nouvelles stars comprises, notamment par Common ou Kanye West. Ce fils d'un militant Black Panther - la génération de Gil Scott-Heron - lui emprunta en 2005 *Home Is Where the Hatred Is* (chanson sur l'addiction extraite de *Ghetto Style*, 1998). En retour, l'arrosé a piqué des bribes de l'arroseur, pour en bâtir la rythmique de *On Coming From A Broken Home*, l'un des titres du très bel et très concis *I'm New Here*, album paru en janvier chez XL Recordings.

Ce grand escogriffe à la coiffure hendrixienne, remplacée aujourd'hui par une casquette plate, fut sans conteste le précurseur du rap politique (avec The Last Poets), du slam et de l'acid-jazz, notamment au côté du flûtiste, pianiste et producteur Brian Jackson depuis *Pieces of a Man* (1971). Scott-Heron tombe dans la drogue. Junkie, le militant de la cause noire, l'anti-nucléaire, l'anti-Reagan, le porte-parole d'une révolution *free*, incarne alors les difficultés de la communauté afro-américaine à se rêver un avenir. En 2001, il est encabané à New York, libéré sur parole, repris en 2006 et condamné à trois ans de prison pour possession de cocaïne. Le crack ayant fait ses effets, les dents sont tombées, le comportement est erratique. Le patron de XL Recordings (Radiohead, White Stripes...) lui demande une audience au parloir et le kidnape à sa sortie anticipée en 2007 pour l'enregistrement d'*I'm New Here*.

Sur scène, Gil Scott-Heron, dont le père jamaïcain fut le premier footballeur noir à jouer dans une équipe écossaise (le Celtic de Glasgow), raconte un peu tout cela, entre deux blues chantés d'une voix de roccaille, très funk, très jazz, inspirés. Il dit aussi son attachement au New Morning, club où il chanta pour la première fois en 1983. Il devait y revenir en 2009, mais les autorités américaines ne l'avaient pas laissé prendre son avion. Les concerts européens furent annulés, reportés.

Attendu à Londres à la mi-avril, il fut cloué au sol par le nuage de poussières du volcan islandais. Le 26 avril, enfin en concert, au South Bank Center, il est chahuté par une centaine de militants pro-palestiniens qui lui reprochent d'être programmé à Tel-Aviv, ce qui serait contraire à ses positionnements politiques. En tournée européenne, il doit chanter le 23 mai à Athènes, dans une Grèce en pleine crise, où les salles sont vides et où les manifestants lancent des pavés et brandissent des drapeaux rouges, comme le montre la "une" de *Newsweek* le 17 mai, annonçant la fin de l'euro. Rattrapé par la politique, c'est un Gil Scott-Heron heureux et rieur qui finit un concert donné en quartette par *The Bottle*, l'un de ses classiques, plébiscité.

« *Rapper's Delight* » et « *The Message* », les deux premiers hits mondiaux

L'année 1979 marque la sortie du hip hop américain du milieu underground. Les rappeurs enregistrent leurs premiers disques en studio et opèrent « un crossing over historique » telle la chanson *Rappers' Delight* signée par le groupe The Sugarhill Gang. Ce titre réalise un « replay » en reprenant notamment l'instrumentalisation du titre *Good Time* de Chic et rencontre un succès immédiat. « *Rapper's Delight* atteint la 4^e place du classement R&B. Il entre au Billboard Hot 100 en novembre 1979 et se classe 36^e en janvier 1980, devenant ainsi le premier single de rap à figurer dans le top 40 américain. Le morceau est un succès mondial, il se classe 3^e des ventes au Royaume-Uni et en Allemagne, et 1^{er} du hit-parade canadien établi par le magazine *RPM*. Il figure dans le top 10 d'autres pays, dont Israël et l'Afrique du Sud. Aux États-Unis, Sugarhill Gang vend plus de deux millions de disques en quelques mois. *Rapper's Delight* est alors le maxi 45 tours le plus vendu de tous les temps. En 30 ans, les ventes dépassent les dix millions d'exemplaires dans le monde ». ¹⁵⁹ Cette année et celles qui vont suivre marquent l'avènement de nouveaux artistes produisant un hip hop commercial en suivant un processus d'intégration au sein de l'industrie musicale et des médias. Aussi, « le rap grand public a lui-même été souvent plus audacieux qu'un rap indé engoncé dans sa bonne conscience underground » précise Sylvain Bertot ¹⁶⁰ sur le blog Hartzine, pourtant amateur de rap indépendant.

« Grâce à ce titre, le rap devient un marché fiable pour des investisseurs »

Christophe, musiculture.fr

Le crossing over de Sugarhill Gang leur a valu quelques inimitiés du milieu hip hop, provenant des activistes locaux de New York tels que Dj AJ, Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa ou Kool Herc, considérant à juste titre, que leur culture leur avait été arrachée par des « outsiders ». Le rappeur Kurtis Blow reconnut malgré tout que sans le tube *Rapper's Delight* rien n'aurait été possible. L'année 1979 fut le début d'une rupture entre deux champs culturels distincts, antagonistes et interdépendants, le premier constitué par des activistes d'un mouvement hip

¹⁵⁹ *Rappers Delight*, single de Shugarill Gang, Wikipedia

¹⁶⁰ Sylvain Bertot, *rap hip hop, 30 années en 150 albums*, de Kurtis Blow à Odd Future, Le Mot Et Le Reste (2013)

hop underground reflétant les réalités locales, puis le second par un courant mainstream soutenu par l'agencement de corporations multinationales.

« Tu vas grandir dans le ghetto, vivre médiocrement et tes yeux vont chanter une chanson appelée la haine profonde »

Grand Master Flash and the Furious Five, *The Message*

En 1982, le second titre rap à réaliser le crossing over est celui du groupe Grand Master Flash and the Furious Five intitulé *The Message*. Véritable hymne historique, ce titre est encore considéré comme le premier grand classique de la culture hip hop. Le single est produit sur le label Sugarhill Records, la toute première maison de disque hip hop, fondée par les époux Joe et Sylvia Robinson, aux côtés de Milton Malden et de Morris Levy, propriétaire de Roulette Records.¹⁶¹ La chanson est composée par le musicien de session Sugar Hill, Ed « Duke Bootee » et les paroles sont écrites par le MC de Furious Five, Melle Mel. Grand Master Flash, le DJ qui a construit sa légende personnelle notamment grâce à ce titre n'a en réalité pas participé à l'enregistrement du morceau. Pour la productrice Sylvia Robinson, "Grandmaster Flash" qui s'était taillé une réputation dans le milieu underground, n'était qu'un nom de marque, celui qui aiderait "*The Message*" à trouver un public. Grand Master Flash s'opposait à la sortie de ce titre qu'il trouvait déprimant mais Robinson n'a jamais tenu compte de son avis et l'avenir ne lui a pas donné tort, dans un temps où dans le milieu hip hop, le DJ était la vedette et le rappeur ne faisant que l'accompagner en rimes sur le rythme.

À sa sortie commerciale, la chanson se classe à la 4^e position du Billboard R&B, la 62^e du Hot 100 et à la 8^e place dans le UK Single Chart, mais son influence dans l'industrie musicale est mondiale. Le magazine *Rolling Stone* a placé *The Message* au 51^e rang de son classement des « 500 plus grandes chansons de tous les temps » qui marquera la toute première génération du hip hop des années 1980. Le rap jusque-là était une musique festive qu'on diffusait dans les clubs et les propos des Mcs étaient légers. Sur *The Message*, Grand Master Flash and the Furious Five proposent un texte engagé décrivant la réalité quotidienne des afro-américains dans le ghetto.

¹⁶¹ Stephen Thomas Erlewine, « The Sugar Hill Records Story - Various Artists - Songs, Reviews, Credits, Awards » [archive], AllMusic (consulté le 11 janvier 2015).

« Pour la première fois, le hip-hop devient un moyen de revendications sociales et politiques. Sur un texte dur, réaliste, transmis par une voix puissante et agressive (celle de Melle Mel), Flash transmet une réalité tranchante à la société blanche de Ronald Reagan. Un succès majeur, un pas énorme dans l'histoire du rap. Le titre qui fait du rap une forme d'expression crédible et fiable pour longtemps. Sa domination durera vingt ans... »¹⁶²

Christophe

Le début des années 1980 est marqué par l'arrivée du vidéo-clip et son effet démultiplicateur dans la diffusion d'une chanson à succès et de l'image des artistes. Le groupe de rap se filme dans un ghetto en dévoilant une réalité crue, se faisant arrêter en toute fin par la police, ce qui deviendra l'archétype musical d'un clip de rap en définissant ses nouveaux codes marketing. Le titre « *The Message* » est le cross-over par excellence, entrant dans les consciences de masse de manière plus intense que son prédécesseur « *Rapper's Delight* ». Grand Master Flash and the Furious Five est le premier groupe de rap intronisé au Rock & Roll Hall of Fame en 2007¹⁶³, démontrant l'héritage et la postérité de la formation musicale, dépassant ainsi les clivages de styles musicaux, afin d'insérer durablement le rap dans la culture populaire américaine. Sylvia Robinson est l'une des premières femmes à s'investir activement dans la production discographique. Les succès commerciaux qu'elle rencontre avec les titres « *Rapper's Delight* » et « *The Message* », lui valent encore aujourd'hui le surnom de « *Mother of hip hop* ».

¹⁶² Christophe, Grand Master Flash, www.musiculture.fr, le 27 octobre 2014.

¹⁶³ Tom Breihan, 1982 : *The Message* by Grand Master Flash and the Furious Five, www.sole.digital.com

2.3 Les battements de cœur d'une France américanophile

« *There is no alternative* »
Margaret Thatcher

L'émergence de la culture hip hop en France trouve également ses racines dans les relations franco-américaines au début des années 1980. Ronald Reagan se révèle être un président extrêmement populaire et son mandat accroît l'américanophilie en France et dans toute l'Europe occidentale.¹⁶⁴ Cette américanophilie renouvelée depuis les voyages en Amérique d'Alexis de Tocqueville et Gustave de Beaumont en 1831, et depuis l'euphorie de la victoire contre les troupes allemandes en 1945, touche aussi bien le cœur des milieux intellectuels, culturels que les milieux politiques.

« Les relations franco-américaines au début des années 1980 furent probablement les meilleures depuis 1918. De nombreux observateurs contemporains ont regardé ces relations comme une sorte de rêve. Les relations entre François Mitterrand et Ronald Reagan, même si les deux présidents étaient pleins de contrastes, étaient généralement sympathiques. Les relations transatlantiques étaient meilleures dans cette décennie qu'à tout autre moment depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Elles étaient certainement plus détendues que dans les années troublées de la IV^{ème} République, où les alliés se disputaient presque sur tout de l'Allemagne à l'Indochine, ou au début de la V^{ème} République, quand Charles de Gaulle retira la France du commandement intégré de l'OTAN. Et il y avait beaucoup moins de turbulences qu'au début des années 1970, qui ont vu les foules hostiles à Chicago assaillir le président Georges Pompidou et les récriminations mutuelles à propos de la guerre du Vietnam. Ces troubles se sont assouplis un peu plus tard dans la décennie après que Valéry Giscard d'Estaing est devenu président et Jimmy Carter a obtenu sa prudente approbation pour la poursuite de la détente et son plaidoyer en faveur des droits de l'homme.

Mais ses politiques vacillantes et son incapacité à récupérer des otages américains à Téhéran ont terni sa réputation. Il y a eu une amélioration marquée des relations franco-américaines après 1982, et en 1984-1988, les Etats-Unis et dans une moindre mesure, Ronald Reagan, étaient vraiment populaires en France »¹⁶⁵

Richard Kussel

¹⁶⁴ Loïc Laroche. Le Monde et les États-Unis de 1944 à nos jours. Histoire. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2018

¹⁶⁵ Richard Kussel, *The French way : How France embraced and rejected American values and power*, op.cit., p. 99.

L'américanisation culturelle des banlieues françaises

Ronald Reagan a contribué par son capital sympathie à améliorer l'image des Etats-Unis dans l'opinion publique française, et dans les banlieues, la jeunesse s'éprend pour la contre-culture afro-américaine. L'américanisation des banlieues a pu s'opérer car les populations ont été favorable à l'épanouissement de cette culture noire contestataire dont la danse se rapprochait de leur pratique traditionnelle. ¹⁶⁶ Le terme « banlieue » ne possède aucune réalité sociologique et géographique homogène et l'expression se révèle être « une métaphore permettant de circonscrire et de territorialiser commodément les peurs sociales ». (Hammou, 2011). La jeunesse des quartiers populaires a adopté la culture hip hop car elle la percevait davantage comme un mouvement initié par des afro-américains dénonçant un système inégalitaire dans lequel ils vivaient, plutôt que de s'approprier une culture occidentale. ¹⁶⁷ Au début des années 1980, la France constituant déjà une société de consommation, sa jeunesse pouvait se procurer tous les produits culturels et sportifs importés par les Etats-Unis sur les marchés internationaux. Les valeurs individualistes, capitalistes et libérales ont conquis cet espace, comme dans différents endroits du globe car l'Amérique, malgré ses tensions raciales, se positionnait en véritable garant sur le plan culturel et économique, capable de résister aux crises frappant le monde.

L'américanisation de la jeunesse s'accompagne de la consommation de produits culturels américains perçus comme nouveaux et modernes, permettant de s'affirmer et de se différencier des générations précédentes. Dans les quartiers, on écoute de la musique funk, soul, rap et l'on découvre sur les chaînes de télévisions les clip américains des artistes tels que Michael Jackson, Madonna, Tina Turner ou Lionel Ritchie. Les pionniers français découvrent les cassettes vidéos VHS produites par les premiers groupes de hip hop comme les Rock Steady Crew, les New York City breakers, Afrikaa Bambaataa ou Grand Master Flash and the Furious Five pour ne citer qu'eux. Les cultures urbaines et leur « *american way of life* » se répandent dans les quartiers populaires au milieu des années 1980, non uniquement par effet de mode, comme l'écrivait les observateurs de l'époque, mais par une véritable adhésion de la jeunesse. L'occidentalisation accrue des modes de vie et des références culturelles en direction de la

¹⁶⁶ Corinne Plantin, *Américanisation culturelle, les cultures urbaines étasuniennes dans l'agglomération foyalaïse : exemples du hip hop, du body system et de la glisse urbaine (1999-2002)*, Publibook, 2012

¹⁶⁷ *Ibid*

jeunesse issue de l'immigration postcoloniale, a en réalité provoqué chez elle, la recherche et l'affirmation d'une culture identitaire. ¹⁶⁸

Henri Belolo et Jacques Morali : Les Break Machine

« Contrairement à l'idée reçue, le groupe Break Machine ne désigne pas les trois breakers mis en avant – Lindsay Blake, Lindell Blake et Cortez Jordan – mais les producteurs Jacques Morali et Henri Belolo, qui avaient produit entre autre Village People ».

Vincent Piolet

Les industries culturelles comprennent rapidement qu'il y a une forte demande sur le marché, une concurrence à éclipser, et qu'elles doivent séduire une jeune clientèle américanophile en leur vendant des produits culturels estampillés « hip hop ». Henri Belolo, découvreur de nouvelles tendances, producteur indépendant et fondateur du label Scorpio Music fut l'un des importateurs de la culture hip hop en France. Né le 27 novembre 1936 à Casablanca au Maroc, il a gravi toutes les échelons de l'industrie musicale avant de se hisser aux plus hauts sommets. Il fut le représentant des labels Barclays et Atlantic au Maroc avant de s'installer à Paris à la fin des années 1960. Il produit pour le compte de Polydor des artistes tels que Serge Reggiani, Georges Moustaki ou Jeanne Moreau. Henri Belolo décline la proposition qu'on lui fait de devenir président du label Polydor et opte pour la voie de l'indépendance. ¹⁶⁹

Américanophile par excellence, il s'installe plusieurs années aux Etats-Unis avec son ami, l'auteur et compositeur Jacques Morali qui considérait qu'il n'avait pas obtenu de succès notable en France. Ils sont tous deux parmi les premiers producteurs français à développer une label et la carrière de plusieurs artistes. Dans les années 1970, ils donnent tous deux les lettres de noblesse à la musique dico en produisant notamment le groupe the Ritchie Family. Ils connaissent tous deux la consécration avec les Village Poeples, un projet pour lequel ils reçoivent un Grammy Award. C'est en 1982, qu'Henri Belolo et Jacques Morali font la rencontre de Keith Rodgers, musicien et ancien animateur d'une émission consacrée au rap, *Bon Rock Live*, sur la chaîne de radio locale new-yorkaise WHBI 105.9. ¹⁷⁰ L'équipe engage alors les

¹⁶⁸ *Ibid*

¹⁶⁹ *Décès d'Henri Belolo : La SPPF salue le parcours d'un grand professionnel du monde de la musique*, SPPF, 2019

¹⁷⁰ Break Machine, Wikipedia

danseurs spécialisés dans le break dance Lindsay Blake, Lindell Blake et Cortez Jordan. Le label Scorpio Music, dirigé par Henri Belolo et Jacques Morali, produit l'album *Street Dance* dans lequel figure le single éponyme, qui connaît un succès commercial en Europe. Il prend la tête des classements des charts européens dans des pays tels que l'Angleterre, la Suède, la Norvège et se vend en France à plus d'un million d'exemplaires. Récemment, l'artiste Grand Corps Malade a repris le sample du titre « *Street dance* » pour lancer sa chanson « *Pas essentiel* »¹⁷¹ qui dénonce les restrictions sanitaires et le « *sentiment amer, d'injustice* » du monde de la culture.

« La référence à *Street Dance* (morceau du groupe Break Machine, 1984) c'est un clin d'œil aux débuts du hip-hop — on disait le smurf à l'époque : c'est une culture qui émergeait à l'air libre, dans la rue, dans le clip on voyait des gars mettre un bout de carton par terre pour y faire des figures. On espère qu'on pourra de nouveau chanter et danser à l'air libre ». ¹⁷²

Grand Corps Malade

¹⁷¹ Le titre est réalisé par Quentin Mosimann et Thierry Leteur dit Tiery F.

¹⁷² Philippe Grelard, *L'essentiel selon Grand Corps Malade*, AFP, 11 décembre 2020

Mort d'Henri Belolo, pionnier de la musique urbaine

Par Michel Bampély, Libération, le 09 août 2019

Le musicien et blogueur à «Libération» Michel Bampély rend hommage au producteur des Village People et fondateur du label indépendant Scorpio Music.

Tribune. Une manière de vivre libre, d'aimer, de danser et de concevoir le disco, la dance, la house music et le hip-hop des années 70 aux années 2000, disparaît soudain à l'annonce du décès d'Henri Belolo, auteur, compositeur, producteur et fondateur du label Scorpio Music. Il retrouve sur une étoile son complice et ami Jacques Morali, décédé en 1991, avec lequel il a créé The Ritchie Family et principalement le groupe Village People, pour lequel ils reçurent en 1979 un Grammy Award. Depuis lundi 5 août, le monde de la musique rend hommage à l'un de ses mentors qui laisse derrière lui un héritage considérable, notamment dans la défense des artistes et la représentation des labels indépendants.

Importateur en France de la culture hip-hop américaine

En 1984, Henri Belolo fut l'un des importateurs en France de la culture hip-hop américaine à l'instar d'acteurs culturels tels que Jean Karakos, Bernard Zekri, Sophie Bramly ou Laurence Touitou. Le label Scorpio Music produit le single Street dance du groupe Break Machine qui connaît un succès retentissant et domine les classements des charts européens. Les professionnels de la culture comme Henri Belolo organisent avec des conséquences durables sur l'économie du hip-hop, la production de contenus culturels jusqu'à gagner le cœur de la jeunesse des quartiers populaires et les plus hautes sphères de l'Etat. Il recevra sous François Hollande en 2016, la décoration de chevalier de la Légion d'honneur.

Epris de musique et de nouvelles tendances, Henri Belolo et son équipe se sont également penchés sur le rap français qui a connu son âge d'or dans les années 90-2000. Je venais de fonder mon premier groupe de rap alternatif appelé la Troupe. Après avoir écumé quelques scènes dans la région parisienne et obtenu «un bouche-à-oreille prometteur», nous avons signé et obtenu nos premiers contrats d'artistes chez Scorpio Music, en distribution chez Universal Music. Je me souviens de la première rencontre avec Henri, «l'homme qui surfait sur la vague», et des conseils qu'ils nous prodiguaient : «N'oubliez jamais que lorsque vous intégrez une structure vous aurez affaire à des êtres humains, et les êtres humains se comportent partout de la même façon.»

Artiste profondément humain

Henri Belolo, Ginette Belolo, Arthur Benzaquen, Charly Idounda et les autres ont été financièrement très généreux avec nous ; nous n'avons manqué de rien. La banlieue, la banlieue, matin et soir, la banlieue. Je suis sorti de ma banlieue et je n'y suis jamais retourné. Comme des transfuges de classe qui dévorent pour la première fois le fruit de l'ascension sociale, les membres de mon groupe et moi découvrons les vrais studios, les tournées, les sorties, les voyages, les restaurants, les hôtels, les premiers appartements, les premiers fans et tout ce que nos parents ne pouvaient nous offrir. Car jusqu'ici nous vivions là où les politiques publiques d'intégration avaient échoué. Et puis nous avons livré notre album la Fête des fous

en 2000, un disque festif. Une palette musicale influencée par des artistes américains pionniers du genre comme 2 Live Crew, Luke Skywalker, Digital Underground ou Biz Markie. L'ambiance bon enfant rappelait la comédie du Grand Orchestre du Splendide et les chansons de Bourvil ou de Bobby Lapointe. La Troupe, un groupe de rap engagé, déguisé, carnavalesque et virevoltant comme les Village People, le tout orchestré par le réalisateur Thierry Gronfier.

Tandis que les carrières des rappeurs comme 113, Saïan Supa Crew, Oxmo Puccino, Rohff et Booba s'envolaient, nous n'avons finalement rencontré qu'un succès d'estime aux ventes confidentielles. Le hip-hop de la Troupe, rappelait «cette génération qui n'a pas changé le monde mais qui s'est bien amusé». L'influence d'Henri Belolo marquera plusieurs générations de musiciens, d'artistes et de managers au sein de l'industrie musicale.

Henri Belolo était un artiste profondément humain. Mister Clarck l'un des cofondateurs de la Troupe le confirme : *«Il faisait passer l'humain avant tout.»* La chanteuse Ruthy Marie-Louise qui apportait à notre folie artistique sa teinte de soul, tenait à lui rendre hommage : *«Je dirais que c'était un homme pondéré et discret, dont j'ai retenu une phrase : "La musique doit prendre son envol... et vivre..." En tout cas dans son entreprise, il n'aura eu de cesse de choisir la musique urbaine depuis ses débuts.»* Henri a su, un temps de notre jeunesse, remplir ce vide laissé par nos pères manquants, pour nous éviter de devenir des enfants manqués.

2.4 Le hip hop français « tout contre » le hip hop américain

« Je suis devenu célèbre en France et dans le monde pour avoir créé le premier programme télé dédié à la culture hip hop. »
Sidney

« La communauté africaine des débuts du hip hop a disparu »
Junior Almeida

L'année 1984 marque un grand tournant et l'explosion du hip hop français qui affirme son identité et se différencie du hip hop américain. TF1 lance l'émission H.I.P H.O.P qui est le premier programme télévisé au monde consacré à la culture hip hop. L'activiste et danseur Junior Almeida se souvient : *« Toute se passe en 1984, le bon comme le mauvais. L'émission de Sidney H.I.P H.O.P permet à toute la France et même au-delà de savoir ce que c'est le hip hop. Et pour être honnête, la première fois que j'ai entendu le nom culture hip hop c'est dans cette émission. (...). Je ne voulais pas entrer dans le mouvement Zulu, j'étais un smurfer. Alberto était un smurfer. Gabin et les autres étaient des breakers, point ! L'émission de Sydney avait mis tout ce que je connaissais en 1982 ensemble : Le Djing, le scratch...le graffiti commençait à entrer dans les mœurs. Le seul bémol pour moi c'est que cette émission n'a pas montré réellement ce qu'on faisait, ce qu'on vivait. Elle a surtout montré des enfants qui étaient contents d'être devant une caméra. C'était un petit peu le bordel. Je peux le dire sans problème car Sidney est un ami. Dans cette émission on voyait Sidney donner des cours de danse. Et là c'était chaud ! C'était choquant pour moi. Pour moi, pour nous il n'avait pas le niveau ! Il faut que les choses soient claires. Le niveau était tellement fort dehors que du coup voir Sidney donner la leçon... là c'est chaud ! Mais tout le monde regardait cette émission. Il m'a souvent invité mais j'ai toujours dit non car je n'adhérais pas à cette émission. »* ¹⁷³

¹⁷³ Street Voice (ep 177)- Junior Almeida (Boogie Lockers) by Youval

Le hip hop français se médiatise et met en lumière les minorités

L'une des grandes caractéristiques du hip hop que Sidney présente à toute la France est la perte de son aspect communautaire et identitaire de ses débuts entre 1979 et 1983. Son émission grand public présente « un visage acceptable » de la culture hip hop et de la jeunesse des banlieues françaises. « *On cherchait dans le public des petits blancs pour ne pas faire une émission ghetto. On disait forcément qu'on allait être catalogué : « C'est un truc où c'est normal, les Noirs dansent bien ! » . Mais justement je cherchais des blancs qui dansaient bien pour justifier que tout le monde pouvait le faire* » raconte Sidney au micro de France Inter.¹⁷⁴ « *C'est la première fois qu'on voyait des pauvres à la télévision* » rappelle le rappeur Oxmo Puccino.¹⁷⁵

L'émission de Sidney était diffusée le dimanche après-midi entre la messe et la série « Starsky et Hutch ».

« C'était un lien pour nous petits, avec la culture américaine »

Sonia Devillers

« C'est Marie France Brière qui était directrice de Radio France qui cherchait un animateur noir qui est venu voir ma grande copine Clémentine Salarié qui travaillait aussi à Radio 7 qui lui a dit : « va voir Sidney à l'Emeraude club, c'est lui qu'il te faut ». Dans un premier temps j'étais assez sceptique, mais j'ai accepté la proposition tout de même car on me laissait une plage horaire le jeudi soir où je pouvais passer de l'électro. Cela m'a peu à peu amené à découvrir le hip hop, notamment avec la musique d'Afrika Bambaataa, qui est même venu me saluer un soir lors d'une émission radio.

Et de là nous nous sommes côtoyés, nous avons les mêmes valeurs et sensiblement le même parcours, il a fait de moi le premier Zulu de France en 1982 ; j'intègre à ce moment la Zulu Nation International. Par la suite j'ai fait venir le danseur Mister Freeze à la radio et il y a eu quasi une émeute, c'est là que je me suis rendu compte que le hip hop était une culture qui émergeait en France avec le graff, la danse et qu'un mouvement était en train de se construire. À la même époque, TF1 qui voulait développer de nouvelles émissions télé me propose la case du dimanche après-midi pour faire connaître le hip hop.

J'étais vraiment emballé mais je n'avais aucune référence par rapport à une émission existante car c'était une première mondiale, alors j'appelle les américains, Afrika Bambaataa, qui me disent vas-y fais-le... On a pas chez nous d'émissions qui traitent de la culture hip hop, tu seras le premier à le faire et à représenter la culture hip hop dans le monde... On a tout fait et appris

¹⁷⁴ L'instant M : Sydney, le hip hop, les années 1980 et TF1

¹⁷⁵ La vraie histoire de H.I.P. H.O.P. - Culture et pop | ARTE

sur le tard car on ne voulait pas se louper, je voulais vraiment donner le meilleur de moi-même. Quelle chance, merci mon Dieu... »¹⁷⁶

Marie-France Brière, productrice visionnaire, avait recruté Sydney pour animer une émission quotidienne consacrée aux musiques afro-américaines sur radio 7. En devenant directrice des programmes de TF1, Sidney lui proposa d'adapter l'émission pour la télévision. Le décor fut réalisé par le graffeur américain Futura 2000. À la réalisation et à la production on retrouvait Gabriel Cotto, Laurence Touitou et Sophie Bramly (Les Zulu Queen) puis Sidney à l'animation. Ils avaient peu de moyens pour réaliser l'émission mais l'idée consistait à mettre à l'image toutes les disciplines de la culture hip hop comme le rap, de djing, le graf, la danse et le look des acteurs culturels. L'émission accueillit des invités tels que Herbie Hancock, Afrika Bambaataa, Kurtis Blow, Shugarill Gang, et la jeune Madonna qui débutait sa carrière avec le titre « *Holidays* ».

Avec l'émission H.I.P H.O.P La France découvrit dans cette culture hip hop médiatique, une formidable machine à fabriquer des célébrités. Sidney devint la première personnalité des médias français de cette culture urbaine et le premier présentateur noir du PAF. En 1984, le New York Times, lui consacra une demi-page dans ses colonnes. Sidney étendit également sa renommée dans les milieux hip hop new yorkais pour avoir initié la première émission au monde consacrée à cette culture underground, dans un esprit universaliste et une touche bien française. Son émission initia le premier virage audiovisuel dans la représentativité des minorités dans les médias, un oubli et un impensé de la télévision française. « *On m'a rappelé que j'avais mis en vedette des Toufik, des Mohammed qui étaient considérés comme la tierce classe sociale des banlieues et que j'avais donné un sens à la vie de milliers de jeunes en France* » rappelle l'animateur.¹⁷⁷ Des millions de téléspectateurs qui ne possédaient à l'époque que trois chaînes télévisées regardaient le dimanche après-midi des citoyens français danser, des citoyens avec un autre visage, porteurs d'une autre culture.

Pour assister à l'émission et participer au concours de smurf et de break dance qu'organisait Sidney chaque dimanche dans son émission, les enfants issus des quartiers populaires se ruèrent et constituaient la majorité du public de l'émission. Une culture festive, joviale, juvénile,

¹⁷⁶ *Sidney la légende du hip hop*, www.sneakers-culture.com

¹⁷⁷ *Ibid*

enfantine : voici le souvenir et l'héritage des années 1980 que laisse Sidney dans les mémoires collectives. « *Les enfants ont depuis disparu de l'imagerie du hip hop* » souligne à juste titre la journaliste Sonia Devillers. La médiatisation par TF1 de la culture hip hop et sa diffusion à travers la France notamment dans les quartiers populaires, a de ce fait amené la disparition de la communauté africaine de ses origines, qui avait notamment importé les pas de smurf et de break dance des Etats-Unis, par l'intermédiaire des enfants de diplomates. « *On était élégant* » se souvient Felix Loko, un ancien danseur aujourd'hui âgé de 56 ans et qui fréquentait le Rex Club au balbutiement du mouvement hip hop. ¹⁷⁸

¹⁷⁸ Entretien avec Felix Loko, ancien danseur

Hip Hop : Sidney, le grand frère des ondes

Par Stéphanie Binet, Le Monde le 03/08/2021

« Les premiers temps du hip-hop en France » (2/6). Présentateur du programme « H.I.P. H.O.P. » sur TF1, de janvier à décembre 1984, le DJ et animateur avait déjà son émission radio dédiée aux musiques noires dès 1981.

Sidney, 65 ans, jongle avec ses rendez-vous. Il doit prendre le TGV pour l'université de Lyon-II à Bron, en banlieue lyonnaise, pour enregistrer un MOOC, cours en ligne, avec le chorégraphe Mourad Merzouki sur l'histoire de la culture hip-hop. Puis caler une date de tournage pour un film. Dans le premier long-métrage de Jimmy Laporal-Trésor, Rascals, il jouera son propre rôle, « en tant que MC » (maître de cérémonie) d'une battle de danse. L'histoire se passe en 1984, l'année où toute la France a découvert Sidney comme animateur de la première émission télévisée au monde qui mettait en lumière la culture hip-hop.

C'était, sous le nom « H.I.P. H.O.P. », tous les dimanches en début d'après-midi sur TF1, de janvier à décembre 1984, juste après la série américaine, Starsky et Hutch. Quinze minutes que Sidney démarrait irrémédiablement par un tonitruant « Bonjour, les frères et les sœurs ! » et qui vont bouleverser la vie de dizaines de milliers de jeunes Français – 14 ans de moyenne d'âge – qui répéteront les pas de danses enseignés par Sidney et les Paris City Breakers. Quinze minutes d'un plateau avec échafaudages et graffiti censés rappeler un décor urbain à New York où Patrick Duteil, dit Sidney, n'avait jamais mis les pieds. *« J'ai un parcours qui n'a rien à voir avec la musique française. Les Français m'ennuyaient... »*

Lui a grandi à Argenteuil dans le Val-d'Oise, dans une petite maison en centre-ville que son père guadeloupéen avait achetée avec ses cachets de jazzman pour y élever ses sept enfants : « Mon père est arrivé en métropole en 1952 avec le Bumidom [Bureau pour le développement des migrations dans les départements d'outre-mer], raconte l'ancien animateur. Je suis né trois ans après. Dans le salon, il y avait une batterie et les musiciens venaient répéter à la maison car il n'y avait pas de lieu de répétition à l'époque. Mon grand frère m'a donné des cours de batterie dès que j'ai eu 7 ans. » En 1966, son père doit arrêter les concerts de jazz et les bals musettes qui le font vivre, sa femme meurt brutalement et il doit aller travailler la journée pour nourrir ses enfants : « J'avais 11 ans, se rappelle Sidney, il a fallu apprendre à se débrouiller. » Il s'inscrit au conservatoire d'Argenteuil, économise son argent de poche pour s'acheter des vinyles. Son premier disque est un album de Junior Walker, saxophoniste chez Motown. A 14 ans, il intègre comme chanteur le groupe d'un de ses frères et reprend les classiques du rhythm and blues et de la soul. C'est là qu'il se choisit ce prénom américain, Sidney : « J'ai un parcours qui n'a rien à voir avec la musique française, s'excuse-t-il presque. Les Français m'ennuyaient... Quoique Jacques Brel, en sueur, me faisait penser à James Brown. » A 19 ans, à sa sortie du service militaire, il accompagne son grand frère dans les discothèques et les bars parisiens : « Il disait toujours au patron du bar : "Mon petit frère a des disques, il peut t'en passer." Je suis devenu DJ sans vraiment chercher à l'être. En 1975, Giscard d'Estaing est au pouvoir, les radios ne jouaient pas de soul, pas de funk. J'avais une clientèle exclusivement afro-antillaise. Tout va se libérer avec l'arrivée de la gauche. »

Radios libres

En effet, jusque-là les radios doivent faire avec le monopole d'Etat. Il y a les officielles et les radios pirates dites libres comme Carbone 14, Radio Campus... François Mitterrand est élu président de la République. Son gouvernement les autorise et tente de les encadrer. Radio

France crée alors une station pour un public jeune, Radio 7. En 1981, Sidney est devenu DJ à L'Émeraude, un petit club, rue des Petites-Ecuries dans le 10^e arrondissement de Paris, devenu la référence en funk.

La comédienne Clémentine Célarié, alors animatrice sur Radio 7, est l'une de ses clientes les plus assidues. Il se souvient : « Sa patronne, Marie-France Brière, cherchait un Black pour animer une émission sur les musiques noires. Clémentine lui a dit : “Va à L'Émeraude, il y a un DJ qui va te plaire.” Elle y est arrivée très tôt. Il n'y avait personne et elle répétait : “Quand allez-vous mettre l'ambiance ?” A minuit, c'était plein, c'était la bonne époque des discothèques : entrée gratuite pour les filles avant minuit. Quand la salle est pleine, j'ai éteint les lumières et j'ai balancé mon générique, et je dis : “Bonjour, les frères et sœurs !” Je ne m'occupais plus de la dame qui n'arrêtait pas de dire : “Je vous veux, je vous veux.” »

A l'antenne de Radio 7, Sidney devient l'un des meilleurs ambassadeurs du rap américain. Sidney l'envoie balader mais accepte quand même sa carte de visite : « Quand j'ai vu le logo de Radio France, ça a fait tilt, se remémore-t-il. C'est là où vous voulez me faire travailler ? L'immeuble avec la tour au milieu où il y a la plus grosse collection de disques du monde ? Alors, O.K., si vous pouvez me faire accéder aux disques. » Il se retrouve tous les soirs à animer la tranche horaire de 22 heures à minuit sur la radio nationale. C'est dans ces murs, qu'un an plus tard, il va découvrir la culture hip-hop sur Radio 7, grâce à une autre femme qui va l'appeler au standard alors qu'il joue une nouveauté à l'antenne, le Planet Rock, d'Afrika Bambaataa. C'est Laurence Touitou, future patronne de la maison de disques Delabel, qui va signer IAM, Tonton David, Alliance Ethnik... « Elle me dit : “L'artiste dont vous êtes en train de passer le disque est chez moi.” Je ne la crois pas. Alors, elle a pris un taxi. Quand Laurence Touitou m'amène Afrika Bambaataa à la radio, c'est comme si la Terre s'arrêtait de tourner. Elle arrive avec ce type imposant avec tous ses colliers, qui m'explique la vie, ce qu'est la culture hip-hop, que c'est bien de rapper dans sa langue... »

A l'antenne, Sidney devient l'un des meilleurs ambassadeurs du rap américain. Il invite la star du graffiti Futura 2000 à tagger sur des tee-shirts dans le hall de la Maison de la radio. C'est l'émeute. Les couloirs de Radio 7 deviennent le point de rassemblement de tous les nouveaux adeptes, hyperlookés. Dee Nasty, plein de cambouis après sa journée de coursier, essaie de placer ses cassettes de scratch : « Je le voyais tout le temps, en retrait, mal fringué, cheveux longs. Les autres s'entraînaient dans le hall à breaker, le sol de Radio France était bien astiqué. » Alors quand Marie-France Brière est nommée directrice des programmes de TF1, elle propose immédiatement une émission sur le hip-hop à Sidney : « Elle me dit : “Ce que tu fais à la radio, tu vas le faire à la télé.” On va apprendre à la France entière à tourner sur le dos. » Elle ne croyait pas si bien dire, « H.I.P. H.O.P. » allume un feu en France que d'autres passionnés vont raviver et entretenir.

Le hip hop américain se professionnalise, se vend et s'exporte

« Je pense que le hip hop peut construire et éduquer en racontant des histoires » ¹⁷⁹

Mc Sha-Rock

Le hip hop français en 1984, s'est montré innovant en créant sa propre identité avec l'émission télévisée animée par Sidney. Les premiers rappeurs français eux, officiaient déjà dès 1981 dans les radios libres. Seulement le hip hop américain reste malgré tout le grand modèle vers lequel les autres pays du monde se tournent pour puiser leur inspiration et ce n'est que quelques années plus tard qu'ils créeront leur spécificité et de nouvelles territorialités. L'une des raisons est qu'au début des années 1980, le hip hop américain existe déjà depuis au moins sept ans. Le 11 août 1973, DJ Kool Herc avait organisé la première soirée hip hop au 15/20 Sedgwick Avenue dans le Bronx, puis s'était déplacé en bas de Sedgwick Avenue à Cedar Park pour mixer des morceaux.¹⁸⁰

« Sa sœur Cindy lui demanda en effet d'animer une soirée avant la rentrée quelques jours plus tard. Pendant la soirée, Kool Herc enchaîna les disques de manière remarquable et inédite. Il savait quels disques mettre pour faire bouger le plus les danseurs. C'est dans cette optique qu'il possédait toujours deux vinyles identiques afin de pouvoir passer certains passages de morceau en boucle, en alternant les deux disques.

Il remarque à cette époque que le public réagit mieux aux passages instrumentaux rythmiques. C'est donc la naissance du Breakbeat et du DJing. Son coup de génie fût de faire tourner en continu ses breaks, d'une platine à une autre, de sorte que les danseurs (les breakers) puissent enchaîner leurs figures plus longtemps. Ainsi, il devint le premier DJ et créa une rythmique nouvelle.

En plus de la naissance du DJing, la soirée confirmera l'émergence d'un autre phénomène: le Breakdance. C'est pour ces raisons que la soirée du 11 août 1973 est considérée comme la date de naissance du hip-hop. » ¹⁸¹

Baptiste Beauquis

Ce hip hop originaire du Bronx était constitué par des acteurs culturels et un public afro-américains. Dans son ouvrage autobiographique, *"The Story of the Beginning and End of the*

¹⁷⁹ MC Sha-Rock : « Nous, femmes, avons participé à bâtir la culture hip hop », www.madamerap.com

¹⁸⁰ *Ibid*

¹⁸¹ Baptiste Beauquis, L'ancien quartier de DJ Kool Herc va être renommé "Hip-Hop Boulevard", intrld.com, le 14 août 2016.

First Hip Hop Female MC : Luminary Icon Sha-Rock. »¹⁸², la rappeuse Sharon Green (MC Sha-Rock) explique qu'elle fut la première figure féminine de la communauté hip hop issue du Bronx. Active depuis 1976, elle fit sa première apparition télévisée avec son groupe Funky 4 +1 dans le *Saturday Night Live* en 1981, en signant avec le label Sugar Hill Records de Sylvia Robinson. Elle exhorte ses lecteurs à comprendre le rôle des femmes, parfois sous-estimé, dans l'explosion de la culture hip hop au sein industries culturelles et de ne pas toujours se fier à l'histoire racontée au profit de la gente masculine et des pouvoirs dominants.

« *L'histoire de la musique populaire est pleine de manipulateurs de marionnettes* »

John Rockwell

Un second mouvement hip hop, plus tardif, à se vendre et s'exporter hors des frontières américaines est celui avec un caractère multiracial et multiculturel, initié par Ruza Blue alias Kool Lady Blue. Cette londonienne d'origine s'est installée en 1981 à New York et rêvait d'ouvrir un club branché. Après avoir géré une boutique de vêtement aux côtés de personnalités comme Vivienne Westwood et Malcom McLaren, elle se lance dans la production d'évènements. En 1981, elle organise des soirées récurrentes dans un club appelé le Negril dans l'East Village¹⁸³. Kool Lady Blue engage alors les groupes tels que The Rock Steady Crew, Fab Five Freddy, DJ Afrika Bambaataa et DJ Jazzy Jay, que lui avait fait découvrir quelques mois plus tôt Malcom McLaren lors d'un concert au Ritz.¹⁸⁴ « *Mais la participation du public était très faible. Nous avons réessayé - la même chose s'est produite, presque personne ne s'est présenté. Ça ne fonctionnait pas* » raconte Lady blue.¹⁸⁵

¹⁸² Sha Rock And Iesha Brown, *The Story of the Beginning and End of the First Hip Hop Female MC : Luminary Icon Sha-Rock*, OuttaDaBluePublishing, 2010

¹⁸³ East Village est un quartier de New York connu pour sa vie nocturne tendance. Dans les rues, des bars de style rétro, des lieux de concert et des salles de spectacles côtoient des salons à cocktails chics et des restaurants branchés. En journée, des passants au style plus décontracté parcourent les boutiques, les magasins vintage et les salons de tatouage, et prennent leur repas dans les cafés conviviaux. Ancien cœur du milieu punk de la ville, St. Mark's Place regroupe aujourd'hui des établissements de restauration rapide à la mode et des boutiques de souvenirs.

¹⁸⁴ Le Ritz était un club de rock new-yorkais dans les années 1980 et au début des années 1990.

¹⁸⁵ *Kool Lady Blue Reflects on the Golden Age of Hip-Hop and Dance Music*, By Red Bull Music Academy on February 14, 2019

Kool Lady Blue suspend ses activités au Negril et revient le 7 janvier 1982, avec une programmation « *mash up* », c'est-à-dire plus éclectique. La seconde formule de la soirée rencontre un succès immédiat porté par une foule de branchés venue du centre-ville. Kool Lady Blue poursuit son témoignage : « *La culture hip-hop a trouvé une nouvelle maison au centre-ville ! Le club bondissait avec un grand mélange de personnes allant des punks aux branchés de New York, à la scène artistique de New York, aux musiciens, aux fashionistas et aux enfants du sud du Bronx. Je me souviens de David Byrne, John Lydon, Billy Idol, Andy Warhol, Basquiat, Joey Ramone, Debbie Harry, Julian Schnabel, Carolina Herrera, Keith Haring, Francesco Clemente, Madonna etc. tous traînant avec les enfants du Bronx et les hipsters du centre-ville* ». Après la fermeture du Negril, elle reprend sa formule de programmation artistique en 1982 au Roxy, et son hip hop « *punk et branché* » connaît alors une renommée mondiale. Un hip hop sans tension raciale, éclectique, nourrit par la créativité et la passion de ses acteurs de terrain et leur public.

Dans sa vision managériale, Kool Lady Blue avait déjà le souci d'une représentation paritaire de ses artistes. Elle engage donc les Buffalo Girls, les Fantastic Four, des groupes féminins de double dutch ¹⁸⁶ et conseille aux Rock Steady Crew d'engager une fille, Daisy Castro connue sous le nom de Baby Love. Kool Lady Blue prend le management des Rock Steady Crew et le groupe de break dance participant au New York Rap City Tour (1982), sont invités par la Reine Elizabeth d'Angleterre (1983), enregistre un album studio *Ready for the battle* chez Virgin Records (1983), et enfin fait une apparition dans le film *Flashdance* avec grâce auquel ils connaîtront une renommée internationale. En 1984, lorsque le hip hop en France se diffuse massivement dans les quartiers populaires, les pratiques sont encore au stade amateur tandis que le hip hop américain est déjà professionnalisé sous la houlette d'une productrice comme Sylvia Robinson ou d'une manageuse telle que Ruza Blue.

« *Les soirées « Wheels of Steel » au Roxy – ont catapulté la musique dance hip-hop dans le grand public mondial* »

Kool Lady Blue

¹⁸⁶ Le double Dutch est un sport de saut à la corde, avec ses règles et ses championnats. À l'origine, il s'agit d'un jeu inventé aux États-Unis, à New York, par des enfants d'immigrés hollandais. Dans les années 1970, s'est développée la version sportive, notamment dans le quartier du Bronx.

2.5 L'explosion du rap français

1985 : La mise à mort médiatique du hip hop

« Je me souviens qu'après H.I.P. H.O.P., j'avais proposé une émission de découverte rap à Skyrock. "Le rap c'est fini m'avaient-ils dit... Ils se sont bien trompés !" »
Sidney

« Le hip hop est mort ? Ça ce sont les blancs qui le disent »
Queen Candy, lettre à Longo (1985)

L'émission de Sidney n'aura duré qu'une seule saison. En 1985, le premier souffle est retombé. Pour les industries culturelles, les grands décideurs français et le grand public, le hip hop est mort, comme le punk, la new wave et d'autres phénomènes de mode qui firent fureur dans les années 1980. Sur le terrain, le Bataclan, le théâtre de la Grange aux Belles, Le Rex Club, la salle de Paco Rabanne qui accueillait les breakers et les smurfers, diversifient leur programmation ou ferment leurs portes. Quelques irréductibles poursuivent leur pratique de la danse en devenant enseignant comme ce fut le cas pour Gabin Nuissier, Xavier Plantus ou Junior Almeida. « En 1985, tout s'arrête. Comme un froid. Plus d'émission. Plus de salle Paco, Dans les discothèques quand tu fais du break, les gens te disent : « Mais tu fais quoi là ? C'est fini, c'est has been ! » C'est fini. On ne voulait plus te voir danser le smurf. Il y avait un vent de mort » conclut Junior Almeida dans son récit des débuts du mouvement hip hop en France.¹⁸⁷ Une autre partie des pionniers arrêtent leur pratique et enfin une dernière partie d'entre eux échangent leurs survêtements de danseurs, pour prendre le micro et se mettre au rap. (Solo des PCB forme avec Rockin' Squat en 1985 le groupe de rap Assassin, le smurfeur Didier devient Joey Starr et avec Bruno Lopes (Kool Shen), rejoignent les NTM, un groupe de « *Graffiti Writers* », qui évolue progressivement en groupe de rap.

La Zulu Nation France, sous la tutelle de DJ Dee Nasty, s'organise et crée la Zulu Letter, le premier fanzine dédié à la culture hip hop. La branche française est la plus importante après celle de New York dans le Bronx. La Zulu Queen Candy, incite les activistes à ne pas se laisser impressionner par l'acharnement médiatique des médias français qui annoncent la mort du hip hop :

¹⁸⁷ Street Voice (ep 177)- Junior Almeida (*Boogie Lockers*) by Youval

La Zulu Letter (1985)

Par Michel Bampély, Podcast, le 13 mai 2019

Lors de mon entretien sociologique avec Longo, un ancien smurfer qui fréquentait le théâtre de la Grange aux Belles et la salle Paco Rabanne en 1983, ce dernier m'a remis une lettre datant de 1985, écrite par Candy de la Zulu Nation France.

En décembre 1984, l'émission HIP HOP animée par Sydney et consacrée à la culture hip hop est déprogrammée de la chaîne TF1. Ce projet produit par Marie-France Brière n'aura duré qu'une seule saison. Cependant le succès que ce programme a rencontré auprès de la jeunesse, sera à l'origine de la diffusion de cette culture dans les quartiers populaires français. Des crews, des compagnies de danse se forment alors partout en France et véhiculent des valeurs universelles de paix, d'amour et d'unité. Seulement pour les médias, les industries culturelles et pour une partie de l'opinion publique, le hip hop est passé de mode, relayé aux mouvements culturels éphémères comme le punk ou la new wave.

La Zulu Nation de Paris, dans laquelle on retrouve des acteurs comme Sophie Bramly, Laurence Toutou,, Dee Nasty, Bouda, Lionel D ou Candy incitent leurs membres à persévérer et à croire à la pérennité de leur mouvement. Ils organisent le samedi 23 novembre 1985 au Phil One, l'anniversaire de la Zulu Nation intitulé le « Grand Master Dan Show », en l'honneur de Dj Dan qui officiait aux platines avec Dj Chabin. La Zulu Queen Candy a écrit de lettres manuscrites à tous les pionniers du mouvement hip hop afin de les inviter à cet évènement. Nous avons retrouvé l'une d'entre elle qui prend tout son sens aujourd'hui pour sa valeur culturelle et historique :

Mardi 12 novembre 1985

Cher Longo,

Le hip hop est mort ? ça ce sont les blancs qui le disent ! Je t'envoie une invitation pour l'anniversaire de la Zulu Nation qui aura lieu le samedi 23 novembre de 23h à 5h du matin au Feel One. Il y aura un super spectacle, un gâteau géant et plein d'autres surprises dont je te parlerai si tu veux m'appeler au 48 -36-51-07.

Toi, tu entres gratuit avec ton invitation mais l'entrée est de 70 francs : leur apprendra à être Zulu ! Je sais que tu viendras beau, bien habillé, coiffé, prêt à t'éclater avec nous les irréductibles de la Funk et du hip hop ! Et puis je n'admets aucun survêtement ! Et puis tous les membres de la nation Zulu devront être là pour prouver à tous que ce n'est pas l'opinion extérieure qui décidera de la mort de notre mouvement. Ok ?

Peace, love, unity et bises de Candy

Les toutes premières Zulu parties parisiennes, inspirées de blocs parties afro-américaines étaient communautaires. Elles accueillait au début de des années 80, une clientèle majoritairement afro-caribéenne avant de s'ouvrir au grand public et accueillir des personnes de toute culture et de toute tradition.

C'est l'engagement sans faille des Zulus qui a permis de pérenniser le mouvement et de faire de la ville de Paris, l'une des grandes capitales de la culture hip hop mondiale. 35 ans plus tard, le break dance est sur le point de devenir une discipline olympique, les Djs font le tour du monde, les graffeurs exposent dans des galeries prestigieuses et le succès de nos rappeurs nationaux dépassent les frontières jusqu'à concurrencer leurs homologues américains. Le hip hop est mort ?

Non, il se mondialise, se globalise et partout sur la planète, il crée de nouvelles territorialités. Et sur cet air de musique des Rock Steady Crew, je suis venu parler d'un temps que les moins de vingt ans ne peuvent pas connaître. Cette lettre de Candy, la Zulu Queen, est comme une promesse, un aveu, un serment fait à tous les amateurs de cette culture urbaine, dont on annonçait la mort, mais qui vit, qui danse, qui espère et persévère.

DJ Dee Nasty, architecte de la nouvelle scène rap

À partir de 1986, la culture hip hop connaît en France un second souffle. Dans la région parisienne quelques DJ continuent à perpétuer le mouvement ainsi que les pratiques de leurs acteurs. Parmi eux on retrouve DJ Chabin (qui se déplace au Globo), Dj Dan (qui ouvre notamment Tikaret, le magasin hip hop), Sidney (ex-animateur de l'émission H.I.P H.O.P), Dj Double P (du groupe New Generation Mcs). Daniel Bigeault dit DJ Dee Nasty, l'un des principaux organisateurs de la Zulu Nation France, devient l'acteur incontournable de la nouvelle scène hip hop. Le terrain vague de la Chapelle (situé entre les métros Stalingrad et la Chapelle sur la ligne 2) devient le lieu clé dans lequel se fédère le mouvement hip hop autour des platines de Dee Nasty. Les premiers rappeurs se produisent sur scène lors de sessions « *open mic* » dans lesquels le DJ laisse le micro ouvert quelques minutes, afin que le MC puisse produire un freestyle ¹⁸⁸ On y retrouve la scène émergente du rap français (Johny Go, Destroy Man, Lionel D, Mc Shooz, MC Iron 2). La raison pour laquelle Dee Nasty devient l'acteur culturel phare à cette époque est qu'il est le premier DJ issu aussi de la culture funk à se spécialiser dans la culture hip hop, en pleine renaissance avec le rap. Cette toute nouvelle scène se retrouve également chez DJ Chabin à la Grange aux Belles puis au Globo (Daddy Yod, Gary Gangster Beat, Ritchy, Mickey Moseman, Rico etc...) mais Chabin reste « *teinté afro et funk* », et n'opérera jamais réellement ce grand basculement vers le rap. Le terrain vague de la Chapelle, « redécouvert » par les graffeurs du BBC Crew (Jay, Skki, Ash2 et Slaze), sous la houlette de Dee Nasty mais aussi Dj Jo ou encore DJ Max, est donc le nouveau lieu de ralliement du mouvement hip hop underground. Cet endroit fournit des archives photos et vidéos sur l'émergence de la nouvelle scène hip hop.

« Avec un copain, on décide d'organiser des free jam dans le terrain vague à côté du métro La Chapelle. C'était là que Bando et les graffeurs de l'époque venaient peindre sur les murs. Avec le métro aérien on se croyait à New York. Mon pote apporte ses enceintes, je trouve un loueur de groupe électrogène, ça coûtait cent trente balles pour la journée. J'amène avec le scooter les platines, les disques et j'installe tout ça dans le terrain vague. La première, c'était un samedi après-midi. Les gens étaient au courant par Radio 7. C'était deux francs l'entrée. c'était dans une ancienne usine, il y avait encore du carrelage et on avait nettoyé pour que les danseurs puissent breaker dessus. [...]

Au début, c'était entre nous, les habitués du terrain vague. C'étaient tous les mecs des cités qui étaient là, qui écoutaient du rap, qui étaient dedans. Ça m'a rassuré. Il y avait des mecs qui

¹⁸⁸ L'histoire du hip hop en France, www.zulunation.unblog.fr

faisaient des graffitis, des breakers qui s'entraînaient et ça faisait plaisir à tout le monde. Et puis de samedi en samedi, ça arrivait, ça arrivait. Il y avait deux cents à trois cents personnes dans le terrain et les flics ont commencé à se poser des questions. On a fait ça d'août à novembre 86. Il y en a eu une dizaine, après ça commençait à cailler.

Au printemps, j'ai essayé de reprendre le terrain vague et on a eu un gros problème, ils avaient changé le commissaire. Des cars de flics sont arrivés et ont encerclé le terrain, tout le monde est parti en courant.¹⁸⁹

Dj Dee Nasty

La réputation de Dee Nasty se confirme aux platines, lors des soirées au Globo « Chez Roger Boîte Funk », le nouveau lieu de rdv des B-Boys parisiens et qui réunit chaque semaine entre 1000 et 4000 personnes.¹⁹⁰ La scène française rap s'élargit et accueille des groupes tels que Assassin (Rocking Squat, Solo, DJ Clyde), Timides et sans complexes (Doudou et Joël), Nec + Ultra (Richy, Noël et Sheek qui pratiquait aussi le human beat box), NTM (Kool Shen, Joey Starr, DJ S), IZB MC's (Incredible Zulu Boys formé par Crazy JM et Angelo, Lionel D, Iron, Shooz, Saxo, Fat (human beat Box), et tout le Mouvement Authentik qui venait de la banlieue sud de Paris : EJM, Sulee B, Destinée, Saliha et New Generation MC's (Juan Marco, Double P, Roger, DJ Faster Jay)¹⁹¹.

Odger aka RMC, rappeur emblématique du groupe New Generation Mc's se remémore les open mic, sous les platines de Dj Dee Nasty :

« Chez Roger, c'était scène ouverte. Il y avait de vrais battles de danse, pas mis en scène, parfois des défis de rap, mais surtout des shows de rap. C'était chaud. Le public pouvait te dégager s'il le voulait. L'atmosphère était « dynamique ». [Rires] A cette époque-là, il y avait d'autres groupes mais je pense que c'était nous LE groupe. Le premier duo, c'était Jhony Go & Destroy Man. Eux étaient très portés sur les battles.

Très peu de monde osait les défier. Celui qui improvisait le plus, c'était Lionel. Et puis il y avait nous, le groupe. Les autres étaient soit en train de se faire, soit moins bons ou pas au point. Les mecs sont arrivés les uns derrière les autres. Ça a pris du temps. La old school a mis longtemps à se former. Dès qu'il y avait un nouveau qui déchirait, c'était la sensation. »¹⁹²

RMC

¹⁸⁹ José-Louis Bocquet, Philippe Pierre-Adolphe, *Rap ta France. Les rappeurs français prennent la parole*, J'ai Lu 1997

¹⁹⁰ Karim Hammou, Bienvenue chez Roger La Frite, www.surunsonrap.com

¹⁹¹ L'histoire du hip hop en France, www.zulunation.unblog.fr

¹⁹² Diamantaire, *New Generation Mc's, roi des 80's*, www.Abcdrduson.com

À partir de 1988, Dee Nasty est considéré comme l'un des grands pionniers de la culture hip hop en France. Le noyau dur du mouvement de la nouvelle décennie est encore au stade embryonnaire et la concurrence à ce moment-là est pratiquement inexistante. Il n'y a pas encore de marché pour le rap français, par conséquent la concurrence existe peu. Juste une émulation autour d'une musique et d'un art oratoire qui réunit un cercle d'artistes passionnés. *"On se connaissait tous. On était dans la compétition, tout le monde se toisait, les rivalités étaient exacerbées mais on faisait bloc, on avait cette sensation d'être une alternative à tout le reste."*¹⁹³ confie Solo du groupe Assassin. Radio Nova lui confie l'animation du *Deenastyle*, la première émission sur une radio nationale consacrée exclusivement à la culture hip hop. Son acolyte Lionel D est à l'animation et Dee Nasty est au mix. Au niveau de la programmation musicale, l'émission diffuse les nouveautés américaines et propose des sessions de freestyle aux Mcs venus de la capitale et d'ailleurs. Les grands noms du rap français des années 1990 s'y retrouvent comme MC Solaar et son crew du 501 Posse (Stryker D, Soon E MC, Melaaz, Jimmy Jay, DJ Seeq), Assassin, NTM ou IAM. C'est notamment dans le vivier de Dee Nasty que l'industrie musicale et les médias viendront puiser les artistes de l'âge d'or du rap français des années 1990-2000.

¹⁹³ Thomas Blondeau, *Rapattitude : aux sources du rap*, Les Inrockuptibles, le 25 mai 2012

Tableau 7

Deenastyle (Tracklist d'une émission) ¹⁹⁴
- Jingle Fuzzy Jones
- Pad Anthony – « We come again »
- Krs one & DJ Scott la rock – « The bridge is over »
- Call Mr Madden – « King Kong »
- Un DJ parmi des million de DJ – Dady Nuttea (Dee Nasty remix 1991 chez labelle Noir & Virgin)
- Danger Zone – « Supper Morris »
- Jamalski – « We control the border » (produce by Dee Nasty 2003 EMI & Virgin)
- Frankie Paul & Papa San – « Buck Wild »
- Ramsès – « Jungle urbaine » (Unrelease by Dee Nasty)
- For real – Jackall the bear – « For Real » (2005 Warlock records)
- Le Deenastyle – Big Red (Dee Nasty remix 1998 Virgin)

Source : www.nova.fr

¹⁹⁴ Aux côtés de Don Camilo, très grand collectionneur de disques (« de ragga, notamment », précise-t-il), Dee Nasty organise ce soir, vendredi 22 mars, une soirée revival de cette époque si proche et si lointaine qui sera proposée au public des Nautes, dans le IV^e arrondissement, à Paris. Back in the Days : c'est le nom donné à cette soirée que le duo nous présente, en amont, via un mix qui revient donc sur le hip-hop, le ragga et le dancehall de la fin des années 80. Spleen & idéal. Source : www.nova.fr

Le début de l'âge d'or du rap français

Sur le plan discographique, un grand nombre de travaux universitaires et hors champ académique ont traité de l'éclosion du rap français, en s'appuyant sur les réappropriations de sa forme esthétique par les artistes de variété française au début des années 1980. Parmi ces références, on peut citer : Chagrin d'amour « *Chacun fait c'qui lui plaît* » (1981), Elégance « *Vacances* » (1982), Jean-Baptiste Mondino « *La Danse des Mots* », Bandolero « *Paris Latino* » (1983), Interview « *Salut les salauds* » (1983), Krootchey « *Qu'est-ce qu'il a (d'plus que moi ce negro là ?)* » (1984), François Feldman « *Wally boule noire* » (1984), Gérard Jugnot « *Je suis miné* » (1985), Annie Cordy « *Et je smurfe* » (1985) et enfin Début de soirée « *Nuit de folie* » (1988). Dans cette étude, je me pencherai uniquement sur le rap français en lien avec la culture hip hop, c'est-à-dire les initiatives provenant des artistes ayant effectué leur « classe » dans les open mic, les free jam, les zulu parties, les rap parties orchestrés par des acteurs de terrain tels que DJ Dee Nasty, DJ Chabin pour Paris ou DJ Kehops, DJ Rebel, DJ Majestic, DJ Ralph pour Marseille. Si les artistes de variétés accompagnés par la puissance médiatique et commerciale des majors compagnies, ont pu influencer sur le plan artistique la génération des années 1990, ces tubes sans lendemain ne peuvent à eux seuls expliquer l'émergence du rap français. C'est l'explosion du rap américain et les liens tissés entre Paris et New York qui renseignent le mieux sur ce phénomène culturel hexagonal. De plus, si on se livre à une écoute attentive des productions musicales du rap français de cette période, le flow des Mcs et les break beats sont clairement d'influence new-yorkaises (une partie du rap français sera également influencée par le son du gangsta rap de la Côte Ouest des Etats-Unis).

La discographie du rap français débute avec Dj Dee Nasty qui édite son seul et unique album en tant qu'interprète « *Paname City Rappin'* » (Funkzilla Records et Cabana Music, 1984) ; Johnny Go et Destroy Man lancent leur EP « *Egoïste* », (Barclays, 1987), et enfin Lionel D offre « *Y'a pas de problème* » (Squatt / Sony Music, 1990), le premier album de rap français produit par une multinationale. Lionel D décèdera d'une crise cardiaque dans l'anonymat le 25 février 2020 dans un hôpital à Londres. Lionel Eguienta de son vrai nom, les autorités françaises se chargeront de rapatrier son corps, et les personnalités du monde du hip hop rendront un vibrant hommage à l'un des visages pionniers du rap français.

« Lionel D était une référence pour toute une génération de rappeurs et d'amoureux du hip hop. Sa disparition suscite une vive émotion que je partage. Mes équipes sont actuellement en lien avec le consulat. »

Franck Riester

Ces premiers disques rencontrent encore un succès trop confidentiel pour entrevoir un marché prometteur. Labelle Noir, un sous label de la major Virgin produit *Rapattitude* la toute première compilation de rap français dans laquelle on retrouve Dee Nasty, Suprême NTM, EJM ou Tonton David.¹⁹⁵ Le disque s'est écoulé en quelques jours à 40 000 exemplaires pour atteindre plus tard le disque d'or fixé à 100 000 ventes¹⁹⁶. Cet opus est devenu a fil du temps un classique du rap français en posant l'acte fondateur des succès discographiques qui ont suivi. La consécration vient la même années lorsque MC Solaar signé chez Polydor sort « *Qui sème le vent récolte le tempo* ». Il s'en écoule plus de 425 000 et l'année suivante, il remporte une Victoire de la musique dans la catégorie « Meilleur groupe ».

« Sortir un album représentait quelque chose d'impossible. On en avait pas dans notre panthéon. Rapattitude était sorti, Destroy Man et Johny, quelques maxis d'Assassins, NTM, IAM avec une cassette concept. C'était pas normal du tout, on avait pas une envie spéciale de faire un album. On avait des bandes sons pour pouvoir rapper dans des rap parties à droite et à gauche. Et puis on a trouvé un squat qui est devenu un studio à Bagnolet avec un DJ qui s'appelait Jimmy Jay. On a commencé la musique originale au lieu de prendre des face B (...) C'est la confrontation de mon acolyte Jimmy Jay et Hubert et Zdar¹⁹⁷ qui fait qu'on a pu faire un album. C'est eux qui nous ont parlé de l'idée de faire un album. On a fait 1+1+1+1 et à un moment donné on s'est rendu compte qu'on avait 4 titres. Hubert et Zdar nous motivait. Et on en a fait 5,6, 7, 8, 9, 10. Faire un album c'était pas quelque chose de courant. Ça n'existait pas. »

198

Mc Solaar

¹⁹⁵ Les artistes de raggamuffin tels que Tonton David, Daddy Nuttea se produisant dans les sound systems mais également dans les open mic avec les rappeurs. Ainsi au début des années 1990, on les retrouvait sur les mêmes projets discographiques que les rappeurs.

¹⁹⁶ Le disque d'or est aujourd'hui évalué à 50 000 équivalent ventes en prenant en compte le téléchargement et le streaming.

¹⁹⁷ Phillippe Zdar et Hubert Blanc Francard formaient également le groupe Cassius qui rencontra un succès international. Philippe Zdar est décédé en 2019.

¹⁹⁸ MC Solaar, l'interview par Mehdi Maïzi - Le Code

MC Solaar, écriture poétique et quête de sens

Par Michel Bampély, Libération, le 3 septembre 2017

Il fut dans les années 1990-2000 la principale figure de proue d'un rap lettré et poétique. Aujourd'hui encore il dépeint la société contemporaine et redéfinit la fonction sociale du poète.

Le 1^{er} septembre 2017, Mc Solaar a marqué son retour discographique avec le titre Sonotone qui pour les plus jeunes lecteurs, évoque la vieillesse et la renaissance d'un rap lettré et poétique, dont il fut dans les années 1990-2000 la principale figure de proue. L'émergence de la culture hip hop en France est due à l'engouement de la jeunesse, puis à la prise en charge par les industries culturelles et les médias. Elle doit aussi son essor dès les années 1980, à la forte mobilisation des représentants des ministères et du monde associatif qui ont œuvré pour en faire un phénomène culturel, social et politique. Les mesures engagées par le tandem Mitterrand-Lang avaient pour objectif de légitimer les arts dits « mineurs » comme le hip hop en l'institutionnalisant, afin de donner un meilleur accès à la culture aux populations des HLM, socialement précarisées. Solaar couronné par ses millions de disques vendus, répondait à la fois aux exigences économiques de l'industrie musicale et aux politiques culturelles menées par les pouvoirs publics en faveur des quartiers prioritaires.

La société médiatique assimile les textes d'MC Solaar à ceux de Serge Gainsbourg, les milieux institutionnels les comparent volontiers à ceux d'Arthur Rimbaud. La poésie solaarienne s'invite dans les établissements scolaires et confère au rappeur français un capital symbolique, qui se traduit par une reconnaissance précoce des mondes de l'art et de la culture. J'ai moi-même l'an dernier, en qualité d'enseignant fait étudier à mes élèves le texte « La belle et le bad boy » dans les œuvres complémentaires de la séquence Ecriture poétique et quête de sens, afin de les préparer à l'oral du BAC de français. Tout comme ses pairs Charles Baudelaire, Victor Hugo, Tristan Corbière, Alain Bosquet ou Léopold Senghor, MC Solaar devait inspirer mes élèves de Première L sur la fonction du poète.

L'écrivain, poète et artiste américain Gil Scott Heron, précurseur des mouvements hip hop et spoken word, reprochait aux rappeurs dès le début des années 1980, de se diriger vers l'entertainment, musique de divertissement. Ils oubliaient selon lui, la fonction politique du rap dans sa logique d'émancipation des classes populaires par la culture. Le constat est pourtant le même quarante ans plus tard. MC Solaar fait son grand retour à une époque où la culture de l'image domine celle de l'écrit, où le rap et la poésie nous racontent l'histoire d'un rendez-vous manqué. Dans Sonotone Claude M'Barali écrit que « si les mots sont des pioches c'est ma tombe qu'ils creusent ». De nos jours, et ce pour répondre aux formats radios et à la mondialisation, le niveau des textes des rappeurs français est en chute libre comme le niveau d'orthographe des écoliers. L'engagement politique du rap en tant que jeu social, et ses références à la littérature appartiennent désormais à un monde ancien. On peut se demander à juste titre, ce que pourront apporter MC Solaar et sa géopoétique à la jeune génération Tchikita, dans une industrie culturelle hyperconcurrentielle, transformée par la libre circulation des œuvres. Je ferai demain encore découvrir à mes salles de classe, sans nostalgie, cette poésie moderne en quête de sens. Et ces jeunes sujets créateurs d'aujourd'hui penseront les musiques urbaines à venir, avec cette ferveur toujours renouvelée pour la langue, la littérature et la culture française.

Skyrock, premier sur le rap ?

« Skyrock sert à populariser, à aller plus loin. C'est toujours mieux d'un point de vue économique de vendre 300 000 équivalence d'albums que d'en vendre 100 000 ».

Laurent Bouneau

Comme nous l'avons évoqué dans le sous chapitre précédant, Radio Nova lance le Deenastyle en 1988, une émission exclusivement consacrée à la culture hip hop au niveau national. En 1996, Fun radio produit *Cheik ça*, un projet à l'initiative du journaliste et sociologue Antoine « Wave Garnier ». L'équipe est composée de deux Djs (Dj Mosko et Dj Reego), d'un MC animateur MC Lune ¹⁹⁹, d'un réalisateur (Mickael Quiroga) et d'Antoine Garnier. L'émission est réalisée en direct avec des avocats, des artistes, des producteurs qui expliquent les coulisses de la culture hip hop depuis New York, Londres, Tokyo ou Paris. *« Elue numéro un de sa tranche horaire toutes radios confondues, le succès d'audience de ce projet pédagogique et artistique attire l'attention de La 5. »* confiait le regretté Antoine Garnier au journaliste Hervé Mbougouen.²⁰⁰

Skyrock n'est donc pas la première radio nationale à diffuser du rap français, mais sa spécialisation dans la programmation des musiques urbaines fait décoller les ventes de disques en France et participe à sa démocratisation en tant que pratique culturelle. *« En 1996, le format de la radio Skyrock a basculé dans le rap et le R'n'B. Ce qu'on appelle aujourd'hui la culture urbaine. La population française s'est transformée, Skyrock est le seul média national qui ait accompagné ce changement »* écrit Laurent Bouneau, le programmeur de la radio dans son livre *« Le rap est la musique préférée des français »* publié en 2014.²⁰¹

*« Skyrock a fait entrer le rap dans toutes les chaumières de France »*²⁰²

Passi

Le 1^{er} janvier 1996, la loi Toubon votée en 1994 à l'Assemblée nationale impose aux radios privées des quotas de chansons francophones, des chansons chantées en langue française ou en langue régionale. Skyrock, comme ce fut le cas pour TF1 lors de la diffusion de l'émission de

¹⁹⁹ MC Soleil renommé MC Lune à la suite d'une plainte de l'astrologue Madame Soleil, car le MC animait également *le rapscope*, un horoscope en rap diffusé chaque jour sur Fun Radio.

²⁰⁰ Hervé Mbougouen, Antoine Garnier, journaliste-écrivain au cœur du hip hop, www.grioo.com, 12/09/2004

²⁰¹ Laurent Bouneau, Fifi Tobossi, *Le rap est la musique préférée des français*, Don Quichote, 2014

²⁰² 1996 : l'explosion de Skyrock, premier sur le rap | Saveur Bitume #7 | ARTE

Sidney en 1984, choisira non sans conséquences, les courants des musiques urbaines présentant le plus fort potentiel commercial parfois au détriment d'un contenu plus politiquement engagé ou subversif, pourtant fondateur de la culture hip hop. « *Parfois il y a des textes qui me déplaisent, je dis attention au morceau, ça j'en veux pas, ça on le censure* » ajoute le programmeur.²⁰³ De plus, les radios commerciales ont effectué une concentration des diffusions, un contournement de la loi Toubon, en pratiquant le matraquage des dix mêmes chansons au détriment de la diversité culturelle existante sur le marché du disque. Laurent Bouneau a donc pratiqué une forme d'uniformisation du rap français, en créant « *un format Skyrock* », selon ses goûts et ses désirs, et ses succès commerciaux l'ont placé en position monopolistique dans un genre musical pour lequel « il a pris son risque ».

« D'abord c'est le rap le plus proche de la variété qui est choisi, puis celui d'un éclectisme plus ou moins fidèle à ce qui se produit sur la scène française, et enfin de plus en plus orienté vers un rap choisi, marqué, et martelé... celui que Laurent Bouneau pense le meilleur pour la radio, des morceaux à fort potentiel de hits.

Les directeurs artistiques des majors et de certains petits labels contactent directement Bouneau afin d'avoir son avis sur les morceaux de leurs artistes. Il faut dire que la radio a maintenant une influence si grande sur les ventes de disques que les majors sont prêtes à tout pour draguer son programmeur en chef. Les patrons des labels se battent pour obtenir un rendez-vous avec lui. Le processus normal d'une maison de disques, lorsqu'elle présente un album à une radio, est d'envoyer simplement l'enregistrement avec les informations sur l'artiste (biographie, dossier de presse, plan marketing...) et, si le programmeur apprécie un morceau, il pourra peut-être l'insérer dans la playlist. Mais avec une diffusion radio du rap monopolisée par Skyrock, l'enjeu est tel que les directeurs artistiques s'acharnent à consolider leurs rapports avec Laurent Bouneau, en l'invitant au studio lors de l'enregistrement du disque et en zieutant son moindre sourcillement. Ils acceptent qu'il oriente à sa guise leur plan marketing et les morceaux à mettre en avant. Lorsque les producteurs le sollicitent bien avant la sortie du disque, elles l'autorisent à entrer dans l'espace normalement intime et réservé de l'artiste, et à modifier la création en elle-même.

On ne discutera pas les goûts musicaux de la radio, ils lui appartiennent, on peut tout de même remarquer qu'à partir de cette période, le rap qui est diffusé est très violent, vulgaire, il n'a qu'un tabou : la politique. Tant qu'il n'est pas politisé, ça ne dérange pas. Il faut que les messages puissent avoir une posture provocatrice : dissidents dans la forme, sans vraiment déranger dans le fond. »²⁰⁴

Nelly Hall'son

²⁰³ *Ibid*

²⁰⁴ Nellie Hall'son, *Skyrock, le SOS Racisme des années 2000*, www.quartiersxxi.org

Cette vision un peu partielle signée par Nellie Hall'son, (puisque les groupes Assassin, IAM, NTM et le groupe Idéal J ont bénéficié de quelques rotations sur Skyrock avec des titres à vocation sociale) révèle la mise à l'écart de certains courants alternatifs sur les ondes. Le discours politique y est proscrit. Skyrock « Premier sur le rap » mais lequel ? L'entrée d'un artiste sur la playlist de Skyrock à vocation commerciale est le « crossing over » par excellence, la sortie du noyau, de la communauté d'origine. Cette forme de « déloyauté sociale », ce renoncement à une histoire et à un héritage collectif sont pourtant très prometteurs de biens symboliques et matériels (notoriété, ventes de disques, droits d'auteurs, succès et reconnaissance). « *Entre 1996 et 2000 vu les succès qu'il y a eu, je pense que j'ai fait des bons choix en tout cas. Des choix qui ont fait que ce courant-là a continué à perdurer, a continué à être signé, a continué à être produit* » se défend Laurent Bouneau.²⁰⁵

²⁰⁵ 1996 : l'explosion de Skyrock, premier sur le rap | Saveur Bitume #7 | ARTE

2.6 Entretiens avec les acteurs culturels

Génération(s) Rapline : entretien avec Olivier Cachin

Olivier Cachin est l'un des plus grands spécialistes des musiques urbaines en France. Journaliste, écrivain, animateur TV et radio., il a notamment animé l'émission *Rapline* consacrée au rap, au raggamuffin et aux musiques afro-américaines de 1993 à 1996 sur M6. En qualité de rédacteur en chef des magazines spécialisés *L'Affiche* et *Radkial*, il a suivi toute l'évolution du rap des années 1990-2000. Olivier Cachin est actuellement à l'antenne du Mouv et de RFI, et constitue par sa trajectoire un modèle de longévité médiatique. Les grands médias le sollicitent régulièrement afin qu'il puisse éclairer l'actualité par son analyse sur le rap français ou américain. Vingt ans après sa diffusion, l'émission *Rapline* est devenue culte. Avec ses vidéo-clips tournés « avec les moyens du bords », il a accompagné l'émergence du rap français.

Après l'arrêt de l'émission H. I. P. H. O. P et de son animateur vedette Sidney en 1985, les programmes télévisés dédiés aux cultures urbaines se poursuivent sur les ondes (Radio Nova, Fun Radio et autres radios locales) mais disparaissent des écrans télévisés. Cette culture ne présente plus aucun intérêt pour les décideurs de chaînes de télévision, sauf lorsqu'il s'agit d'associer dans des reportages le rap aux violences urbaines ou de l'utiliser comme un « haut-parleur » des grands ensembles. M6 (anciennement TV6) est au départ une chaîne généraliste à forte connotation musicale. Les responsables diffusent des vidéo-clips et s'aperçoivent soudain du fort potentiel des musiques noires : « *ils se sont dit : ça à l'air de bien marcher ce truc, le rap, on a qu'à faire une émission dessus.* ». ²⁰⁶ Olivier Cachin anime l'émission faute d'avoir trouvé une animatrice « *black , mignonne et habillée sport* », après plusieurs tentatives infructueuses.

Rapline diffuse au milieu de la nuit les clips de rap américain sous titrés et met pour la première fois en image les Mcs que l'on entendait « en freestyle » à la radio sans pour autant connaître leur visage. Le rap français entre sur *Rapline* avant tout pour respecter les quotas de diffusion d'œuvres en langue française. Ainsi on découvre des artistes tels que Dee Nasty, EJM, Daddy Yod, Tonton David, MC Solaar, IAM, NTM, Assassin, Ministère AMER dans des clips tournés de

²⁰⁶ Seb Carayol, *Olivier Cachin revient sur « Rapline », la meilleure émission rap de la télé française*, Vice, 2015

manière artisanale par François Bergeron. « *Bergeron était un magicien* » dit Olivier Cachin.²⁰⁷ On lui doit les premiers clips de rap français après les tentatives plus ou moins réussies des réappropriations par les artistes de variétés des années 1980 (Interview, Chagrin d'amour, Bandolero, début de soirée, Annie Cordy etc..). Olivier Cachin, se différencie de Sidney qui présentait le hip hop comme une pratique festive et amateur. Rapline sélectionne les rappeurs avec une démarche professionnalisée, tournée vers les médias et les industries culturelles. En 1993, il y en avait peu, ainsi le hip hop médiatique que présente Olivier Cachin est à son image : celle d'une France multiculturelle, « *Black, Blanc, Beur* » et « *Rainbow Nation* ». Il n'a pas vécu les débuts du mouvement hip hop des années 1980 dans les soirées communautaires du « Grand Paris Noir », et n'a pas fréquenté la clientèle afro-caribéenne du Bataclan, de l'Emeraude, du Théâtre de la Grange aux Belles, du Rex Club, du Feel One ou de la Main Bleue. Ainsi lorsque j'évoque l'identité noire des débuts du hip hop français, ces « *blacks urbains* »²⁰⁸ décrits dans l'ouvrage « *Rap ta France* » par les journalistes José-Louis Bocquet et Philippe Pierre-Adolphe, il admet qu'il n'est pas le plus qualifié pour évoquer les questions que soulèvent l'appropriation ou la décommunautarisation des cultures noires, par les institutions françaises. La lutte des classes, le passé colonial de la France, le racisme et les discriminations que subissent les populations issues des anciennes colonies s'inscrivent dans l'histoire du hip hop en France comme l'esclavage, la ségrégation raciale, les violences policières et les conditions sociales et économiques des afro-américains s'agrègent à l'histoire du hip hop outre-Atlantique.

Olivier Cachin n'est pas venu au rap par opportunisme mais par passion. Cette musique n'existait pas sur le plan médiatique au début des années 1990. Les acteurs culturels étaient méprisés et leur musique rejetée de toutes parts.²⁰⁹ L'émission Rap Line s'est arrêtée en 1996, paradoxalement au moment où le marché du rap français a explosé. Les responsables de la chaîne M6 n'ont pas laissé au journaliste l'occasion de s'exprimer sur le rap hormis dans des émissions généralistes. Il n'y a pas eu non plus d'autre véritable programme télévisé consacré

²⁰⁷ *Ibid*

²⁰⁸ José-Louis Bocquet, Philippe Pierre-Adolphe, *Rap ta France. Les rappeurs français prennent la parole*, J'ai Lu 1997

²⁰⁹ Des acteurs culturels comme Olivier Cachin, Bernard Zekri, Jean Karakos, Jacques Massadian et même l'universitaire Georges Lapassade avaient compris avant l'heure, que le hip hop allait supplanter le rock et créer un nouveau marché mondial. Les musiques afro-américaines comme le blues, le jazz, le rhythm and blues ou le rap connaissent toujours une forme de rejet avant leur réappropriation par les cultures dominantes et leurs instruments de pouvoir.

à la culture hip hop en France car c'est encore considéré comme « *un acte militant* » souligne Olivier Cachin ²¹⁰ Il a su transmettre sa passion à plusieurs générations d'artistes, dont moi-même. L'ensemble des acteurs du rap français des années 1990, dit-il, sont des « *enfants de Rapline* » et lui témoignent toujours de la reconnaissance, lorsqu'ils le croisent dans la rue.

« On montait les clips et les émissions de nuit, c'était presque de la guérilla »

Michel Bampély - Je vais commencer par « d'où tu parles ? », la question marxiste qui interroge l'idéologie du discours et l'expérience du sujet interrogé. Tu es une personnalité très discrète dans le monde culturel et médiatique. Peux-tu nous parler de tes parents et éventuellement de ta fratrie ?

Olivier Cachin - Très discret, je ne sais pas... car je suis souvent interrogé mais peut être veux-tu parler de ma vie privée. Au sujet de mes parents, mon père était cardiologue. Il est désormais retraité et ma mère avec qui j'ai grandi, parce qu'ils se sont séparés, était employée de bureau. Elle est aussi retraitée et je suis leur fils unique.

Michel Bampély - Peux-tu raconter ton parcours scolaire et ton entrée dans le milieu du journalisme musical ?

Olivier Cachin - J'ai d'abord obtenu un BAC littéraire puis j'ai fait une fac d'anglais à l'institut Paris 7 parce que je voulais déchiffrer et comprendre tout ce qui se disait dans les paroles de chansons, vu que j'étais très fan de musique. Mon entrée dans le journalisme musical s'est faite un peu par hasard. J'avais un ami, Philippe Djanoumoff, qui s'occupait d'un petit magazine parisien parlant de musique, *L'Équerre*. J'avais déjà fait un article via une copine de fac pour *L'Écran Fantastique*, et qui n'avait pas été publié à propos du film « *Vidéodrome* » en 1983. J'ai commencé à écrire dans *L'Équerre* et par la suite j'ai rencontré Jacques Matinet, un journaliste de *Matin de Paris*, décédé en janvier 2016 et qui m'a fait entrer comme pigiste. Et puis je suis devenu responsable musique dans ce quotidien où j'ai écrit de 1985 à 1988.

Michel Bampély - Pour quelles raisons t'es-tu spécialisé dans les musiques noires ?

Olivier Cachin - Je me suis spécialisé dans les musiques noires pour une question de goût et je pense que c'était ce qu'il y avait de plus intéressant à l'époque quand j'ai commencé à écrire,

²¹⁰ Seb Carayol, *Olivier Cachin revient sur « Rapline », la meilleure émission rap de la télé française*, Vice, 2015

l'époque où le rap commençait à émerger. Et puis le funk était une musique encore assez puissante, j'ai pris goût à cette musique-là y compris lorsque j'ai commencé à m'intéresser à la musique, via la vague punk et new wave des années 78-80.

Michel Bampély - Ton émission culte Rapline sur M6 diffusée pour la première fois en 1990 marque le début de la prise en charge du rap par l'industrie médiatique et les industries culturelles locales. Elle présentait au public tous les courants de cette culture dont certains ont disparu, notamment à cause de sa globalisation...

Olivier Cachin - Parler de prise en charge par l'industrie médiatique et les industries culturelles locales, c'est un peu beaucoup pour une émission qui était une virgule dans la programmation de M6. C'était vraiment ce qu'on en a fait, c'est-à-dire moi, le producteur de l'époque Éric Mohamed et les réalisateurs des clips et de l'émission elle-même comme Jean-François Montmirel, François Bergeron, Vartan Ohanian et quelques autres. On existait dans l'ombre de M6, qui ne s'intéressait pas du tout à ce qui se passait dans cette émission diffusée, comme tu le sais, au milieu de la nuit. Le budget était dérisoire. Tout était fait en prod interne avec les caméras de la chaîne, quand on voulait bien nous les filer, parce qu'elles étaient en priorité employées à d'autres émissions. On montait les clips et les émissions de nuit, c'était presque de la guérilla. Parler d'industrie médiatique peut donner l'impression que c'était un gros truc qui se lançait alors que pas du tout. C'était une autorisation d'exister dans les marges de ce qu'était M6 à l'époque, une petite chaîne. Rapline c'était une toute petite émission dans une chaîne embryonnaire. L'importance qu'elle a prise auprès des gens qui l'ont appréciée et regardée à cette époque-là, c'était par rapport à la passion qu'ils avaient pour cette musique, et j'espère par rapport à la passion qu'avaient ceux qui la faisaient, pas l'importance que la chaîne lui donnait.

« un mélange multiculturel parce c'était ça les banlieues françaises »

Michel Bampély - On parle aujourd'hui d'un « hip hop global ». Qu'en penses-tu ?

Olivier Cachin - Au sujet du hip hop global, pour le dire très simplement, la musique rap (parce que le hip hop ne veut plus dire grand-chose en 2018, en France en tout cas) aujourd'hui est une industrie, c'est la nouvelle variété comme l'a très bien résumé Maître Gims. Il y a absolument tout et n'importe quoi. Y compris du rap totalement dispensable, mal fait, et d'un commercialisme effréné, ce qui change radicalement des années 1990. À l'époque, être

commercial, c'était le péché ultime. Quand on repense à tout ce qui avait pu être dit ou écrit sur des groupes comme Alliance Ethnik, Reciprok ou des artistes comme Benny B ²¹¹, c'est drôle. Quand on voit ce que le hip hop est devenu aujourd'hui avec certains artistes considérés comme très respectables, appréciés, on se rend compte qu'on est très, très loin de cet engagement politique et de cette volonté d'être authentique, mot important de l'époque. Parler d'authenticité en 2018, l'époque de l'auto-tune et des refrains des années 1980, ça n'a plus grand sens. Comme me le disait récemment Sulee B des Little et de la Mafia Underground, à l'époque des débuts, on n'avait « pas le droit de chanter ». Aujourd'hui on chante beaucoup, grâce à l'auto-tune bien-sûr. ²¹²

Michel Bampély - Le hip hop français a perdu son identité noire de ses origines, son militantisme et son désir d'émancipation. Que cela t'inspire-t-il ?

Olivier Cachin - Déjà, je mettrai un bémol parce qu'en France ça n'a jamais été une musique avec une identité noire, contrairement aux USA. C'était au contraire, et même presque à l'insu de ceux qui la faisaient, une musique avec un côté Rainbow Nation, Black-Blanc-Beur, pour reprendre une expression totalement passée de mode. Tous les groupes qui se formaient, et c'est facile de le vérifier, étaient un mélange multiculturel parce c'était ça les banlieues françaises, un grand mix. Et ce n'est que plus tard qu'il y a eu, à travers des collectifs comme la Mafia K'1 Fry, ²¹³ une mise en avant du militantisme noir. Mais au départ c'étaient tous ceux qui étaient passionnés par cette culture, c'est à dire des Noirs, des Arabes et des Blancs, tous français. C'est important de préciser que même si leurs origines étaient le continent africain ou d'autres endroits du globe, c'était tous des Français fils d'immigrés.²¹⁴

²¹¹ Groupes de rap qui ont rencontré un vif succès dans les années 1990-2000 lors de l'explosion du rap français et qui ont rencontré de l'hostilité dans le milieu du rap français à cause de leur approche trop commerciale de la musique. Depuis la prise de pouvoir des GAFA et des plateformes numériques, cette distinction entre le rap commercial et le rap authentique a disparu.

²¹² Auto-Tune est un logiciel correcteur de tonalité élaboré par la société Antares Audio Technologies en 1997, mais créé auparavant à la fin 1996 par Andy Hildebrand, un ingénieur américain travaillant dans l'industrie pétrolière. Initialement, l'Auto-Tune est un logiciel correcteur de voix permettant de chanter juste. Ce logiciel a révolutionné le monde de l'industrie musical et a permis au rappeur de chanter, abattant ainsi les barrières entre le rap, la pop, la variété et la world music.

²¹³ La Mafia K'1 Fry – prononcer Mafia *Cainfri*, *Cainfri* étant le verlan d'Africain(e) – est un collectif de hip-hop français originaire du Val-de-Marne². Il a été fondé en 1995 par certains rappeurs français notables, tels que Manu Key, Kery James, Karlito, le groupe Intouchable, Rohff et le groupe 113.(Wikipedia).

²¹⁴ Sur le plan sociologique, cette affirmation n'est pas exacte. Beaucoup d'acteurs issus notamment de la communauté africaine vivant en France étaient francophones mais n'étaient pas français. Certains effectuaient des démarches pour obtenir la nationalité française tandis que d'autres avaient tout simplement la nationalité de leur pays d'origine.

Michel Bampély - Oui mais lorsque j'évoque un hip hop noir en France, je ne parle pas de celui des années 90. Mais bien du mouvement hip hop qui a débuté en 1979 à L'Émeraude et plus tard au Bataclan 2, la Grange aux Belles, au Feel One, au terrain vague de la Chapelle ou au Trocadéro. Les nombreux témoignages de breakers recueillis sur le terrain et l'ouvrage « Rap ta France » de José-Louis Bocquet, décrivent des milieux communautaires afro-antillais, de «blacks urbains» à l'origine du hip hop français. Peux-tu nous dire un mot à ce sujet ?

Olivier Cachin - Je ne suis pas forcément le plus qualifié pour répondre à ça mais je pense que c'est dû au fait qu'on était alors dans une période de transition entre une culture communautaire afro-antillaise, donc communautaire, et la vague hip-hop, plus ouverte. Au terrain vague de La Chapelle, le DJ était Dee Nasty, qui était blanc, et dans les premiers MCs importants il y avait Rockin' Squat, également blanc.²¹⁵

Michel Bampély - Les chercheuses Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia, qui ont mené des travaux scientifiques sur la danse urbaine, conceptualisent une « décommunautarisation » de la culture hip hop par les institutions françaises.

Olivier Cachin : Décommunautarisation, je ne sais pas parce qu'aujourd'hui il y a plein de revendications communautaires dans le hip hop et pas forcément la totalité.²¹⁶ Mais je crois que ce qu'il faut savoir, c'est que le rap français est une musique qui est tellement large que c'est impossible de l'identifier comme un genre homogène. Ça pouvait l'être jusqu'à une certaine limite dans les années 1990. Aujourd'hui il y a autant de rapports entre un Maître Gims et un groupe comme La Rumeur qu'il peut y en avoir dans le rock entre Phil Collins et les Sex Pistols. Sous le dénommé rock ou rap français, on a un spectre de musique tellement large allant de la variété la plus mielleuse à l'extrémisme musical le plus hardcore.

« C'est lié au passé colonial, au racisme et à de multiples autres facteurs. »

²¹⁵ Là encore sur le plan historique l'affirmation du journaliste n'est pas exacte. Le rappeur Rockin' Squat a fréquenté le terrain vague de la Chapelle en 1986 lors des free jam de Dee Nasty. Or le terrain vague de la Chapelle était auparavant un lieu de rdv des Black Panthers parisiens qui ont notamment assuré les services d'ordre des premières soirées communautaires hip hop. Olivier Cachin s'est spécialisé dans le rap au début des années 1990 et n'a donc pas fréquenté les premiers lieux cultes du mouvement hip hop pour en témoigner.

²¹⁶ La décommunautarisation théorisée par Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia signifie que la culture hip hop promue par les institutions françaises consistait à effacer l'aspect communautaire des Noirs et des Maghrébins ; Cette théorie n'est pas liée aux revendications communautaires présentes dans le rap français comme l'a pu le comprendre Olivier Cachin.

Michel Bampély - Le hip hop est-il toujours « la rénovation urbaine des Noirs » ? ²¹⁷

Olivier Cachin - Je laisserai les Noirs répondre à cette question, j'avoue que je n'ai pas la réponse.

Michel Bampély - Comment expliques-tu qu'après l'apport évident des musiques noires comme le rock, la soul, le blues ou le rap dans les cultures populaires, sa communauté rencontre encore des difficultés d'insertion professionnelle notamment dans les médias ? Est-ce l'un des héritages de la pensée coloniale ?

Olivier Cachin : Je ne sais pas si j'ai les compétences pour répondre à une question aussi politique, mais je pense que le fait que les cultures populaires aient été inspirées par toutes ces cultures noires n'est absolument pas, et on le constate encore aujourd'hui, un garant d'évolution sociale en parallèle. Il y aura toujours, quand on voit le visage d'un Noir ou qu'on lit le nom Mohamed, Abdallah ou n'importe quel autre nom à consonnance ²¹⁸ étrangère sur un CV, de la part des employeurs ou de ceux qui veulent louer des appartements, ce réflexe raciste de dire « je n'en veux pas ». Pour ce qui est de l'insertion professionnelle c'est pareil. Mais je pense quand même que ça a évolué parce que justement dans les médias, on le voit avec des journaux classiques comme *Libération* ou des médias digitaux, en ce qui concerne le hip hop notamment, le rap français, il y a beaucoup de gens qui sont noirs ou arabes. On associe souvent les deux lorsqu'on parle de racisme mais également lorsqu'on parle d'insertion professionnelle réussie. ²¹⁹

Michel Bampély - Pourtant dans les médias que tu cites, les Noirs ne s'insèrent pas à des postes de direction. Ils dirigent rarement leurs cultures et leurs musiques en France dans les grands organismes culturels. Comment l'expliques-tu ? ²²⁰

²¹⁷ Citation de Tricia Rose (née en 1962) qui est une chercheuse américaine. Elle est professeure d'études africaines et directrice du Centre d'Études de la Race et de l'Ethnicité en Amérique à l'université Brown. Ses travaux portent sur la culture noire américaine puis sur l'intersectionnalité de la musique populaire, les problèmes sociaux, le genre et la sexualité.

²¹⁸ Les chercheurs Christian Baudelot et Roger Estable expliquent que l'insertion est liée à la capacité à se soumettre aux règles des institutions. Stéphane Beau dans son ouvrage *La France des Belhoumi. (1977-2017)*, reprend cette analyse notamment pour les filles issues d'une famille maghrébine.

²²⁰ Depuis notre entretien, Pauline Duarte à 37 ans, a été nommée à la tête de Def Jam Recordings France, une filiale du légendaire label hip-hop new-yorkais. En juillet 2020, elle est directrice d'Epic Records, un label de Sony Music Entertainment. C'est la première femme noire issue de la culture hip hop à diriger un label dans une multinationale.

Olivier Cachin : Là c'est un problème qui dépasse largement le cadre du rap, et qui vaut pour la société française dans son ensemble. C'est lié au passé colonial, au racisme et à de multiples autres facteurs.

« Il y a toujours eu un rapport très ambigu à l'homosexualité »

Michel Bampély - De grand noms du monde de la culture, de la mode, de la politique et de l'université ont participé à la démocratisation de la culture hip hop. Je pense notamment à Paco Rabanne, Agnès B, Georges Lapassade, Pascal Nègre, Renaud Donnedieu de Vabres ou encore Bertrand Delanoë. Peux-tu nous parler des liens entre la culture hip hop et la culture gay ?

Olivier Cachin - Ce qui est amusant c'est de s'apercevoir que les gays, en tout cas une partie d'entre eux, ont très vite apprécié certains aspects de la culture hip hop. Aux Etats-Unis, je pense à des artistes qui « à l'insu de leur plein gré » comme 50 Cent, sont devenus des icônes gays sans forcément l'avoir cherché. La couverture de son premier album « Get Rich Or Die Tryin' » où il est torse nu avec la sueur qui coule et le regard caméra, c'est quand même extrêmement homo-érotique, même si c'est censé être très macho. Les liens ont toujours été complexes dans le sens où il y a toujours eu un rapport très ambigu à l'homosexualité. Il y a eu des lyrics homophobes dans le rap français de pas mal d'artistes. Aujourd'hui, quand on entend le morceau d'Alpha 5.20 dans « 93 Empire » c'est pas très gay friendly ! Ce sont des liens qui se sont tout de même apaisés parce que les rappeurs français ont pris conscience de ce qu'impliquait la discrimination par rapport aux gays comme eux l'ont vécu par rapport à leur couleur de peau ou leur code postal. On attend toujours « le rappeur gay », c'était le grand mythe à un moment. Aux Etats-Unis la réponse est arrivée avec des rappeurs comme Young Thug ou Kanye West, qui ne sont pas homosexuels mais qui ont adopté des codes vestimentaires gays. Ils ont montré qu'ils avaient une vision beaucoup plus humaniste de l'homosexualité que certains de leurs ancêtres rappeurs.

Michel Bampély - Pour de nombreuses générations, tu es devenu une sorte d'icône du hip hop et des musiques afro-américaines. Comment le vis-tu au quotidien ?

Olivier Cachin - Je le vis très bien. Parfois on me surnomme La bible du rap, l'ancien, le papa mais au quotidien c'est très sympa. Au temps où je faisais Rapline, surtout au tout début, il y

avait parfois une tension. Des gens estimaient que je n'étais pas légitime,²²¹ qu'il fallait quelqu'un d'autre. Ils ont vite compris que finalement, j'étais peut-être plus légitime que ce qu'on aurait pu croire en voyant mes chemises et mes vestes. Au quotidien aujourd'hui, c'est plein de gens qui m'arrêtent dans la rue, parfois très émus, toujours très amicaux pour me dire : « vous avez fait mon éducation musicale, grâce à vous j'ai grandi dans la musique, je suis allé vers tel ou tel artiste ou vers tel style ». C'est toujours très sympathique. Je le rappelle encore une fois *Rapline* était en termes d'audience une émission très dérisoire. Parce que ce n'était même pas 1 point d'audience. La plus grande audience que nous avons faite à l'époque c'était pour une spéciale Janet Jackson. On a eu 1.5 points, c'était encore une fois très peu, même pour M6. Brian Eno disait : « *le premier album du Velvet Underground s'est très peu vendu mais chaque personne qui l'a acheté a fondé un groupe* ». De la même façon, on peut dire que *Rapline* avait des audiences confidentielles mais que chaque personne qui l'a regardée a été marquée par tout ce qu'elle y a découvert. Chaque téléspectateur n'a peut-être pas fondé un groupe mais a apprécié cette musique qu'était le hip hop et pour beaucoup m'en sont reconnaissant. Merci à eux d'avoir tellement apprécié cette petite graine que moi et toute l'équipe de *Rapline* avons posée. Et puis il n'y avait pas que *Rapline*, il y a eu aussi des magazines comme *L'Affiche* et *Radikal*. dont j'ai été rédacteur en chef mais l'histoire de la presse papier spécialisée est une autre histoire. Une histoire qui avec l'avènement d'internet a définitivement cessé d'exister.

Le 6 novembre 2018

²²¹ Olivier Cachin portait à l'écran dans son émission *Rapline*, une mèche longue de cheveux, une chemises hawaïenne et parfois une cravate à l'opposé des codes vestimentaires de la culture hip hop. Mais au final, sa singularité, son érudition et son caractère pionnier dans le rap français, lui a donné une reconnaissance de la part de ses pairs. Enfin il s'est avéré être un rédacteur en chef majeur des journaux spécialisés traitant du rap et du r'n'b dans les années 1990-2000.

François Bensignor est un écrivain et journaliste spécialisé dans les musiques du monde. Il fait partie de l'ancienne école, celle qui « pissait la copie » et qui a disparu suite à l'effondrement économique de la presse papier.²²² Il est de la génération des années 1960, celle des Stones et il est arrivé tardivement dans le monde du journalisme par passion pour la musique noire. À l'âge de 16 ans, il a formé son groupe de soul music avec un guitariste togolais avec lequel il a mené une carrière musicale confidentielle. En 1982, il est l'un des rares journalistes à couvrir la tournée du *New York Rap City Tour* qui se déroule au Bataclan (pendant l'entretien, il me montre son article de l'époque et les photos des artistes qui se produisaient sur scène). C'est la première fois qu'il entend parler de la culture hip hop et l'arrivée d'un mouvement culturel noir à Paris éveille son intérêt. Tout comme son homologue Olivier Cachin, François Bensignor n'a pas fréquenté les Zulu Parties de la capitale et pour lui les musiques noires sont portées en France par des producteurs comme Jean Karakos²²³ ou Bernard Zekri. Il ne deviendra jamais un spécialiste de rap car ce qui l'intéresse ce sont les artistes d'ascendance africaine et les liens qu'ils tissent avec l'Afrique. En 2012, il a publié un ouvrage biographique sur l'artiste nigérian Fela Kuti, inventeur de l'afrobeat²²⁴ et sur France Ô, quelques jours après notre entretien était diffusé son documentaire "Belai, le voyage de Lélé" chanteur kanak.

Du mouvement hip hop, François Bensignor se souvient surtout des danseurs et de leur désir « d'éclate ». C'était les années 1980. Et les Etats-Unis avaient importé en France une culture encore insouciant et festive. Puis vint le rap des années 1990, un rap dur emmené par des groupes phares comme Public Enemy qui a rencontré un succès mondial avec un discours identitaire. Chuck D, le rappeur du groupe transcrivait dans ses textes les frustrations et les difficultés que rencontraient les populations afro-américaines, en accusant l'Amérique blanche et ses grandes figures archétypales comme celles d'Elvis Presley et John Wayne.²²⁵ Quelques

²²² Il était permanent au journal *Rock en Stock* et m'expliquait lors de l'entretien que les journalistes devaient livrer dix pages lorsqu'ils traitaient d'un sujet.

²²³ Jean Karakos a effectivement produit des musiques noires et fut l'un des tous premiers producteurs de rap en France.

²²⁴ François Bensignor, Fela Kuti, *le génie de l'Afrobeat*, Demi-Lune, 2012

²²⁵ « *Elvis was a hero to most, but he—*

Elvis was a hero to most—

Elvis was a hero to most, but he

Never meant shit to me, you see, straight out

groupes de rap français ont repris dans les années 1990 ce militantisme noir ²²⁶, telle une tendance passagère, et François Bensignor se souvient avec un brin d'amertume avoir vécu ce racisme « à l'envers ». Il incarnait injustement pour cette nouvelle génération cette appropriation des musiques noires venue du rock, ce « visage blanc » et institutionnel dont on ne voulait plus (contrairement à des artistes tels Dee Nasty, Kool Shen ou Akhenaton qui venaient du milieu).

Cette appropriation culturelle, il la connaissait bien. Il avait lui-même relayé dans la presse que la musique rock avait débuté lorsqu' « *Elvis Presley était entré en studio !* ». Mais tout le monde écrivait ça à l'époque. Il a pris ses distances avec le hip hop pour se pencher sur la world music dont il est devenu une véritable référence journalistique. Le temps a passé et il n'a pas réellement bénéficié sur le plan économique de l'explosion de la musique rap ni de l'afro-beat, en s'insérant dans l'industrie musicale à un poste de management. Il n'était pas taillé pour le business et c'est selon lui dû à son manque de qualification. Véritable autodidacte, François Bensignor ne possède aucun diplôme et le seul poste qu'il a occupé est celui de responsable du Centre d'Information des Musiques Traditionnelles à l'IRMA, fonction qu'il a exercé pendant douze ans. Il n'a pas atteint les hautes sphères de sa profession, préférant l'indépendance et la contribution à des ouvrages et des magazines spécialisés. En véritable expert, il analyse lors de l'interview les mécanismes de pouvoir et de domination dans le secteur musical. Pour lui l'impérialisme culturel américain a occulté toutes les autres musiques afro-descendantes venues d'Afrique, des Antilles ou d'Amérique Latine, au volume économique ignoré mais tout aussi considérable. Les rapports de forces socio-économiques empêchent les classes populaires noires, créatrices de culture, de diriger leurs propres musiques et de se raconter (Universal Music, Sony Music Entertainment et Warner Music ont depuis développé des filiales en Afrique dirigées par des autochtones ou des managers issus de la diaspora africaines).

Racist—that sucker was simple and plain
Motherfuck him and John Wayne! 'Cause I'm Black and
I'm proud, » Extrait du titre de Public Enemy Public Enemy, *Fight the Power*

²²⁶ Des groupes comme Afro Jazz, Ministère AMER, Tout Simplement Noir ou la Brigade portaient des discours d'émancipation du peuple noir mais restaient cloisonnés dans la sphère culturelle. Plus tard Franco du groupe la Brigade a formé la Brigade Anti-Nérophobie et c'est à lui qu'on doit le tag sur la statue de Colbert le 23 juin 2020 pour dénoncer le Code Noir.

L'écrivain et journaliste a emporté son cœur et sa plume à travers le monde noir. Il revient de Nouvelle Calédonie où il a écrit et réalisé avec Pascal Signolet, un road-movie musical dans lequel Lélé, un chanteur et musicien kanak, revient sur sa terre natale après trois ans d'études à Poitiers. Le film-documentaire met l'accent sur la prise de conscience de la jeunesse kanak, pour qui la transmission et la sauvegarde de leur culture traditionnelle, reste un enjeu crucial pour l'équilibre de la société calédonienne. Le film a été diffusé pour la première fois sur France Ô le lundi 22 octobre 2018, soit juste quelques jours après notre entretien. La chaîne de télévision a mis fin à ses programmes deux ans plus tard, laissant derrière elle des cultures minorées, dont François Besignor est l'un des derniers défenseurs.

« Dès que le hip hop est devenu médiatique, il y a eu un problème de classes. »

Michel Bampély - Vous avez consacré plusieurs ouvrages à la musique dont le dernier paru en 2012 chez Demi-lune « Fela Kutj, le génie de l'Afrobeat ». Peut-on dire que votre journalisme est spécialisé dans les musiques noires ?

François Besignor : Oui, on va dire que c'est comme ça que j'ai approché la musique. Au départ j'étais très fan de musique. Je suis de la génération des années 60, celles des Stones. Et dès que sont arrivés les Soul Men ça m'a vraiment convaincu et puis je chantais ce style-là.

Michel Bampély - Vous étiez artiste ?

François Besignor - J'ai monté mon premier groupe à 16 ans. Dans le dernier groupe que j'ai formé, j'avais un guitariste togolais. Et il avait une façon de groover qui était très particulière. À l'époque j'allais dans les concerts de free jazz. Il y avait beaucoup d'américains de ce style qui vivaient à Paris et j'étais toujours fourré là-dedans. La black music c'était vraiment mon truc. Et à la fin des années 1970, j'ai rencontré d'autres musiciens comme Touré Kunda ou le West African Cosmos. Je suis ensuite devenu journaliste sur le tard, j'avais environ trente ans. Il y avait à l'époque pas mal de magazines alors on écrivait beaucoup. J'étais un des premiers à écrire sur les musiques africaines. J'étais permanent dans un magazine qui s'appelait *Rock en Stock*, je ne faisais que ça. Et c'est en 1982 que j'ai publié mon premier article sur la Zulu Nation avec Afrika Bambaataa lors de la tournée du *New York City Tour*.

Michel Bampély - Dès 1979, le rap a connu ses premières diffusions dans les discothèques et les milieux afro-antillais, avant d'être pris en charge par les médias et les industries culturelles. Pouvez-vous nous parler de cette période ?

François Bensignor : Je vais être franc avec vous, en 1979 j'ignorais totalement l'existence du hip hop. On a commencé à en parler vraiment entre 1980 et 1981 dans *Actuel*, le magazine phare de la culture underground. Le moment où j'ai été en contact direct avec le hip hop c'est pour cette tournée de Afrika Bambataa en 1982 et c'est grâce à la publication du premier album qui avait été produit par Jean Karakos. Malheureusement il a disparu le 22 janvier 2017 et Jean Karakos était quelqu'un d'important pour les musiques noires en France. C'est lui qui avait créé le premier label Byg Records et qui a enregistré énormément d'artistes de free jazz. Il a notamment monté le premier grand festival de pop en Europe mais les autorités françaises avaient refusé de le suivre donc il est allé le faire à Amougies en Belgique. Des français et des belges y sont allés et ce sont vraiment des souvenirs incroyables. À l'époque j'étais très fan de l'Art Ensemble of Chicago qui s'est produit à ce festival. Et pour moi le rap c'était un peu la suite du Art Ensemble, ce développement du speech qu'avait ce groupe. Je pense également aussi à The Last Poets comme précurseur du rap.²²⁷ Ce qui m'a intéressé dans le rap, c'est sa poésie, sa façon de rythmer la parole, même si les prémisses étaient dans le jazz

Michel Bampély - Pouvez-vous me décrire les premiers acteurs culturels du hip hop, leur composition socio-ethnique ?

François Bensignor : C'étaient des banlieusards c'est clair.²²⁸ Moi j'ai toujours vécu à Paris dans le XIVe. Je ne venais pas de la banlieue. Au tout début, il n'y avait pas de problèmes. Dès que le hip hop est devenu médiatique, il y a eu un problème de classes. Pour les jeunes, j'étais un vieux. Si vous voulez, moi je n'ai pas connu le hip hop et le rap dans la rue. Je ne le connaissais qu'à travers mon travail de journaliste. Dans le *New York City Tour* de 1982, les artistes étaient majoritairement noirs mais il n'y avait pas de français. Je suis intéressé, je trouve le courant assez génial mais je ne suis pas investi comme j'ai pu l'être dans les musiques africaines. J'étais malgré tout moins impliqué dans ce milieu qu'un Olivier Cachin par exemple. J'ai connu des artistes comme les IZB ou Dj Dee Nasty mais je ne fréquentais pas les Zulu parties.

²²⁷ The Art Ensemble of Chicago, the Last Poets ou Gil Scott Heron sont les précurseurs du rap et du spoken word.

²²⁸ François Bensignor comme tous ses confrères ont connu le 2^e hip hop, celui réapproprié par les banlieues françaises.

J'appréciais plus l'approche du hip hop d'Afrika Bambaataa que ce qui a suivi, mais j'ai beaucoup accroché avec le groupe IAM que j'ai couvert en tant que journaliste. En tant que journaliste lorsque j'approchais les jeunes, j'ai rencontré ensuite un problème de distance avec ceux qui avaient une attitude contestataire : « c'est contre vous qu'on se bat ». Je représentais pour eux une forme d'institution, n'étant pas dans un crew. J'ai décroché dans les années 1990, à l'époque des *Rencontres de La Villette* où j'ai croisé des minots qui ne voulaient surtout pas voir « ma sale gueule de blanc » et m'entendre avec les mots que j'avais. Et là j'ai décroché. Je ne comprenais pas, c'était un racisme à l'envers et je n'étais pas prêt à affronter ça.

« Le fait qu'aujourd'hui le hip hop ne soit plus relié à la communauté noire est une dérive institutionnelle. »

Michel Bampély - Après la diffusion de l'émission HIP HOP de Sydney en 1984, le break dance et le smurf se sont popularisés dans les banlieues françaises. La culture hip hop a alors présenté à la France un visage médiatique multiculturel. Mais sur le terrain, dans les Zulu parties et les discothèques, la grande majorité des danseurs étaient noirs. Vous le dites vous-même dans vos articles de l'époque.

François Bensignor - Je ne sentais pas au début du mouvement hip hop français cette différence ni cette affirmation black. Je percevais dans ce courant surtout un désir d'expression artistique et un désir d'éclate. Et surtout il y avait beaucoup de danseurs.

Michel Bampély : Pourtant vous êtes l'un des premiers journalistes à avoir évoqué en parlant du hip hop un mouvement noir en France au début des années 1980. Vous l'avez écrit...

François Bensignor - Oui mais parce que c'est ça qui m'intéressait. Ça m'intéressait autant chez ces jeunes de la 2^e et 3^e génération de banlieue. Car ce qui m'intéressait avant tout c'étaient les artistes noirs africains. J'ai suivi la première génération d'artistes et musiciens africains puis la génération suivante qui s'exprimait à travers un médium artistique différent, et qui étaient reliés quelque part par la triangulation à l'idée de l'Afrique.

Michel Bampély - Depuis 30 ans, les écrits universitaires et journalistiques abordent l'histoire du hip hop français à travers le prisme de la banlieue, son aspect « black, blanc, beur » et ne font plus le lien avec la communauté afro-caribéenne. Comment expliquez-vous cela ?

François Bensignor - C'est d'abord une affaire politique. Le slogan « black-blanc-beur » n'est pas né par hasard. La petite main « touche pas à mon pote » c'est quand même SOS Racisme qui l'a créée et c'était quelque part un instrument de l'Etat, il faut le dire. Black- Blanc-Beur avait une telle puissance et un tel rayonnement que ça a absorbé tout, même le hip hop. Le discours identitaire des beurs fut à l'époque le plus fort parce qu'ils étaient les plus nombreux, sociologiquement cela se comprend. Je ne suis pas universitaire, je ne suis pas sociologue, je n'ai aucun diplôme, je ne suis jamais allé à la fac, ni rien du tout. Mon approche de la société est avant tout artistique. Le fait qu'aujourd'hui le hip hop ne soit plus relié à la communauté noire est une dérive institutionnelle.²²⁹ Ils n'entendent pas la musique, ils n'entendent pas le rythme, ils ne savent pas ce qu'est le contre-temps, ils ne savent pas danser.

Michel Bampély - La conséquence est la quasi-absence de la communauté des créations, des Noirs d'origine africaine et antillaise dans les postes de pouvoir au sein des grands médias, des infrastructures qui prennent en charge le hip hop et par extension les musiques urbaines.

François Bensignor : Là il s'agit plutôt d'un problème de société. Moi par exemple vous ne me trouverez dans aucun organigramme tout simplement parce que je n'ai aucun diplôme. On est dans un gros problème de la France colonialiste. Je viens de faire un film en Nouvelle Calédonie avec un artiste Kanak. Pour eux le problème est bien plus monstrueux que ça. Ils ont deux sortes de gouvernements avec un conseil des anciens mais le gouvernement calédonien qui gère toutes les affaires économiques et sociales n'est pas kanak. Ce ne sont pas eux qui ont le pouvoir.²³⁰ Même au sein des musiques noires on arrive pas à se débarrasser des logiques de pouvoir et de domination racistes. On n'arrive pas à se débarrasser de cette saleté. Comment expliquer que la pensée raciste soit le moteur de toute une civilisation ? Cette histoire m'obsède.

²²⁹ La quasi-totalité des universitaires et des journalistes en réalité ignorent qu'au sein de la clientèle afro-caribéenne des discothèques parisiennes, on trouvait les tous premiers acteurs culturels de ce qui deviendra le hip hop français.

²³⁰ Les indépendantistes sont à présent en passe de prendre la tête du gouvernement collégial de la Nouvelle-Calédonie pour la première fois depuis l'accord de Nouméa de 1998, avant un troisième référendum sur l'indépendance d'ici 2022. Source : AFP / Le Temps 15/02/2021

« Tous les journaux de musiques spécialisées ont disparu »

Michel Bampély - Vous qui êtes spécialiste des musiques noires, vous savez que la culture rock fut créée par des afro-américains dans les années 1940. Et pourtant on écrit encore qu'elle a débuté lorsqu'Elvis Presley est entré en studio...

François Bensignor : Tout le monde écrit ça dans les bouquins. Moi aussi j'ai lu ça et je l'ai relayé. Parce que c'est une histoire américaine, ségréguée. C'est l'histoire d'une société où l'on fabriquait des produits pour la communauté noire et pour les autres communautés. L'autre problème est que nous européens, nous calquons notre modèle sur le dominant américain. Dans une industrie musicale globalisée c'est toujours l'idéologie américaine qui décide. Le rock, le jazz, le blues ont occulté toutes les musiques afro-descendantes. On ne tient pas toujours compte du volume économique des musiques cubaines, brésiliennes, colombiennes ou afro-antillaises qui est parfois plus conséquent que les musiques afro-américaines. La créativité des artistes du Nouveau-Monde, métissée, est bien plus importante que cette vision ségréguée de la musique américaine.

Michel Bampély : Pensez-vous qu'un jour les Noirs pourront disparaître de la culture hip hop comme c'est le cas aujourd'hui pour la culture rock ?

François Bensignor - Je ne suis pas d'accord avec votre approche. C'est quoi le rock aujourd'hui ?

Michel Bampély - Oui mais vous n'arrivez toujours pas à me citer un seul grand groupe de rock noir d'aujourd'hui, à cause de son appropriation culturelle. Pourquoi n'êtes-vous pas vous-même entré dans un organigramme ou dans un poste de direction dans un label ?

François Bensignor - Parce que je suis toujours resté indépendant et j'avais moi aussi mes limites intellectuelles. J'étais nul en business mais je suis devenu responsable du Centre d'Information des Musiques Traditionnelles à l'IRMA. C'est le plus haut poste que j'ai occupé et j'ai fait ça pendant 12 ans.

Michel Bampély : Votre approche journalistique des musiques noires a aujourd'hui disparu du monde des médias...

François Bensignor : Mais tous les journaux de musiques spécialisées ont disparu. Et aujourd'hui on n'a plus vraiment d'espace pour s'exprimer. À l'époque les journaux mensuels de musique tournaient à plus de 200 pages. Les journalistes « pissaient » de la copie. Maintenant les articles ne sont réduits qu'à quelques signes. J'ai la chance d'avoir créé ma rubrique dans la revue *Hommes et Migrations*. Les blogs c'est bien mais pour nous les dinosaures c'est compliqué. J'ai commencé avec une machine à écrire. Tout ce métier a complètement changé. Les magazines spécialisés de musique ont disparu parce qu'ils n'avaient plus les moyens économiques d'exister.

Le 19 octobre 2018

« Je déteste le marketing de la personnalité » : entretien avec Kohndo

Rappeur, producteur et enseignant, Kohndo a connu ce qu'on appelle l'âge d'or du rap français. En 1993, avec les rappeurs Daddy Lord C, le producteur Chimiste, Mush le Phonky Bwana, Jelahee, Rocca et le Coup d'État Phonique ils forment La Cliqua. En 1995, ils publient tous ensemble l'EP *Conçu pour durer*, puis en 1999 un album éponyme avant de se séparer. La Cliqua est encore considéré par la presse spécialisée et les amateurs du genre comme l'un des groupes mythiques et fondateurs du rap français.

Lorsque je rencontre Kohndo pour mener un entretien, il a dépassé la quarantaine. Après avoir mené une carrière en solo, il donne des cours de rap dans des conservatoires de la région parisienne. Né à Saint-Cloud, il a vécu quelques années au Bénin avant de revenir vivre en France. Il commence l'interview en me parlant de sa mère, une femme qui s'est construite seule dans « un homme d'hommes ». De porteuse de seaux d'eau dans la ville Ouidah à tout juste 6 ans, elle obtient à 54 ans une licence de mathématique à la fac de Jussieu, pour exercer comme ingénieure en bâtiment. Sa mère, qu'il considère comme sa boussole lui a transmis le goût du travail, de la connaissance, de la patience et la persévérance mais surtout la possibilité par l'effort de dépasser sa condition de classe. Kohndo vient d'une lignée d'enseignant. Son

père était professeur d'économie et son grand père instituteur. La notion de reproduction sociale lui est étrangère et Kohndo pense devoir son parcours à des « forces cosmiques », « ces forces ésotériques qui dictent les comportements humains »²³¹.

Son dernier album « *Intra-muros* » propose un rap mature, loin de ses écrits de jeunesse et de la tendance du rap actuel pour lequel il dénonce « le marketing de personnalité » (une manière subtile de critiquer le rap hardcore et égotrip de Booba, qui fut au démarrage de sa carrière danseur pour son crew La Cliqua). Le marketing de l'image a pris une place considérable dans la stratégie de développement des artistes depuis la prise de pouvoir des GAFAs dans l'industrie du divertissement. Au fil de l'entretien Kohndo a évoqué à de nombreuses reprises son divorce, la douleur de la séparation et des choix que cela implique notamment pour les enfants. Une thématique très peu abordée dans le rap français, sans doute par pudeur, ou simplement parce qu'à l'âge auquel les rappeurs se risquent à traiter ce genre de sujet, les radios commerciales ne les diffusent plus. Le MC originaire de Saint-Cloud se reconstruit ou recolle ses morceaux de vie dans une nouvelle relation amoureuse. Sa nouvelle compagne est une philosophe et travailleuse sociale qui traite régulièrement du rap français de par ses articles et ses ouvrages. J'ai longuement échangé avec le couple dans un restaurant parisien, avant de m'entretenir seul avec Kohndo. Ils représentent à eux deux les deux facettes d'une même pièce. Celle du rap du français des années 1990 qui a grandi en expérience et en maturité, qui a transmis par l'enseignement sa technique et ses valeurs, ses espoirs, ses doutes, ses succès et ses échecs. Un rap retombé dans les sous-champ de production restreints pour connaître une audience confidentielle, parce que la toute nouvelle génération de Mcs, qui ne connaît pas toujours ses classiques, ignore sa splendeur. Ou simplement parce qu'il a fait son temps, et que du temps Kohndo en a devant lui à présent, pour redevenir élève et apprendre à jouer sa partition piano.

« Ma mère aurait préféré que je sois ingénieur »

Michel Bampély - Ta mère était déjà responsable de famille à 6 ans au Bénin. Après un DUT en Génie Civil, elle est devenue ingénieure principale en bâtiment. Que t'a appris son parcours de femme hors du commun ?

²³¹ Jean-Louis Fabiani, *Bourdieu, un structuralisme héroïque*, Seuil, 2015

Kohndo - Ma mère est mon premier modèle. Je décris souvent son parcours comme celui d'une femme qui a lutté toute sa vie contre les aprioris. À priori, une enfant qui allait avec sa grand-mère faire le marché et portait des seaux d'eau sur la tête à Ouidah ²³², n'était pas destinée à avoir sa licence de math à Jussieu à 54 ans. Rien ne la destinait à devenir ingénieure en bâtiment. Elle a évolué dans un monde d'hommes où être femme et noire lui ôtait toutes chances de faire carrière. C'est la première personne qui m'a appris qu'on pouvait hacker le système. Les études, la connaissance, la patience et la persévérance sont des clés pour y arriver.

Michel Bampély - Ton père était professeur d'économie et ton grand-père maître d'école. Depuis quelques années tu enseignes le rap aux conservatoires de Cergy et de Puteaux. Faut-il y voir une forme de reproduction sociale ?

Kohndo - Ma mère aurait préféré que je sois ingénieur et mon père économiste plutôt que rappeur. Après avoir fait mon deuxième album "*Deux pieds sur terre*" entre Détroit et New York, ma mère m'a dit : " fais ta musique car tu as déjà vu bien plus de pays que moi dans toute une vie". Honnêtement c'est l'amour du rap qui m'a conduit là. Je n'aurai jamais imaginé enseigner du rap un jour et encore moins à ce niveau. Il n'y a pas de reproduction sociale dans les choix de vie que j'ai fait, juste des forces cosmiques qui m'ont permis de trouver ma voix.²³³ Souvent je les prie de me laisser être l'artiste que j'ai envie d'être. Mon éducation pèse sur ma liberté artistique même si c'est grâce à elle que je suis si singulier dans le rap. Là où j'aurai été considéré comme un digne représentant de la culture hip hop, il y a quelques années, aujourd'hui il m'est plus difficile d'exister avec les codes du rap game. J'ai la tentation de l'insulte, de l'exagération, du mensonge et c'est là que mon héritage familial me protège. Il est difficile de faire comprendre qu'on est multiple car j'ai autant les codes de la rue que les codes du monde "corporate du travail". J'ai toujours été tout-terrain, c'est ma plus grande qualité et mon plus grand défaut.

²³² Ouidah est une ville du sud du Bénin, en Afrique de l'Ouest. Elle est connue pour son rôle dans la traite des esclaves de l'Atlantique du XVIIe au XIXe siècle. La Route des Esclaves, un chemin par lequel les esclaves étaient emmenés pour rejoindre les navires, est bordée de monuments et conduit à la "Porte du Non-Retour", une arche commémorative sur le front de mer. Le musée d'Histoire de Ouidah, aménagé dans un fort portugais du XVIIIe siècle, relate la traite des esclaves dans la ville (source : Wikipedia)

²³³ En réalité Kohndo a une approche semblable à celle de Raymond Boudon. Il met en avant le poids du choix individuel dans la mobilité sociale par rapport au déterminisme social.

Michel Bampély - Pour quelles raisons crois-tu qu'un artiste doit mobiliser sa part d'ombre en tant que sujet créateur ?

Kohndo - Personne n'est monolithique, je ne supporterai pas d'être une caricature de moi-même. Je déteste le marketing de la personnalité. Le matin je me lève, je souris, le midi je pleure, le soir je jouis. La vie se symbolise par le Yin et le Yang : l'équilibre. Je veux que ma musique ait cette complexité. L'ombre est nécessaire pour faire émerger la lumière. De mes pires épisodes de vies, je fais des chansons poignantes. Dans «Revenir à la vie» mon divorce m'a permis d'évoquer les liens que se délitent, l'attachement et le détachement. Dans "Entre les murs" j'ai témoigné pour les gens que j'ai rencontrés quand je faisais des concerts dans le monde carcéral en me servant de mes propres angoisses. Qui est le plus enfermé des deux ? Nous dans nos boulots, dans nos vies de famille ? Ou bien le détenu ? Peut-être le sommes-nous tout autant.

« J'ai pas envie d'être Scarface mais Lumumba »

Michel Bampély - Dans ton album Intra-Muros, tu abordes au fil des chansons la thématique de l'enfermement. Pourquoi la famille que l'on fonde peut nous enfermer ? As-tu finalement vécu ton divorce comme une libération ?

Kohndo : Tant que tu es acteur de tes choix, tu es libre.²³⁴ Oui, le couple peut être à la fois un paradis et un enfer. En sortant d'une relation tu te sens plus libre car tu n'as plus à négocier sur tout et pour tout, mais la séparation est un purgatoire. Faut être prêt à encaisser les coups. Chacun emporte son enfer avec lui. Il est en nous. On doit perpétuellement négocier avec. Les chaînes, ce sont nous qui nous les mettons.

Michel Bampély - Ton dernier clip « Demain le jour » renvoie à la nature où l'on se recueille pour y renouer avec sa sagesse intérieure. En quoi l'image peut-elle réellement transcender une œuvre musicale ?

Kohndo : Le clip "Demain le jour" est la métaphore de ce titre. Comment raconter l'espoir ? Faire une déclaration de foi à sa propre vie, à sa musique ? Peut-on encore parler d'espoir dans ce monde ? Qui pour écouter un message dans le rap game ? Il fallait vivre une expérience et oser assumer ce qu'on est et ce qu'on défend. Les gens de valeurs se taisent trop en ce

²³⁴ *Ibid*

moment. Avec Aérodrone Alpes, la boîte de Cédric (Dj Skore), on a vécu une expérience incroyable. Il a fallu qu'on apprenne de l'un et l'autre, qu'on expérimente la douleur ensemble, qu'on soit exigeant sans jamais rien lâcher pour que ce clip voit le jour. C'est là où ma culture hip hop rejoint le bushido.²³⁵ Parfois je me demande si je ne suis pas prêt à mourir pour mon art...

Michel Bampély - En tant qu'artiste, tu souhaites que ton public ait accès à sa profondeur. Tu disais te sentir tenté par le sale, l'injure et l'égotrip mais que tu ne pouvais pas céder à cause de tes loyautés familiales. Réussir c'est parfois trahir son milieu d'appartenance pour rejoindre son milieu de référence...

Kohndo - Le sale est un jeu d'enfant. La grossièreté est facile. J'entends dire que c'est l'arme du pauvre, mais en vérité en France l'intelligence et l'éducation sont à notre portée. On a trop tendance à l'oublier. Les valeurs que nous transmettent nos parents nous destinent à être plus grands que ça. J'ai pas envie d'être Scarface mais Lumumba. Malcom X disait que "l'hostilité est une bonne chose."²³⁶ Il y a trop longtemps qu'elle est contenue". C'est ce que je crois donc je veux que les gens soient libres de dire ce dont ils ont envie. Mais je bloque toujours sur la phrase d'après : " Quand nous cesserons de tourner la haine contre nous-mêmes, nous commencerons à être libres". C'est souvent ce que je me dis quand je dois gratter une ligne.

Michel Bampély - Tu as repris dernièrement les cours d'apprentissage de piano. Quelle est la personne en toi qui te fait le plus grandir ? Le maître ou l'élève ?

Kohndo - Oui, savoir jouer d'un instrument avec aisance me semble essentiel dans ma démarche artistique. J'aime tellement la musique, j'ai besoin de comprendre ce langage, pouvoir le lire, l'écrire, l'expliquer. Un boulanger avec 25 ans d'expérience doit savoir faire un meilleur pain. Pas l'inverse. J'apprends plus de l'élève que du maître. L'enfant est plus naïf, plus concret, plus intuitif, plus sensible. Il m'est difficile de le préserver avec autant d'années d'expériences et autant de figures croisées le long de cette route. J'ai rencontré des gens extraordinaires comme Fred Wesley, Isaac Hayes, Masta Ace, Dee Nasty, Solo... Assez de gens qui peuvent t'impressionner mais au final on se rejoint car on a l'amour du jeu. On aime

²³⁵ Ensemble des préceptes qui constituent la morale du guerrier japonais (le *bushi*).

²³⁶ La pensée de Malcom X a grandement influencé le rap des années 1990. Cela est dû au succès mondial qu'a rencontré le groupe de rap Public Enemy porté par les rappers Chuck D, Flavor Flav et leur DJ Terminator X. Le film Malcom X réalisé par Spike Lee en 1992 a largement contribué à diffuser sa pensée dans le milieu hip hop des années 90.

d'ailleurs jouer cette musique ensemble. Tout ça n'est qu'un jeu et comme les enfants quand je joue, je le fais avec toute mon implication, mon amour, mon sérieux.

Le 27 février 2019

« Les profs ne me croyaient pas et pourtant j'étais harcelée » : entretien avec Tessae

J'ai fait la connaissance de Tessae, par l'intermédiaire de son chargé de promotion Eric Marjault qui défendait son projet au sein du label Wagram Music. Il souhaitait que je m'entretienne avec elle car il savait que je menais des interviews avec des artistes, pour finaliser ma thèse de doctorat, et que je reportais des extraits sur mon blog « Humeurs Noires » dans le journal Libération. D'un côté sa démarche me permettait d'avoir une connaissance plus approfondie du monde social de la génération des artistes du hip hop des années 2020, et de l'autre mon article dans un quotidien national donnerait « un coup de projecteur » à la carrière de la nouvelle signature de Wagram Music, qui démarrait déjà sur les chapeaux de roue. Tessae, est une artiste, rappeuse et chanteuse de 18 ans.

Elle venait à peine de quitter le lycée et s'est retrouvée propulsée sur le devant de la scène par réseau social Tik Tok prisé par les adolescents. Le rappeur Booba, très suivi sur les réseaux sociaux a partagé l'une de ses vidéos, ce qui lui a donné une crédibilité artistique difficile à obtenir, surtout pour une fille qui se lance dans les musiques urbaines. Depuis les années 2000, les maisons de disques tentent de reproduire le succès discographique de la rappeuse Diams, récompensée par un disque de diamant en 2007 pour son album « *Dans ma bulle* ». Diam's s'est retirée de l'industrie musicale après s'être convertie à l'slam, laissant derrière elle la porte ouverte à une autre rappeuse qui éventuellement reprendrait le flambeau. Tessae chante « *J'suis là pour foutre le bordel, rien à foutre comme Diam's* », prouvant ainsi que l'ombre de son aînée plane encore sur sa toute jeune carrière. Elle me demande pendant l'entretien de ne pas révéler sa véritable identité à la presse, parce qu'elle ne souhaite pas que le public et le monde du spectacle découvrent qu'elle est la fille d'un homme politique engagé dans la ville

de Marseille. Ce n'est pas la première fois qu'une artiste me demande de ne pas dévoiler son affiliation lors d'un entretien.

Au-delà de son talent musical indéniable, ce qui faisait la particularité de Tessae est qu'elle apportait dans le monde de la musique, un témoignage inédit sur le harcèlement et la phobie scolaire. Elle reportait également dans ses textes les morceaux de vie que ses « followers » lui racontaient. L'univers esthétique et coloré de Tessae nous ouvre les portes sur une nouvelle génération d'adolescents portés sur les questions de justice sociale. C'est au collège que Tessae a vécu ses premières expériences de harcèlement. Ses camarades l'enfermaient dans les toilettes, lui assénaient des coups de pieds, pour « s'amuser » dit-elle. Elle n'était pas assez tendance, pas assez « *hype* ». Au collège, puis au lycée, ses harceleurs l'ont poursuivi jusque sur les réseaux sociaux, là où la méchanceté se démultiplie jusqu'à en devenir virale, sous le regard dubitatif du corps enseignant. Elle était cette fille qui ne portait pas de marques et ne se maquillait pas. Tessae regrette que les profs ne l'aient pas crue. Elle me confie qu'elle recevait des messages l'appelant à « *se suicider* » dans son triste *story telling*, que j'essaie dans mon métier de sociologue d'entendre, de comprendre sans jamais juger. Tessae c'est en quelque sorte la libération talentueuse de la parole d'une jeune femme, dont la communication médiatique est parfaitement maîtrisée. « *J'imagine que mon histoire, mon profil a intrigué pas mal de personnes.* »

Sur le plan artistique, sa stratégie marketing digitale lève le voile sur les nouveaux procédés par lesquels les artistes se font connaître du grand public. Tik Tok est un réseau social qui permet aux artistes de rencontrer des succès immédiats. Tessae a posté la vidéo de son titre « *Bling* » puis a demandé à l'influenceuse Lenna Vivas (suivie par 5 million d'abonnés) de la relayer puis d'organiser « Le Bling Challenge » dans lequel le public reprend la musique, invente une chorégraphie puis reposte la vidéo. Ainsi plus de 65 000 vidéos de son titre ont été repostées sur le réseau social Tik Tok par les internautes, ce qui a contribué à faire exploser la notoriété de Tessae. Une stratégie de développement qui évite les carrières construites « *à l'ancienne* » sur un développement long. On ne peut pas considérer Tessae comme une artiste au succès éclair. Elle se produit régulièrement en concert et son art de la scène est toujours demandé par les festivals en France. Tessae écrit par passion mais avoue ne pas aimer lire de livres, sauf de

la poésie. Et la nouvelle vie qu'elle mène sous les feux des projecteurs ne lui fait sans doute pas regretter d'avoir quitté le lycée trop tôt, sans même avoir passé le BAC. ²³⁷

« Booba m'a apporté sa confiance et cette envie de tout casser dans la musique »

Michel Bampély - Vous avez décroché du système scolaire au lycée. Comment expliquez-vous que vos parents vous aient tout de même encouragé à poursuivre une carrière musicale ?

Tessae - J'ai toujours vécu pour la musique. Tous mes choix étaient faits en fonction de celle-ci. Mes parents avaient l'habitude de venir me voir à chaque petite prestation que je faisais, que ce soit avec mon lycée ou avec mes cours de chant. Ils voyaient à quel point j'étais épanouie quand j'étais sur une scène à partager ma passion. ²³⁸

Ils ont pu me voir me réfugier dans la musique, essayer de toucher à tout, que ce soit à la réalisation de prods, l'écriture, la découverte de différents instruments. Tout commençait à se concrétiser aussi et je n'ai pas arrêté directement les cours. J'ai pris le temps de peaufiner mon projet, rencontrer du monde dans le milieu et après j'ai parlé à mes parents de cette idée de tout plaquer pour essayer de me lancer.

Michel Bampély - Vous êtes en quelque sorte une tikokeuse. Le réseau social Tik Tok très prisé par les adolescents, permet de faire démarrer des carrières en quelques heures. Parlez-nous de votre expérience...

Tessae : Ce qui a vraiment relancé la machine, ça a été ma vidéo où j'explique avoir arrêté les cours pour me lancer dans ma passion, on y voit un petit résumé de ce que j'ai pu vivre comme la scène avec Booba ²³⁹, les shooting photos, les enregistrement studio, la scène ou la première télé. J'imagine que mon histoire, mon profil a intrigué pas mal de personnes. Cette vidéo a très vite atteint plus de 100 000 vues et 15 000 nouvelles personnes. Depuis, je continue à partager ma vie, mon humour et surtout mon fameux concept Ad Vitam. Il s'agit d'un petit concept où je mets en chanson le souvenir, qu'il soit positif ou négatif, d'une personne dans le style de son

²³⁷ Lors de l'entretien, elle m'explique qu'elle a malgré tout tenté de s'inscrire au BAC en candidat libre ;

²³⁸ Tessae n'a pas souhaité donner des informations sur l'identité de ses parents à cause de l'engagement politique de son père ni sur son origine sociale.

²³⁹ Les premiers articles de presse qui lui sont consacrés font suite à sa collaboration avec Booba, son premier influenceur.

artiste préféré. Le but étant d'essayer de mettre une petite touche musicale et positive si l'histoire en elle-même est lourde à porter pour la personne.

À la sortie de mon single « Bling » ²⁴⁰, Lenna Vivas, a décidé de faire une petite chorée et de demander à sa communauté de la reprendre. Ça a lancé ce qu'on peut appeler « le Bling Challenge ». Aujourd'hui on compte plus de 65 000 vidéos, je crois, sur ma musique, c'est ouf ! Beaucoup de personnes arrivent tous les jours et se mettent à suivre de près mon projet. Ça réchauffe le coeur et booste la confiance !

Michel Bampély - Vous avez justement créé Ad Vitam afin de recueillir des morceaux de vie de vos followers. Des thématiques comme le viol, les agressions, l'homophobie ou la transphobie reviennent régulièrement. Votre génération est-elle déjà désenchantée ?

Tessae - Désenchantée je ne pense pas que ce soit le bon terme. C'est vrai qu'on met de plus en plus en lumière des problèmes comme les différentes agressions, le harcèlement physique ou moral sur la communauté LGBT+ etc....Mais il ne faut pas oublier que notre génération met toutes ces choses en avant pour pouvoir lutter contre. Tellement de personnes manifestent pour leurs droits et ceux des autres, c'est touchant !

Malheureusement il y aura toujours des personnes fermées et irrespectueuses envers les autres et la bêtise humaine de certains ne pourra jamais être changée. Mais je pense qu'on peut observer l'ouverture d'esprit et la hargne de vouloir changer et évoluer des plus jeunes. On est en route vers une génération beaucoup plus ouverte et compréhensible sur l'égalité de tous.

Michel Bampély - Pour une très jeune rappeuse, dans votre EP votre flow est très technique et frôle parfois les performances de Booba ou Damso. Quelle influence ont-ils eu sur vous ?

Tessae - Personnellement je ne me considère pas comme étant une rappeuse ou comme faisant du rap. Je fais vraiment ce qui me vient sur le moment. Cela peut être considéré comme étant du rap, de la pop, de la variété. Je laisse le libre choix aux auditeurs de me ranger où ils veulent même si je préférerais ne pas l'être et juste faire de la musique peu importe le style.

²⁴⁰ Son clip cumule aujourd'hui plus de 5 millions de vue sur Youtube.

Mais oui j'ai eu beaucoup d'influences rap comme Booba, Damso, Orelsan, Rilès...etc... Booba et Damso m'ont beaucoup influencé par leurs flows, leurs textes, les ambiances dans leurs sons. Booba m'a apporté sa confiance et cette envie de tout casser dans la musique.

« En réalité, je n'ai jamais été très penchée sur la lecture de livres »

Michel Bampély - Pouvez-vous évoquer avec nous les beatmakers que vous avez choisi pour votre EP «Printemps» ?

Tessae - Depuis le début de mon projet, je bosse avec Klefman principalement, un petit génie du beatmaking rouennais. Il fait clairement des merveilles, a totalement cerné mon style et c'est un bonheur de pouvoir travailler avec lui. No pression, Chill, on avance tranquillement en faisant des BOP ensemble. ²⁴¹ J'ai eu également la chance et l'honneur de bosser avec Prinzly sur mon EP. Il possède univers hyper marqué. Dans le projet il est derrière la prod d'«Atlantis». Il suffit d'écouter le morceau pour capter le level quoi ! J'ai aussi eu la chance de travailler avec Twe7ve sur le titre « *Capiche ?* ». Lui aussi, un boss du son. Il est derrière la prod de « *Madonne* », un truc léger, lumineux, lourd et dark à la fois. En bref, je suis super fière des beatmakeurs qui ont travaillé sur cet EP. Tous des boss, je suis super fan de ce qu'ils ont fait. Gros big up à eux et un grand merci.

Michel Bampély - Des titres comme « La flemme » ou « Purple Rain » sont bien écrits. Quel est votre rapport à la lecture ou à l'écriture depuis que vous avez quitté le lycée ?

Tessae - En réalité je n'ai jamais été très penchée sur la lecture de livres. Des textes de chansons ou des poèmes, oui par contre ! j'ai beaucoup écrit lors de mes années collège-lycée. J'aime bien peaufiner mon écriture, et l'écriture de chanson est, je trouve, un très bon exercice pour ça. J'écris très souvent pour le coup également des lettres à moi-même. Ecrire fait maintenant partie de ma personne.

Le 3 juillet 2020

²⁴¹ En faisant du son

Annexe 16

« Les profs ne me croyaient pas et pourtant j'étais harcelée »

L'artiste révélée par Booba et le réseau social Tik Tok sort son premier EP "Printemps" chez Wagram Music. Dans sa tribune, la chanteuse de 18 ans délivre un témoignage accablant sur le harcèlement scolaire, et sur sa pratique artistique comme mode d'exutoire.

Tribune par Tessae

Propos recueillis par Michel Bampély (Libération, publié le 22 juin 2020)

« J'étais celle qui ne portait pas de marques, celle qui ne se maquillait et ne se coiffait pas »

Dès la primaire j'ai baigné dans une ambiance malsaine amicalement parlant, je m'entourais de personnes qui n'étaient pas bonnes pour moi, juste pour éviter d'être seule. Je n'arrivais pas à faire la différence entre les personnes qui restaient avec moi parce qu'ils ou elles m'aimaient bien et celles qui restaient avec moi juste par pitié et pour s'amuser de mon mal-être.

J'ai eu droit à des actes qu'on peut qualifier comme étant du harcèlement, comme le fait de m'enfermer dans les toilettes et de m'espionner en groupe, comme le fait de me jeter au sol et me donner des coups pour s'amuser, en sachant que je ne riposterai pas. Comme ces commentaires sur mon physique à répétition, qui font que finalement je me suis construit une image négative de moi-même, et que j'ai faussé la façon dont les autres devaient agir avec moi.

Au collège les remarques sur le physique ont empiré. J'étais celle qui ne portait pas de marques, celle qui ne se maquillait et ne se coiffait pas. Celle qui ne s'épilait pas et donc, qui s'attirait les foudres des personnes « *hypes* » du collège. C'étaient les « *hypes* », les « *populaires* » de l'école mais il y avait aussi des personnes lambda avec qui je m'étais liée d'amitié. Leurs motivations ? j'en avais honnêtement aucune idée, probablement l'ennui et l'amusement d'avoir du pouvoir sur quelqu'un quand on est jeune. Mentalement j'étais toujours très gamine et rêveuse et ça plaisait pas vraiment. Alors certains élèves s'amusaient à faire des remarques comme quoi eux gardaient les pieds sur terre, eux pensaient normalement à l'inverse de moi.

« Des faux comptes étaient créés pour me demander de me suicider »

En 5ème je commençais à développer une phobie scolaire suite à la leucémie de ma maman. Honnêtement au collège ça a été bien encadré, les profs me comprenaient, les élèves pour certains essayaient de m'aider. C'est au lycée que j'ai eu beaucoup plus de mal. L'année de 5ème je l'ai passée à rater beaucoup de cours mais j'ai fini par remonter la pente en 4ème. Fin 3ème j'ai commencé à être cyberharcelée en plus de ce que je vivais au collège. Des faux comptes étaient créés pour me demander de me suicider en espérant que je ne rate pas ça. Des filles venaient en groupe sous mes posts pour m'insulter. Ces gens étaient de simples rencontres sur Twitter, pas du tout des gens que je connaissais des cours. En cours justement, un jour j'ai subi une « humiliation » du moins c'est comme cela que j'ai vécu la chose.

Une fille est venue mal me parler devant toutes les filles qui étaient présentes dans les toilettes, en sachant que c'était une fille qui me faisait assez peur au vu de son caractère. Ce jour-là, j'ai refait une crise de panique, je n'en avais plus fait depuis plus d'un an et pour le coup ça a marqué le début d'une très mauvaise période pour moi. L'été qui a suivi, je me suis beaucoup renfermée sur moi-même, je n'avais pas de contact extérieur. Tous mes amis que ce soit d'internet ou des cours bah n'étaient plus là ! J'ai commencé à me sentir très seule et à développer une dépression.

Arrivée au lycée, j'avais pour le coup une très mauvaise image de moi, que ce soit mentale ou physique Et comme je l'imaginai et l'appréhendais depuis deux mois, la phobie scolaire a refait surface mais de manière plus intense. Le lycée, je pense que ça a été la période où j'ai réalisé comment j'avais été traitée les années précédentes et à la place de me tirer vers le haut, je me suis tirée vers le bas.

«La musique a été très importante dans ma vie»

J'ai fait la rencontre d'un garçon qui fut mon meilleur ami pendant 3/4 mois. Il était très toxique pour moi, il m'a tiré encore plus vers le bas, m'a donné des envies suicidaires, m'a privé de ma relation avec ma soeur pendant ces 3/4 mois. À ce moment-là, la musique a été très importante dans ma vie. J'ai commencé mes compositions en mode sérieux, je cherchais des idées de projets à sortir sur les plateformes etc...

Dans mon lycée il y avait deux ateliers musique auxquels j'étais inscrite. Chaque semestre on faisait un petit concert devant les élèves et les professeurs du lycée. Pour moi c'était du coup, de plus en plus compliqué d'assister à même pas 20 minutes de cours mais monter sur scène me demandait aucun effort. Certains professeurs et le proviseur ont commencé à se poser des questions, pour finalement penser que tout ça avait été du cinéma. Les profs ne me croyaient pas et pourtant j'étais harcelée. Mon proviseur était tombé sur mon compte Instagram où je postais mes covers (mes reprises ndlr) et il était même allé jusqu'à faire une réflexion à ma mère en disant que je n'avais pas l'air si triste et mal quand je postais des covers sur les réseaux.

«J'ai décidé de me déscolariser»

Une professeure m'avait aussi fait une réflexion sur mon absence dans ses cours devant d'autres professeurs qui sur le coup, après une crise de panique, m'a mis dans un mauvais état. Cette prof était totalement au courant de mon état, sans oublier qu'à l'époque, j'avais un suivi psy donc des certificats d'un psychologue et d'un psychiatre à l'appui. Je me sentais très à l'écart des autres personnes de mon âge, dans ma classe et surtout pas la bienvenue dans le cadre scolaire de cet établissement. Je voyais très bien que je n'étais pas prise au sérieux par certains et qu'ils commençaient à être agacés par ma condition.

Avec tout ça, ma phobie scolaire a pris de plus en plus d'ampleur jusqu'à en devenir sociale. Sortir de chez moi était devenu impossible, prendre les transports seule impossible également. J'ai décidé de me déscolariser, de passer mon bac de français en candidat libre avec le CNED pour finalement arrêter un mois avant le Bac.

« *Ma vie est un spectacle, mon historique un musée* » : entretien avec Younes

Sur les réseaux sociaux, j'ai un jour été contacté par Adil, le grand frère et manager de Younès parce qu'il avait lu mes articles et qu'il avait entendu parler de mon travail de sociologie autour de la culture hip hop. Le rappeur Younès subissait les foudres et les menaces de « la fachosphère » sur internet suite à la publication de son titre « Le Grand remplacement », reprenant à son compte la théorie de l'écrivain Renaud Camus, qui affirme qu'il existerait en France un processus de substitution produit par les élites économiques et politiques françaises, afin de remplacer la population européenne, par une population originaire d'Afrique subsaharienne et du Maghreb. La sortie du clip de Younès a fait grand bruit sur la toile dans lequel il s'expose avec ses amis en costume d'époque, l'un deux portant une grande ombrelle ronde. L'image reprend le portrait équestre du XVIIe siècle représentant le chancelier Pierre Seguier immortalisé par le peintre Charles Lebrun et exposé au musée du Louvre.

« *Le grand remplacement, c'est ta fille qui me kiffe. Qui va me faire des enfants et ils auront mon pif.* »

Younès

« *Je pointe avec ironie l'absurdité de la théorie du grand remplacement* », explique l'artiste. Le projet d'écriture de la chanson lui vient après le visionnage d'une vidéo de l'écrivain et polémiste Eric Zemmour, grand défenseur de la théorie de Renaud Camus et pourfendeur de rap français qu'il qualifie de « sous cultures d'analphabètes ». « *Ce n'est pas parce que le commerce utilise le rap que le rap est une grand culture* » disait-il dans une émission télévisée du service public. Les internautes d'extrême-droite n'ont pas perçu l'ironie de Younès dans sa chanson et l'ont accusé de mener un projet secret de « grand remplacement » dont il faisait « lui-même l'aveu ». En une semaine, le rappeur a reçu plus de trois mille messages haineux postés sous son clip Youtube. « Certains sont de véritables appels au meurtre. De nombreux internautes promettent ainsi au rappeur Younès, « la valise ou le cercueil », reprenant le slogan du Parti du peuple algérien (mis en avant par l'Organisation de l'armée secrète OAS), un groupe d'extrême droite putschiste qui s'était fixé pour objectif de conserver l'Algérie française, pour justifier ses exactions »²⁴²

²⁴² Mathieu Molard, « *Le grand remplacement* », le morceau du rappeur Younès qui rend fou la fachosphère mondiale, Street Press, 2019

Les paroles du rappeur écrites au second degré avec un ton ironique portent un message politique qu'on entend rarement dans le rap médiatique, non pas que le rap n'ait plus de paroles engagées, mais que son propos politisé a tout simplement été éclipsé des médias de masse au profit de productions musicales plus divertissantes. J'ai donc convenu avec le frère de Younès de mener un entretien avec l'artiste dans quelques mois, à la sortie de son album afin d'explorer son univers artistique et sa trajectoire socio-professionnelle de manière plus approfondie. De plus, je voulais éviter de commenter le titre « Le Grand remplacement » s'il s'agissait d'un « buzz éclair » sans lendemain ni développement de carrière. Quelques mois plus tard, l'attaché de presse de sa maison de disque Wagram dans laquelle Younès venait de signer un contrat de licence, revenait vers moi pour l'entretien. L'album de Younès « Même les feuilles » avec une sortie programmée le 13 mars 2019 était voué à l'échec commercial. Quatre jours plus tard le gouvernement d'Emmanuel Macron annonçait le premier confinement et mettait la France sous cloche. Alors Younès devait « se battre à un contre mille, juste pour le simple fait de se battre, sans espoir de réussite... Ça sublime le geste ». Un échec commercial est une épreuve difficile à vivre pour un artiste issu de l'industrie musicale, destiné à générer une rentabilité économique pour ses investisseurs, surtout lorsqu'il s'agit d'un lancement de carrière. Mais Younès possède des ressources, un bagage social et culturel dont ne sont toujours pas dotés tous les rappeurs de sa génération.

Ce fils d'universitaires, diplômés de l'enseignement supérieur, dont les grands-parents sont originaires d'Algérie, possède des capacités à rebondir dans le monde du théâtre ou de la littérature. Lui qui « s'ennuyait » à l'université trouvera sans doute refuge dans le monde de la culture, si l'industrie du rap français ne lui est pas profitable. Younès fut l'un des premiers artistes « sacrifiés » de la crise sanitaire qui l'a frappé en pleine promotion de son album. D'autres en revanche ont su rapidement s'adapter en proposant des concerts en ligne payants via les réseaux sociaux et les plateformes numériques. Ce fut le cas par exemple d'artistes comme Gims, Jennifer, Kev Adams ou M Pokora, qui avec plus ou moins de réussite se lancèrent dans le nouveau modèle économique du live streams. Younès, fougueux comme un Cyrano qu'il a souvent incarné au théâtre, a préféré se préserver, et revenir plus tard avec un nouvel album pour rattraper ce rendez-vous manqué avec son public.

« Je pense qu'il est temps de réinterroger la place des compositeurs dans la création d'une musique »

Michel Bampély : Tes parents sont enseignants à l'université et toi ainsi que ta fratrie êtes tous diplômés de l'enseignement supérieur. As-tu conscience de te lancer dans une carrière musicale avec un capital culturel conséquent ?

Younès - J'ai conscience d'avoir fait d'assez longues études pour un rappeur, mais j'estime que l'on peut acquérir de bien d'autres façons un capital culturel conséquent. D'autant plus qu'il existe toutes sortes de cultures, et si je suis riche de l'une, mes « collègues » artistes en sont riches d'une autre. Pour dire vrai, bien que je sois diplômé de l'enseignement supérieur, je ne me suis jamais vraiment trouvé ou épanoui à l'université. Ma culture me provient davantage de l'éducation que m'ont prodigué mes parents, du goût pour la lecture qu'ils m'ont transmis, et des rencontres faites autour de moi.

Michel Bampély - Adil, ton manager, ton frère, « ton jumeau d'un autre temps », t'a transmis sa passion pour la musique et le théâtre. Ta mère pour l'écriture et la lecture. Réalises-tu à travers ta pratique artistique un destin familial ?

Younès - Ha ha ! j'aime beaucoup cette idée. Mon grand-père paternel était un directeur d'école en Algérie. Il a été tué par l'armée française pendant la guerre d'indépendance. Il nous reste de lui quelques lettres et témoignages, et c'est suffisant pour comprendre à quel point il écrivait bien et combien c'était un enseignant remarquable. Mon grand-père maternel lui, était luthier et musicien en plus d'être coiffeur. Aujourd'hui, en écrivant et en faisant de la musique, j'ai le sentiment de leur rendre hommage à tous les deux et ça me rend très fier.

Michel Bampély - En écoutant ta mixtape « Même les feuilles », ce qui marque est l'absence de featurings. Pourtant les rappeurs Léone ²⁴³ et Rilès ²⁴⁴ sont tes frères d'armes. Comment expliques-tu leur absence à l'heure où les disques se vendent notamment grâce aux prestigieuses collaborations ?

²⁴³ Ami de Younès, Leone est un rappeur / chanteur originaire de Rouen (76) et anciennement membre du collectif 76 Commando. Découvert en 2015, avec le titre Cramé au quartier, il signe sur la label RILESUNDAYZ, de son homologue rouennais Rilès, en 2019. (source : www.musiqueurbaine.fr)

²⁴⁴ Ami de Younès, Riles Kacimi, plus connu sous le mononyme Rilès, né le 4 janvier 1996 à Rouen, en Seine-Maritime, est un rappeur, auteur-compositeur-interprète et producteur de musique français, composant et interprétant en anglais.(source : Wikipedia)

Younès - Je suis content que tu me poses la question, car cela me permet de parler d'un sujet qui me tient à cœur. Tout d'abord, cela dépend de ce que l'on entend par « featuring » aujourd'hui. À l'heure où de grands compositeurs américains comme Metro Boomin font de véritables featurings avec les rappeurs, je pense qu'il est temps de réinterroger la place des compositeurs dans la création d'une musique. De nombreux sons de ma mixtape ont été produits en collaboration avec des beatmakers qui ont véritablement apporté leur touche personnelle et artistique au son. Rilès, pour te reprendre, a produit un titre : « Le monde est virtuel ». Du coup on peut légitimement s'interroger : est-ce que chacun de ces sons n'est pas un featuring avec le compositeur ? Autrement, concernant les featurings de rap, je pense qu'ils se feront naturellement avec le temps. Je n'ai pas eu d'occasions particulières de collaborer avec des artistes que j'aime, et je ne voulais pas forcer quoi que ce soit. À noter que Leone et moi aurions pu avoir un feat sur ce projet, mais nous n'avons pas été suffisamment satisfaits du résultat. Ce sera sur le prochain !

« Pour être mainstream, il faut être capable de faire des sons très musicaux, en dépit parfois du fond »

Michel Bampély - « Ma vie est un spectacle, mon historique un musée », « C'est pas elle qui me manque mais ses textos », « Le grand remplacement c'est ta fille qui me kiffe ». Ta plume est affutée, ciselée, et tu manies avec brio l'art de l'ironie et ses procédés stylistiques. Qu'évoque pour toi la chute du niveau littéraire des rappeurs de ta génération ?

Younès - Ha ha ! on a pu en discuter ! Comme je te l'ai dit au téléphone, je ne suis pas d'accord pour dire que le « niveau littéraire » des rappeurs de ma génération a baissé. Je pense qu'il y a beaucoup de rappeurs aujourd'hui, et qu'en fouillant bien, on peut trouver toutes sortes de profils. Des mecs de ma génération comme Dinos, Ninho, Remy, écrivent très bien à mes yeux. Et il y a encore foule d'exemples. En revanche, il est vrai qu'aujourd'hui, le grand public veut des hits et veut danser avec le rap. Pour être mainstream, il faut être capable de faire des sons très musicaux, en dépit parfois du fond. Je regrette ce manque, et j'essaye coûte que coûte de gagner en musicalité, tout en conservant mon importance au texte.

Michel Bampély - Avec ton titre « Le grand remplacement » tu as provoqué l'ire de la droite identitaire en te réappropriant la théorie de l'écrivain Renaud Camus. Comment tes proches ont-ils réagi à la polémique ?

Younès - Ça a un peu inquiété mes parents. Je sais par exemple que mon père a envoyé la vidéo à tous ses contacts en leur demandant de me soutenir. Ça a rendu fier mon frère, même si je pense que ça l'a un peu inquiété aussi au fond. On n'a ni pris la polémique à la légère, ni psychoté. On a attendu que ça passe, on a observé, sans excès.

« Se battre, ou écrire, de toutes ses forces pour une cause perdue d'avance »

Michel Bampély : As-tu finalement réalisé ton rêve de rencontrer « les racistes du net » ?

Younès - Sur près d'une dizaine de milliers de commentaires haineux, je n'ai pas encore rencontré de « raciste du net », confirmant l'idée que j'en avais : à savoir que ces derniers sont organisés, très actifs derrière un clavier, et aux manettes de plusieurs profils fictifs.

Michel Bampély - Dans ton freestyle « Huitième rapport » tu écris très habilement « les majors s'intéressent à moi mais la question est : est-ce qu'ils m'intéressent ? »²⁴⁵. Comment Sandrine Runser de Wagram Music t'a séduit pour conclure la signature ?

Younès - Avec un rapport humain qui m'a semblé franc et sincère. Avec une confiance mutuelle qui a fini par s'établir entre nous. Avec la conviction qu'elle appréciait réellement mon travail et qu'elle y voyait autre chose qu'une simple opportunité financière : c'est une vraie passionnée de musique et de rap. Et puis, avec une avance pécuniaire suffisamment intéressante pour me permettre de me consacrer uniquement à mon art. C'est cette opportunité qui m'a décidé à franchir le pas, car c'était pour moi la possibilité de vivre de mon travail.

²⁴⁵ Beaucoup de rappeurs refusaient de signer des contrats avec les majors de l'industrie musicale. Le témoignage des rappeurs des générations précédentes sur les relations houleuses qu'ils ont entretenues avec les maisons de disques françaises ont dissuadé les générations suivantes de se lancer dans l'aventure. Les contrats de distribution laissant un contrôle total des projets sur le plan artistique, marketing et commercial aux créateurs, sont aujourd'hui les plus courants dans le monde du rap.

Michel Bampély - Cyrano de Bergerac, que tu as incarné au théâtre, a finalement échoué sa carrière littéraire et artistique, échoué à consommer de son vivant l'amour de sa cousine Roxanne. Il se justifie en disant que « Molière avait du génie » et « Christian était beau ». Partages-tu son opinion lorsqu'il dit qu'écrire est bien plus beau lorsque c'est inutile ?

Younès - Cyrano, à la fin de l'œuvre, se bat littéralement contre la mort. Dans un délire fiévreux, il s'exclame : *« Que dites-vous ?... C'est inutile ?... Je le sais ! Mais on ne se bat pas dans l'espoir du succès ! Non ! non, c'est bien plus beau lorsque c'est inutile ! »* Comment ne pas être d'accord avec lui ? Se battre, ou écrire, de toutes ses forces pour une cause perdue d'avance, se battre même si c'est inutile, même si c'est inégal, envers et contre tous, en dépit de tout... se battre à un contre mille, juste pour le simple fait de se battre, sans espoir de réussite... Ça sublime le geste. C'est le geste pour le geste, et uniquement pour ça. C'est l'essence même du geste qu'on observe, l'action pure, et ça le rend beau.

Le 30 juin 2020

« *Je suis venu trop tôt dans un monde trop jeune* » : entretien avec Lonepsi

C'est un peu par hasard que j'ai découvert la musique de Lonepsi. Je me suis rendu un jour sur la plateforme Spotify pour écouter des artistes que j'avais sélectionnés et l'algorithme m'a proposé la musique d'un artiste qui m'était inconnu. Il s'agit d'une stratégie que les marketeurs digitaux utilisent pour gonfler les chiffres d'écoutes des musiques qu'ils promotionnent et cela permet également d'accroître la notoriété des artistes émergents. Le titre que Spotify me proposait était « *Sous une averse* » de Lonepsi. J'ai cliqué et j'ai mis le lecteur en marche. Je fus surpris par les références littéraires et poétiques que Lonepsi utilisait pour construire ses textes et de la richesse harmonique avec laquelle il habillait ses musiques. Depuis plus d'une décennie, beaucoup de textes de rap se sont simplifiés afin de toucher un public plus large, et à ce moment-là, j'entendais un style de rap qui allait à contre-courant de cette tendance. J'ai alors pris contact avec lui sur son compte Instagram et il m'a rapidement donné son accord pour que je puisse mener un entretien avec lui.

Rappeur, chanteur, pianiste et guitariste, Lonepsi de son vrai nom Lindolfo Gargiulo, 27 ans, naît le 1er août 1994 à Bondy. Diplômé de l'enseignement supérieur, ce parisien est titulaire d'un master en psychologie clinique, psychopathologie et psychanalyse. Sa mère est à la fois psychologue et professeur des universités. Son père lui est chef de bureau à l'ambassade d'Argentine et psychanalyste, quant à son petit frère Manuel Gargiulo, il poursuit encore ses études en internat de médecine. Lonepsi est le parfait exemple du processus de démocratisation de la pratique du hip hop qui a débuté dans les années 2000 et le rap n'est plus à comme on l'entend encore parfois, une discipline propre à la jeunesse défavorisée issue des quartiers populaires. Sa génération, comparée à celle des années 1900-2000, porte un son hybride, depuis qu'elle a fait éclater les frontières entre le rap, la chanson, la pop et la world music.

Sur le plan créatif, Lonepsi puise ses influences également dans la musique électro et la musique classique. Le style poétique de Lonepsi servi par une plume mature, cultivée et émotive rappelle les poètes et les écrivains surréalistes français : « *À chaque fois que je lis « Le Fou d'Elsa » de Louis Aragon, j'ai l'impression de découvrir continuellement de nouveaux poèmes* » souligne l'artiste. C'est au lycée que sa passion se précise pour le rap, en écoutant notamment les lyricistes et des techniciens de la rime tels que L'Entourage, La Scred Connexion ou encore le groupe Lunatic

formé par les rappeurs Ali et Booba.²⁴⁶ Il s'exerce dans des freestyles auxquels il participe en groupe et pour lui le rap ne pourra jamais devenir une discipline institutionnelle théorisée. « *En ce sens, le rap n'est pas un art savant. Et, personnellement, je pense que c'est mieux ainsi. Le rap est une musique du spontané, du brutal, du naturel et du renouveau contant* ». Il apprend le piano de manière autodidacte et compose lui-même ses musiques sur le logiciel de programmation Live Ableton.

Lonepsi reste un artiste très suivi sur les réseaux sociaux. Il compte 82400 followers sur sa page Instagram, 251777 abonnés sur facebook, 159 000 abonnés sur Youtube et cumule plus de 320 000 auditeurs sur Spotify. « *Je suis trop bavard, j'ai trop de choses à dire, et ces choses, je les dis dans un temps trop resserré* » : C'est ainsi que Lonepsi justifie son absence de diffusion dans les grandes radios traditionnelles. Lucide, Lonepsi ajoute : « *pour les radios, le texte n'est pas un critère de sélection. On le sait, ce qui est primordial pour les radios, c'est que la personne dans sa voiture ne change pas de station* ». Si les grandes radios françaises ne diffusent pas la musique de Lonepsi dans leurs programmations musicales, il est en revanche plus soutenu par le monde du spectacle vivant. Il se produit régulièrement en concert en France et à l'étranger où il retrouve son public presque exclusivement féminin : « *Je pense que les femmes, avant de tomber amoureuses d'un visage, tombent amoureuses d'une voix, et avant de tomber amoureuses d'une voix, tombent amoureuses des mots dits par cette voix* » précise-t-il.

En octobre 2021, après la parution de plusieurs EPs, Lonepsi produit enfin son premier album « *Après la pluie* » comprenant quatorze titres. Le 27 janvier 2022 sa grande tournée française devait couronner son travail de longue haleine. Il m'avait invité à venir le voir se produire au Mans mais j'ai refusé son invitation, préférant payer ma place de concert pour le supporter. Seulement la date prévue dans ma ville a été annulée. Et la plupart des dates de sa tournée également. La crise sanitaire est venue l'an dernier freiner ses ambitions et sans doute le jeune public est devenu beaucoup plus volatile, plongé dans l'incertitude dans laquelle s'accomplissent tous les artistes (Menger, 2009).

²⁴⁶ Biographie de Lonepsi, www.la-sirene.fr

« Pour les radios, le texte n'est pas un critère de sélection »

Michel Bampély - Alfred de Musset écrivait jadis «Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux». ²⁴⁷ Croyez-vous que l'industrie du hip hop d'aujourd'hui peut encore s'ouvrir aux poètes romantiques ?

Lonepsi - Aujourd'hui, pour le jeune qui écrit des poèmes, poser sa voix sur une instrumentale est presque devenu coutume. Alors, si Hugo, Baudelaire ou Aragon étaient nos contemporains, s'ils avaient la vingtaine, et à leur disposition, les moyens qu'offre si facilement la technologie actuelle (micro, logiciel d'enregistrement, instrumentales en libre-service, etc.), ils seraient sûrement des rappeurs, et l'industrie du hip-hop d'aujourd'hui se ruerait pour les signer en maison de disque. Pas parce que ce sont des poètes romantiques, mais parce qu'avec internet leurs voix et leurs poèmes se seraient fait entendre de tous, et que les maisons de disque ne se seraient pas privées de génies comme eux.

Michel Bampély - On vous entend peu dans les radios mainstream et pourtant vous élevez le niveau de la langue française. Comment l'expliquez-vous ?

Lonepsi - Je ne sais pas si j'élève le niveau de la langue française. En revanche je sais que les radios mainstream n'accordent pas vraiment d'importance à la qualité des textes présents dans les musiques qu'elles programment. Il peut y avoir des exceptions, on y a déjà eu droit ! Mais pour les radios, le texte n'est pas un critère de sélection. On le sait, ce qui est primordial pour les radios, c'est que la personne dans sa voiture ne change pas de station. Et pour ce faire, on connaît la recette: des notes qui rentrent en tête facilement, et si possible, des mots et des phrases simples. Je crois que si ma musique ne passe pas en radio, ça n'est pas parce que je tente de replacer le texte au centre de la musique, mais plutôt parce que je suis trop bavard, que j'ai trop de choses à dire, et que ces choses, je les dis dans un temps trop resserré. Peut-être un jour viendra le temps où je gagnerai en maturité et que je saurai dire les mêmes choses, mais avec moins de mots. Et peut-être même que ça sera joli. D'en parler, ça me fait penser aux Haikus, une forme de poésie japonaise qui condense en peu de mots, des mondes aussi riches que des livres entiers. J'espère y arriver un jour !

²⁴⁷ Alfred de Musset, *La confession d'un enfant du siècle*, 1836, Gallimard

Michel Bampély - Vous avez découvert votre public qui était plutôt féminin. Les femmes sont-elles depuis toujours attirées par des chansons d'amour aux mots torturés ?

Lonepsi- Je pense que les femmes, avant de tomber amoureuses d'un visage, tombent amoureuses d'une voix, et avant de tomber amoureuses d'une voix, tombent amoureuses des mots dits par cette voix. Et ça n'est pas parce que ce sont des femmes qu'elles sont attirées par les mots. C'est parce qu'elles sont sensibles, avant tout. En ce sens-là, des hommes aussi peuvent être séduits par de jolis mots qui racontent des histoires d'amour, mais il me semble que c'est plus rare. Je pense qu'une grande majorité d'hommes a du mal à assumer sa sensibilité, autrement dit, son côté féminin. Moi je pense qu'un homme, je veux dire, un vrai de chez vrai, c'est quelqu'un qui ne se ment pas, quelqu'un qui assume ses faiblesses, ses sensibilités, qui les regarde, les écoute, les nourrit, et qui n'a pas peur de se dire: « aujourd'hui, je suis triste, et cette musique me fait du bien ».

Michel Bampély - Vous venez de publier votre Ep 7 titres « Toutes les nuits du monde ». Je viens de vous découvrir avec le titre « Sous une averse ». Quelles sont selon-vous les lois ou les règles de la vie à enfreindre avant de partir ?

Lonepsi - Avant de partir il faudrait devenir immortel (trois ou quatre jours peuvent amplement faire l'affaire). Il faudrait pouvoir voyager en restant chez soi; s'échapper aussi loin que notre imagination nous le permet. Avant de partir il faudrait fuir comme les heures qui passent et qui s'en vont pour toujours dans un monde qu'elles ont elles-mêmes inventées. Et il faudrait en revenir avec du courage, pour affronter les épreuves que la vie propose parfois injustement. Avant de partir il faudrait croiser des regards qui veulent tout dire. Des nuits et des silences qui consolent. Il faudrait croire aveuglement aux miracles, et se heurter par hasard contre des gens qui nous veulent du bien. Avant de partir il faudrait travailler jusqu'à ce que le mot « fatigue » ne veuille plus rien dire. Avant de partir, il faudrait dépasser ses limites, dans l'unique but de se venger — avec douceur — de la vie qu'on nous a donnée sans notre permission.

Michel Bampély - Vous écrivez «Imagine-nous danser à la vitesse d'une émotion» dans le titre « Je ne sais pas danser ». Quelle type d'émotion la poésie peut-elle encore transmettre dans un monde où une image vaut mille mots ?

Lonepsi - À chaque fois que je lis « Le Fou d'Elsa » de Louis Aragon, j'ai l'impression de découvrir continuellement de nouveaux poèmes. Et après de méticuleuses vérifications: il n'y a pas de nouveaux poèmes qui apparaissent par magie dans ce recueil-là. Ce qui change, finalement, c'est la perception que je m'en fais. En fonction de mon humeur ou du moment de la journée, un même poème peut m'offrir de l'affection, du réconfort, des réponses mais aussi des questions, de la tristesse mais aussi de la joie, et parfois même un monde entier. Au final, je crois que la poésie, elle peut tout offrir, à celui qui est assez généreux avec soi pour recevoir ce qu'elle a à donner.

Michel Bampély - Votre chanson « La fille du bus » évoque une femme, une population à elle seule. « Un seul être vous manque et tout est dépeuplé » disait Lamartine.²⁴⁸ Partagez-vous également ce sentiment en écrivant ?

Lonepsi – Affirmatif ! Dans la chanson *Aveugle*, je dis: « je ne croise plus grand chose dans les regards que je croise, comme si j'étais devenu aveugle après toi ». J'ai toujours pensé que celui qui était joyeux n'écrivait pas ou à la rigueur, écrivait mal. Et qu'il fallait, pour écrire ne serait-ce que convenablement, partir d'un inconfort, d'une frustration ou d'une incompréhension profonde. C'est comme ça que les maux partagés par tous les êtres humains, peuvent être racontés de la façon la plus juste par celui qui écrit. Quand celui qui s'abandonne à sa peine écrit, il transforme sa solitude pour la proposer comme un outil à ceux qui la lisent.

Michel Bampély - Parmi vos influences vous citez des compositeurs tel que Debussy. Croyez-vous que le rap comme la musique classique ou le jazz, est à la fois un art populaire et un art savant ?

Lonepsi - Que le rap soit un art populaire, ça ne fait aucun doute. On apprend rapper le plus souvent en groupe, en se réunissant autour d'une enceinte ou pendant des open-mics.²⁴⁹ On progresse en se donnant des conseils, en essayant d'avoir des meilleures rimes et flows que l'autre, et on acquiert de nouvelles techniques d'écriture et de flows par l'émulation et la transmission orale. À ma connaissance, il n'y a aucun écrit qui théorise comment faire pour rapper, comment faire pour poser sa voix sur une instrumentale, comment rimer et comment

²⁴⁸ Lamartine, *Méditations poétiques*, 1820, Gallimard

²⁴⁹ Lonepsi définit les open mics comme événements où les rappeurs se réunissent pour prendre le micro et exposer aux autres rappeurs leur meilleurs textes sur une instrumentale. À l'origine les open mics sont des scènes ouvertes aux Mcs par le DJ pour mettre de l'ambiance dans les soirées hip hop. Mais le terme a un peu évolué avec le temps.

structurer son texte pour en faire un morceau typique de ce genre-là. En ce sens, le rap n'est pas un art savant. Et, personnellement, je pense que c'est mieux ainsi. Le rap est une musique du spontané, du brutal, du naturel et du renouveau contant. Si on se mettait à sceller sur du papier des théories visant à expliquer cette discipline, le rap ne serait plus ce qu'il est : musique au champ des possibles aussi vaste que prometteur.

Post-scriptum

Lonepsi - Je me permets, après avoir répondu à ces questions, d'ouvrir une parenthèse, qui répondra de façon transversale à un thème sous-jacent présent dans toute une partie des questions de cet entretien. La parenthèse concerne la citation de Alfred de Musset que vous avez citée dans votre première question. Je dirais, me concernant, que je suis venu trop tôt dans un monde trop jeune. J'ai l'impression qu'aujourd'hui, la société veut qu'on soit de grands nourrissons qui ne réfléchissent pas trop. Et ça marche plutôt pas mal. J'ai parfois le sentiment que la plupart des gens n'acceptent plus qu'un chemin les sépare de leur désir. On veut tout, et on le veut immédiatement. Tenez, par exemple: aujourd'hui, dans une musique, pour dire que la nuit tombe, on dit « la nuit tombe ». On ne dit plus « un cercle d'airain ferme au loin l'horizon » (V. Hugo, Le Feu du ciel, II). Parce que ça serait trop long, à la limite du pénible, ça ne passerait pas pour le lecteur qui veut du concret et de l'efficacité. Aujourd'hui, on veut connaître la fin de l'histoire, et tout de suite. On veut des photos, des images, et on veut qu'elles soient simples, sans trop d'informations, sinon on scroll, on passe à l'image suivante, à l'article d'après.

Alors moi, plutôt que d'être le grand nourrisson que la société veut que je sois, je préfère rester un enfant qui se cache derrière un long manteau d'adulte. Parce que les enfants, ça préfère les longues histoires, les belles phrases et la liberté qu'offre la lenteur du temps qui n'est pas immédiat.

Le 16 juillet 2020

« On s'étonne qu'on soit devenu dingue, nos dirigeants des tueurs en série » : entretien avec Le Patriarche Partie I

François Furtade est ce qu'on appelle un old timer. Il mène une carrière dans le rap depuis trente ans. Originaire des îles du Cap-Vert, il forme avec son frère David le groupe Leader Vocal en 1991 dans la ville de Clermont Ferrand, au début de l'ère du rap français. Deux ans auparavant, il était danseur et comme beaucoup d'acteurs culturels du mouvement hip hop, il a changé de discipline pour embrasser celle qui deviendra la plus populaire en France et dans le monde. Le groupe Leader Vocal s'est converti au christianisme évangélique et se classe depuis dans le gospel urbain.²⁵⁰ « On a choisi le chemin étroit c'est pour ça que notre carrière est périlleuse » chante François.²⁵¹ Le groupe Leader Vocal produit en 1996 son premier album *La prison mentale* et se fait distribuer par Sephora Musique, une structure spécialisée dans la distribution de musique chrétienne notamment par correspondance. En vingt ans de carrière le groupe produira cinq albums studios, un maxi, un EP et plusieurs Web documentaires. Leader Vocal se fait connaître dans le monde des médias pour leur engagement en faveur des chrétiens persécutés dans le monde. L'artiste explique que la persécution ne mène pas toujours à la mort. Elle peut être moins spectaculaire et se peut manifester sur le plan psychologique et social, comme le refus des médias hip hop de diffuser leur musique alors qu'ils sont plus complaisants avec les rappeurs dont les propos défendent la foi islamique. « Je parle là de la France (la Suisse est un pays beaucoup plus réceptif, pays chrétien au cœur duquel la discrimination antichrétienne bat son plein). Aucun des censeurs n'oserait assumer cela en face, mais c'est un fait ». ²⁵²

C'est en 2019, que j'ai rencontré François Furtade dit Le Patriarche au moment où il défendait son album solo *En Marche* le premier volet de sa trilogie *Terre Promise*. Son frère David, lui s'est consacré à sa fonction de missionnaire chrétien et officie sur le projet de son frère en tant que conseiller artistique. François, devenu pasteur a fondé sa propre église en Suisse où il réside depuis quelques années. Cet artiste est issu d'une famille de chrétiens catholiques pratiquants composée d'une fratrie de huit enfants. Suite à une division que ses parents ont vécu au sein de l'église, la

²⁵⁰ Le christianisme évangélique a pour particularité de se manifester dans l'espace social et de rendre publique le témoignage de sa foi en Jésus-Christ. Dans un pays laïque comme la France, cette version américanisée du christianisme fait que les croyants rencontrent de nombreuses formes d'opposition, de persécutions dénoncées ici par Le Patriarche.

²⁵¹ « Je suis rappeur, pasteur, boxeur : Le Patriarche », KTO TV

²⁵² Charlotte d'Ornellas, *Pourquoi ce silence sur les chrétiens persécutés ?*, Boulevard Voltaire, 05/08/2014

famille de François a perdu ses repères : « *C'était vraiment la parole de Dieu qui structurait la vie de famille* » confie-il.²⁵³ Après le départ de ses grandes sœurs du cocon familial, François a basculé dans la petite délinquance. Il exprimait ses frustrations avec les poings. Il frappait des gens, « des boucs émissaires » partout il pouvait en trouver, avec pour modèle son grand frère qu'il considérait comme un bagarreur hors pair. La boxe anglaise qu'il découvrit lui apporta une discipline de vie. François connut une période de transition entre les bagarres de rue et les rings de boxe en tant que professionnel de sa pratique sportive. Il devint plus tard champion d'Auvergne puis médaillé aux championnats de France Cadets et Juniors. François entraîne dorénavant ses jeunes poulains dont certains ont remporté des titres de champion du monde. Lors de nos différents entretiens, François revient souvent sur la difficulté de promouvoir ses disques dans le milieu « séculier » c'est-à-dire hors chrétien. Alors qu'aux Etats-Unis, en Amérique Latine ou en Afrique, le marché du gospel est florissant, en France ce genre musical ne rencontre pas le grand public. « *Le problème c'est que l'industrie du rap ne voit pas encore un potentiel commercial dans ce que nous faisons, et que réellement le nom de notre Seigneur Jésus-Christ dérange. Pour certains attachés de communication, défendre un projet comme « Terre Promise » c'est compliqué. Ils ont parfois peur de se griller auprès de médias à qui ils proposent d'habitude un rap beaucoup plus capitaliste* » affirme le Patriarche l'air un peu résigné. Dans les sphères musicales, religieuses et sportives où évolue le Patriarche, il jouit de la reconnaissance de ses pairs notamment pour les engagements qu'il prend dans la société. Et comme de nombreux artistes avec lesquels j'ai mené des entretiens, il rend compte de la difficulté de s'adapter aux règles de l'industrie musicale, à s'engager sur des sujets porteurs et consensuels, à se hisser en tête des classements et des tendances ou à opter pour des collaborations plus porteuses sur le plan commercial.

« Le mensonge est la langue de ceux qui dirigent le monde »

Michel Bampély - Ton nouvel album se nomme « Terre Promise ». Qu'évoque pour toi cette notion biblique pour un album de rap français ?

²⁵³ Charlotte d'Ornelas, *Pourquoi ce silence sur les chrétiens persécutés ?*, Boulevard Voltaire, 05/08/2014

Le Patriarche - Cette notion biblique évoque la liberté, la délivrance, le fait de s'émanciper spirituellement d'un système qui, selon moi, nous tient en esclavage. C'est ce que je dénonce principalement dans mon nouvel album. La Bible déclare que *"le monde entier est sous la puissance du malin"*, cela s'interprète, entre autres, par le fait que nous baignons ici-bas dans un mensonge sans commune mesure. Dans un titre qui figure sur l'album une phrase résume bien ceci : *« Dirigés par des menteurs gare aux brebis, Loups dans la bergerie, On s'étonne qu'on soit devenu dingue, nos dirigeants des tueurs en série »*. Le mensonge est la langue de ceux qui dirigent ce monde. En Christ, nous connaissons la vérité qui a le pouvoir de nous rendre libre et de nous affranchir de notre condition d'hommes et de femmes loin de Dieu.

Michel Bampély - Dans le titre « Menteurs » tu dis que l'homme est en guerre contre la vérité. Ne crois-tu pas justement que les mouvements de colère des peuples s'insurgent contre les mensonges d'Etat ?

Le Patriarche - Il est manifeste que les peuples s'insurgent contre les mensonges d'Etat. Les gens n'en peuvent plus, à l'image du mouvement de contestation à Hong Kong où l'on voit d'ailleurs que face aux forces de l'ordre, les manifestants entonnent un chant chrétien, *"Chante Alléluia au Seigneur"*. Dans « Menteurs », quand je dis que l'homme est en guerre contre la vérité, je fais allusion à Christ qui représente pour nous, Chrétiens, la vérité. Constatons aujourd'hui le sort réservé aux Chrétiens dans le monde, comment dans certaines parties du globe, on cherche à effacer toutes traces du Christianisme, comment certaines personnes sont réfractaires à l'annonce de l'Évangile. Je crois que l'homme se rebelle contre l'injustice, c'est vrai, mais il rejette en même temps Dieu, qui devient, à tort, son ennemi.

Michel Bampély - Tu attaques frontalement Emmanuel Macron dans « Pluie de mots » en rappelant qu'il a « pris des coups au nom de la Patrie ». Son image apparaît dans plusieurs de vos clips. Quelle critique fais-tu de la politique gouvernementale ?

Le Patriarche - Dans « Pluie de mots » quand je dis « t'as pris des coups au nom de la patrie », je ne parle pas d'Emmanuel Macron, mais de tous ceux qui ont lutté pour la France et qui malheureusement sont piétinés par un gouvernement qui a la mémoire courte. Pour moi le gouvernement français pratique une politique antéchrist et Monsieur Macron et son gouvernement, à l'image de l'Europe, en sont le reflet : Une politique au service du

pouvoir, de l'argent, pour un nouvel ordre mondial. Ce n'est pas une gouvernance au service du peuple français.

« Je suis mobilisé contre la persécution des Chrétiens à travers le monde »

Michel Bampély - En France la laïcité républicaine s'oppose à toute forme de communautarisme notamment religieux. Où te situes-tu dans ce débat ? La loi religieuse est-elle toujours compatible avec la loi de la République ?

Le Patriarche - Hasard du calendrier, j'ai quitté la France quand François Hollande a pris le pouvoir. Je suis parti me réfugier en Suisse (rires). C'est donc hors du territoire français que je vis ce débat. Paradoxalement je n'ai jamais autant aimé la France et je n'ai jamais été aussi reconnaissant d'être né et d'avoir grandi dans ce pays. La France veut vivre la liberté, l'égalité et la fraternité sans Dieu et ses valeurs. La laïcité en France telle qu'elle est défendue et imposée s'interprète par « sans Dieu ». La France est un pays laïque mais aussi une démocratie où toutes les opinions doivent être exprimées au nom de la liberté d'expression. Concernant le communautarisme religieux, l'esprit communautaire fait partie de l'église. "Eglise" veut dire "assemblée". Mais la Bible nous appelle à aller dans le monde, à nous soumettre aux autorités et à ne pas nous renfermer sur nous-mêmes. Aujourd'hui, tout montre que la manipulation de certains groupuscules religieux, y compris ceux se revendiquant du Christianisme, servent des intérêts qui ne sont ni religieux ni spirituels et qui sont incompatibles avec la République.

Michel Bampély - Le groupe Leader Vocal s'est mobilisé pour les Chrétiens persécutés d'Orient. Comment expliques-tu l'abandon des nouvelles générations dans le rap pour l'engagement social ou politique ?

Le Patriarche - Je suis mobilisé contre la persécution des Chrétiens à travers le monde, car malheureusement les Chrétiens d'Orient ne sont pas les seuls à être persécutés. La Corée du Nord est, depuis de trop nombreuses années, le pays où les Chrétiens sont le plus persécutés au monde. L'abandon des nouvelles générations, dans le rap, pour l'engagement social, politique, est à l'image de notre société capitaliste : un grand nombre d'acteurs de la scène rap

sont des purs produits de ce système et produisent donc un rap égoïste, égocentrique, où la culture du “moi” prévaut sur la misère qui nous entoure.²⁵⁴

Michel Bampély - Tu déplores l'enseignement à la lettre d'un islam rigoriste. N'est-ce pas ce qu'on reproche également à certains courants protestants évangéliques ?

Le Patriarche - Il y a des malades partout, certains se disent évangéliques. Quand on tord le sens des écritures, l'interprétation tue l'enseignement. C'est valable pour l'Islam comme pour le Christianisme. Avant de lire la lettre, il est important d'en connaître l'auteur. Les gens se fient à ce qu'ils croient comprendre de loin. La religion a, par exemple, longtemps donné l'image d'un Dieu sévère, pourtant ce n'est pas l'image que donne la Bible du cœur du Père.

Michel Bampély - Comment expliques-tu dans le monde l'alliance entre les mouvements évangéliques et les mouvances d'extrême-droite ?

Le Patriarche - La question est de savoir de qui on parle : D'authentiques Chrétiens, où de personnes qui prétendent l'être ? Ce n'est pas valable partout et ça touche que les Chrétiens évangéliques qui ont oublié de déposer à la Croix, le racisme et toutes les valeurs antichrétiennes chères à l'extrême-droite. Certains de ces groupes évangéliques sont politisés à leur insu. Si on prend l'exemple des États-Unis ou du Brésil, les Chrétiens évangéliques représentent là-bas un réservoir de vote conséquent.²⁵⁵ D'autres sont dans l'utopie de croire que certains partis au pouvoir aideront à la défense de certaines valeurs chrétiennes, mais au détriment de quoi ? La politique utilise les mouvements évangéliques pour arriver à ses fins, comme on l'a vu avec l'élection de Donald Trump aux États-Unis. On est loin de l'époque d'Esther, Daniel ou Joseph, personnages emblématiques de la Bible qui ont eu une réelle influence sur le peuple de Dieu, aux côtés de dirigeants du monde, mais sans jamais se compromettre.

Le 12 juillet 2020

²⁵⁴ Le rappeur Booba est souvent visé par ses concurrents. La vérité est qu'il existe différents genres de rap qui se vendent sur le marché du disque. Booba assume la compétition avec l'ensemble du rap français et cela explique qu'il cristallise sur sa personnalité les critiques.

²⁵⁵ Les chrétiens évangéliques représentent un marché électoral important aux États-Unis et au Brésil tout comme un réservoir de consommateurs pour l'industrie musicale chrétienne.

« Ceux qui ont aboli l'esclavage par humanisme, sont les mêmes qui ont instauré le colonialisme par humanisme » : entretien avec Le Patriarche Partie II

« Les gens ouvrent les yeux sur une histoire que l'on ne nous a jamais lue ».

Michel Bampély - Dans son allocution du 14 juin, Emmanuel Macron déclarait : "Je vous le dis très clairement : la République n'effacera aucune trace ni aucun nom de son Histoire. Elle n'oubliera aucune de ses œuvres. Elle ne déboulonnera pas de statue". Vous qui l'avez souvent critiqué dans vos chansons comment analysez-vous son discours ?

Le Patriarche : Pour répondre à cette question, j'aimerais prendre l'exemple de ce que nous enseigne la Bible et ce que l'on appelle la repentance. En général, ça concerne des hommes et des femmes qui durant de longues années ont été dans l'abus dans certains domaines, esclaves de ce qui a triomphé d'eux : des addictions, des pratiques occultes et pleins d'autres choses encore. Généralement lorsque ces personnes ouvrent les yeux sur ce qui les faisait mourir, elles coupent définitivement avec un certain passé. Et pour témoigner de leur repentance - car c'est bien de ça dont il s'agit - ces personnes se détachent d'objets qui leur rappellent leur passé. Parfois certaines personnes éprouvent même un dégoût et ont en horreur les éléments auxquels elles étaient pourtant très attachées auparavant. Ensuite, une fois régénérés, ces hommes et ces femmes portent ce que l'on appelle du fruit digne de la repentance. Ça, c'est faire preuve d'honnêteté avec un passé qu'on rejette. C'est une manière d'affirmer, de confirmer que l'on ne s'identifie plus à son passé. Un pays comme la Turquie a des rues qui portent encore les noms de protagonistes du génocide arménien. Réalisons ce que cela représente pour les descendants de ces familles persécutées. Pour nous, en France, c'est la même chose... Pourtant, pourrions-nous imaginer un instant une "avenue Adolf Hitler" en France ? Ce n'est pas moins grave. Dans ce discours d'Emmanuel Macron, je constate clairement que l'Etat français ne s'est pas repenti des pages très sombres de son histoire.

Michel Bampély : Quelle est la position du gouvernement suisse suite aux mouvements sociaux de lutte contre le racisme et les violences policières ? Le pays a-t-il eu besoin de rebaptiser des noms de rues ou de monuments ?

Le Patriarche : Il y a eu dans le canton de Neuchâtel, que je connais bien, des manifestations en réaction à ce qu'il s'est passé aux États-Unis suite au brutal décès de George Floyd. La Suisse a aussi eu son lot de violences policières. En mars 2018, un nigérian du nom de Mike Ben Peter a perdu la vie après un contrôle policier à Lausanne. Cet homme a été maintenu à terre pendant six minutes. Il est décédé le lendemain d'une crise cardiaque à l'hôpital. Une mobilisation s'est aussi organisée pour déboulonner la statue de David de Pury, un négociant, esclavagiste, mécène de la ville de Neuchâtel accompagnée d'une pétition en ligne.²⁵⁶ Le conseil communal s'est dit ouvert au dialogue mais ne parle pas de déboulonner toutes les statues controversées dans l'espace public. Je crois sincèrement qu'un cri de justice se fait entendre partout dans le monde. Les gens ouvrent les yeux sur une histoire que l'on ne nous a jamais lue.

Michel Bampély - Comment la tradition judéo-chrétienne (et arabo-musulmane) qui prône l'amour et l'égalité a-t-elle toléré l'esclavage, la colonisation en Afrique et participé à son appauvrissement ?

Le Patriarche - Elle l'a justement fait au nom de la religion, avec sa vision de l'égalité, sa vision de l'amour, une vision qui n'était pas en adéquation avec les saintes écritures, une vision à laquelle n'a jamais pris part le Saint-Esprit. On parle d'actes contre l'Afrique qui n'étaient pas à l'image du sacrifice de Jésus-Christ à la Croix, lui qui est devenu pauvre pour nous enrichir, lui qui s'est fait pécheur pour nous sauver. J'invite vraiment chacun et chacune à faire la différence entre ce que l'on appelle communément la religion et l'évangile, la foi. Je m'explique : la religion, c'est l'effort de l'homme pour atteindre Dieu. L'évangile, c'est l'effort de Dieu pour atteindre l'homme au travers du sacrifice de Jésus-Christ. On trouve le mot religion moins de 5 fois dans la Bible. Une des fois où ce terme est cité, voici ce que déclare la parole de Dieu : "La religion pure et sans tache, devant Dieu notre Père, consiste à visiter les orphelins et les veuves dans leurs afflictions, et à se préserver des souillures du monde" (Jacques 1:27). On est loin de ce qu'ont pratiqué ces institutions au nom de Dieu.

²⁵⁶ « David de Pury esclavagiste? Le débat fait rage ». En pleine contestation antiraciste suscitée par la mort de George Floyd, la Ville de Neuchâtel n'a pas l'intention de déboulonner la statue de son bienfaiteur. Mais elle a renoncé à la nettoyer ». Extrait du journal Le Matin, le 11/07/2020

Elles le faisaient en fait pour elles-mêmes. J'invite vraiment chacun et chacune à faire la différence entre ce que l'on appelle communément la religion et l'évangile, la foi. Je m'explique : la religion, c'est l'effort de l'homme pour atteindre Dieu. L'évangile, c'est l'effort de Dieu pour atteindre l'homme au travers du sacrifice de Jésus-Christ. On trouve le mot religion moins de 5 fois dans la Bible. Une des fois où ce terme est cité, voici ce que déclare la parole de Dieu : "La religion pure et sans tache, devant Dieu notre Père, consiste à visiter les orphelins et les veuves dans leurs afflictions, et à se préserver des souillures du monde" (Jacques 1:27). On est loin de ce qu'ont pratiqué ces institutions au nom de Dieu. Elles le faisaient en fait pour elles-mêmes. J'invite vraiment chacun et chacune à faire la différence entre ce que l'on appelle communément la religion et l'évangile, la foi. Je m'explique : la religion, c'est l'effort de l'homme pour atteindre Dieu. L'évangile, c'est l'effort de Dieu pour atteindre l'homme au travers du sacrifice de Jésus-Christ. On trouve le mot religion moins de 5 fois dans la Bible. Une des fois où ce terme est cité, voici ce que déclare la parole de Dieu : "La religion pure et sans tache, devant Dieu notre Père, consiste à visiter les orphelins et les veuves dans leurs afflictions, et à se préserver des souillures du monde" (Jacques 1:27). On est loin de ce qu'ont pratiqué ces institutions au nom de Dieu. Elles le faisaient en fait pour elles-mêmes.

« L'industrie du rap ne voit pas encore un potentiel commercial dans ce que nous faisons »

Michel Bampély - Dans le second volet de votre trilogie «Terre Promise» que vous venez de publier début juin, quelles sont les évolutions artistiques et spirituelles marquantes par rapport au précédent opus ?

Le Patriarche - Dans « En Marche », le premier volet de la trilogie, j'étais dans un discours très frontal. On était face au problème, avec justement un premier titre très offensif et engagé qui n'a pas été du goût de tout le monde. Dans « Terre Promise » on est en chemin, on est porté vers une nouvelle saison. Je me livre plus intimement dans ce deuxième volet de la trilogie.

Michel Bampély - Vous rappelez dans le titre « Nouvelle Saison » vos trente ans de carrière dans le hip hop. Pourquoi est-il toujours aussi fermé au rap chrétien ? Vous n'avez pourtant pas démérité...

Le Patriarche - Je pense effectivement que nous n'avons pas démérité, tout comme un grand nombre d'artistes qui ont aussi pour vocation de partager leur foi et un regard chrétien dans le

rap actuel. Le problème c'est que l'industrie du rap ne voit pas encore un potentiel commercial dans ce que nous faisons, et que réellement le nom de notre Seigneur Jésus-Christ dérange. Pour certains attachés de communication, défendre un projet comme « Terre Promise » c'est compliqué. Ils ont parfois peur de se griller auprès de médias à qui ils proposent d'habitude un rap beaucoup plus capitaliste.²⁵⁷

Michel Bampély - Votre chanson «Devant» renoue avec vos origines capverdiennes comme vous l'avez fait auparavant avec «Dja Tchiga Hora». N'est-ce pas là votre véritable identité culturelle et artistique qui pourrait toucher le plus grand nombre ?

Le Patriarche - C'est effectivement une de mes identités culturelles. Il est manifeste qu'il se passe quelque chose à chaque fois que l'on fait ce genre de titre : l'âme de mes origines se mêle à ma foi et je me sens porté par des rythmes, des mélodies qui m'appartiennent. C'est comme si je m'exprimais dans ma vraie langue artistique, comme si les notes jouaient des accords propres à ma vie, une musique née bien avant le rap.

« La République finit par pratiquer le satanisme »

Michel Bampély - Pour en revenir aux sujets sociétaux, qu'évoque pour un chrétien engagé les notions de racisme systémique, de privilège blanc et de racisme d'Etat revendiqués par la mouvance décoloniale ? Ils appellent à effacer de l'espace public tout symbole républicain lié à la colonisation ou l'esclavage comme les statues de Colbert.

Le Patriarche - « On s'émancipe loin de ce système en suivant Christ », c'est ce que je dis dans « Get out », un morceau du premier volet de la trilogie « Terre Promise ». En tant qu'homme noir et chrétien, je ne suis pas à l'abri de discriminations dans la vie de tous les jours. Je me souviens un jour d'une propriétaire avec qui je suis devenu ami et qui par la suite m'a expliqué comment elle s'est pris la tête avec son mari qui refusait de me louer son bien immobilier, car mes enfants et moi étions noirs... Le monde actuel porte ces stigmates, et les plaies sont encore ouvertes. Vous savez, même en Afrique des Noirs accordent des fois plus d'intérêt à un Blanc

²⁵⁷ En effet, le Patriarche a rencontré des difficultés pour promouvoir son album. Mais cela est dû surtout au fait qu'il soit un artiste émergent à la rentabilité commerciale très faible. Bon nombre d'artistes en développement rencontrent les mêmes difficultés à atteindre les grands médias lorsqu'ils ne sont pas assez célèbres. Et ce système médiatique ouvrant la porte plus facilement aux célébrités ne concernent pas uniquement le milieu artistique.

qu'à un autre Noir. La Bible déclare que dans le ciel ce qui importe ce n'est pas d'être blanc, noir, juif, grec, maghrébin, asiatique et ainsi de suite. L'important c'est d'être une nouvelle créature. Pour ce qui est des statues de Colbert, cet homme est l'auteur du « Code noir », dont un des articles, l'article 38, dit ceci : *«L'esclave fugitif qui aura été en fuite pendant un mois, à compter du jour que son maître l'aura dénoncé en justice, aura les oreilles coupées et sera marqué d'une fleur de lys sur une épaule ; s'il récidive un autre mois pareillement du jour de la dénonciation, il aura le jarret coupé, et il sera marqué d'une fleur de lys sur l'autre épaule ; et, la troisième fois, il sera puni de mort.»* Honnêtement, si c'est ça les beaux monuments français, c'est comme certains passages de la Marseillaise, ça fait dégueuler.

Michel Bampély - Les courants universalistes rappellent au contraire que la République française, fondée sur des principes humanistes et émancipateurs a aboli l'esclavage en 1794, et, de nouveau en 1848 dès qu'il fut de retour. Où se situe votre christianisme parmi ces fractures françaises ?

Le Patriarce - Il y a une énorme différence entre l'humanisme, et le christianisme qui est une religion fondée sur l'enseignement, la personne et la vie de Jésus-Christ. Je dirais que quand l'homme se perd dans son interprétation des récits de Christ et de sa vie et qu'il prend le contrôle des choses par pur fanatisme, la République finit par pratiquer le satanisme. Ceux qui ont aboli l'esclavage par humanisme, sont les mêmes qui ont instauré le colonialisme par humanisme.

Le 5 juillet 2020

Chapitre 3 : Les cultures urbaines au sein des pouvoirs publics (1996-2007)

3.1 La traversée historique des politiques culturelles

« Il appartient à l'Université de faire connaître Racine, mais il appartient seulement à ceux qui jouent ses pièces de le faire aimer. Notre travail, c'est de faire aimer les génies de l'humanité et notamment ceux de la France, ce n'est pas de les faire connaître. La connaissance est à l'université ; l'amour, peut-être, est à nous » André Malraux

Le secteur culturel sous sa forme institutionnelle a connu deux temps forts au cours du XXe siècle, le premier étant la création du Ministère des Affaires culturelles en 1959 et le second lors de l'élargissement de son champ en 1981 en intégrant notamment les cultures populaires. L'idéal de démocratisation de la culture porté par son ministère dédié, est aujourd'hui compromis par la décentralisation des politiques culturelles au profit des territoires, ainsi que par la soumission aux impératifs d'ordre économique du marché et de la concurrence.

Les tentatives de direction de la création culturelle par l'Etat central entre 1880 et 1955 aboutirent à des échecs. L'administration publique entretient des relations complexes avec les milieux culturels et ne possède pas la légitimité concernant « l'éducation du peuple » et l'accès de celui-ci aux mondes des arts. Ce rôle revient avant tout aux artistes et aux écrivains eux-mêmes dont la mission est de promouvoir leurs œuvres dans les franges populaires de la société. L'institutionnalisation des politiques culturelles est rendue possible en 1959 à la création du ministère des Affaires culturelles par Charles de Gaulle et la figure d'André Malraux comme protecteur des arts et des lettres. Ce dernier, de par son crédit de grand écrivain et d'ancien résistant permet la mise en oeuvre d'un processus « d'étatisation » de la culture. Son ministère désormais légitime sur le plan politique et culturel lui permet d'entrer en concurrence avec les productions du marché et d'affirmer une politique de « démocratisation culturelle ».

²⁵⁸ Les axes prioritaires de sa politique consistent à sauvegarder et valoriser les grands monuments et les secteurs urbains remarquables, élargir le champ de la compétence

²⁵⁸ Quentin Fondu, Margaux Vermaire « Les politiques culturelles : évolution et enjeux actuels », Informations sociales 2015/4 (n° 190), p. 57-63.

patrimoniale, démultiplier l'offre culturelle d'excellence, mettre fin au système des Beaux-Arts et à l'académisme, soutenir la création contemporaine et le cinéma français, inscrire la culture dans les plans quinquennaux, poser les premiers jalons de la déconcentration et enfin refaire de Paris un centre artistique international. ²⁵⁹ « Malraux vise à privilégier la création et les créateurs, c'est-à-dire l'art du présent, à travers sa vision d'un « *choc électif* », révélant l'œuvre à celui qui la regarde par une confrontation directe ». ²⁶⁰ Son grand objectif est de « rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre de Français », comme il le précise dans son décret du 24 juillet 1959 portant sur l'organisation du ministère chargé des Affaires culturelles. À partir de 1961, Il crée les maisons de la Culture qu'il compte étendre sur l'ensemble du territoire français.

Malgré le soutien d'une partie du monde culturel séduit par ses idées, Malraux doit faire face à plusieurs formes d'oppositions. Il est tout d'abord limité dans ses ambitions par ses financements jugés insuffisants, ce qui lui vaudra le surnom de « pythie sans crédit » de la part de ses détracteurs. ²⁶¹ « Plus qu'à l'émergence d'une politique cohérente, on assisterait plutôt, selon Vincent Dubois, à une « institutionnalisation du flou », ²⁶² où les frontières du périmètre de l'intervention de l'État dans le secteur culturel restent assez mal définies, de même que ses modalités d'exercice. » Quentin Fondu et Margaux Vermerie soulignent également que « parallèlement, et grâce aux outils de mesure de ces politiques qui commencent à être mis en place par l'État, une critique d'ordre sociologique se fait jour, en particulier avec la parution de *L'Amour de l'art* (Bourdieu,1966), montrant la difficulté d'une telle entreprise de démocratisation et pointant les conditions sociales d'une pratique cultivée ».

Les mouvements de contestation portés par les étudiants de mai 68, dénoncent l'échec de la démocratisation culturelle défendue par Malraux. Ces nouveaux courants privilégient l'action culturelle souhaitée par Francis Jeanson, ²⁶³ dans laquelle chaque individu est érigé en créateur. Ces étudiants réfutent une nouvelle fois toute forme d'institutionnalisation de la culture, tout comme leurs prédécesseurs dans les cercles culturels du siècle dernier. « *Le double septennat*

²⁵⁹ André Malraux, *Histoire du ministère*, www.culturecommunication.gouv.fr

²⁶⁰ Quentin Fondu, Margaux Vermerie « Les politiques culturelles : évolution et enjeux actuels », *Informations sociales* 2015/4 (n° 190), p. 57-63.

²⁶¹ Sandier G., 1970, *Théâtre et combat : Regards sur le théâtre actuel*, Paris, Stock.

¹⁰⁵ Vincent Dubois, *La Politique culturelle : Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin 2013

²⁶³ Francis Jeanson est chargé de préfigurer la politique culturelle de la Maison de la culture de Chalon-sur-Saône (1967-1971). Il propose et élabore à travers cette expérience la notion de "non public", qui sera reprise en mai 1968 dans la Déclaration de Villeurbanne, dont il est le principal rédacteur, Wikipedia.

restera marqué par cette vision éclectique de la politique culturelle, inspirée et entretenue par Jack Lang, qui va de la culture « hip hop » des banlieues jusqu'aux prestigieux grands chantiers parisiens. »²⁶⁴ Les crédits alloués au ministère de Malraux furent le point faible de sa politique culturelle et l'ancienne réclamation de Jean Vilar, directeur du Théâtre National Populaire, d'atteindre 1% du budget de l'Etat a pratiquement atteint son objectif grâce à l'arrivée du gouvernement socialiste sous François Mitterrand. Le budget général de l'Etat consacré à la culture est passé de 0,47% en 1981 pour atteindre 0,95% en 1993. Le ministère de Jack Lang est marqué par la construction des grands chantiers parisiens comme le Grand Louvre, l'opéra Bastille, la Bibliothèque nationale de France ou encore la Cité de la Musique. Il opère également une décentralisation culturelle en accordant du pouvoir et des financements aux DRAC (Directions régionales des affaires culturelles) et des FRAC (Fonds régionaux d'art contemporain) afin d'effectuer un rééquilibrage entre Paris et la province. « Il s'agit désormais d'élargir le domaine couvert par l'intervention culturelle publique aux pratiques amateurs, aux genres dits « mineurs » et aux industries culturelles, au détriment des actions visant à étendre l'accès à la culture dite légitime ».²⁶⁵

La critique du tandem Mitterrand-Lang trouve sa justification dans ce que ses opposants nomment le « relativisme culturel » craignant la disparition de la culture dite légitime au profit du « tout culturel ». De plus, certains intellectuels avec Alain Finkelfraut en figure de proue, défendent une hiérarchie de la culture en dénonçant le multiculturalisme dans une société soumise aux industries du divertissement, où toutes les cultures se valent.²⁶⁶ Selon le philosophe « Le rap est à quelques exceptions près, un véritable dégueulis verbal d'une violence extrême ». Son confrère médiatique Eric Zemmour qualifie le rap de « sous art » pour marquer la distance entre une culture populaire méprisable et une culture lettrée menacée de dissolution par l'américanisation de la société française et la diversité culturelle.

Les municipalités mènent des politiques culturelles publiques depuis le début du XIXe siècle, soutiennent et financent la création culturelle et artistique, les bibliothèques, les musées, les monuments historiques et les théâtres pour assurer le rayonnement de leurs villes. Les élus,

²⁶⁴ Pierre de Gasquet, *Le boom de l'Etat culturel et les années Lang*, www.lesechos.fr

²⁶⁵ Quentin Fondu, Margaux Vermerie « Les politiques culturelles : évolution et enjeux actuels », *Informations sociales* 2015/4 (n° 190), p. 57-63.

²⁶⁶ Alain Finkielkraut, *La Défaite de la pensée*, Paris, Gallimard.1987

les notables et les associations d'éducation populaire sont engagés dans cette tâche depuis l'entre-deux-guerres, en portant un idéal de démocratisation culturelle bien avant la mise en place d'une direction des Affaires culturelles en 1959. Les élus locaux socialistes ont mené véritable une politique de « municipalisation de la culture » jusque-là orchestrée par les mairies de gauche communiste. Aujourd'hui encore ce sont les villes, les régions, les départements et les communautés de communes qui structurent les politiques culturelles en professionnalisant les acteurs, face au désengagement progressif de l'Etat. « La culture est également de plus en plus mobilisée pour lutter contre la ségrégation urbaine et sociale. Les projets visant la diversité culturelle et la participation des habitants permettraient de concourir « *au développement social des quartiers* » (Auclair, 2006) tout en favorisant « *les modalités du vivre ensemble* » – une approche dont témoigne par exemple l'intervention publique en faveur du rap (Hammou, 2012).

1946 - Malraux nous dit

Ce que je crois indispensable, c'est que tous puissent être « atteints » par [l'art]. Il est certain qu'au XVII^e et au XVIII^e siècles, beaucoup d'hommes dont il eût pu devenir la vie même n'ont jamais eu de contacts avec lui. Et que, malgré le développement des techniques de reproduction, il en est ainsi aujourd'hui dans une large mesure. [...]

Je voulais faire dans chaque chef-lieu de département une Maison de la culture. Envoyer au grenier (il est absurde de détruire quoi que ce soit) les navets académiques qui encombrent les musées de province. Les remplacer par les cent chefs-d'œuvre capitaux de la peinture française épars à travers le monde, reproduits en couleurs et en vraie grandeur et présentés avec le même respect que les originaux. Dans ce cadre établir des centres culturels dont chacun aurait disposé gratuitement de toutes les reproductions et de tous les disques ; enfin de tous les livres qui touchent à la culture, le plus largement comprise. [...] Le dépôt légal porté à cinquante exemplaires et appliqués aux disques comme aux livres eût permis la diffusion de toute la production de qualité, sans dépenser un sous. Le texte détaxant les films de qualité impliquait qu'après un an des copies de tous les films détaxés fussent donnés gratuitement à l'organisme culturel central qui les eût fait circuler. L'accord avec divers pays qui envisageraient d'appliquer ce projet à leurs universités, et de payer un certain nombre d'éléments que nous leur aurions fournis, eût permis d'exécuter l'ensemble du projet avec un budget dérisoire d'environ huit cent mille francs qui ne soulevait aucune objection.

Je souhaite que ce projet soit repris.

« Malraux nous dit. Entretien avec Albert Ollivier », *Combat*, 15 novembre 1946 (repris dans André Malraux, *la Politique, la culture*, Paris, Gallimard, « folio-essai », 1996, pp. 166-167).

3.2 Cultures urbaines et politiques de la ville : une exception culturelle française

Les politiques de la ville à l'ère mitterrandienne

« Le lien entre hip-hop et « culture noire » laisse place à des représentations politiques associant hip-hop et « jeunes issus de l'immigration ». La légitimation médiatique et politique de cette catégorie de l'action publique est concomitante avec la mobilisation institutionnelle du hip-hop qui sera considérée comme « culture urbaine » intégrant des « danses urbaines ». Il s'agit dès lors d'affirmer que le hip-hop n'est pas communautaire mais au contraire « métissé » ». ²⁶⁷

Les politiques publiques dans les années 80-90, en plus de légitimer les cultures populaires, se sont données pour mission d'insérer les populations issus des quartiers populaires, et notamment des grands ensembles HLM. Les politiques éducatives consistent à encadrer une jeunesse populaire sans qualification à la sortie du système scolaire, éloignée de la culture et de l'emploi. Les acteurs institutionnels se penchent alors sur le mouvement hip hop tout d'abord parce qu'il connaît entre 1982 et 1984 une popularité sans précédent grâce aux médias, aux discothèques et aux radios libres.²⁶⁸ L'audience de l'émission H.I.P H.O.P produite par TF1 et animée par Sydney en 1984, témoigne de l'engouement de la jeunesse pour cette culture étasunienne, dans laquelle se reconnaîtront particulièrement les populations issues de l'immigration postcoloniale. L'Etat se préoccupe de maintenir la paix sociale en maîtrisant les mouvements revendicatifs de cette jeunesse exclue de « la société française » et qui peut se révéler pour une partie d'entre elle délictueuse et violente. Les émeutes urbaines sont des faits récurrents dans les grands ensembles français depuis le début des années 1970. Le rap des années 90 décrit assez justement dans ses textes ces sentiments d'appartenance communautaire, d'exclusion sociale et la violence réelle ou symbolique du quotidien vécue dans les cités.

« La nuit si la plupart des jeunes tournent mal
C'est qu'ils ne savent plus la différence entre le bien et le mal
Principale cause s'impose la misère
Suivie de près sinon devancée par le poids d'un échec scolaire »
Idéal J

²⁶⁷ Faure, Sylvia, et Marie-Carmen Garcia. « Hip-Hop et politique de la ville », *Agora débats/jeunesses*, vol. 49, no. 3, 2008, pp. 78-89.

²⁶⁸ Hugues Bazin . *La culture hip-hop*. Paris : Desclée de Brower, 1995

L'émergence de la culture hip hop en France n'est pas uniquement due aux industries culturelles et aux médias mais il doit son essor dès les années 1980 « à la mobilisation dont il a fait l'objet de la part de certaines institutions de l'Éducation, de la Culture, de Jeunesse et Sports, en collaboration avec différentes associations qui ont travaillé à faire du hip-hop un phénomène social et politique. »²⁶⁹. La prise en charge des arts urbains, passant des terrains vagues pour occuper la scène institutionnelle est une exception culturelle française (ce modèle d'institutionnalisation fut repris plus tard par exemple par la Belgique dans des proportions bien moindres). Les modes d'apprentissage du break danse, du rap, du graff ou du Djing évoluent et s'effectuent également dans les MJC, les services jeunesse, les centres culturels ou dans les établissements scolaires, par des animateurs professionnalisés.

La réappropriation du mouvement hip hop par les représentants des ministères et la collaboration avec les animateurs de quartiers professionnalisés se traduit dès lors par l'appellation « cultures urbaines », qui désignent les arts créés dans l'espace urbain fondés sur les valeurs républicaines. Les cultures urbaines s'insèrent dans les politiques de la ville, en partenariat avec les collectivités territoriales, qui visent à revaloriser les zones urbaines sensibles et à réduire les inégalités sociales. Cette politique entend résoudre par un ensemble d'actions les difficultés d'accès à la culture légitime pour les populations des quartiers d'habitat dégradés. Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia précisent à juste titre que « Le hip-hop (pratiques et discours) est au cœur de différentes logiques politiques relatives au ministère ou au domaine d'action publique qu'il représente (prévention de la délinquance, animation, esthétisation, légitimation artistique, démocratisation culturelle, pédagogisation des modes d'apprentissage...). Un dénominateur commun les réunit toutefois, celui d'accorder une reconnaissance (symbolique et matérielle) à des groupes sociaux perçus comme « nécessitant » ou revendiquant une valorisation sociale sur un territoire singulier. Se pose alors la question de la *construction* du « mouvement hip-hop » dans et par les politiques territoriales différenciées. Ce mouvement se constitue sur la base des origines de la Zulu Nation et des valeurs partagées entre les discours défendus par Afrika Bambaata et d'autres qui sont propres au pacte républicain. Le « mouvement hip-hop » concurrence ainsi la catégorie « cultures

²⁶⁹ Faure, Sylvia, et Marie-Carmen Garcia. « Hip-Hop et politique de la ville », *Agora débats/jeunesses*, vol. 49, no. 3, 2008, pp. 78-89.

urbaines » qui met l'accent sur l'« énergie positive » des banlieues HLM que la danse hip-hop véhicule aussi. »

Jacques Chirac et la fracture sociale

Lors de la campagne présidentielle de 1995, le candidat Jacques Chirac apparaît sur la scène politique et médiatique en portant le slogan de « la fracture sociale ». Ce terme avait déjà été utilisé par la gauche modérée de Jean-Pierre Chevènement lors d'un colloque organisé en 1992. Il apparaît pour la première fois dans un article de Sud-Ouest du 30 août 1981 rédigé par le journaliste Pierre Veilletet. Ce terme est ensuite repris dans une note de 1994 du sociologue Emmanuel Todd à la fondation Saint-Simon, qui analysait le malaise social des classes populaires constaté depuis 1981. Pour ce dernier, les élites politiques et journalistiques avaient une méconnaissance de la structure sociale, et cela empêchait une représentation claire des conflits de classe et des conflits d'intérêts au sein de la société française. La note d'Emmanuel Todd intitulée *Aux origines du malaise politique français*, traitait de l'opposition entre une élite mondialisée et des classes populaires exclues et portées vers le repli identitaire. Certains attribuent l'expression la fracture sociale au philosophe Marcel Gauchet lorsque celui-ci traitait de la lutte des classes : « Il est devenu indécent d'en parler, mais ce n'est pas moins elle qui resurgit là où on ne l'attendait pas pour alimenter la poussée électorale continue de l'extrême droite (...) Un mur s'est dressé entre les élites et les populations, entre une France officielle, avouable, qui se pique de ses nobles sentiments, et un pays des marges, renvoyé dans l'ignoble, qui puise dans le déni opposé à ses difficultés d'existence l'aliment de sa rancœur ». ²⁷⁰

Le candidat Jacques Chirac dans son livre programme « La France pour tous » écrivait ceci : « La France souffre d'un mal plus profond que ne l'imaginent les acteurs politiques, les responsables économiques, les intellectuels en vogue et les célébrités du système médiatique. Le peuple a perdu confiance. Son désarroi l'incite à la résignation ; il risque de l'inciter à la colère. Tous les indicateurs en révèlent des symptômes, mais aucune thérapie n'est prescrite parce que trop de responsables raisonnent sur des chiffres, pas sur des hommes. Or les chiffres en eux-mêmes n'expriment pas la gravité de la fracture sociale qui menace – je pèse mes mots

²⁷⁰ Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde*, Gallimard, 1985

– l’unité nationale ». ²⁷¹ L’enjeu de Jacques Chirac consistait à dépasser le clivage politique droite-gauche : « au-delà de la nécessité de porter secours à ceux qui sont dans le besoin, il y a celle de restaurer la cohésion du pays. Je ne sais pas si cet objectif est de droite ou de gauche. En tout cas, c’est le mien. » ²⁷² La fracture sociale de Jacques Chirac rencontra un succès médiatique et pour y répondre son opposant socialiste Lionel Jospin changea son slogan « La France unie » et opta pour « La France plus juste ». Après avoir devancé de justesse Édouard Balladur au premier tour, Jacques Chirac remporte l’élection présidentielle avec 52,6 % des suffrages exprimés au second tour face à Lionel Jospin.

« Et notre société se brise d’une redoutable fracture sociale : les banlieues, la misère, le chômage, la violence, façonnent une classe nouvelle, d’autant plus désespérée qu’elle ne se sent pas représentée et qu’elle n’attend plus le grand soir »

Tribune des députés socialistes, Le Monde, 11 décembre 1990

La fracture sociale s’invite dans les écrans de cinéma en 1995 avec le film « La Haine », un film dramatique écrit et réalisé par Mathieu Kassovitz, dans lequel l’irruption des cités HLM et la vie des habitants marque profondément les esprits. Le film a réalisé deux millions d’entrées au box-office cette année-là et reçoit un consensus positif de la part des critiques. Le film reçoit plusieurs prix dont celui de la meilleure mise en scène au Festival de Cannes puis deux Césars pour le meilleur producteur et le meilleur montage. Ces récompenses ont donné une visibilité indéniable aux quartiers populaires et aux cultures urbaines ouvrant ainsi la voie à d’autres films du genre d’inspiration américaine sur la banlieue, relatant notamment les rapports tendus entre les policiers et la population. Dans l’ombre du succès du film « La Haine » reste le disque, la compilation *La Haine, musiques inspirées du film*. « On peut considérer cette compilation comme une des marques de naissance du hip-hop hexagonal, bien qu’à sa sortie en 1995 la culture hip-hop eut été déjà vive en France ». ²⁷³ La compilation est considérée comme la plus importante de l’histoire du rap français après celle de *Rapattitude*..

²⁷¹ Emmanuelli, X. & Frémontier, C. (2002). La fracture sociale, un terme politique. Dans : Xavier Emmanuelli éd., *La fracture sociale* (pp. 5-8). Paris cedex 14: Presses Universitaires de France.

²⁷²Entretien accordé au Nouvel Observateur, 12-18 janvier 1995.

²⁷³Julien Bordier, “Quinze ans après *La Haine* : l’important ce n’est toujours pas la chute, c’est l’atterrissage”, *Variations* [Online], 15 | 2011, Online since 01 February 2012,

1995 - La Haine, musiques inspirées du film (Delabel)

1. *Intro* - 0:46
2. Ministère A.M.E.R. - *Sacrifice de poulets* - 3:52
3. Sens Unik - *Le vent tourne* - 3:51
4. IAM et Daddy Nuttea - *La 25^e image* - 5:27³
5. Expression Direkt - *Dealer pour survivre* - 4:41 (dans le film on peut entendre le titre *Mon Esprit Part En C*** !*)
6. Sté Strausz - *C'est la même histoire (c'est asmeuk)* - 4:40
7. La Cliqua - *Requiem* - 5:38^{4,5,6}
8. MC Solaar - *Comme dans un film* - 4:07
9. FFF - *Le vague à l'arme* - 3:56
10. Raggasonic - *Sors avec ton gun* - 3:42⁷
11. Sages Poètes de la Rue - *Bons baisers du poste* - 5:35
12. Assassin - *L'État assassine* - 6:52 (Seul titre à ne pas être directement inspiré du film.)

Le titre de FFF serait remplacé sur certaines versions de l'album par *La Haine* d'Asian Dub Foundation - 3:54 et le titre d'MC Solaar ne serait plus présent dès la deuxième édition du fait d'un problème entre les maisons de disques.(source : Wikipédia)

Après l'élection présidentielle, une mission fut confiée au ministre des Affaires sociales, M. Barrot par le gouvernement d'Alain Juppé, pour qu'il élabore un texte de loi destiné à réduire la fracture sociale. Le premier ministre avait associé à ce projet le secrétariat d'État à l'Action humanitaire d'urgence, le secrétariat d'État à la Ville et le secrétariat d'État à la Santé. La lutte contre la fracture sociale était la grande priorité du gouvernement Juppé. La loi pour la cohésion sociale fut finalement abandonnée et reprise par le gouvernement suivant, sous la houlette de Martine Aubry. La nouvelle loi contre les exclusions s'est surtout penchée sur des enjeux économiques comme la lutte contre le chômage et l'assistance.

Politique de la ville : quarante ans d'échecs

Inégalités en hausse

Depuis la promulgation de la « loi Borloo » pour la rénovation urbaine en 2003, les écarts de développement se sont accrus entre les ZUS, où vivent 7 % des Français, et le reste du territoire.

Entre 2003 et 2010, le taux de chômage y a augmenté de 17 à 21 % en 2010, contre 10 % hors ZUS). Près d'un tiers des habitants vivaient avec moins de 954 euros par mois en 2009, contre 12 % en dehors de ces zones. En 2008, le revenu fiscal moyen des ménages y était presque deux fois moindre qu'ailleurs, à 12 615 euros par an, contre 22 532 euros dans le reste de la France. Seule amélioration : le taux de réussite au brevet, qui a augmenté entre 2005 et 2010.

La réduction des coûts et la simplification de la politique de la ville ne seront donc qu'un pan de la réforme de François Hollande. L'autre versant sera, forcément, la lutte contre les inégalités.

Les grandes dates de la politique de la ville

-1977 premier plan banlieue « Habitant et vie sociale » sous Valéry Giscard d'Estaing

-1981 émeutes des Minguettes dans la banlieue de Lyon et création des ZEP

- 1983 plan « Banlieues 89 » pour désenclaver et enjoliver les banlieues

- 1996 « plan Marshall » de l'Etat pour les banlieues, qui crée les ZUS (zones urbaines sensibles), ZFU (zones franches urbaines) et ZRU (zones de redynamisation urbaine) contre la « fracture sociale » dénoncée par Jacques Chirac

- 2000 loi SRU qui impose aux villes des grandes agglomérations d'offrir 20 % de logements sociaux, au moins

- 2003 loi Borloo qui crée un observatoire national des zones urbaines sensibles (l'actuel Observatoire national de la politique de la ville) et prévoit la construction, la réhabilitation et la destruction de logements sociaux

- 2005 émeutes dans les banlieues et création de préfets délégués à l'égalité des chances et de 41 ZFU supplémentaires

- 2008 plan « Espoir banlieue » de Fadela Amara pour lutter contre le chômage -

2014 ciblage de 1 300 quartiers prioritaires (au lieu de 2 500).

Source : *Politique de la ville : quarante ans d'échecs* Le Monde.fr 0

3.3 Complexité des rapports entre les artistes et le monde politique

*« En politique, il faut toujours suivre le droit chemin.
On est sûr de n'y rencontrer personne. »*
Bismarck

Une concurrence pour la représentation de la voix du peuple

En France l'intervention de l'Etat dans le champ culturel est perçue par les milieux artistiques comme légitime contrairement aux Etats-Unis où l'intervention des politiques publiques est perçue comme une entrave à la liberté d'expression (Roussel, 2010). Seulement les tensions à l'oeuvre persistent encore entre les logiques d'engagement des mondes de l'art et celles du monde politique. La complexité des rapports entre hommes de lettres, savants, artistes d'une part et hommes politiques et fonctionnaires d'autre part remonte en France à la fin du XIXe siècle. Les hautes ambitions des milieux culturels les mettaient en concurrence avec les agents de l'Etat pour la représentation de la voix du peuple. « La proximité aux institutions étatiques devenait suspecte pour quiconque prétendrait appartenir à la communauté des artistes ». ²⁷⁴

Il faudra attendre l'arrivée d'André Malraux en 1959 pour permettre l'émergence d'une politique culturelle. Les cultures populaires sont mises à l'index car elles ne possèdent pas selon les pouvoirs publics, la dimension universelle des grandes œuvres de l'esprit. « Si « culture » ne veut plus dire qu'« art », alors ni l'action syndicale, ni les luttes des minorités, ni le féminisme, ni l'histoire, ni les métiers, ni la paysannerie, ni l'explication économique, etc., ne font plus partie de la culture. Entre cette dernière et la politique s'instaure un rapport d'exclusion. » écrit le militant d'éducation populaire Franck Lepage pour décrire l'action culturelle partielle du ministère de Malraux. ²⁷⁵ Les travaux du sociologue Loïc Lafarge de Grangeneuve qui portent sur les processus d'institutionnalisation des cultures urbaines dans le champ des politiques culturelles ne disent pas autre chose. L'administration culturelle « propose, depuis Malraux au

²⁷⁴ DUBOIS Vincent (1999), La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique, Paris, Belin, collection « Socio-histoires », 383 p

²⁷⁵ LEPAGE Franck, Histoire d'une utopie émancipatrice, De l'éducation populaire à la domestication par la « culture » Le Monde Diplomatique, p 4 et 5 mai 2009

moins, de diffuser dans le corps social un ensemble de contenus culturels légitimés par un certain niveau de connaissance et d'expertise. Elle valide une vision pyramidale des arts dont l'administration régionale est le relais, avec ses classements, ses inscriptions, labels et financements. La démocratie culturelle, dont le hip-hop serait une traduction, consiste au contraire à considérer légitime la pratique des arts et de la culture telle qu'elle résulte du corps social. Elle est beaucoup plus diverse et radicalement non-hiérarchique. Elle plonge du coup l'administration culturelle dans le désarroi de l'absence de repère ». ²⁷⁶

L'interaction avec les pouvoirs publics et la rencontre avec le corps politique ne fut pas sans conséquences pour la culture hip hop requalifiée en cultures urbaines par les représentants de l'Etat social à l'ère de la démocratisation. : « En faire un art, l'esthétiser, le détacher de ses dimensions de pratique les plus horizontales et protestataires pour lui permettre de se frotter à d'autres esthétiques. C'est à ce prix, qui ressemble à une trahison, que le hip-hop franchit les portes des lieux prestigieux (...) À travers cela, il doit intégrer en son sein toutes les conséquences de l'interaction avec les pouvoirs publics : la naissance d'une compétition au sein du champ du hip-hop, liée à un « marché de la subvention » ; le développement, fragmentaire, de conflits à propos de la conduite à tenir à l'égard de l'institution ». ²⁷⁷ Comme au sein de la culture industrielle, les acteurs du mouvement hip hop se retrouvent une fois de plus livrés à eux-mêmes, face à ce qui est perçu pour un bon nombre d'entre eux, comme une instrumentalisation de leur discipline, de la part de l'administration publique en quête de rentabilité politique.

Le rap français et la classe politique

Dans la grande majorité, les rappeurs français sont peu soucieux de la chose politique. Il existe peu de références explicites : « pas de références qui permettraient par exemple de dire : dans le rap on est plutôt de droite, plutôt de gauche, etc.. » ²⁷⁸ Quelques lettres aux présidents furent écrites et enregistrées à l'initiative des rappeurs dont la première est signée par Lionel D dans

²⁷⁶ Emmanuel Négrier, « Lafargue de Grangeneuve Loïc, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines* », *Métropoles* [Online], 5 | 2009, Online since 18 November 2010, connexion on 28 October 2018. URL : <http://journals.openedition.org/metropoles/3770>

²⁷⁷ *Ibid*

²⁷⁸ Anthony Pecqueux. La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières. Anthropologie sociale et ethnologie. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 2003. Français. fftel-00126138v2f

son album *Y'a pas de problème* en 1990 en renouant avec une des traditions de la chanson française. Le rappeur Fabe lui emboîte le pas en 1996 lors du changement de la majorité présidentielle et du basculement de la France à droite. Il renoue avec un discours provocateur sur le modèle de Boris Vian que d'autres artistes avaient jusque-là délaissé. « En effet dès les premières phases on entend : « Tu peux m'épier conspirer pire / Espérer voire me virer tirer fuir / Me faire cuire me cuisiner... ». Suite à cet incipit devrait résonner un « mais tu ne peux pas... » ou un « mais moi je peux / mais nous nous pouvons... » qui justement introduirait l'élément de menace en réponse à ce qui est vécu par Fabe comme provocations et abus de pouvoir (...) Le Président est interpellé à plusieurs reprises (« dis-moi », « tu vois », etc.) ; voire attaqué de temps à autre (« Zoophile ou pervers dans ton costard / Sadomaso frustré homme de pouvoir ») »²⁷⁹.

Le titre *11'30 contre les lois racistes* produit en 1997 est l'un des titres fondateurs du rap français qui avait pour objectif de s'opposer contre les lois Debré qui durcissaient encore les conditions de séjour des immigrés des lois Pasqua. « S'il est vrai que le projet de loi prévoit la régularisation de certains jeunes entrés en France hors de la procédure du regroupement familial, d'étrangers en situation irrégulière depuis plus de quinze ans, de conjoints de Français et de parents étrangers d'enfants français, il prend explicitement le parti de placer les uns et les autres dans la précarité. La solution trouvée à l'impasse juridique créée par les lois Pasqua, en particulier à la création des catégories d'étrangers ni éloignables ni régularisables (sauf dérogation, toujours possible), repose, en effet, sur la délivrance de titres de séjour provisoire, dont le renouvellement est moins que jamais assuré. »²⁸⁰ Sous la houlette de Jean-François Richet, le réalisateur du film « Ma 6t va crack-er » et Maître Madj d'Assassin Productions, de nombreux rappeurs français se sont réunis sur un titre au profit de l'association Mouvement de l'Immigration et Banlieues luttant contre la double peine et les violences policières. Sur une musique réalisée en outre par White and Spirit, des Mcs tels que Akhenaton, Assassin, Djolof (rappeurs sénégalais), Fabe, Freeman, Kabal, Ménélik, Ministère AMER et bien d'autres encore livrent des rimes engagées en s'opposant pour la première fois au gouvernement français :

²⁷⁹ *Ibid*

²⁸⁰ MONEGER Françoise, *La Convention sur les droits de tous les enfants ? : Signer d'une main, retirer de l'autre*, Gisti, 1996

« Lois Defferre, lois Jox, lois Pasqua ou Debré / une seule logique. / La chasse à l'immigré / Et n'oublie pas tous les décrets et circulaires / Nous ne pardonnerons jamais la barbarie de leurs lois inhumaines. / Un Etat raciste ne peut que créer des lois racistes. / Alors assez de l'antiracisme folklorique et bon enfant dans l'euphorie des jours de fête / Régularisation immédiate de tous les immigrés sans papiers et de leurs familles / Abrogation de toutes les lois racistes régissant le séjour des immigrés en France / Nous revendiquons l'émancipation de tous les exploités de ce pays / Nous revendiquons l'émancipation de tous les exploités de ce pays : Qu'ils soient Français ou immigrés / Et au fait, qu'est-ce que t'en penses toi ? »

Jean-François Richet + Maître Madj, *11'30 contre les lois racistes*

Entre la frange du rap contestataire et le monde politique les tensions restent vives et irrésolues. Sous le gouvernement de Lionel Jospin les conflits semblent s'apaiser mais ils reprennent avec le retour de la droite au pouvoir. En 2002, Nicolas Sarkozy alors ministre de l'intérieur, intente un procès contre Hamé du groupe La Rumeur ²⁸¹ comme l'avait déjà fait auparavant en 1995 Jean-Louis Debré contre le Ministère A.M.E.R ²⁸². Suivra la fronde en 2005 de François Grozdidier et des 201 parlementaires ligués contre le rap français.

²⁸¹ A peine arrivé Place Beauvau, Nicolas Sarkozy porte plainte, en juillet 2002, contre Mohamed Boroukba, dit "Hamé", membre du groupe La Rumeur. En cause, un texte écrit pendant la présidentielle dans un fanzine tiré à moins de 10 000 exemplaires. Hamé y affirme : "Les rapports du ministère de l'intérieur ne feront jamais état des centaines de nos frères abattus par les forces de police sans qu'aucun assassin n'ait été inquiété." Nicolas Sarkozy porte plainte pour "diffamation publique". Le début d'un long parcours judiciaire. Le Monde.fr, *Près de vingt ans de combats entre politiques et rap*, le 13/08/2010

²⁸² C'est la première affaire politico-rap à arriver devant la justice. Le groupe Ministère A.M.E.R. compose en 1995 un titre baptisé "Sacrifice de poulet" pour la bande originale du film *La Haine*. Fureur des syndicats policiers, qui demandent au ministère de l'intérieur de porter plainte. Le groupe est reconnu coupable d'incitation au meurtre et doit verser une amende de 250 000 francs, qui provoque sa séparation. L'un de ses membres commence alors une carrière solo sous le nom de Doc Gynéco. Douze ans plus tard, il soutiendra Nicolas Sarkozy lors de l'élection présidentielle. Le Monde.fr, *Près de vingt ans de combats entre politiques et rap*, le 13/08/2010,

11'30 contre les lois racistes

11'30 contre les lois racistes est une grenade. La métaphore plaira sûrement à White, Spirit et Jean-François Richet puisque l'iconographie de leur label portait la lutte armée en son cœur. Mais il est impossible de regarder 11'30 uniquement par le prisme révolutionnaire. Car comme toute lutte, elle est une réponse à des faits. Alors si avec un casting rap français XXL, l'unique titre de ce maxi fait rouler un projectile sonore au milieu de la question du devenir des sans-papiers, les deux-frères de Meaux et leur voisin en ont fait un booby-trap destiné à la politique française. De ce piège, qui consiste à coincer dans une boîte de conserve une grenade dont le dispositif de mise à feu est retenu par un fil (malheur à celui qui s'y prendra les pieds), il reste les éclats d'une vingtaine de rappers qui explosent à la figure de quelques ministres ayant ardemment travaillé à la peur de l'autre. Certains d'entre eux sont cités dès l'introduction du morceau et finalement quoi de plus logique : c'est bien eux qui avaient dégoupillé des lois déshumanisantes, non ? Mais de nombreux autres faits hantent également cette production Cercle Rouge, de l'expulsion de l'Église Saint Bernard aux législations successives criminalisant un peu plus l'immigration. Partant du traitement réservé à ceux que l'on qualifie de « clandestins », chaque rappeur présent ici n'hésite pas à élargir le thème à cette politique qui depuis les premières lois Pasqua vise « à faire rentrer en tête que venir de banlieue est mauvais pour notre avenir » comme le disait Olivier Megaton dans nos colonnes. La même année que Ma 6-T va Crack-er, 11'30 contre les lois racistes était donc la bande originale de l'histoire contemporaine de l'hexagone. Tout cela un an avant l'hystérie joyeuse de la vague Black Blanc Beur, vis à vis de laquelle peu de nos rappers seront dupes.

White and Spirit

(de White & Spirit, duo producteur du morceau)

« Jean-François Richet [cofondateur du label Cercle Rouge avec White & Spirit, NDLR] est quelqu'un de très politisé et d'engagé. Il y avait eu la loi Debré à ce moment-là, et il a estimé que ce n'était pas juste cette loi qu'il fallait dénoncer, mais les autres également, toutes celles qui avaient précédé. Des disques devaient sortir uniquement sur le projet Debré, on ne les a pas empêchés de sortir mais on a estimé qu'on devait faire quelque chose de plus général. Au départ, quand on a lancé le projet on a cherché à qui on pouvait reverser l'argent. On ne voulait pas tomber dans les clichés et donner à SOS Racisme et compagnie. Ce n'est pas qu'on n'avait pas confiance en eux, mais on voulait être sûrs d'où allait notre argent. Madj d'Assassin Productions nous a parlé du MIB, le mouvement de l'immigration et des banlieues. On a fait des réunions avec eux, on a vu ce qu'ils faisaient et on s'est dit que leur donner les sous à eux était le meilleur

choix, et donc tout leur a été reversé. 11'30 devait se faire très vite, on avait très peu de temps pour réunir tout le monde et faire l'instru. Pour ce qui est des participants, une partie figurait sur la BO de Ma 6-t va crack-er et il y avait des gens avec qui on avait envie de travailler. Rockin Squat nous a aussi présenté Azé, Radikalkicker et Kabal. Ménélik, qu'on avait invité sur Ma 6-t va crack-er, nous a proposé de faire participer Soldafadas. Pour Sléo, on était au Studio Plus XXX à Paris pour enregistrer les voix, et comme ils étaient en train de bosser dans une cabine à côté on leur a proposé de venir. Ils étaient enthousiastes, ce sont des gars supers, ils ont fait le boulot et on est très contents qu'ils soient sur le morceau. Il n'y a qu'Akhenaton, qui était à Marseille. Normalement il vient toujours au studio quand on bosse ensemble, mais là c'était exceptionnel, il était sur autre chose donc il a eu la gentillesse de nous envoyer son couplet qui était terrible, comme d'habitude. »

(Propos recueillis par L'Abcdr du Son, novembre 2017)

2005 : François Grosdidier et 201 parlementaires contre le rap français.

Comment se faire une réputation médiatique ? En 2005, au lendemain des émeutes qui ont secoué les banlieues françaises, le député de Moselle François Grosdidier convainc 152 députés et 49 sénateurs UMP de s'associer à une plainte auprès du ministère de la justice. Les élus demandent à celui-ci d'engager des poursuites contre sept groupes de rap : Ministère A.M.E.R. (qui n'existe plus depuis les années 1990), Fabe, Salif, Lunatic (dissous en 2002), Smala, Monsieur R et Le 113.

Les députés et sénateurs veulent porter plainte pour "*incitation au racisme*" anti-Blancs, une thématique qui fait florès dans certains cercles d'extrême droite. "*Le message de violence de ces rappeurs reçu par des jeunes déracinés, déracinés, peut légitimer chez eux l'incivilité, au pire le terrorisme*", explique François Grosdidier au *Monde*. La plainte est rejetée.

François Grosdidier lance alors une proposition de loi visant à créer un "*délit d'atteinte à la dignité de l'Etat et de la France*", pour pouvoir condamner à l'avenir les groupes qui tiennent des propos hostiles envers ces deux entités. La loi ne sera jamais votée.

2006 : François Grosdidier contre Monsieur R. Avec un autre député, Daniel Mach, François Grosdidier cible aussi le rappeur Monsieur R., cette fois pour "*outrage aux bonnes mœurs*". En cause, une chanson intitulée "Fransse", et une phrase : "*La France est une garce, n'oublie pas de la baiser jusqu'à l'épuiser, comme une salope il faut la traiter 'mec'*". Les deux parlementaires ciblent aussi le clip, où "*des femmes dénudées se frottent contre le drapeau français*". Peine perdue : Monsieur R est relaxé en juin 2006.

Source : Le Monde.fr, Près de vingt ans de combats entre politiques et rap, le 13/08/2010

Pour bâtir une sociologie compréhensive de l'engagement des artistes, il apparaît comme fondamental d'évoquer dans les rapports complexes avec le monde politique, ces individualités ayant mis leur notoriété au service de combats électoraux. Ainsi, en 2007 le rappeur Doc Gynéco apporte son soutien à Nicolas Sarkozy tandis que Disiz La Peste participe à un meeting de la candidate socialiste Ségolène Royal. Doc Gynéco subit les défections de son public et d'une majorité des banlieues françaises que Sarkozy avait promis de « nettoyer au karcher » en les vidant de ses « racailles ». Le rappeur issu du quartier La Chapelle paiera au prix fort sa déloyauté envers son milieu social d'appartenance, en « se compromettant » dans la sphère publique avec un homme politique au discours clivant. « *Tu me verras plus en politique. Je savais que j'allais y laisser des plumes. C'est vrai que j'ai pris plus de coups que prévu. Mon engagement pour Nicolas Sarkozy m'a coûté cher* » confie-t-il au Parisien. Disiz la Peste admet volontiers qu'il a été instrumentalisé par Ségolène Royal et promet de ne plus réitérer l'expérience avec François Hollande. « *Ma part d'engagement est désormais dans ma musique et dans mes actes au quotidien. On me récupère pas* ». ²⁸³

3.4 Splendeurs et misères de la chanson sociale

« *Dans notre tradition intellectuelle, l'artiste engagé représente dans notre histoire politique, culturelle et scientifique celui qui prend le risque de la réflexion, du débat, qui s'autorise à un droit de parole, témoignant d'un cheminement personnel au service d'une vérité à construire* ».

Béatrice Mabilon-Bonfils ²⁸⁴

Chants révolutionnaires et action sociale

L'action sociale est le substrat idéologique de la culture hip hop et ce depuis les années 70. La musique rap est en le vecteur de prédilection. Elle permet au groupe social ou aux membres d'une société de maintenir les mécanismes d'identification avec la pratique artistique en elle-même ainsi que l'activité performative et réflexive du sujet créateur. Le fait musical se dote de codes et doit être déchiffré au travers des sous-univers, voire des micro-univers que les individus construisent ensemble (Mabilon-Bonfils, 2010). En France la tradition ancienne de la chanson

²⁸³ Les Tomcasts. Disiz : "J'ai été instrumentalisé par Ségolène Royal" 2 décembre 2012

²⁸⁴ Béatrice Mabilon-Bonfils , *Le(s) public(s) d'un artiste de variétés engagé, Bernard Lavilliers, à l'ère de la post-modernité*, Revista Proa, n°02, vol.01, 2010.

sociale remonte au XIXe siècle et jusqu'avant la guerre de 1914-1918 où dans la capitale et toutes les grandes villes les chanteurs de rue, les colporteurs et autres chanteurs ambulants portaient la voix du peuple. « Elle appartenait à l'oralité, à une époque où la chanson était le médium principal d'une population le plus souvent illettrée, une époque où l'on chantait partout, dans les rues et dans les cours, dans les ateliers, dans les échoppes et dans les maisons. La chanson était un geste habituel, une modalité du lien social. C'était donc aussi un moyen très « efficace pour diffuser les idées dans la rue, dans la population. L'émotion y est immédiate et la contagion des émotions facilitée par « la proximité chaleureuse, la présence physique, le lien corporel entre les participants » (Dutheil, Pessin, 2004). La chanson sociale reprend l'identité des chansons révolutionnaire et constitue la mémoire collective d'une population qui décide de se prendre en main.

*« Le monde de demain
Quoi qu'il advienne nous appartient
La puissance est dans nos mains
Alors écoute ce refrain »*
NTM, Le monde de demain (1991)

Béatrice Mabilon-Bonfils avance le postulat qu'il se joue entre un chanteur, un interprète et son public une forme d'attachement que la sociologie critique n'a pas réussi à saisir. La marchandisation de la chanson et les progrès techniques du secteur musical du XXe siècle ont amorcé le déclin de la chanson engagée et ses récits révolutionnaires. Pour la sociologue Joëlle Deniot « la post-modernité se caractériserait par une désymbolisation de l'engagement, une désymbolisation de la performance vocale, une suggestion à mi-voix d'une façon convenable d'être au monde, selon un idéal de maîtrise des sentiments ». À l'exception de quelques chanteurs français portant des revendications altermondialistes tels que Manu Chao, Noir Désir, Zebda et des projets artistiques caritatifs (Les Restos du cœur, Sidaction, Paris-Africa etc..) la tradition de l'engagement politique et de la conscience citoyenne se perpétue par le rap français des années 90. La chanson sociale est devenue au sein de la chanson française un genre minoritaire.

Pour l'artiste Médine, rappeur et engagé est un pléonasme. « Le rap est une musique intrinsèquement engagée, une musique qui délivre des messages. ». ²⁸⁵ L'avènement d'internet, des réseaux sociaux et des plateformes numériques a modifié en profondeur les modes de consommation de la musique enregistrée, comme ce fut le cas jadis pour le vinyle, la cassette et le CD. La culture Hip Hop s'adapte à la libre circulation des contenus culturels numérisés et son courant musical contestataire retourne à un genre alternatif. Quelques figures charismatiques dont Médine, Youssoupha, Kery James, Keny Arkana ou IAM résistent encore aux changements de goûts du public, d'époque et de tendances. Les autres artistes engagés connaissent des ventes plus confidentielles et profitent encore des quelques opportunités qu'offre ce micromarché. Le rap connaît au milieu des années 2000 le même type de désymbolisation que la chanson révolutionnaire en basculant dans la pop, la variété française ou la world music. En France le courant dominant au sein de la culture industrielle est emmené entre autre par Maître Gims, MHD, Niska, Jul ou PNL qui cumulent des millions d'écoutes à travers les nouvelles plateformes (Youtube, Deezer, Spotify etc..). Tout en ayant démontré leur potentiel de créativité, cette nouvelle génération d'artistes urbains a renoncé à porter des revendications politiques qui contribuaient à la création d'une dynamique sociale dans les quartiers populaires.

Dans les ateliers d'écriture que je dirigeais au Mans, je remarquais que la majorité des jeunes participants n'écrivaient pas de textes de rap engagé. J'ai donc demandé à Jack Flaag, artiste et animateur de l'atelier pour quelles raisons il ne souhaitait pas aborder dans ses paroles les thématiques de luttes sociales propres à sa discipline. Il m'a répondu ceci : « je pourrais, si je le voulais, écrire des textes avec des sujets de fond comme *Demain c'est loin* d'IAM, mais si je le faisais personne n'entendrait parler de moi ». Trois ans plus tard, Jack Flaag composa DKR le plus grand titre de la carrière de Booba et connut un succès commercial qui dépassa les frontières de l'hexagone. La chanson sociale a perdu à travers les siècles son rôle de contre-pouvoir pour se soumettre in fine au jeu du libéralisme économique, en cherchant sans cesse des compromis avec la liberté individuelle et la justice sociale.

²⁸⁵ Médine: «*Le rap est intrinsèquement une musique engagée*», Oumma TV, 2013

Pourquoi le rap français ne rime plus forcément avec musique engagée

Les récentes manifestations antiracistes en hommage à Adama Traoré et Georges Floyd ont renvoyé les rappeurs à une sempiternelle question : le rap actuel aurait-il perdu sa rage de dire ?

Par Benoît Jourdain, France Info, le 12/07/2020

"C'est une musique qui vient du caniveau. C'est un art de pauvres. On a toujours considéré le rap comme la parole donnée à ceux qui ne l'ont jamais eue et qui ont fini par l'arracher." Sur le plateau de "Tout le monde en parle", émission animée par Thierry Ardisson, Hamé et Ekoué du groupe La Rumeur donnaient en 2003 leur définition du rap : une musique engagée qui doit dénoncer. Le contexte actuel entre la mort de Georges Floyd aux Etats-Unis et les manifestations en hommage à Adama Traoré étaient autant d'occasions de rappeler que rap et militantisme peuvent aller de pair.

La prise de parole la plus forte sur le sujet a été celle de la chanteuse Camélia Jordana, qui a accusé les policiers de "massacrer" des hommes et des femmes pour leur couleur de peau. Des propos qui font écho à ceux écrits en 2002 par les rappeurs de La Rumeur dans un fanzine qui accompagnait la sortie de leur album *L'Ombre sur la mesure* : "Des centaines d'entre nous sont tombés sous les balles de la police." Des mots qui leur vaudront huit années de procédure qui se termineront par une relaxe.

Aux Etats-Unis, Beyoncé, dans un discours pour les jeunes diplômés, avait relayé les messages du mouvement Black Lives Matter, les rappeurs Kanye West et Travis Scott sur le titre *Wash Us In The Blood* ont évoqué "l'esclavage" et le "génocide" des Afro-américains, condamnés à être dealers ou gangsters. Mais en France, rien ou presque. Le rap, qui est devenu dans l'Hexagone la musique la plus populaire, aurait-il perdu de son mordant au fur et à mesure qu'il grimpeait les échelons ? Pas forcément.

"Le rap est tout autant une musique de fête"

*"Qui prétend faire du rap sans prendre position ?" rappait Calbo du groupe Arsenik en 1998 sur le titre *Boxe avec les mots*. Une interrogation qui laissait penser qu'une seule sorte de rap était possible. "C'est un peu un stéréotype français de penser que le rap est une musique foncièrement militante, rappelle Maxime Delcourt, journaliste musical chez *Les Inrocks*, *Vice* ou encore *Slate.fr*. Cela est dû à la popularisation de certains morceaux qui ont eu un impact sur l'imaginaire collectif dans les années 1990, mais le rap est tout autant une musique de fête qu'une musique militante."*

*"J'aime bien rappeler qu'au départ aux Etats-Unis, il y a 'The Message' de Grandmaster Flash & The Furious Five, mais aussi 'Rapper's Delight' de The Sugar Hill Gang", ajoute Mehdi Maïzi, journaliste passé chez *L'Abcdrduson*, site spécialisé dans le rap, aujourd'hui à la tête de la*

section hip-hop chez Apple Music. Soit respectivement *"un tube de rap conscient à vocation sociale et un tube clairement commercial et grand public"*, précise Michel Bampély, sociologue de la culture à l'École des hautes études en sciences sociales.

Et en France, si IAM accède à la consécration avec son album *L'École du micro d'argent*, un disque sombre aux textes forts avec, en apothéose, un titre de 9 minutes sans refrain, *Demain c'est loin*, personne n'a oublié que leur premier tube est l'entraînant et cocasse *Je danse le mia*. *"Il faut savoir que faire du rap conscient n'était pas forcément bien vu à une époque, ça avait un côté premier de la classe"*, explique le rappeur Nakk Mendosa, présent notamment sur le titre *11'30" contre les lois racistes* en 1997 et auteur de morceaux plus engagés comme *C'est même pas une chanson triste*.

Disiz la Peste, lui, a eu droit à la critique inverse venant d'Ekoué. Révélé avec le titre *J'pète les plombs*, où il raconte de façon humoristique une journée qui tourne au cauchemar dans un clip qui parodie le film *Chute libre* de Joel Schumacher, Disiz s'attire les foudres du rappeur de La Rumeur lors d'un débat organisé par l'émission "Tracks", sur Arte, au lendemain des émeutes des banlieues de novembre 2005 : *"Disiz, je ne connais pas, j'ai vu deux, trois clips à la télé. Je te mentirais si je te disais que ça me parle."*

"De la poésie plus que de la revendication"

Lorsqu'il a débuté le rap, Isha a été poussé par *"l'envie de faire de la musique. Mais j'ai très vite compris que c'était une manière d'expliquer mon quotidien, ma vision des choses"*. Nakk Mendosa, lui, s'est tourné vers l'art de rue, comme dirait la Fonky Family, pour *"l'amour des mots"*. *"Je voyais plus ça comme de la poésie que de la revendication"*, ajoute-t-il. Si le premier, 34 ans, maintient que le rap militant a plus que jamais sa place actuellement, le second, qui en a dix de plus, voit les choses différemment.

« Le militantisme est beaucoup moins présent aujourd'hui. Ce n'est pas un reproche, mais un constat. »

Nakk Mendosa

Un constat qui est partagé par Kery James, une des figures du rap français engagé. L'auteur de *Hardcore* ou encore *Deux issues* estimait en novembre 2019 sur les ondes de Générations que le rap français tel qu'il l'avait connu, *"avec des textes et du fond"* avait *"complètement disparu"*. *"Les rappeurs préfèrent faire de la musique sur d'autres sujets, ils veulent 'enjailler' les gens, les faire danser et on voit que le public est demandeur de ce genre de morceaux plus légers"*, avance Nakk Mendosa.

L'argent, la thune, la moula... Avant de faire *"le bilan, calmement, en se remémorant chaque instant"*, les Neg'Marrons chantaient *"C'est la monnaie qui dirige le monde"*. Elle dicterait également la direction artistique des rappeurs. *"Il n'y a pas de dictature d'une école ou d'une autre, c'est le public qui décide. Il ne faut pas oublier que le rap est devenu un business, il faut en vivre"*, explique Isha. Une vision partagée par la rappeuse Casey, artiste engagée et auteure de titres où elle évoque la colonisation comme *Chez moi* ou *Apprends à t'taire* qui s'adresse aux rappeurs qui ne prennent pas soin de leur écriture.

« Le rock s'est embourgeoisé et ça n'a posé de problème à personne. Qu'on laisse le rap s'embourgeoiser tranquillement, qu'il puisse s'acheter des villas, nourrir des familles. »

Casey

"Dès qu'il y a une musique noire, il faut qu'elle reste pauvre et larmoyante pour le plaisir et l'écoute des classes dominantes riches. (...) Ceux qui ont décidé de faire des thunes, je suis avec eux", assure-t-elle dans l'émission. Le rappeur Isha affirme lui aussi que la richesse, parfois exposée grossièrement dans des clips, peut véhiculer un message : "Un jeune qui vient des banlieues, qui s'affiche avec une grosse voiture ou des chaînes en or, ça veut dire qu'on peut s'en sortir, que nous aussi on y a droit."

"Les jeunes d'aujourd'hui sont désenchantés"

L'arrivée d'une nouvelle génération, plus jeune et pas forcément militante comme les "anciens", a également pu changer la donne. *"Les jeunes d'aujourd'hui sont également plus désenchantés",* avance Mehdi Maïzi. *"Par exemple, le rapport au FN a changé. Avant, c'était le diable et désormais certains dans leurs textes disent que Marion Maréchal est belle."* En 2017, le rappeur Sofiane notamment avait déclaré sa flamme, avec beaucoup d'ironie, à la petite-fille de Jean-Marie Le Pen.

"Dans le contexte actuel, où sont les rappeurs ? C'est vrai qu'on peut se poser la question, note Mehdi Maïzi. Je ne leur demande pas de s'exprimer, mais c'est vrai qu'à une époque, certains auraient pris la parole. Akhenaton [membre de IAM], par exemple, aimait débattre. Ça n'a plus l'air d'être dans les préoccupations des rappeurs actuels. Ils sont parfois très jeunes et n'ont pas le recul nécessaire."

Si Akhenaton a pris la parole sur BFMTV pour réclamer des sanctions aussi élevées que pour les autres citoyens pour les policiers coupables de bavure, les représentants de l'ancienne génération sont restés plutôt silencieux. Booba ne s'est pas exprimé non plus, même s'il a partagé une vidéo choc sur son compte accompagnée par son titre *Pitbull*.

La jeunesse actuelle n'a plus forcément besoin qu'on lui explique ce qu'il se passe. *"Quand j'étais plus jeune, il m'est arrivé d'avoir besoin des rappeurs pour comprendre certaines choses. Il y avait un côté professeur, reporter... Aujourd'hui, avec les réseaux sociaux, la jeune génération est au courant",* étaye Isha. *"Cette tendance suit l'évolution de la société et de la consommation de la musique, résume Michel Bampély. Aux Etats-Unis aussi, le rap militant n'est plus sur le devant de la scène."*

"Vu les manifestations, la musique ne suffit plus"

Toutes les personnes interrogées par franceinfo affirment toutefois que le rap conscient n'a pas totalement disparu. Sur *La vie augmente, vol. 3*, Isha aborde par exemple la colonisation avec le titre *Les Magiciens*. Lorsque le thème des violences policières est réapparu dans l'actualité ces dernières semaines, le site spécialisé l'Abcdrduson a recensé des titres anciens ou plus récents traitant de ce sujet. Une playlist non-exhaustive qui navigue de Ministère A.M.E.R., en passant par KDD, ou plus récemment Soso Maness avec le titre *Interlude*, qui s'accompagne d'un clip illustrant les dérives parfois réalisées par les policiers, ou encore Dosseh sur le remix de *Blue Lights* de la chanteuse britannique Jorja Smith.

Le rappeur né à Orléans y déclare notamment : *"Ceux qui ont fumé Adama, est-ce que la nuit ils se repentent ou est-ce que même ils y repensent ?" "On voit toujours apparaître des rappeurs qui cherchent à fédérer les foules autour de causes 'nobles', observe Maxime Delcourt. Le rappeur Alpha Wann [membre du groupe 1995 avec Nekfeu qui poursuit une carrière solo] résume sa vision de la France en une phrase forte : "Tu l'appelles mère patrie, je l'appelle dame nation'."*

« Les rappeurs d'aujourd'hui racontent aussi des choses. Mais il ne va pas y avoir la chanson sur le racisme, sur les violences policières, sur l'éducation. Il y a moins de morceaux à thèmes. »

Mehdi Maïzi

"C'est peut-être téléphoné de faire des morceaux engagés après ce genre d'événements, avance Nakk Mendosa. Faire un morceau, alors qu'il ne va pas forcément apporter quelque chose, je peux comprendre que les rappeurs ne le fassent pas." "Un nouveau titre n'aura pas forcément plus d'impact, précise Isha. Et vu les énormes manifestations, on voit bien que la musique ne suffit plus à embrasser le thème." Plutôt que derrière le micro, certains préfèrent s'afficher avec les "gilets jaunes" comme Nekfeu ou s'exprimer sur leurs réseaux sociaux.

D'ailleurs, le carton noir qui a fleuri sur Instagram pour accompagner le mouvement Black Lives Matter a été repris par Niska, Gims, ou Ninho, soit trois des plus gros vendeurs de disques en France. "L'engagement peut prendre d'autres formes, synthétise Michel Bampély. C'est Gims qui va aux Enfoirés pour les Restos du cœur. C'est Black M, un autre membre de la Sexion d'Assaut, qui arbore un tee-shirt 'Justice pour Adama' dans son clip 'Je suis chez moi'."

"On n'est pas Malcolm X ou Martin Luther King"

Et si les rappeurs ne se sont pas précipités sur les plateaux de télévision pour évoquer les violences policières, la raison est peut-être à aller chercher au sein des médias eux-mêmes. "Les rappeurs ont compris qu'il pouvait y avoir une forme d'instrumentalisation par les grands médias, analyse Michel Bampély. Le traitement du rap et de ceux qui le font n'a pas toujours été respectueux." Il prend en exemple la bagarre entre Booba et Kaaris lorsque les deux rivaux ont transformé le terminal d'Orly en ring de boxe ou encore l'affaire Medine, quand le rappeur du Havre (Seine-Maritime) avait finalement décidé de déplacer une série de concerts prévue au Bataclan dans une autre salle après les critiques de la classe politique pour des paroles tirées de son titre *Don't Laïk*.

Tous mettent aussi en garde contre un écueil : il ne faut pas faire endosser "des costumes trop larges à ces jeunes qui ont parfois 20 ans ou moins", prévient Mehdi Maïzi. "Il faut comprendre qu'on n'est pas forcément apte à aller sur un plateau pour débattre, déclare Isha. On n'est pas Malcolm X ou Martin Luther King. On peut s'associer à des causes, mais ne pas en être les leaders." "Le rap reste une musique avant tout, parfois purement divertissante, parfois plus engagée, mais les rappeurs n'ont pas à choisir entre ces deux options", conclut Maxime Delcourt.

Le réanchantement de l'éducation populaire

"Pourquoi cette jeunesse plutôt qu'une autre ? Peut-être parce qu'elle reste la cible privilégiée de l'action publique, celle qui fait peur, celle à qui on attribue tous les « maux » de la banlieue, celle qui semble étrangère et donc étrange." ²⁸⁶

Véronique Bordes

Les mouvements d'éducation populaires aux travers des MJC prennent en charge les pratiques artistiques issues de la culture hip hop dès le début des années 80 en ouvrant leurs équipements socioculturels aux premiers breakers. Puis ont suivi toutes formes de représentations publiques tels que les entraînements, les concours, les stages, les spectacles, les enseignements, les galeries, les conférences concernant l'ensemble des disciplines du hip hop et des cultures urbaines, si l'on doit considérer les pratiques artistiques et sportives. Dans les quartiers populaires une grande partie de la jeunesse accède à ces pratiques par le biais des initiatives d'éducation populaire. Les discours des professionnels de l'animation, leurs conceptions militantes et leurs vocations émancipatrices trouvent échos auprès d'adolescents en quête d'une pratique culturelle socialisatrice. L'Institut national de la jeunesse et de l'éducation populaire par exemple, est particulièrement investi dans sa mission de relais entre la jeunesse et les décideurs publics.

« L'INJEP, quant à lui, développe aussi une action en direction du hip-hop, mais en ce qu'il est une activité de la jeunesse, multidisciplinaire, et susceptible de s'inscrire dans le projet de l'éducation populaire. L'Institut, implanté dans un vaste parc arboré à Marly-le-Roi, dans les Yvelines, accueille depuis 2004 des « universités d'été » consacrées aux cultures urbaines (les différentes disciplines du hip-hop), mais surtout à la danse hip-hop. De quarante à soixante jeunes demeurent en pension sur place pendant quatre jours et assistent à des formations techniques, des tables rondes, des spectacles, entreprennent des projets, et peuvent accéder aux ressources documentaires de l'Institut (une bibliothèque spécialisée). Outre l'intérêt de la formation, il s'agit d'un puissant outil de socialisation entre formateurs et jeunes originaires de toute la France et

²⁸⁶ Véronique Bordes, *Être rappeur et devenir acteur de la société, ou comment prendre place en s'inscrivant dans une pratique juvénile*. Texte présenté dans le cadre du colloque "Adolescence entre défiance et confiance", centre des archives du monde du travail de Roubaix les 5, 6 et 7 avril 2006.

ayant des expériences variées (plus ou moins expérimentés, amateurs ou en voie de professionnalisation, etc.) » ²⁸⁷

Loïc Lafargue de Grangeneuve Isabelle Kauffmann Roberta Shapiro

La prise en charge du hip hop a également participé au « réenchantement » de l'éducation populaire souvent réduite à la mise en place d'activités culturelles garantes d'une paix sociale dans les quartiers prioritaires. Pour le sociologue Christian Maurel ²⁸⁸, dans son interaction avec les cultures opprimées, elle réactive les conflits, les luttes, les antagonismes, dans le but d'agir de manière individuelle et collective dans l'espace public. Elle ouvre selon lui, les chemins d'une émancipation qui permet de se démettre des rôles prescrits par la condition sociale, le milieu d'appartenance, le genre, le handicap. L'éducation populaire partage en ce sens les mêmes idéaux que les pionniers de la culture hip hop et les activistes des mouvements des droits civiques afro-américains évoqués dans la première partie de cette recherche. « *Ainsi se trouvent réinterrogés l'acte éducatif, les manières de faire société, la production et le partage des richesses, la démocratie et les politiques publiques, les pratiques artistiques et culturelles, la construction et la diffusion des savoirs, le travail du social et l'action collective* ». ²⁸⁹

²⁸⁷ Loïc Lafargue de Grangeneuve Isabelle Kauffmann Roberta Shapiro avec la collaboration de Marisa Liebaut, Cultures urbaines, territoires et actions publique, Rapport final pour le ministère de la Culture et de la Communication, 2008

²⁸⁸ Christian Maurel, Éducation populaire et puissance d'agir Les processus culturels de l'émancipation Editions L'Harmattan, Collection Le travail du social Paris, 2010

²⁸⁹ Jean Bourrieau, délégué à la vie associative et à l'éducation populaire. Direction générale. Conseil général de la Seine-Saint-Denis.

3.5 Le graffiti : De l'art vandale à l'art vendeur

« Au XIXe siècle, des écrivains soucieux de réalisme comme Gustave Flaubert, prêtèrent attention aux graffiti de leurs contemporains. Ils levèrent un voile sur un art populaire, occulté existentielle, ou du moins négligé, car peut-être trop souvent subversif. Le phénomène du graffiti new-yorkais, dès les années 1970, a intéressé des chercheurs en sciences sociales. »²⁹⁰

Nicolas Mensch.

« La rue, comme champ de bataille »

Nicolas Mensch.

La première vague de graffeurs

La culture hip hop provient de la pratique du graffiti et qui précède les autres formes d'expressions que sont rap, le djing et le breakdance. Les afro-américains Phase 2 et Fab Fab Freddy sont les pionniers à qui l'on doit l'unification des quatre disciplines principales qui constituent le mouvement hip hop et qui se développent à l'international. L'art new yorkais du graffiti s'exporte en France au début des années 80 par l'intermédiaire de Philippe Lehman qui prend *le blaze* Bando pour tagger son nom sur les murs du métro parisien et devient rapidement « l'ennemi public n°1 » de la RATP. Les graffeurs ouvrent ainsi un espace de controverses en cultivant l'ambiguïté entre une pratique vandale et une pratique artistique. Cette occupation hors norme, illégale révèle le désir des participants de s'émanciper des pratiques culturelles légitimes. Originaire du quartier parisien de Saint Germain des Prés, Bando est un enfant des classes supérieures, petit-fils du fondateur de Lehman & Brothers. La première vague de graffeurs parisiens provient des quartiers favorisés de la capitale et le mouvement s'étendra quelques années plus tard vers les quartiers populaires.²⁹¹

« ... si tu ne voles pas tes bombes, t'es un rigolo » – Bando.

En 1984, le livre *Subway Art* du « photograffeur » Henry Chalfan devient une référence internationale en matière de graffiti en publiant les photos des métros new yorkais repeints par les

²⁹⁰ Nicolas Mensch. *L'art transgressif du graffiti : pratiques et contrôle social*. Sociologie. Université de Franche-Comté, 2013.

²⁹¹ Strip Art - le Blog » Street Art / Art Urbain » Bando, pionnier du Graffiti made in France

artistes-grapheurs. Chalfan fut aux côtés du *writer* Bear 167, l'initiateur au graffiti de Bando lors de son voyage quelques années plus tôt à New York. L'ouvrage d'Henry Chalfan fut le livre de chevet du mouvement underground parisien parmi lesquels on retrouve aux côtés de Bando, Kay One, Kool Shen (93 NTM), Ash ou le graffeur américain arrivé de New York en 1987, JonOne. *"Ce livre, à l'époque, c'était comme . une bible",* raconte Banga à Mashable.fr *"Il était en vente dans un seul endroit à Paris qui s'appelait Brentano's, une librairie américaine. Mais comme on n'avait pas d'argent, on l'a volé. On a tout fait pour se le procurer, on a pris tous les risques. D'ailleurs ça a été le livre le plus volé au monde »*²⁹²

King Bobo, son acolyte vétérinaire du graffiti, me précise pendant notre entretien que *Subway Art* a provoqué une véritable bascule dans le monde du graffiti. *« Je me suis procuré 3 exemplaires du livre à la librairie Thames and Hudson de Londres. Les photos d'Henry Chalfan nous permettaient de contempler la beauté des trains recouverts par des paysages, des personnages, des visages, des lettrages. C'est à ce moment moment-là que le graffiti est vraiment devenu de l'art. Subway Art c'est véritablement l'Ancien testament des graffeurs ».*²⁹³

²⁹² Retroprojecteur : 30 ans de graffiti en France, de vandalisme à un nouvel art contemporain, www.mashable.france24.com

²⁹³ Entretien avec King Bobo

Banga : « le hip hop c'est l'intelligence du mouvement »

« La facilité avec laquelle nous renonçons, souvent, à notre culture ne s'explique que par notre ignorance de celle-ci, et non par une attitude progressiste adoptée en connaissance de cause. »

Cheikh Anta Diop

La Street Dream Gallery et Basalt exposent actuellement au marché Malik de Saint-Ouen, les toiles d'artistes-graffeurs de renommée internationale. Le street-artiste T-Kid sera exposé jusqu'au 7 mai prochain. Entretien avec Banga, l'un des membres du collectif.

Par Michel Bampély (Libération, le 1-03-2019)

Graffeur parisien de renom, il est en France l'un des pionniers de sa discipline qu'il porte depuis le début des années 80. Parti d'une pratique artistique vandale mêlant à la fois le tag et le graf, Banga propose des toiles au style raffiné qu'il expose aujourd'hui dans des galeries. C'est au marché Malik de Saint-Ouen, qui s'éveille au rythme d'une population cosmopolite, que j'ai mené mon entretien avec cet activiste de la toute première heure du mouvement hip hop. Il a débuté sa carrière en qualité de breaker de la grande époque du Bataclan (La Grange aux Belles), de la salle Paco Rabanne, du Trocadéro ou du terrain vague de la Chapelle. Cet artiste d'origine indo-guadeloupéenne puise son inspiration dans les grandeurs et décadences de la vie de rue, la culture populaire des Comics et dans les mouvements d'émancipation afro-américains.

Les premiers danseurs au tout début du hip hop étaient majoritairement des blacks. La France n'est pas communautariste et c'est une histoire cachée pendant longtemps comme celle de nos ancêtres les pharaons. En 1982, il n'y avait qu'une seule discipline développée qui était la danse. Joey Starr était le meilleur danseur debout et Solo (ex-membre du groupe Assassin) était le meilleur breaker. Quand on arrivait au Bataclan, on avait l'impression d'arriver dans le Bronx ou dans un ghetto du Nigéria. Je n'avais jamais vu autant de noirs de ma vie ! C'est véritablement l'émission télévisée de Sydney HIP HOP sur TF1 qui a donné cette dimension multiculturelle à notre mouvement. Ce fut une révolution, et le dimanche tandis que certains allaient à la messe, nous on attendait l'émission de Sydney.

C'est dans la salle de Paco Rabanne dédiée aux premiers breakers que Banga découvre un graf en intérieur signé par Bando, le tout premier graffeur parisien en activité. « *C'était la rue qu'on emmenait à l'intérieur et ça m'a donné un déclic* » souligne encore Banga. Originaire du quartier parisien de Saint Germain des Prés, Bando est un enfant des classes supérieures, petit-fils du fondateur de la banque Lehman & Brothers. La première vague de graffeurs parisiens provient des quartiers favorisés de la capitale et le mouvement s'étendra quelques années plus tard vers les quartiers populaires. Le livre *Subway Art* des « photographes » Henry Chalfant et Martha Cooper devient une référence internationale en matière de graffitis en publiant les photos des métros new yorkais repeints par les artistes-graffeurs. *Subway Art* fut le livre de chevet du mouvement underground parisien naissant dont est issu Banga.

« Ensuite le graffiti est arrivé en 1983 car c'était une discipline rebelle. Il nous suffisait de voler un marqueur, un baranne ou des bombes dans les magasins. On n'avait pas besoin d'argent pour exceller dans cette discipline. Subway Art reste encore aujourd'hui le livre le plus volé au monde ! Je suis autodidacte et j'ai appris mon art dans la rue avec différents groupes, un groupe pour le tag et un autre pour le graf. On se refilait les techniques. Il y avait une concurrence dans le hip hop pour devenir les meilleurs que ce soit dans la danse ou le graffiti. On avait des modèles comme Bando, Mode 2, Futura 2000 ou Dark. Au tout début, je taguais comme un vandale et même si c'était pas beau, je voulais être vu le plus possible. Rien qu'un support blanc ça nous excitait ! On se levait à 6h du matin quand d'autres faisaient leur footing et on prenait des risques de fous. On défonçait des trains, des voitures, des métros. J'ai failli mourir plusieurs fois à cause du tag. On n'avait rien à gagner à part la gloire. Et finalement, mes mouvements dans la danse m'ont servi plus tard dans l'art de peindre car le hip hop c'est avant tout l'intelligence du mouvement. »

Dans les années 1990 la sociologie urbaine se penche sur le mouvement graffiti comme objet d'étude. Le mouvement hip hop connaît une popularité sans précédent en Europe et les pouvoirs publics français commandent une étude aux sociologues Michel Kokoreff et Alain Vulbeau afin de lutter contre les actes de vandalisme qui sévissent dans l'espace urbain.²⁹⁴ ²⁹⁵ Les graffiti, analyse Alain Vulbeau sont des actes de vandalisme permettant une valorisation individuelle et collective de ces jeunes en situation de précarité et d'exclusion sociale. Ils se construisent une image, une identité repérable par un cercle d'initiés et qui a pour objectif de leur éviter pour un temps, de vivre une stigmatisation sociale par le déclassement. Martine Lani-Bayle apporte un éclairage nouveau sur la pratique du graffiti en la décrivant comme un jeu social codifié où les acteurs se mettent en compétition pour des rétributions d'ordre symbolique.²⁹⁶ Elle prend ainsi ses distances avec les thèses admises par la communauté scientifique d'une jeunesse en déshérence, et invite les pouvoirs publics considérer le système codifié des graffeurs, pour mieux appréhender le phénomène. (Mensh, 2013).

Le sociologue Hugues Bazin dans *la culture Hip Hop* met en lumière les valeurs universalistes du mouvement et le désir d'un monde social de prendre son destin en main.²⁹⁷ Nicolas Mensh précise encore que pour Gilles Boudiney le graffiti est « *un système construit, élaboré, ritualisé, avec ses compétences, ses intelligences, également un système partagé par les jeunes autour de la valeur du métissage. Son récit s'accorde à un passage, à ce qui va vers, ce qui porte sens, le devenir et l'espoir. Passage vers le monde adulte, passage vers la culture artistique, passage vers l'intégration sociale et la promotion des sujets* »²⁹⁸

L'art vandale du graffiti fut durement réprimé par la justice comme peut illustrer ce procès à Versailles qui a opposé la RATP et la SNCF à 56 graffeurs adeptes des peintures illégales sur les tôles des trains. Hugo Vitrani rapporte qu'une simple perquisition pour trafic de stup a débouché sur l'arrestation d'un noyau dur de graffeurs qui fut traduit devant les tribunaux pour

²⁹⁴ Michel Kokoreff (1990), *Le Lisse et l'incisif. Les tags dans le métro*, Paris, Institut de recherche et d'information socio-économique, 1990.

²⁹⁵ Alain Vulbeau, *Du tag au tag*, Paris, Paris, epi/Desclée de Brouwer, 1992

¹⁴³ Martine Lani-Bayle (1993), *Du tag au graff art. Les messages de l'expression murale graffitiée*, Paris, Psychologie et société.

²⁹⁷ Hugues Bazin (1995), *La Culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer.

¹⁴⁸ Gilles Boudiney (2003), *Pratiques tag. Vers la proposition d'une « transe-culture »*, Paris, L'Harmattan, 2003

dégradation volontaire en réunion.²⁹⁹ Les parties civiles réclamaient 1,8 millions d'euros de dommage et intérêts aux accusés. Les books des graffeurs perquisitionnés et mis sous scellés couraient le risque d'être détruit par la justice. Une pétition fut lancée par le militant Karim Boukercha afin que les documents soient remis à des historiens et des sociologues afin de préserver ce patrimoine culturel historique. « Un appel signé par plus de 3500 personnes et cité par plusieurs médias nationaux (cf. France Culture). Parmi les signataires, Mode2, Jay, Azyle, Oxmo Puccino, Virginie Despentes, Costa et Romain Gavras, Vincent Cassel, Rebecca Zlotowski, Antonio Seguí, Michel Deguy, Maurice Olender, Fabrice Bousteau, JD Beauvallet... : des noms historiques du milieu du graffiti, du cinéma, du rap, mais aussi des peintres, des journalistes, des chercheurs et des écrivains ». ³⁰⁰.

Le taggeur Comer du groupe OBK qui a publié ses mémoires en 2017 dans *30 ans de graffiti Vandal* évoque ses déboires judiciaires lors de l'interpellation en 2000 d'une soixantaine de graffeurs parisiens. ³⁰¹ L'écriture se révèle pour lui comme un exutoire, « une étude sociologique ». Il raconte ses conflits familiaux qui l'ont poussé à rechercher un groupe de référence qu'il a trouvé dans le monde du graf jusqu'au jour où son meilleur ami les a « tous balancés » lors de ses interrogatoires avec la police. Devenu écrivain sous l'impulsion de son épouse, Comer assure aujourd'hui des ateliers peintures pour ses jeunes apprentis.

En parallèle du graffiti vandale qui occupe l'espace urbain, la reconnaissance institutionnelle du street art s'opère au milieu des années 80 sous la tutelle d'acteurs précurseurs comme Agnes B qui propose la première exposition d'art urbain avec les frères Ripoulin. « *Ce qui me tient à cœur et que je ne cesse de répéter, c'est que le graffiti n'est pas une pollution. Au contraire, c'est un art riche. Quelque chose qui embellit la vie, qui embellit la ville.* » rapporte la couturière. D'autres galeries se succéderont par la suite tels que les solo-show de Manhu Ripoulin (1987), Futura 2000 (1989) et Bad BC (1990). ³⁰² En 1992, le musée des Monuments français (aujourd'hui le Palais de Chaillot) accueille la toute première exposition rétrospective de la discipline. Comme pour la danse, le rap ou le djing, le soutien des mécènes et des pouvoirs publics est perçu par une partie du mouvement comme une dénaturation de leur art. Selon King Bobo, le basculement d'un graffeur dans le marché de l'art est lié à son talent mais avant tout à son caractère, sa malléabilité.

²⁹⁹

¹⁴⁹ Hugo Vitrani, *56 graffeurs à la cour de Versailles: dernière audience d'un procès inédit*, Mediapart 2012

³⁰⁰ *Ibid*

³⁰¹ Obk Comer, *Marqué à vie, 30 ans de graffiti Vandal, Da Real, 2017*

³⁰² Agnes B, pionnière du graffiti, www.urbanartfair.fr

« Le marché est une perversion. J'ai vu une dame dans une galerie acheter une toile de JonOne entre 10000 et 15000 euros. Elle disait que ce que les graffeurs peignaient en galerie c'était beau mais ce que les autres faisaient sur les murs de la ville ne l'était pas ! Pourtant si elle connaissait un peu le graf elle verrait dans la rue des peintures de JonOne. Le grand public qui fréquente les galeries n'est pas forcément connaisseur. Nous sommes légitimes mais sous-connu du public. C'est pourtant nous qui avons ouvert le marché mais il été recréé ex nihilo et géré par des agents, ce que j'appelle « le street-marketing art ». La plupart des nouveaux artistes sont des peintres d'ateliers, formés non plus dans la rue mais dans des écoles de graphisme. Certains nouveaux graffeurs sortent même de l'école des Beaux-Arts ! Mais il y a certaines choses que le marché ne pourra jamais s'acheter : l'acte gratuit, l'adrénaline et la spontanéité du trait. Car dans la rue le tag c'était notre signature et le graf notre passage ».³⁰³

³⁰³ Entretien avec King Bobo

DES GRAFFITI DANS LA VILLE

H

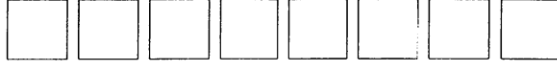
abiter signifie laisser des traces.

Walter Benjamin

Depuis peu, des graffiti d'un genre particulier prolifèrent sur les murs des villes. TAG, TNT, TOY..., une multiplicité d'inscriptions au marqueur, d'un graphisme stylisé, énigmatique, sans parler des affiches lacérées, des dessins au pochoir, des picturo-graffiti et autres fresques murales (1). Il y en a, semble-t-il, de plus en plus. Ce ne sont ni des mots, ni des slogans à connotations politiques ou sexuelles, ce sont des *traces* qui se chevauchent, dégueulent sur le mobilier urbain, s'y superposent. Un tel phénomène est assez visible en région parisienne, dans les espaces du métropolitain et du RER. On retrouve ces traces un peu partout : aux entrées des stations, dans les sas, dans les couloirs, sur les quais, dans et sur les rames. Elles se manifestent aussi dans certains quartiers déshérités, à proximité d'établissements scolaires ou de lieux de rencontres des noctambules. Ce phénomène, typiquement urbain et moderne, tout en restant marginal et illicite, a en même temps une dimension internationale. Apparue de façon spectaculaire à New-York en 1972, il s'est peu à peu répandu dans les grandes villes européennes, entre autres à Londres, Amsterdam, Bonn, Barcelone etc..., et selon des conventions graphiques très similaires.

LE SENS DES TRACES

De quoi relèvent ces traces en forme de signa-



tures anonymes, indifférentes au contenu d'un message ? S'agit-il d'un phénomène de mode ? La question mérite me semble-t-il, qu'on s'y attarde un peu, sans prétendre en venir à bout. On pourrait y voir dans un premier temps un effet de mode de par leur propagation rapide et le mimétisme qui les anime. Il y a là des formes spécifiques d'une culture marquée par la prééminence de la communication visuelle sur le discours, d'une expression pure et instantanée sur un mode d'énonciation élaborée. Culture que l'on disait «underground» et que l'on nommerait plus volontiers aujourd'hui «jeune», «branchée», trouvant sa consistance et ses valeurs dans le rock, la bande dessinée, le fantastique, les vidéo-clips. Et dans ce sens, ces graffiti seraient au moins autant une pratique qu'un signe à la mode, associé au frisson du risque et au plaisir ludique de faire trace.

Mais il y a plus qu'une simple mode passagère du fait même de ce phénomène de modélisation culturelle. Il y a aussi, dans un second temps, le partage d'une réalité et d'une imagerie urbaines bien contemporaines. Il y a dans l'écriture sauvage de ces traces indéchiffrables une certaine violence qui prendrait sens par rapport au «malaise urbain» international. Comme l'écho de la désappropriation orchestrée à leur insu par les gestionnaires de la ville. Il ne s'agit pas selon les acceptations les plus communément répandues, d'un acte gratuit de vandalisme ou du «jaillissement spontané du langage quotidien», mais d'une tentative de réinvestir la ville fragmentée sous la forme d'un marquage symbolique. ces tra-

ces seraient le rappel d'une réalité des ombres oubliées...

S'agit-il alors d'y repérer cette «insurrection par les signes» analysée par Baudrillard (2)? Celui-ci, on le sait, voyait dans l'exemple new-yorkais un nouveau type d'intervention sur la ville, redéfinie en tant que lieu de domination des signes, du code et des media de masse, l'émergence de pratiques de subversion de l'anonymat opposant à la prégnance du sens son «extermination dans l'irréfèrentiel». C'est précisément de cette vacuité que les graffiti tiendraient leur force. De telle sorte qu'ils viendraient requalifier le no man's land urbain en territoire collectif par le biais d'appellations totémiques dissolvant la fonctionnalité de sa signalétique. Ainsi par reversion, la ville rationnelle, surbalisée, révélerait sa violence abstraite.

On peut toutefois se demander si ces effets de territorialisation ne constituent pas un leurre pour peu qu'on leur attribue un dessein général, une dimension politique sur laquelle viendrait buter le «système». S'ils manifestent bien une identité collective flottante plus que personnelle face à l'abstraction de l'environnement urbain qui réduit les possibilités d'investissement, on a sans doute trop majoré ces phénomènes de transgression. Les graffiti ne remettent en cause ni la fonction, ni le fonctionnement de la ville-réseau. Bien au contraire, ils constituent un alibi supplémentaire du renforcement des procédures de contrôle et de sécurité tout en administrant la preuve que quand même, «ça communique».



Entre mode et subversion, on voit donc que la marge est étroite. De la même manière sont fragiles les causes sociologiques apparentes (chômage, délinquance...) qui viendront expliquer ce phénomène.

LE LISSE ET LA SOUILLURE

C'est qu'il y a quelque chose d'irréductible dans ces traces. Et l'analyse doit tenter d'y être fidèle. En fait, tout se passe comme si elles contenaient les résurgences de la ville refoulée. Celles qui échapperaient à l'emprise de la ville technologique. Entendons par là qu'elles laisseraient apparaître de façon discrète l'autre du décor urbain, sinon l'envers d'un univers régi par l'ordre *lisse* de l'information et de la communication.

Il y a, en effet, deux facettes de la ville qui se télescopent et s'imbriquent. L'une fonctionnelle, hypermoderne, aseptisée des réseaux, soumise à la circulation accélérée de la masse de véhicules, d'usagers, d'images publicitaires ; c'est la ville «radieuse» traversée plutôt que réellement habitée, structurée comme une ambiance plus que comme un tissu de lieux propres, faute de repères forts. L'autre sans fards, plus marginale et obscure, celle des graffiti et de toutes les déjections qui n'ont pas droit de cité, dessine en pointillés la ville des exclus, éphémère et secrète.

Car c'est bien connu, les traces s'effacent, à la différence des signes, eux redondants. «Nous sommes les hors la loi de l'éphémère» proclamaient des graffitistes de Berlin.

Et pourtant rien n'y fait : vouées à disparaître, ces traces réapparaissent tel un défi à la transparence de la ville-réseau ; elles finissent par se fondre dans l'environnement, décomposant et recomposant son visage. Comparable à une *incision* dans les chairs du corps urbain, elles s'imprègnent aux rames de métro qui en deviennent les vecteurs «publicitaires» aux yeux des usagers et des touristes interpellés par cette non-langue. Tout en introduisant une coupure dans la contiguité lisse du même au même, n'établissent-elles pas à leur manière des points de repères, de véritables «socioglyphes», jusqu'à prendre place dans le processus d'esthétisation et de décoration généralisé de la vie quotidienne ? Il y aurait là une sorte de brouillage de ces deux facettes précédemment évoquées. C'est d'ailleurs ce que traduisent les motivations explicites des graffitistes qui voient leur pratique comme «humanisation» de l'architecture plutôt qu'en tant que délit, et le métro comme hall d'exposition de masse.

Toujours est-il qu'il y a bien dans cet espace la juxtaposition de l'écran lisse de la vidéo et de la parole sauvage des graffiti, de la musicalité des images et du bruit du trafic, des couleurs fluorescentes de la grisaille, des promesses euphorisantes des annonces publicitaires et de la détresse des exclus. A l'organisation décorative et artificielle vient répondre la souillure d'un espace sans aspérités. «Trop clean !» affirme certains graffiti sur les parois les plus récemment rénovées. Trop clean, soit trop poli pour être honnête, et surtout trop net pour être vivant. La prophé-



laxie urbaine s'avérerait donc mortifère dans ces excès, telle la beauté glacée du visage maquillé des mannequins. D'où aussi la fascination / répulsion dont les «villes froides» selon l'expression de Pierre Sansot, sont l'objet.

Ce type d'inscription révèle en négatif - au sens photographique du terme - comment l'agencement du décor urbain ainsi que l'implantation des nouveaux dispositifs techniques contribuent littéralement à faire le vide.

A. Cauquelin et H.P. Jeudy l'ont noté ; «Le décor, quand il s'autonomise, exclut les acteurs de la scène qu'il est censé «encadrer». Ou alors, il peut être monumental pour inspirer l'admiration et le respect, didactique pour communiquer des connaissances, emblématique.... Quand sa fonction est à ce point déterminée, le décor finit par représenter une politique de gestion urbaine qui se réalise dans l'imposition et par des effets de fascination. La seule réaction attendue devient l'adhésion sociale». (4) C'est ce qui rend inhabitable un espace, faute d'être réellement réappropriable, sinon après coup pour «remplir» d'un contenu une forme préalablement aménagée.

LA COMMUNICATION ET SON REVERS

Telle est la douce violence de cet ordre lisse des réseaux, de l'information et de la communication. Un trajet sans à-coups dans un univers «soft» (5), égayé par la valeur d'ambiance des images publicitaires, des murs

d'écrans, du Tube et autres dispositifs en passe de se généraliser, qui nous imposent un silence fasciné/agacé. Un investissement «informationnel» de l'utilisateur qui glisse dans les rames du métro de lieux en lieux partiels parce que temporaires. La ville-réseau est une séquence-temps, inappropriable dans la réciprocity. Et la communication, devenue valeur en soi, pousse le paradoxe jusqu'à garantir que tout est échangeable puisqu'il y a de la communication ! De sorte que la logique de cette ville-réseau, s'il en est une, pourrait se définir par la notion de *glissance*.

Par différence, les tags constituent des points de frottements, des éléments de résistance : ils recréent de l'altérité. Tout en manifestant la reconnaissance des groupes et leurs joutes graphiques, ces hiéroglyphes urbains renvoient les passants pressés à leur qualité d'«étrangers» face à ce qui les entoure. Ils reposent eux-mêmes sur l'exclusion. De plus, ils recréent de l'altérité dans leur duel avec les agents de la RATP. On a pu remarquer, par exemple, l'espèce de «guerre des signes» livrée récemment sur les quais du métro. Les armoires grises métallisées furent recouvertes de traces et d'emblèmes (OX, ZLOTY, DUKE, etc...) - une inscription sur une face vierge en attire inéluctablement d'autres par contagion. Afin de les effacer définitivement, il fut adopté un dispositif préventif. Toutes les armoires furent recouvertes de grillage noir plastifié, rappelant vaguement un labyrinthe ou un circuit intégré, c'est selon.

Mais déjà, elles réapparaissent, sur les portes



des locaux du personnel, dans les couloirs en forme de frises ornant les parois voûtées, entre les marches, avec le barbouillage à gros traits de couleur vives des plans de lignes rendus illisibles dans les rames. Dès que l'on y est un tant soit peu attentif, on en découvre un peu partout.. On raconte que certains se laisseraient enfermer, lorsque la Régie prend congé du public, pour mener à bien leurs activités.

Geste dérisoire ? Peut-être... En même temps, on pourrait dire en parodiant McLuhan que le message, ici, c'est le lieu : c'est bien la ville-réseau qui se trouve investie dans ses «zones mortes» par la parole des exclus de la communication. Par différence aux autres formes de graffiti, les tags n'ont plus pour objet («cible» ?) privilégié(e) la publicité. Il ne s'agit plus d'une «subversion idéologique» - selon le vocable des situationnistes - des contenus publicitaires, de leur dénonciation par un supplément de sens. L'enjeu n'est pas, de façon plus subtile et ironique, de voir s'effondrer par la brusque interruption d'une griffure (yeux lacérés, dents noircies, moustaches charbonnées) le leurre publicitaire d'en dévoiler le vampirisme (6). D'ailleurs la publicité a su très tôt récupérer à son profit ses formes de subversion au moment où elle commençait à sortir de l'ère de la réclame pour jouer réflexivement sur elle-même. La RATP, dans sa préoccupation de se réapproprier toutes les représentations qui construisent la réalité urbaine, a effectué en 1984 une campagne intitulée «Graffititicket». Puisque la ville est son territoire, elle se devait d'y

laisser son empreinte, sur la pub des autres annonceurs... après autorisation. Bel exemple de vrai/faux détournement ! Mais avec les tags, l'enjeu se trouve déplacé.

Du fait, ils ne sont pas de l'ordre de la communication (ils en sont exclus), ils seraient plutôt de l'ordre de la rumeur. Ils refont de la ville un corps habité, ou plus exactement, une seconde peau composée de surcharges, de ratures, d'ajouts, d'effacements et de recommencements. Matière vivante de l'urbain qui perdure plus qu'elle ne dure face à la ronde des signes médiatiques - la seule mémoire des graffiti en général n'est-elle pas photographique ? - et dont l'unique constante est peut-être la métamorphose. ■

Source ; Kokoreff Michel. Des graffitis dans la ville.
In: Quaderni, n°6, Hiver 88/89. Télé-ville. pp. 85-90. doi :
10.3406/quad.1988.1892 http://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_1988_num_6_1_1892

3.6 La voie institutionnelle de la danse Hip Hop

« À la grâce des ballerines sur pointes tendues vers le ciel, à la légèreté du pied nu du danseur contemporain, s'oppose la lourdeur des chaussures de sport du danseur hip-hop qui collent au sol »³⁰⁴

Roberta Shapiro, Isabelle Kauffmann, Felicia McCarren

« Le style hip-hop, c'est la rénovation urbaine des Noirs. »

Tricia Rose³⁰⁵

Un apprentissage autodidacte

Les b-boys », « les anciens », « la old school » sont les termes qui désignent les premiers amateurs dévoués au breakdance et à la culture hip hop des années 80. « Ils ont parfois fait le voyage à New-York ou en Californie, et gardent en mémoire la tournée en France des hip-hoppeurs américains de 1982. Il s'agit des premiers à être passés de la rue à la scène, à avoir maintenu la pratique de la danse hip-hop alors qu'elle semblait passée de mode. Ils sont danseurs professionnels, chorégraphes, enseignants de hip-hop. Certains développent un discours théorique sur le hip-hop et peuvent tenir le rôle de gardiens du temple, à la fois garants de " l'esprit hip-hop " et du style chorégraphique des origines. Parfois vus comme des sages ou des grands témoins, ils inspirent le " respect " aux générations qui les suivent.» Le succès que rencontre en France la danse hip hop à son arrivée touche particulièrement les garçons d'une immigration postcoloniale africaine et magrébine liée par un processus d'identification aux populations afro-américaines et portoricaines elles-mêmes exclues de l'idéal républicain. « Il n'existe pas d'enseignement, mais des formes d'apprentissage peu formalisées : l'autodidaxie, par l'imitation de modèles filmés ; l'apprentissage entre pairs ; et enfin, très brièvement, les bribes d'un enseignement formel à la télévision. »³⁰⁶ Les films de références qui ont inspirés les premiers danseurs sont Beat Street, Wild Style et Breakstreet 84 pour le cinéma spécialisé, et quelques séquences de Flash Dance ou Saturday Night Fever pour les films grand public. « Ces films ont même été la première école pour certains d'entre eux, qui ont commencé par tenter d'imiter ce qu'ils voyaient à l'écran, d'abord seuls puis entre amis, mais en dehors de tout cadre

³⁰⁴ Roberta Shapiro Isabelle Kauffmann Felicia McCarren, *La transfiguration du hip-hop Élaboration artistique d'une expression populaire*, Rapport pour la Mission du patrimoine ethnologique Ministère de la Culture et de la Communication Laboratoire architecture, usage, altérité (LAUA) octobre 2002

³⁰⁵ Tricia Rose est une chercheuse américaine. Elle est professeure d'études africaines et directrice du Centre d'Études de la Race et de l'Ethnicité en Amérique à l'université Brown. Elle travaille en particulier sur la culture noire américaine, en particulier l'intersectionnalité de la musique populaire, des problèmes sociaux, du genre et de la sexualité. (Wikipedia)

³⁰⁶ *Ibid*

institutionnel » poursuivent Roberta Shapiro, Isabelle Kauffmann et Felicia McCarren. L'apprentissage autodidacte de la danse s'effectue dans l'espace public comme les halls d'entrée des immeubles HLM, les trottoirs, les pelouses, les dalles des centres commerciaux, les terrains vagues, les stations de métro « ou au contraire, dans des lieux symboliques de la centralité et de l'urbanité (Trocadéro, Montparnasse, les Halles, à Paris ; place de l'Opéra à Lyon ; la gare Saint-Charles à Marseille). ». ³⁰⁷ Les premiers danseurs se regroupent en crew et se livrent des défis à la salle Paco Rabanne et des discothèques de la région parisienne comme le Bataclan, le Globo ou la 5^{ème} dimension, dans ce qu'on appelait encore le mouvement Zulu. L'animateur Sidney, créateur de l'émission HIP HOP rappelle que « *La force de cette culture c'est qu'elle était accessible à tous, tu n'avais pas besoin d'argent, ou d'aller dans un centre culturel pour l'apprendre, tu l'apprenais par toi-même avec tes potes et tu pouvais devenir quelqu'un de notable, de reconnu et tout le monde souhaitait un jour atteindre ce niveau-là d'excellence...* ». ³⁰⁸

« L'histoire d'une danse Hip Hop « Black Blanc Beur » est un mythe réécrit par d'anciens activistes avec la complicité des médias mainstream et des institutions. « Que ce soit chez Paco Rabanne ou au Bataclan les danseurs étaient majoritairement noirs issus de la communauté afro-caribéenne. C'est justement l'aspect identitaire qui m'a attiré vers ce mouvement ; nous nous retrouvions entre nous car nous étions rejetés des autres discothèques qui accueillaient un public blanc. Les videurs nous demandaient à l'entrée si nous recherchions Air Afrique ! Les plus aisés d'entre nous partaient aux Etats-Unis et revenaient avec de nouveaux pas de danse. Nos soirées étaient animées par DJ Chabin et DJ Dee Nasty. Il y avait effectivement des maghrébins et des blancs dans nos soirées qui dansaient le break ou le smurf mais ils étaient en très petite minorité dans la région parisienne au tout début des années 80. Pour moi le meilleur danseur de l'époque c'était Didier Morville (Joey Starr) qui avait également intégré les Paris City Breakers, l'un des premiers groupes de break danse, là encore majoritairement noir. L'émission HIP HOP de Sidney a popularisé notre mouvement en le rendant accessible au grand public. Mais il a fallu pour cela gommer ces traits noirs identitaires, le métisser pour le rendre acceptable aux téléspectateurs majoritairement blancs. On était content malgré tout d'avoir une émission le dimanche sur TF1 qui parlaient de nous, les breakers et les smurfers ». ³⁰⁹

Longo, ancien smurfer

³⁰⁷ *Ibid*

³⁰⁸ Sydney, *la légende du Hip Hop*, www.sneakers-culture.com

³⁰⁹ Entretien avec Longo, ancien smurfer

De la danse hip hop à la danse « urbaine »

Les premiers stages de danse hip hop apparaissent dans les centres socio-culturels dédiés à la jeunesse. Le succès que rencontre la danse hip hop auprès des jeunes des quartiers populaires et le rôle des professionnels de l'éducation, de l'action sociale et des arts du spectacle seront déterminants dans sa mise en forme institutionnelle par les pouvoirs publics. « Il s'agissait aussi d'amener les groupes informels à se structurer collectivement en vue de les sortir de la rue ». ³¹⁰ Une partie de la transmission de la danse se pratique toujours entre soi mais au milieu des années 90 le mode d'apprentissage par le professorat se développe avec la professionnalisation des animateurs comme en témoigne plus tard les propos tenus par un inspecteur de la Direction de la danse au ministère de la Culture : « *la danse hip-hop est une révolution technique et esthétique qu'il faut absolument soutenir* ». ³¹¹

La danse hip hop se rapproche des formes artistiques plus légitimes comme la danse contemporaine en se produisant dans des théâtres, des salles de spectacles, des Maisons de jeunes et de la culture (MJC), des centres culturels et l'espace urbain est de plus en plus délaissé pour laisser la place à d'autres pratiques artistiques et sportives (cultures urbaines). « La complexification de ses modes d'apprentissage et de représentation débouche, au final, sur la création de deux « marchés » qui diffèrent dans leur sens général : une danse chorégraphiée, dite « de création » qui place le hip-hop dans le champ chorégraphique ; et une danse de compétition qui s'exprime lors de compétitions entre équipes (les *battle*). » ³¹² La danse hip hop réapparaît ainsi sous l'appellation de « danse urbaine » comme une marque de la prise en charge par la puissance publique. Ces conditions institutionnelles favorisent également l'apparition de nouveaux groupes sociaux venus des classes moyennes ainsi que la féminisation de cette danse de rue autrefois prisée par des jeunes garçons adolescents. ³¹³

C'est à ce prix, qui ressemble à une trahison, que le hip-hop franchit les portes des lieux prestigieux nous dit le chercheur Loïc Lafargue de Grangeneuve. « Il conquiert des espaces légitimes. À travers

³¹⁰ Thierry Blöss, « Jeunes maghrébins des quartiers nord de Marseille », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 41, 1989, pp. 59-65.

³¹¹ *Ibid*

³¹² Faure, Sylvia. « Institutionnalisation de la danse hip-hop et récits autobiographiques des artistes chorégraphes », *Genèses*, vol. n°55, no. 2, 2004, pp. 84-106

³¹³ Faure, Sylvia. « Filles et garçons en danse hip-hop. La production institutionnelle de pratiques sexuées », *Sociétés contemporaines*, vol. n° 55, no. 3, 2004, pp. 5-20.

cela, il doit intégrer en son sein toutes les conséquences de l'interaction avec les pouvoirs publics : la naissance d'une compétition au sein du champ du hip-hop, liée à un « marché de la subvention » ; le développement, fragmentaire, de conflits à propos de la conduite à tenir à l'égard de l'institution ». ³¹⁴

Les acteurs sociaux du mouvement hip hop se retrouvent ainsi confrontés à plusieurs choix d'évolution aux intérêts contradictoires lorsqu'il s'agit de « constituer son corps dansant comme outil de travail ». ³¹⁵ Le premier consiste à rester fidèle à « l'esprit hip hop », aux principes et aux valeurs originelles véhiculées par leur mouvement de jeunesse qui a participé à la construction de leur identité. Les créateurs pourront se satisfaire d'une reconnaissance symbolique fournie par un petit noyau dur de fin connaisseurs. Le risque est de se contenter de succès d'estime qui ne permettront pas de vivre de la passion pour laquelle les danseurs auront consacré des années de leur vie. Le second choix est de se soumettre aux logiques économiques de la culture industrielle qui apporteront en cas de succès commercial des gratifications à la fois matérielles, sociales et symboliques. Les artistes jouiront alors d'une notoriété nationale voire internationale au prix de quelques concessions qu'ils feront en rapport avec leur mouvement d'origine. Les Twins, un groupe de danse Hip Hop New Style composé de deux frères d'origine guadeloupéenne, doit en partie leur célébrité à leur collaboration avec des stars tels que Beyoncé, Jay-Z ou Missy Elliott. La troisième option est d'accepter le soutien de son art par les pouvoirs publics en intégrant leurs idéaux républicains, leurs codes esthétiques, qui donnent accès en cas de réussite aux lieux de représentation les plus légitimes. Enfin, les acteurs peuvent se structurer et œuvrer en totale indépendance. Les danseurs, une fois professionnalisés ouvriront leur propre école et devront faire face à d'autres écoles de danse concurrentes ainsi qu'au « turn over » des participants. Les créateurs pourront se retrouver en situation d'échec, si les valeurs de leur groupe d'appartenance entrent en réel conflit avec celles de leur groupe de référence dans lequel ils désirent socialement évoluer.

³¹⁴ Emmanuel Négrier, « Lafargue de Grangeneuve Loïc, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines* », *Métropoles*

³¹⁵ Roberta Shapiro Isabelle Kauffmann Felicia McCarren, *La transfiguration du hip-hop Élaboration artistique d'une expression populaire*, Rapport pour la Mission du patrimoine ethnologique Ministère de la Culture et de la Communication Laboratoire architecture, usage, altérité (LAUA) octobre 2002

Danse hip-hop : le futur diplôme national les fait bondir

Par Le Parisien, le 20 décembre 2015

Manuel Valls a annoncé la création d'un diplôme national de danseur hip-hop. C'était le 27 octobre, lors de son déplacement aux Mureaux (Yvelines). L'objectif du Premier ministre était de donner une forme de reconnaissance institutionnelle à un genre chorégraphique qui a fortement gagné en visibilité ces dernières années et dont le public est désormais très demandeur. Depuis cette annonce, la polémique enfle dans le milieu du hip-hop francilien.

« Aujourd'hui, lors des auditions, je rencontre trop de danseurs qui sont excellents en compétition, dans les battles, mais qui se révèlent plus fragiles artistiquement dans le cadre de la création d'un spectacle, où un travail de fond est nécessaire. Une formation sur la durée pourrait renforcer leur parcours sans qu'ils y perdent leur liberté, confiait récemment Mourad Merzouki à « M le magazine ». Vivement critiqué pour son positionnement favorable à l'égard de ce nouveau diplôme, le directeur du Centre chorégraphique national de Créteil (Val-de-Marne) ne souhaite désormais plus s'exprimer sur le sujet.

Car pour beaucoup d'autres, ce nouveau diplôme est une mauvaise idée. « Depuis trente ans, les danseurs hip-hop français se sont très bien débrouillés sans diplôme pour être reconnus sur le plan national et international. Ce diplôme va à l'encontre de ce qu'est le hip-hop et pourrait constituer un frein à la créativité, estime ainsi Karl « Kane Wung » Libanus, pionnier français de la danse hip-hop et directeur de la compagnie The Soul Searchers. Le chorégraphe Eric « Rickysoul » Branlant et le danseur Didier Firmin, porte-parole du collectif le Moovement, ont eux très mal vécu l'annonce de ce projet, en plein déplacement « banlieues » de Manuel Valls. « Il a été présenté comme un instrument de lutte contre la délinquance et contre le chômage... Non seulement Valls continue à associer le hip-hop à la banlieue et à ses problèmes mais en plus, il essaie de nous récupérer politiquement », dénoncent-ils.

« Il n'est pas question de rattraper ou de former la danse hip-hop », veut rassurer l'entourage de la ministre de la Culture. « Il s'agit plutôt d'un acte symbolique de reconnaissance afin de favoriser le dialogue entre les disciplines, sur un pied d'égalité, ajoute la même source.

3.7 Entretiens avec les acteurs institutionnels

Culture hip hop et socialisme : entretien avec Jack Lang

“C'est blesser un peuple au plus profond de lui-même que de l'atteindre dans sa culture et sa langue”
François Mitterrand

Jack Lang est le premier homme politique d'envergure à pressentir le succès que connaîtra la culture hip hop en France. En 1984, il pose en photo avec la Zulu Nation française pour le magazine VSD en encourageant la carrière du graffiti artiste André.³¹⁶ Sous les présidences des gouvernements de François Mitterrand et de Jacques Chirac, il occupa à plusieurs reprises les postes de ministre de la Culture et de l'Éducation Nationale. L'un de ses grands chantiers en tant que ministre est la Fête de la musique, pour lequel des générations d'artistes et de musiciens lui rendent encore hommage. Pour mener cet entretien, j'ai dû insister à plusieurs reprises auprès de son cabinet à l'Institut du Monde Arabe, malgré la recommandation que j'avais eue d'un autre ancien de la ministre de la Culture, Renaud Donnedieu de Vabres. L'entretien dura trente minutes et les réticences qu'avaient le Président de l'Institut du Monde Arabe, étaient dues au fait qu'il n'avait pas eu le temps de préparer les réponses aux questions que je lui avait envoyées quelques semaines auparavant. Je lui ai dit que j'allais simplifier les questions et que je corrigerai ses erreurs, car cela lui demanderait de revenir dans son passé, quarante ans en arrière. Il craignait qu'avec le temps, sa mémoire puisse lui faire défaut. Il était âgé de 80 ans lorsque nous avons mené l'entretien et sa fougue, sa passion pour la culture et la jeunesse étaient restées intactes.

Pour mieux comprendre le penchant qu'a eu Jack Lang pour la culture hip hop, il est important de savoir qu'au début des années 80, le modèle de la politique culturelle de l'État fondé par Malraux perd de l'élan. Il est concurrencé par le modèle de la démocratie culturelle qui donne une impulsion et une légitimité à l'intervention publique : « réhabilitation des cultures populaires et minoritaires, prise en compte de la définition anthropologique de la culture, atténuation du conflit entre le culturel et le socioculturel, soutien aux amateurs... ». ³¹⁷ Jack Lang est avant tout un découvreur de talent, de nouvelles tendances. Intuitif, il sent que le vent est en train de tourner. Ce contexte rend donc plus favorable le soutien et le financement

³¹⁶ Stéphanie Binet, une reconnaissance tardive, Libération, le 13/10/2006

³¹⁷ LAFARGUE DE GRANGENEUVE, Loïc. 3. *Le hip-hop à l'épreuve des politiques culturelles* In : *Politique du hip-hop : Action publique et cultures urbaines* [en ligne]. Toulouse : Presses universitaires du Midi, 2008

publique de la culture hip hop par l'Etat, en créant un pont entre les politiques culturelles et les politiques de la ville.

Ce grand tournant qui a commencé au début des années 1980 pour se poursuivre dans les années 1990 par les politiques gouvernementales de la droite républicaine, rencontra de vives oppositions de la part des défenseurs et porteurs de la culture savante et légitime. Parmi les contempteurs de Jack Lang, figure en premier l'universitaire et académicien Marc Fumaroli, auteur d'un livre pamphlet intitulé *L'Etat culturel* qui cible explicitement la politique du socialiste réduite au « tout culturel ». ³¹⁸ Selon lui, « les socialistes ont renoncé à percevoir ce qui différencie le divertissement industriel et commercial et la culture, la création tous azimuts et les arts. (...) et la droite s'est toujours bien gardée de remettre en cause le système Jack Lang ». ³¹⁹ Le philosophe Alain Finkielkraut reprend à son compte la critique du relativisme culturel dans son essai *La défaite de la pensée* paru en 1987, dans lequel il affirme que « *la barbarie a fini par s'emparer de la culture* ». D'après lui, la politique culturelle des années 1980 et celles qui ont suivi donnent de la légitimité à toutes les cultures « *et tout est culture (pour) les enfants gâtés de la société d'abondance et les détracteurs de l'Occident* ». ³²⁰ Au moment où nous menons l'entretien, ces attaques sont reprises trente plus tard par les personnalités d'extrême-droite comme Jean-Marie Le Pen qui qualifie le rap « *d'invasion barbare* » et Eric Zemmour de « *sous-culture d'analphabètes* ». Jack Lang défend l'idée de la recherche de polémique de ses adversaires et dénonce leur manque de rigueur intellectuelle. Puis il contre-attaque en déclarant qu'« *Il y a des nuls, des crétins, des incapables parmi les intellectuels aussi* ».

Ce passionné de musiques noires, connaissait parfaitement les idéaux d'émancipation de la culture hip hop que portait Afrika Bambaataa et doit admettre que quarante ans plus tard, la politique de démocratisation de la culture n'a pas permis l'insertion professionnelle de sa communauté d'origine vivant en France. Très peu de postes de direction sont tenus par des personnes noires françaises originaires d'Afrique ou des Antilles dans le monde culturel, à part quelques rares exceptions. « *Il faudrait peut-être donner quelques exemples contraires. Mais bon le pouvoir, tout pouvoir résiste. Et le pouvoir des mâles, des mâles blancs comme dirait Monsieur le Président, c'est une longue bataille. Ils se renouvellent lentement. Ils tiennent les*

³¹⁸Marc Fumaroli, *L'État culturel : une religion moderne*, Éditions de Fallois, 1991 ; rééd. Livre de Poche, 1999

³¹⁹ Marc Fumaroli : "Les socialistes ont toujours confondu culture et quantité", Atlantico, 20/07/2011

³²⁰ Pierre Moulinier, *Ecrits sur la démocratisation culturelle*

rênes parfois jusqu'à 65-75 ans, c'est regrettable » dit le ministre de François Mitterrand, « le dernier des grands présidents ». Je termine l'entretien avec probablement l'un des derniers grands ministres de la Culture, un ministère qui au fil du temps est passé aux mains « des financiers et des comptables » dans un nouveau monde qui n'ouvre que très peu sa porte aux nouveaux talents.

« Le hip hop peut contribuer à pacifier, à créer des rapports plus respectueux »

Michel Bampély - On parle du tandem Mitterrand-Lang pour définir la politique culturelle menée en France entre 1981 et 1995. Vous avez été avec André Malraux, le ministre de culture le plus influent de la Ve République et vous étiez également ministre de l'éducation nationale dans des gouvernements socialistes. Vous êtes perçu comme un précurseur, un découvreur de tendance notamment grâce à la prise en charge de la culture hip hop naissante. Vous disiez « comment est-il imaginable qu'un ministre de la culture ne soit pas attentif à un mouvement aussi vivant ? ». Avec Bruno Lion, votre chargé de mission pour le rock et la chanson ³²¹, en liaison avec les maires des villes et des associations, vous avez multiplié les lieux de répétitions, des endroits où les jeunes pouvaient se retrouver et créer du lien social dans les quartiers. Peut-on dire qu'en France le hip hop que vous avez soutenu, porte depuis le début des années 80 des valeurs socialistes ? Et si oui, quelles sont ces valeurs ?

Jack Lang - Valeurs socialistes, valeurs humaines déjà. Valeurs socialistes, je n'oserai pas. Valeurs d'échange, de rencontre, de convivialité, valeurs de dignité, valeurs d'élévation de l'esprit. C'étaient ça les valeurs socialistes, finalement. Comme vous le savez et c'est mon tempérament depuis toujours, je m'intéresse aux choses qui vont de l'avant. Et ce depuis que je suis tout petit. À Nancy par exemple lorsque j'ai créé le festival mondial du théâtre, c'était un festival d'avant-garde, c'était un festival de découvertes et les metteurs en scène qui sont venus là étaient absolument inconnus. Et certains sont devenus plus tard des stars comme Bob Wilson ou Patrice Chéreau. Quand je suis devenu ministre de la culture, j'ai appliqué la même vision, la même méthode : donner sa chance à de nouveaux créateurs. Par l'exemple à l'endroit où nous sommes ici actuellement, l'Institut du monde arabe, quand j'étais tout jeune ministre, lorsque j'ai proposé de faire appel à Jean Nouvel et à Architecture Studio à l'époque, ils étaient

³²¹ Musicien, cofondateur en 1986 du Centre d'information du rock et des variétés, devenu depuis l'IRMA, Centre d'information et de ressources sur les « musiques actuelles ». Chargé de mission pour le rock et la chanson au cabinet de Jack Lang (1989-1993). Producteur indépendant, il rejoint en 1998 l'éditeur SEMI-Peermusic. Président du Fonds pour la création musicale (FCM) de 2008 à 2010. (source : France Culture)

inconnus. Et maintenant ils sont devenus des stars ; Jean Nouvel vient de construire Le Louvre Abou Dhabi. Dans le domaine de la musique, du théâtre, du cinéma, de l'architecture, j'ai toujours souhaité donner leur chance aux nouveaux talents ou à des jeunes. C'est ce qui manque souvent dans ce pays pyramidal. Le hip hop ça paraît banal, c'est entré dans les mœurs, mais à l'époque quand j'étais ministre aussi bien le street art, que le break dance, le rap et lorsque j'ai soutenu d'autres formes de musique comme le rock, le raï ou plus tard la musique techno, il y avait des clans conservateurs. En même temps j'aime la polémique, ça crée de la vie et du mouvement. Avec conviction, j'ai soutenu des groupes, des initiatives. Le hip hop est une expression du désir de vie et de culture.

Michel Bampély - Vous étiez une personnalité très en avance sur le monde politique, les milieux culturels et sur la société médiatique. Pouvez-vous me dire comment votre prise en charge des cultures populaires a été reçue par votre majorité ?

Jack Lang - Ils avaient peut être tort mais ils m'accordaient sur ce plan plutôt confiance. Peut-être qu'au fond d'eux-mêmes certains étaient réticents. Quant au président de la République, il était toujours à mes côtés.

Michel Bampély - Afrika Bambaataa crée aux Etats-Unis à la fin des années 70 la Zulu Nation, une organisation pacifiste réunissant des expressions artistiques comme la danse, le rap, le djing et le graffiti. On trouvait en France dans les quartiers, des populations issues du prolétariat, de l'immigration intra et extra-européenne éloignées de la culture et de l'emploi, susceptibles de s'émeuter. Aviez-vous déjà perçu dans la culture hip hop, le projet politique qui consistait à pacifier les quartiers prioritaires ?

Jack Lang - Le dire ainsi ce serait donner le sentiment que j'aurais conçu cette action par calcul politique.³²²

Michel Bampély - Ce n'est pas l'idée...

Jack Lang - Je sais bien que ce n'est pas votre idée. Mais ce qui m'intéresse toujours, hier, après-demain, demain, c'est la vie, le mouvement, la création mais aussi le respect entre les gens. La

³²² Des activistes du mouvement hip hop reprochèrent à Jack Lang d'instrumentaliser la culture hip hop à des fins électoralistes. Au moment où je mène l'entretien, quarante plus tard, Jack Lang organise toujours des événements hip hop à l'Institut du Monde Arabe. Du 28 avril au 26 juillet 2015 s'est tenue l'exposition HIP-HOP, du Bronx aux rues arabes. Une exposition-événement sous la direction artistique du rappeur Akhenaton qui a gardé des liens d'amitié avec Jack Lang.

musique en général, le hip hop peut contribuer à pacifier, à créer des rapports plus respectueux.

Michel Bampély - Je vous dis cela parce qu'Afrika Bambaataa avait un projet politique sous-jacent au mouvement hip hop

Jack Lang - Oui je sais, mais mon projet politique était que ces quartiers puissent avoir un véritable droit à l'art, à la culture, à la rencontre. Je le pense toujours même si ce que nous avons fait est imparfait. Ce que nous avons fait parfois a été défait. On avait à ce moment-là engagé avec des maires des actions de profondeur. Créations de bibliothèques, de centres d'art, de conservatoires d'art et de musique, de lieux de concerts. Nous avons créé ce qu'on appelle des cafés-musiques. C'était encore imparfait mais il y avait un élan.

Michel Bampély - Votre projet consistait à élargir le domaine couvert par l'intervention culturelle publique aux pratiques amateurs, aux genres dits « mineurs » et aux industries culturelles, au détriment selon vos opposants, des actions visant à étendre l'accès à la culture dite légitime. Ce débat persiste encore aujourd'hui. La critique du tandem Mitterrand-Lang trouvait sa justification dans ce que vos contempteurs nommaient le « relativisme culturel » craignant la disparition de la culture dite légitime au profit du « tout culturel ». De plus, certains intellectuels avec Marc Fumaroli ou Alain Finkelfraut en figures de proue, défendent toujours une hiérarchie de la culture en dénonçant le multiculturalisme dans une société soumise aux industries du divertissement, où toutes les cultures se valent. Que leur répondez-vous aujourd'hui ?

Jack Lang - Certains sont de bonne foi et expriment leur profonde pensée. Ce n'est pas la mienne mais je la respecte. Finkielkraut est un homme intelligent même si je ne partage pas ses visions, je les respecte. En même temps cette idée de hiérarchie est un sujet complexe car son attitude (et celles d'autres) est avant tout polémique. Dans leur procès, ce sont des intellectuels mais ils vont manquer singulièrement de rigueur. La question est où commence et finit l'art ? On m'a reproché, et ce sont les mêmes, d'avoir ouvert la Cour carrée du Louvre à des événements liés à la mode. Ils disaient : « Monsieur Lang mélange tout, la haute culture et la culture de la mode ». Je leur disais : « Entrez dans le musée du Louvre ! Quand vous allez visiter le département d'antiquité grecque et romaine, vous êtes choqués lorsqu'on représente des fibules, des bijoux, des coiffures qui avec le temps rivalisent avec celles de Dior ? » Tout ça est absurde. Autour de l'art noble, il peut y avoir de la médiocrité, dans le hip hop il y a du bon et du mauvais. Dans *La défaite de la pensée*, Finkielkraut disait qu'on mettait sur le même plan

une botte de Dior et une symphonie de Mozart. Je pense qu'avec le temps il a dû mesurer le ridicule de cette observation.³²³

Michel Bampély - Je vous pose cette question car vous nous donnez des outils intellectuels pour défendre notre culture

Jack Lang - Il y a des nuls, des crétins, des incapables parmi les intellectuels aussi. Je connais des écrivains et des universitaires qui ne sont pas très doués parfois.

Michel Bampély - L'un de vos successeurs au ministère de la culture, Renaud de Donnedieu de Vabres explique que l'origine des créations a beaucoup d'importance. Il dit que pour un créateur c'est très bien que sa propre musique, que sa propre expression soit portée par d'autres cultures, d'autres traditions. Il dit également que la culture hip hop est universaliste mais qu'elle a une marque de fabrique d'origine. Comment expliquez-vous au bout de quarante ans, la quasi-absence de la communauté afro-antillaise, pourtant à l'origine du hip hop français, à la tête des organigrammes des grands organismes publics et privés du monde culturel ?

Jack Lang - Il faudrait nuancer et analyser les choses. Je suis un optimiste inoxydable, indéfectible. Chaque fois que quelque chose avance je l'empoche, si j'ose dire, et je me dis que mon combat avance. Ce qui me frappe aujourd'hui c'est que dans l'art, la médecine, la culture ici où là, des gens d'origine afro-antillaise sont de plus en plus nombreux, même dans les images publicitaires.

« La chance que j'aie eue c'est d'avoir rencontré François Mitterrand »

Michel Bampély - On peut vous rendre hommage pour votre dimension historique, créative, intellectuelle, pour cette diversité artistique et culturelle que vous avez apportée, mais là je vous parle des organigrammes des principaux organismes culturels français...³²⁴

³²³ Alain Finkielkraut déclarait dans une émission : « Vous me parlez de Diam's ? c'est très intéressant parce que ça résume le débat et le problème. Diam's j'ai été amené à la connaître parce que Ségolène Royal la cite tout le temps et Le Monde vient de faire il y a quelques jours un article élogieux et même hymnique : « Elle fait danser une adolescence métissée ». J'ai lu « Ma France à moi », j'ai écouté et j'ai lu... Premièrement l'américanisation de la société française c'est par là qu'elle passe. Deuxième remarque, ce texte témoigne d'une misère poétique affligeante. C'est tout simplement poétiquement nul. Et quand on voit des adultes, des gens qui sont censément les héritiers (parce que c'est ça être français c'est pas simplement un coup de tampon sur un passeport, c'est pas papiers et sans-papiers c'est autre chose) de Rutebeuf, Ronsard, Apollinaire et nous expliquer que c'est beau parce que ça fait danser une adolescence métissée, c'est terriblement inquiétant ! ».

³²⁴ Depuis notre entretien, deux femmes noires ont été nommées à la tête de deux grandes structures dédiées à la culture hip hop. Pauline Duarte devint directrice du label Def Jam France en 2019 puis directrice du label Epic

Jack Lang - Ça s'est féminisé, je n'oserais pas dire sur des femmes blanches pour ne pas paraître misogyne en disant cela. Cela confirme ce que vous dites. Il faudrait peut-être donner quelques exemples contraires. Mais bon le pouvoir, tout pouvoir résiste. Et le pouvoir des mâles, des mâles blancs comme dirait Monsieur le Président, c'est une longue bataille. Ils se renouvellent lentement. Ils tiennent les rênes parfois jusqu'à 65-75 ans, c'est regrettable. Les ministres de la Culture récentes, des femmes ont souvent réclamé qu'on les sollicite davantage pour diriger des télévisions, des théâtres ou des musées. Il faudrait accomplir le même travail pour permettre à des gens très doués, pour reprendre votre expression, à des afro-antillais d'y accéder. Et ils apporteraient sûrement une autre saveur, une autre sensibilité.

*Michel Bampély - Au-delà de vos grands chantiers parisiens comme le Grand Louvre, l'Opéra Bastille, la Bibliothèque nationale de France ou encore la Cité de la Musique, n'est-ce pas l'intérêt que l'Etat social a porté à la culture des exclus qui a fait de vous un grand ministre ? François Mitterrand déclarait : « il n'y aura plus de grands présidents après moi, il n'y aura que des financiers et des comptables ».*³²⁵

Jack Lang - Il a vraiment dit ça ?

Michel Bampély - Il a vraiment dit ça. Peut-on dire qu'au fil du temps les ministres de la Culture sont devenus des financiers et des comptables ?

Jack Lang - On ne peut pas dire que ce soient des financiers et des comptables. C'est toujours très délicat pour moi de donner une opinion sur mes successeurs. Il y a eu quelques personnes brillantes. Dans ce domaine, on ne peut pas parler de miracle mais d'heureuses rencontres. Il faut laisser à la vie sa part d'imprévu, d'inattendu. Tout n'est pas déterminé à l'avance même s'il y a un déterminisme social. Des rencontres d'hommes, de femmes. Un artiste par exemple, sa vie est parsemée de hasards. Le livre de Paul Auster évoque quatre histoires vécues par un même personnage mais qui sont très différentes en fonction des rencontres, différentes en fonction de ce que son personnage accomplit. Des situations vivantes, brillantes et drôles.

La chance que j'ai eue c'est d'avoir rencontré François Mitterrand. La chance que nous avons eue c'est que l'un a été élu président et l'autre nommé ministre, deux personnes passionnées de culture, décidées à opérer un changement profond et de faire de la culture le cœur de la

Records chez Sony Music Entertainment en 2020. Rachel Kahn, elle, co-dirige La Place, centre culturel hip hop après avoir remplacé Jean-Marc Mougeot.

³²⁵ Georges-Marc Benamou, *Dites-leur que je ne suis pas le diable*, Paris, Plon, 2016

société. Deux personnes qui se sont connues, qui se sont estimées, qui se sont même aimées d'amitié. Notre complicité, le duo que nous avons formé, le tandem était évidemment... ce n'est pas moi seulement en tant que ministre de la Culture.

Michel Bampély - Avec André Malraux, vous êtes encore considérés par vos pairs comme les « grands » ministres de la Culture de la Ve République...

Jack Lang - Oui il y a eu également cette rencontre. De Gaulle avait une grande admiration pour l'écrivain Malraux et avait le désir de le placer à ses côtés. La différence avec François Mitterrand plus tard est que De Gaulle n'avait pas une idée précise de ce que pourrait être une politique des arts. C'est venu en chemin mais ce fut très brillant.

Michel Bampély - Vous êtes issu d'une famille aisée, vous avez baigné dans une culture savante. Comment expliquez-vous votre attrait pour les cultures opprimées ?

Jack Lang - Vous avez raison, on est marqué par son origine sociale. Et les origines sociales font que l'on est ignorant, ignorant de la façon de vivre des autres. Quand je suis devenu ministre de la Culture, je me suis dit tous les jours : « *Ouvre grand tes yeux et tes oreilles, apprends à connaître, à découvrir, à te déplacer, à rencontrer* ». Les gens dont nous parlions, je les ai soutenus, je ne les connaissais pas avant. C'était une découverte, chemin faisant, invité par des amis dans telle ou telle commune de banlieue. J'ai beaucoup de défauts mais j'aime découvrir. J'aime connaître, comprendre et du coup les préventions tombent assez facilement.

Mon vrai métier c'est d'être professeur et ce métier je l'aime parce que c'est un métier de la découverte des autres, et à travers cette découverte des autres, une découverte de soi-même.³²⁶ J'ai convaincu à l'époque les télévisions de s'ouvrir à des arts qui n'étaient pas présents. Sans changement de statut, j'avais encouragé la présence du jazz, qui avait quand même été déjà initiée par Jean-Christophe Averty, la présence du rock en soutenant Philippe Manœuvre et son émission régulière. Sidney, vous imaginez en 1984 sur TF1 ? Une émission de hip hop ? Je n'ai pas donné ordre mais je leur ai dit que c'est un art d'aujourd'hui, un art nouveau, un art puissant. Accordez-lui un créneau. Aujourd'hui la part de la culture dans les télévisions est devenue peau de chagrin. Il y a encore France Inter, les grandes radios. On accorde trop peu de place aux nouveaux talents. Les grands journaux télévisés n'ont plus d'espace pour les expositions sauf lorsqu'elles sont soutenues par de très hauts personnages.

³²⁶ Jack Lang est professeur des universités, agrégé de droit public et de sciences politiques. Il a notamment enseigné le droit international à l'université de Nancy II et à Paris X-Nanterre avant d'entamer une carrière politique.

Un débat entre Jack Lang et Alain Finkielkraut

Culture: les fossoyeur

C'est la polémique de l'année. Dans un essai mordant, « la Défaite de la pensée » (Gallimard), le philosophe Alain Finkielkraut énumère les symptômes de ce qu'il considère comme une inquiétante régression culturelle. Dans « Éloge des intellectuels » (Grasset), Bernard-Henri Lévy pousse le même cri d'alarme. Symbole du tout-culturel, Jack Lang est, avec les chanteurs Renaud et Goldman, la nouvelle tête de Turc des « intello-intégristes ». L'ancien ministre de la Culture relance ici le débat avec Alain Finkielkraut, qui sera ce dimanche l'invité de « 7 sur 7 » sur TF 1

Jack Lang. — Votre livre est stimulant mais souvent réducteur. Il oppose les valeurs immuables nées en Occident — telles la raison, la justice — au concept d'identité culturelle. Bref, il oppose selon une vision un peu statique du monde le tribunal des valeurs à celui de la diversité. Le procès que vous instruisez contre la notion d'identité culturelle est expéditif et sans appel. Pourtant, votre pamphlet a la vertu de mettre l'accent sur l'exigence d'universalité de la raison. A l'époque où les obscurantismes se multiplient, il est fécond d'affirmer l'invariance d'une certaine idée de la justice et de faire prévaloir le concept d'être humain sur les hommes en général.

En revanche, je ne partage pas votre pessimisme sur le destin de la culture. Nous les contemporains, qui avons le nez collé sur la vitre de l'actualité, sommes toujours mauvais juges. Observez la vitalité du mouvement théâtral ou chorégraphique dans la France d'aujourd'hui. Voyez aussi l'exceptionnelle pléiade de penseurs : de Michel Serres à Gilles Deleuze, de Jean-Paul Aron à Jacques Attali, de René Girard à Edgar Morin. Peut-on raisonnablement parler d'une défaite de la pensée ?

Alain Finkielkraut. — J'ai essayé, en effet, de faire la généalogie du concept aujourd'hui triomphant de différence ou d'identité culturelle. C'est en réaction aux lumières et plus précisément à la déclaration révolutionnaire des Droits de l'Homme que Herder a exalté le *Volksgeist*, c'est-à-dire le mode d'être, d'agir, de penser propre à chaque nation et que Joseph



Jack Lang et Alain Finkielkraut pendant leur face-à-face au « Nouvel Observateur »

de Maistre s'est exclamé : « J'ai vu dans ma vie des Français, des Italiens, des Russes. Je sais même grâce à Montesquieu qu'on peut être persan ; mais quant à l'homme, je déclare ne l'avoir rencontré de ma vie ; s'il existe, c'est bien à mon insu. »

Les zélotes actuels de l'identité culturelle sont les héritiers de ces penseurs. Il serait illusoire et naïf, cependant, de leur opposer à nouveau, comme si de rien n'était, le cosmopolitisme abstrait de la philosophie des lumières, son mépris unilatéral des particularismes et des traditions. Je dis seulement que les particularismes ne constituent pas la modalité ultime de l'humain, et qu'au-delà de la culture ceci ou de la culture cela, il y a la culture tout court, constituée des œuvres qui transcendent les identités culturelles. Or cette définition de la culture n'a quasiment plus cours. C'est cela, pour moi, la défaite de la pensée : non pas la soudaine disparition des grandes créations (peut-être vivons-nous, dans certains domai-

nes, une période d'effervescence), mais l'oubli du concept même qui leur donnait sens.

J. Lang. — Je récusé avec force l'idée selon laquelle le tribunal des valeurs universelles serait, au fond, un tribunal exclusivement européen. Prenons l'exemple du droit international. Longtemps, un débat a déchiré les théoriciens du droit sur le thème suivant : les normes internationales inventées par les pays occidentaux devaient-elles s'imposer *erga omnes* et en particulier à l'égard des pays nés de l'indépendance qui n'avaient pas participé à leur élaboration ? Dieu merci, les États nouveaux n'ont pas accepté le diktat juridique de certains penseurs de l'Occident. Et pour notre bien à tous, leur contestation a permis d'enrichir les coutumes unilatérales.

Je vous ferai un autre reproche. Vous entretenez une savante confusion entre un concept et sa dérive. Attribuer à la notion d'identité culturelle la responsabilité de tous les crimes commis en son nom n'est pas un raisonnement

« *La culture n'est pas une marchandise. Les peuples veulent échanger leurs biens mais ils veulent garder leur âme.* »

Jacques Chirac

Dans l'histoire de la droite gouvernementale française, Renaud Donnedieu de Vabres était l'une des rares personnes à pouvoir témoigner de la prise en charge des cultures urbaines par les pouvoirs publics et de leur entrée dans les lieux prestigieux de la République. Né le 5 mars 1954 à Neuilly-Sur-Seine, cet homme politique français fut membre de l'UDF puis de l'UMP avant d'occuper le poste de ministre de la Culture dans le gouvernement de Jacques Chirac, du 31 mars 2004 au 15 mai 2007. Il est issu d'une famille de protestants cévenoles par son père et de catholiques pratiquants par sa mère. Les protestants sont une minorité religieuse discrète mais très active : « *Je suis issu d'un dialogue conflictuel entre les religions* » dira-t-il au cours de l'entretien. Il me reçoit dans son appartement spacieux du 7^{ème} arrondissement de Paris, dans lequel des photos encadrées de son évènement *Rue au Grand Palais* sont encore accrochées au mur. Cet ancien énarque, garde un souvenir précis des évènements qui se sont déroulés lors de sa mandature.³²⁷

J'ai moi-même assisté en tant que spectateur à son festival le samedi 14 octobre 2006. Un concert gratuit était organisé par la radio Génération 88.2 et son directeur Bruno Laforestrie, pour lequel un plateau de trois heures regroupait des figures du hip hop comme Diam's, 113, Oxmo Puccino, Le Remède, Hocus Pocus et Krys. Assister dans les années 2000 à un concert de hip hop dans un monument historique classé, « consacré par la République à la gloire de l'art français » relevait de l'exception. Je m'étais rendu quelques années auparavant à *Macadam Macadam* un spectacle de danse hip hop porté par la chorégraphe Blanca Li à l'Opéra-Comique, mais *Rue au Grand Palais* c'était toute la culture hip hop qu'on emmenait dans un lieu patrimonial, y compris le rap français. Je me souviens encore à la fin du concert du discours du ministre Renaud Donnedieu de Vabres sur la reconnaissance des cultures urbaines, un fait tout à fait étonnant sachant les rapports conflictuels qui existaient entre le milieu rap et la droite

³²⁷ J'ai contacté Renaud Donnedieu de Vabres via le réseau facebook et il a accepté de mener l'entretien. Il m'a également recommandé pour interviewer Jack Lang.

républicaine, notamment en ce qui concernait les lois Debré et Pasqua, perçues quelques années auparavant comme racistes par le monde du hip hop. Mais c'était une nouvelle génération de rappers qui officiait ce jour-là au Grand Palais, une génération d'artistes saluée par un ministre de la Culture dont l'approche politique et culturelle semblait être dans le prolongement de celle du socialiste Jack Lang. Et le rap français des années 2000 était de moins en moins engagé. Le rap politique, lui s'est éteint à petit feu. Seul le Front National restait la cible d'attaques des rappers mais on n'entendait plus de critiques des gouvernements en exercice. Un des spectateurs dans le public s'approche du ministre à la fin du concert et lui demande : « *elle est où l'arnaque ? elle est où l'arnaque ?* ». Il est vrai que les amateurs de hip hop, comme moi-même, avons été surpris par cette initiative venant de la droite républicaine. L'entretien que j'ai mené avec Renaud Donnedieu de Vabres permettait d'éclaircir les parts d'ombre d'une initiative qui a su mobiliser les acteurs culturels, les organisateurs et le public des cultures urbaines. L'appellation « culture hip hop » n'était plus utilisée par les agents des pouvoirs publics car les cultures urbaines, dans son sens le plus large, réunissaient les pratiques artistiques, sportives créés dans l'espace urbain et leur rencontre avec l'universalisme républicain.³²⁸

Comme avec son prédécesseur Jack Lang, j'ai abordé avec Renaud Donnedieu de Vabres, la difficulté des populations noires à s'insérer par le travail dans le monde de la culture malgré les apports de leurs musiques et de leur art de vivre. De manière assumée, l'ex-ministre de Jacques Chirac répond : « *C'est vrai qu'il y a eu une sorte de regard principalement marqué sur la banlieue, au sens diversité culturelle et diversité religieuse, et un peu moins sur l'aspect communauté d'origine et respect de la marque de fabrique d'une musique et d'une culture.* ». Une population noire que Renaud Donnedieu de Vabres appelle « la communauté d'origine des créations ». J'ai gardé son expression pour titrer le premier chapitre de ma thèse.

« *On ne me propose rien donc je travaille, voilà.* ». Après avoir mené une carrière politique, Renaud Donnedieu de Vabres a créé une petite entreprise de coaching qui délivre des conseils dans le champ culturel et dans d'autres domaines. Les difficultés de réinsertion des anciens

³²⁸ Les structures portant le label « cultures urbaines » dans les années 2000 étaient souvent subventionnées par les pouvoirs publics. La culture hip hop rappelait encore une culture communautaire et aux populations issues de l'immigration postcoloniale.

ministres en France est un sujet tabou. Certains, après avoir connu les dorures du pouvoir vivent les pénibles files d'attente à Pôle emploi. Un ancien ministre, sous couvert d'anonymat, disait : *« Tu sers ton pays comme parlementaire et comme ministre, en essayant de faire de ton mieux. Tu consacres une partie de ta vie à ton pays. Il n'y a rien en retour, ni statut de l'élu, ni création de passerelles pour permettre de retrouver un emploi (...) Et dans le populisme ambiant, pas le droit de se plaindre. On est obligé de rester silencieux. On ne peut pas dire qu'on galère »*³²⁹. Le témoignage de Renaud Donnedieu de Vabres nous amène sans cesse à nous interroger sur les rapports de travail et de classe. Après des années d'exercice du pouvoir, les politiques peuvent comme les artistes après la gloire, à leur tour rencontrer dans le silence, une forme « de misère du monde ».

« Il y a toujours des incompréhensions, des intégrismes, des sectarismes qui sont à l'oeuvre au sein de la société française »

Michel Bampély - Vous avez été en qualité de ministre de la culture, l'initiateur du festival Rue au Grand Palais dont vous avez levé le rideau pour la première fois en octobre 2006. En ouvrant la Nef aux artistes, cette manifestation consacrée aux cultures urbaines a contribué par son succès public, à la reconnaissance institutionnelle de ce mouvement culturel et artistique en France. Votre évènement témoigne de la forte mobilisation des représentants des ministères et du monde associatif qui ont œuvré pour faire des cultures urbaines un phénomène culturel, social et politique. Comment, alors que vous étiez un membre du gouvernement de la droite républicaine sous le Président Jacques Chirac, expliquez-vous que la prise en charge des cultures urbaines soit depuis les années 80 attribuée à la gauche ?

Renaud de Donnedieu de Vabres - Je pense que François Mitterand avec son ministre de la culture Jack Lang a donné à la suite de ce qu'avait fait Malraux, un nouvel élan à la politique culturelle de notre pays, pas uniquement par les formes budgétaires mais par de nombreuses initiatives. François Mitterand était un homme de lettres, un homme très cultivé et un homme

³²⁹ Marion Fourgue et Charles Sapin, *Ces anciens ministres et députés qui pointent à Pôle emploi*, Le Figaro, 28/12/2017

pour lequel l'histoire avait beaucoup d'importance. Et au fond ce qu'il ne faut jamais oublier dans la grande tradition française, c'est que normalement notre politique étrangère va de pair avec la stratégie culturelle. Cela veut dire que les valeurs de la culture que sont celles du respect, de l'égalité sont incarnées également par notre stratégie diplomatique, notamment quand il y a des conflits dans certains nombres de parties du monde. Il y a eu cet élément déterminant dans les années 80, qui est donc nettement après 68 mais en fait issu quand même encore de la période de 68, toute cette période a été marquée par la gauche au pouvoir avec l'élection de François Mitterrand en 1981. Peut-être que si en 1981 avait été élu un président de droite, il aurait lui-même porté ces évolutions.

Et puis de nombreuses années sont passées ensuite et je crois que ce même comportement s'est incarné ensuite sur l'autorité du président Chirac. Quand par exemple il refuse que la France intervienne en Irak aux côtés des américains, c'était fondé sur des questions, bien sûr géopolitiques, de droit, de loi mais aussi sur des questions profondément imprégnées de la question des identités culturelles, de la question de l'égalité des cultures. Ces grandes initiatives, le musée du quai Branly, les arts premiers, le nouveau département des arts de l'Islam au Louvre s'inspirent de cette considération-là.³³⁰

Un gouvernement c'est un orchestre symphonique, il y a la partition jouée par le ministre de la justice, par le ministre de l'intérieur, qui sont les partitions du droit, de l'ordre et de la sécurité et puis il doit y avoir la partition du ministre de la culture qui est celle de la diversité. À partir du moment où il y a eu des violences et des tensions, moi j'étais bien sûr au cœur des mêlées, j'essayais de comprendre et je me suis dit qu'il fallait qu'on trouve un symbole. Et c'est comme ça que m'est venue l'idée d'organiser tout un grand weekend au Grand Palais. Pendant trois nuits et trois journées de reconnaissance des cultures urbaines, de cette forme d'expression artistique, qui est vraiment un produit urbain, qui n'est pas uniquement un produit de la banlieue mais qui est un produit de nouvelles formes d'expressions artistiques. Et je voulais qu'elles aient droit de cité au cœur de la capitale. À cinq cent mètres de l'Élysée, ce qui est pour moi valeur de symbole, c'est-à-dire qu'on ouvrait des lieux patrimoniaux les plus importants de

³³⁰ Depuis quelques années le musée du Quai Branly organise le festival Hip hop Collections en partenariat avec La Place, le centre culturel hip hop.

notre pays, l'espace du Grand Palais à cette forme d'expression artistique qui est plutôt habituée aux trottoirs et aux murs qu'aux lambris et aux verrières prestigieuses.

Michel Bampély - Admettons que la droite républicaine se réinvente et revienne au pouvoir en 2022, soit par les Républicains soit par une union des droites incluant le Rassemblement National. Quel regard portera ce nouveau gouvernement sur les cultures opprimées dans l'avenir ? Que répondez-vous à cette frange de la droite réactionnaire qui stigmatise les populations issues de la banlieue, en affirmant par exemple que le rap est une sous-culture, une invasion barbare

Renaud de Donnedieu de Vabres - Sincèrement je pense que ça n'a pas de plausibilité. Aujourd'hui je ne vois pas de force politique républicaine et de responsables au sein des Républicains ou de la droite parfois dure, classique, prôner un accord avec le Front national. Pour moi ce n'est pas dans le champ des plausibles, si ça l'était je la combattrais fortement, mais ça ne l'est pas. Même une personnalité comme Laurent Wauquiez, dont je ne partage pas toutes les convictions, ne s'engagera pas dans cette voie. Parce que c'est la voie du déshonneur, parce que c'est la voie du renoncement à nos valeurs.³³¹ Il est très à droite mais il n'est pas pour un accord avec le Front national. Il y a toujours des incompréhensions, des intégrismes, des sectarismes qui sont à l'oeuvre au sein de la société française. Je n'ai rien contre le chant grégorien mais il y a des français qui ne jurent que par la musique de Bach et le chant grégorien. Il y a des formes d'émergences, il y a des phénomènes de société qu'il faut comprendre. Vous pouvez trouver des gens ultraconservateurs, c'est une évidence, et d'autres qui sont beaucoup plus progressistes et ouverts. Il y a toujours des incompréhensions. Je pense qu'effectivement on vit une période de repli identitaire. Chaque communauté quelle qu'elle soit a tendance à se dire que le voisin est une menace. Ce qui a été dangereux dans notre pays c'est quand les

³³¹ « Entre les 15 et 20 mars 1998, les coulisses du conseil régional abritent, à Orléans, d'intenses manœuvres avec l'objectif de ne pas laisser la Région aux mains de la gauche. « *Certains RPR se sont rapprochés du FN et inversement*, raconte Lydie Gerbaud, élue de l'Indre. *Ce n'était pas très clair, on n'a jamais su ce qu'il s'est véritablement passé.* » Les réunions secrètes s'enchaînent, parfois même à Paris, à l'abri des regards. Mais la droite et le centre se divisent. « *Seules Lydie Gerbaud et Jacqueline Gourault (UDF) ont été, dès le début, d'une clarté absolue* », affirme Michel Sapin. Renaud Donnedieu de Vabres refuse de se présenter et d'être élu avec les voix du FN. « *Mais j'ai un doute sur son attitude en coulisses.* » Le débat devient national : Jacques Chirac, Président ; François Léotard et Philippe Séguin qui dirigent alors l'UDF et le RPR, s'opposent au scénario qui se dessine. « *Il était hors de question de faire cause commune avec ce parti raciste et extrémiste*, jure Lydie Gerbaud, attachée de presse de Jacques Chirac » (source : *Il y a vingt ans, le pacte avorté de la droite, du centre et du FN*, La Nouvelle République, le17/04/2018

majorités, je ne parle pas des majorités politiques, mais bien des majorités culturelles ou religieuses, se sentent dans leurs craintes de devenir minoritaires, défiées parce qu'à ce moment-là elles se recroquevillent.

Ça interpelle tout le monde car au-dessus de nos épaules, au-dessus de nos identités, au-dessus de nos traditions, de nos cultures, de nos religions, de nos vies sexuelles, au-dessus de tout cela, il y a un ciment qui est celui de notre pays, qui est celui de la République. À chacun d'apporter sa pierre à l'édifice. Ce n'est pas à sens unique. Aux chrétiens d'être bien dans leurs baskets, d'être tolérants, aux musulmans d'être bien dans leurs baskets, d'être tolérants et d'accepter des règles communes, même s'ils sont une minorité au sein de la société française. Ce langage de l'ouverture sur les uns et sur les autres, est un impératif qui est loin d'être réalisé aujourd'hui, c'est-à-dire que chaque communauté a tendance à se replier, à se durcir également sur le plan culturel.

« Voilà, la droite elle est plus complexe que tu ne le penses »

Michel Bampely - Dans votre festival Rue au Grand Palais, les deux valeurs essentielles émanant de la droite républicaine restent pour vous le respect de l'histoire et la tolérance. Selon vous, quelle que soit la religion ou l'absence de religion, ressentir la beauté d'une cathédrale c'est quelque chose d'important, de culturel et de majeur. Vous dites que quelle que soit la religion ou la couleur de peau d'un gamin d'aujourd'hui, il doit pouvoir entrer et découvrir l'intérieur d'une cathédrale, non pas uniquement comme un temple religieux, mais comme édifice culturel de beauté, de paix, de respect, de tolérance. Pouvez-vous nous dire comment ce projet a été reçu à l'époque par votre camp politique ?

Renaud de Donnedieu de Vabres - J'avais le soutien du Président de la République. J'avais une feuille de route globalement avec lui et je le voyais relativement régulièrement. Je n'oubliais pas que c'est lui qui dirigeait les choses, qui prenait les grandes décisions. On avait une vraie marge de manœuvre et quand j'ai proposé cet événement à l'Élysée, il a tout de suite été bien perçu. Effectivement au début, lors du lancement du projet, j'avais aussi bien des critiques de droite que de gauche. Celle de la droite la plus conservatrice était de se demander pourquoi on ouvre un lieu de patrimoine à ces jeunes voyous de la banlieue. Et pour la gauche c'était : « qu'est-ce que cet homme de droite vient se déguiser pour donner le sentiment que sa majorité

est tolérante ? ». ³³² Je caricature mais dans certains esprits c'était un peu comme ça. Et moi je voulais que ce soit un symbole. Je savais que c'était compliqué, je savais que c'était un peu risqué. Les artistes, tous les jeunes qui se sont produits à ce moment-là on fait preuve d'un immense esprit de responsabilité.

À un moment, et ça va répondre directement à votre question de la droite et la gauche, j'ai ce souvenir incroyable où je vois un jeune qui me reconnaît et qui commence à dire tout à fait sympathiquement d'ailleurs : « Hé c'est le ministre ! c'est le ministre ! » Je lui ai dit : « calme-toi, c'est pas la peine d'en rajouter ». Et il dit : « elle est où l'arnaque ? elle est où l'arnaque ? Je lui demande : « quelle arnaque ? ». Il me répond : « t'es un mec de droite et c'est toi qui nous ouvre la porte ! ». C'est une phrase extraordinaire. Je lui dis : « tu mesures ce que tu es en train de dire ? C'est-à-dire que par définition, du fait que je suis un mec de droite je devrais être forcément quelqu'un de sectaire ? Je lui ai dit : « voilà, la droite elle est plus complexe que tu ne le penses ». C'était un moment incroyable. Il faut que vous sachiez, c'est très important car vous allez être le premier à pouvoir l'écrire dans un document de recherche et universitaire. Ce qui s'est passé pour les cultures urbaines au Grand Palais est directement à l'origine de la création de l'établissement public du Grand Palais.

Michel Bampély - Les cultures urbaines sont une appellation hybride au départ pour désigner la culture hip hop. Il s'agit d'un terme inventé par la DRAC afin de dissoudre l'aspect communautaire du mouvement. La conséquence est que la communauté afro-antillaise à l'origine du hip hop français au tout début des années 80, est aujourd'hui encore sous-représentée à la tête des organisations publiques et privées. Je pense à votre lettre de mission à l'époque adressée à Abdoul Elgatou dit « Acre » et graffeur, Bernard Zekri, directeur de l'information d'I-télévision, Bruno Laforestrie, directeur de radio Générations, Christophe Jeanville, dit « Sodapop », chorégraphe, Jean-François Hebert, Président de la Cité des sciences et de l'industrie.

³³² À peine nommé au poste de ministre de la Culture et de la Communication, Renaud Donnedieu de Vabres, peu connu dans le milieu culturel et artistique, a dû affronter la crise des artistes et des techniciens intermittents du spectacle. Pendant l'entretien, il m'a expliqué avoir rencontré beaucoup de difficulté à asseoir sa légitimité dans le monde de culture en qualité de ministre. Il a pu néanmoins terminer le mandat de Jacques Chirac jusqu'en 2007.

Renaud de Donnedieu de Vabres - C'est vrai qu'il y a eu un prisme historiquement daté qui était moins porté sur les traditions culturelles et artistiques que sur la question des origines et des pratiques religieuses. C'est tout à fait vrai et votre question me rappelle des réunions parfois très vives que j'avais avec un comité qu'on avait constitué au ministère, le comité Averroès que je réunissais régulièrement. Il y avait des sportifs, des journalistes, des artistes et où les représentants de la communauté afro-antillaise étaient très virulents, considérant que dans un certain nombre de débats, ils étaient marginalisés. Et c'est vrai que même si les cultures urbaines ne se résument pas à la religion musulmane, ce seraient des amalgames qui n'auraient pas lieu d'être, il y avait des sujets posés liées à la pratique religieuse, à leurs conséquences, à ce respect de pouvoir pratiquer sa religion pensant que ça pouvait générer des tensions dans la société française. C'est vrai qu'il y a eu une sorte de regard principalement marqué sur la banlieue, au sens diversité culturelle et diversité religieuse, et un peu moins sur l'aspect communauté d'origine et respect de la marque de fabrique d'une musique et d'une culture.

J'en avais bien conscience et celui qui a joué un rôle déterminant dans cette reconnaissance c'est Jacques Martial, grand acteur que je me rappelle avoir découvert à Avignon dans le off du festival. Il interprétait *les cahiers de Césaire* où il était particulièrement virulent. Je considérais que son cri était légitime et il s'est retrouvé ensuite, avec la bénédiction du président Chirac, président de la Villette.³³³ J'avais bien conscience qu'il fallait faire très attention, et là où vous avez raison, c'est que l'origine des créations a beaucoup d'importance. Ensuite pour un créateur c'est très bien que sa propre musique, que sa propre expression soit portée par d'autres cultures, d'autres traditions. La culture hip hop est universaliste mais elle a une marque de fabrique d'origine. On l'a moins portée, je le reconnais volontiers.

Michel Bampély - Issu d'une famille protestante cévenole, vous êtes sans aucun doute une personnalité atypique dans votre groupe politique pour avoir soutenu les arts urbains. Vous êtes également le seul ministre de la culture provenant de la droite française, à pouvoir témoigner de son action publique dans la prise en charge des cultures urbaines, de leur entrée dans les lieux prestigieux et patrimoniaux. Vous êtes comme un témoin, un passeur, un pont entre les cultures populaires et les cultures savantes Pensez-vous revenir en politique sur le plan national

³³³ Il est de 2006 à 2015, président de l'Établissement public du parc et de la grande halle de la Villette, puis président du Mémorial ACTe à partir du 15 juin 2015. En juillet 2020, Jacques Martial a été nommé Conseiller de Paris, délégué chargé de l'Outre-mer.

? Y a-t-il à l'avenir selon-vous des projets plus ambitieux à mettre en œuvre que Rue au Grand Palais pour les cultures urbaines ?

Renaud de Donnedieu de Vabres - Je suis issu d'un dialogue conflictuel entre les religions. Mon père était protestant, ma mère catholique. Les protestants en France sont une minorité, une minorité très agissante qui essaie de se protéger comme toute minorité. Elle est encore plus dynamique peut-être parce qu'elle se sent minoritaire. J'ai été élevé dans une grande culture de la liberté, de la responsabilité. J'attache beaucoup d'importance au respect de l'indépendance et de la liberté. Avant de critiquer, de condamner j'essaie toujours de comprendre. Comprendre ces formes d'émergences artistiques parce qu'aujourd'hui elles sont devenues part entière de la vie culturelle et artistique française. À l'époque on se souvient du débat sur les tags, les dispositifs d'ordre pénal etc... On était loin du marché de l'art. On était dans l'ordre de l'expression, de la revendication, de la différence. Peut-être est-ce mon éducation ? J'ai reçu une éducation très classique, je suis issu d'un milieu très favorisé. Mon père était une personnalité avec une grande culture, une grande intelligence. Dans ma famille on n'a jamais jugé avant de comprendre. Je suis vraiment issu de là et puis c'est ma manière d'être.

Jacques Chirac avait des passions culturelles très fortes, différentes de celles de présidents moins classiques. Par exemple il n'aimait pas certaines musiques mais au fond il a été un grand découvreur, un porteur pour la reconnaissance, un passeur notamment pour la reconnaissance des arts premiers. C'est un élément très important, l'égalité des cultures des mondes. Chaque président a ses formes de reconnaissance et d'expression. Par définition l'actuel président Emmanuel Macron a fait du théâtre donc le spectacle vivant est quelque chose de très précis dans son esprit, dans son cœur, dans ses pratiques personnelles. Il n'y a pas de différence de niveau culturel entre les présidents. Il y a des priorités, des sensibilités, des réflexes qui peuvent être différents. Revenir en politique pour moi sur le plan national n'est pas à l'ordre du jour. Aujourd'hui j'ai créé une petite entreprise, un coach de projets pour faire aboutir des initiatives pas uniquement dans le champ culturel, pour essayer à ma manière d'être un transmetteur d'énergie en France ou à l'étranger. C'est bien que les nouvelles générations prennent le pouvoir. Nous les générations d'avant, on est là de temps en temps pour donner un conseil, pour essayer d'être utile. J'ai besoin de gagner ma vie donc je ne vais pas attendre qu'on me propose quelque chose. On ne me propose rien donc je travaille, voilà.

On peut à l'avenir mener des projets plus ambitieux que Rue au Grand Palais. Il y a à faire en sorte que chaque lieu de notre pays quel qu'il soit devienne une chance, pas uniquement pour les cultures urbaines mais pour toutes les formes d'expressions artistiques. Je souhaite par exemple que chaque premier samedi de chaque mois, les lycées de notre pays s'ouvrent à la musique, quel que soit le genre. Je souhaite que les lieux de patrimoine soient ouverts. Je souhaite qu'il y ait une effervescence pour tous les talents qui vivent dans notre pays ou tous ceux qui sont à l'étranger. Que la France retrouve ce qu'elle était au cœur du XXe siècle, c'est-à-dire le grand rendez-vous de tous les artistes du monde. On a un patrimoine absolument incroyable. Il faut l'ouvrir, il faut le valoriser. Il faut faire en sorte que chaque lieu soit une petite Villa Médicis. Un collège et un lycée peuvent être une petite Villa Médicis.

Annexe 26

Mission « Cultures urbaines »

Mars 2007

Lettre de mission

Destinataires de cette lettre de mission :

- Abdoul Elgatou dit « Acre », graffeur ;
- Bernard Zekri, directeur de l'information d'I télévision ;
- Bruno Laforestrie, directeur de radio Générations ;
- Christophe Jeanville, dit « Sodapop », chorégraphe ;
- Jean-François Hebert, Président de la Cité des sciences et de l'industrie.

Ministère de la Culture et de la Communication

Le Ministre

11 DEC. 2006

CC/169847

Monsieur,

Les cultures urbaines, expression qui englobe aussi bien le *graph*, le *hip-hop*, le *rap* ou la *poésie urbaine*, et plus globalement le *street-art*, doivent trouver une juste place auprès du Ministère de la Culture et de la Communication. C'est pour cela que j'ai accueilli du 13 au 15 octobre dernier, plusieurs artistes collectifs et associations qui en représentent les divers segments, dans le cadre de la manifestation « rue au Grand Palais ».

Cette manifestation, qui aura mobilisé 50 000 visiteurs, me conforte dans ma conviction que les cultures urbaines doivent obtenir, de nos institutions et des collectivités publiques, une reconnaissance qui doit se développer à la hauteur des enjeux et de l'ampleur du phénomène.

J'ai demandé aux directeurs régionaux des affaires culturelles qu'un interlocuteur référent soit nommé comme interlocuteur des associations et des artistes de ce domaine dont je voudrais pouvoir concourir à la reconnaissance, tant il me semble important pour l'expression de la diversité culturelle à laquelle je suis comme vous le savez farouchement attaché, qu'il acquiert droit de citer au même titre que les autres disciplines artistiques.

A cet effet, j'ai également demandé aux directions régionales des affaires culturelles, dans la lignée de « rue au Grand Palais », que d'autres manifestations soient organisées dans des lieux culturels et monuments emblématiques du patrimoine dans les 6 mois à venir.

Afin de mieux connaître l'existence des différents projets, les besoins et les pratiques des artistes, les modes d'apprentissage, le fonctionnement des structures, j'ai souhaité qu'un collectif d'artistes et de professionnels puissent rapidement être constitué.

Il devra dresser un état des lieux et faire des propositions pour répondre à ces besoins et sera également dans un premier temps l'interlocuteur privilégié de ces projets.

J'ai souhaité que vous puissiez participer à ce collectif, votre connaissance du secteur et de ses disciplines, votre travail personnel pour le développement des cultures urbaines seront un atout précieux.

Je souhaite que vous puissiez me faire part de vos propositions avant la fin du mois de Janvier 2007.

En vous remerciant de bien vouloir servir l'intérêt commun, je vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de ma considération distinguée.



Renaud DONNEDIEU DE VABRES

Source : rapport au ministre de la Culture et de la Communication, mars 2007

Annexe 27

Communiqué de presse

« Rue » au Grand Palais : une initiative de Renaud Donnedieu de Vabres pour la reconnaissance des cultures urbaines Du vendredi 13 au dimanche 15 octobre 2006, la nef du Grand Palais a accueilli les meilleurs talents de la scène hip-hop et des cultures urbaines, dans toute leur diversité. Cet événement phare a présenté au public le plus large, dans un lieu emblématique du rayonnement de notre culture, la vitalité et la diversité de ce vaste mouvement, qui a pris racine et porté ses fruits en

France depuis plus d'une génération, et qui irrigue aujourd'hui toutes les disciplines artistiques. «

Rue » a connu un immense succès, avec 50 000 visiteurs, de toutes les sensibilités, et de toutes les générations, donnant une nouvelle preuve, éclatante, que les cultures urbaines sont tout sauf des cultures « ghettos ». Renaud Donnedieu de Vabres a lancé, par ce grand rassemblement festif, le coup d'envoi d'un vaste plan qui vise à donner à ces cultures la place qu'elles méritent, au cœur de nos territoires et de notre vie culturelle.

Source : Communiqué de Renaud Donnedieu de Vabres, ministre de la culture et de la communication 2004-2007

Directrice de cabinet d'un élu, Marie Boyer sait que son temps est compté à la mairie de Paris. Avant de quitter son poste, elle compte dire ses dernières vérités.³³⁴ L'entretien se déroule à une table discrète dans un hôtel-restaurant parisien, où je comprends en la regardant arriver avec son petit ventre arrondi, qu'elle attend un heureux événement. Cela m'a pris quelques jours pour trouver ses coordonnées car elle ne poste rien sur les réseaux sociaux. On ne trouve pas une seule photo d'elle sur internet, hormis sur le réseau social professionnel LinkedIn. Discrète, Marion Boyer est une femme de l'ombre qui ne met en lumière son élu et les projets dont elle a la charge. La Place, le Centre Culturel hip hop de la ville de Paris, dont elle a coordonné la création, a ouvert ses portes le samedi 24 septembre 2016 au sein de la Canopée, une structure architecturale du quartier des Halles. Un budget d'1,1 million d'euros a été consacré pour cet espace de 1400 m² dédié à la culture hip hop qui accueille des spectacles, des concerts et des performances. Diplômée d'un DEA en sciences sociales à l'EHESS, Marion Boyer désirait s'inscrire en thèse de doctorat mais sa situation précaire l'a poussée à s'orienter vers une autre carrière professionnelle : « *J'ai fait deux mémoires et à la fin j'avais pas de fric et du coup faire une thèse même avec une bourse, c'était pas évident de vivre à Paris. C'était pas simple, je bossais beaucoup, j'avais plein de petits jobs. Je me sentais pas du tout de continuer comme ça* ».

Elle intègre alors un master pro en Administration du politique à l'université de la Sorbonne, une formation qui la préparait à collaborer avec des élus. Ce n'était ni son rêve, ni son souhait précise-t-elle, mais elle s'est engagée dans cette voie professionnelle par nécessité. Après son stage de fin d'études, Marion Boyer a intégré le cabinet du jeune élu Bruno Julliard qui s'engageait dans la campagne municipale du maire de Paris Bertrand Delanoë. Ce n'est pas la passion pour la politique qui l'animait mais ses convictions l'ont poussée à devenir militante socialiste. Cette fille d'une mère enseignante, d'un père sociologue et psychanalyste a grandi en banlieue à Noisy-le-Grand en Seine Saint-Denis. « *Nous on vivait là, mes parents, ma sœur et moi. Des jeunes filles blanches, enfants de post soixante-huitards, petite bourgeoise*

³³⁴ Sachant que la création de La Place, Centre Culturel hip hop a demandé l'intervention de nombreux de ses collaborateurs, les témoignages sont différents et parfois très éloignés de celui de Marion Boyer. Elle est revenue sur certains de ses propos à la lecture de ses réponses pour ne pas créer de polémiques.

intellectuelle de gauche, banal ». Ce Centre Culturel hip hop résonnait avec son parcours, sa jeunesse dans les milieux populaires et son combat politique familial contre les inégalités sociales. Elle a vécu parmi ces populations cosmopolites et savait qu'elle avait plus de chance que ses camarades issus de l'immigration postcoloniale, qui n'avaient pas les moyens financiers pour s'offrir des vacances l'été. Les mecs du quartier la renvoyait à sa couleur de peau, à son privilège de classe, à sa beauté, à cette femme qu'il fallait conquérir et dompter. « *J'étais la petite brune aux yeux verts, mignonne que tous les mecs voulaient se taper* ».

Devenue directrice de cabinet de Bruno Julliard, après la victoire de Bertrand Delanoë à sa propre réélection en 2008, Marion Boyer connaissait les populations des quartiers populaires, leurs cultures, leurs difficultés d'insertion sociale et professionnelle. Il lui suffisait pour cela de retourner en enfance, ce qu'elle fit pour rédiger un mémoire sur la représentation du Président de la République chez les enfants. À l'aise dans sa nouvelle fonction, forte de ses quinze années d'expérience auprès des élus, elle maîtrisait aussi bien le langage des quartiers que le langage administratif et politique. Anne Hidalgo fut nommée élue en charge de l'urbanisme et il y avait 1130 mètres carrés qui s'appelaient le Pôle Métropolitain, dans lequel des micro-projets devaient voir le jour, dont un espace de 300 mètres carrés dédié à la jeunesse. Puis il a fallu être plus ambitieux et voir plus grand. « *Et je me suis dit que si on doit financer des projets culturels jeunesse, il faut que ce soient des projets qui parlent aux jeunes. Je me suis dit que tous les jeunes n'écoutent pas du hip hop mais si on parle de cultures urbaines on a plus de chance de toucher pas mal de jeunes.* » raconte Marion Boyer. Pour que La Place, le Centre Culturel hip hop puisse exister, il aura fallu renoncer aux micro-projets et l'annoncer à leurs entrepreneurs. « *Pour y penser il faut avoir un lien fort avec ces sujets mais pour y arriver, il faut l'avoir cheville au corps. J'étais dans une situation où si je ne le voulais pas, si je ne le faisais pas, j'arrêtais tout et je ne pouvais plus me regarder dans la glace. Donc je me suis mis un défi que j'allais y arriver contre les officines, contre l'administration, contre les architectes, contre les techniciens, contre le hip hop lui-même et c'est ça qui est intéressant.* »

La nomination de Jean-Marc Mougeot à la direction de La Place a fait grand bruit dans le paysage du hip hop français.³³⁵ « *Un directeur noir, je l'assume là mais je ne l'aurai pas dit publiquement, je le dis car je trouve qu'il y a un certain intérêt scientifique. Mon objectif, mon intérêt personnel était que le directeur soit noir* ». Marion Boyer raconte le combat qu'elle a dû mener contre les socialistes qui vantaient un hip hop dans une France métissée, mais qui au final nommait peu de personnes noires à la tête des organismes culturels. Aujourd'hui, sa démarche reste toujours militante mais elle n'est plus encartée dans un parti politique. Peu de temps après notre entretien, elle a quitté la mairie de Paris pour s'engager dans le secteur privé. Toujours en toute discrétion, loin des lumières médiatiques.

« Mon métier fait que je ne m'expose pas médiatiquement »

Michel Bampély - Vous avez pensé et conçu le projet La Place, centre culturel hip hop, un espace de plus de mille mètre carrés dédiés à cette culture. Comment expliquez-vous qu'on trouve si peu d'informations sur vous dans les médias et sur les réseaux sociaux ?

Marion Boyer - Je suis directrice de cabinet d'un élu, ça fait douze ans que je fais ça. Mon travail c'est collaborateur d'élus. Par définition les collaborateurs d'élus ne sont pas censés apparaître. Ce sont des métiers de l'ombre, il y en a pleins. Ce n'est pas parce qu'on est dans une génération où l'on peut être étalé partout qu'il faut l'être soi-même. Beaucoup de gens ne sont pas visibles sur internet. Mon métier fait que je ne m'expose pas médiatiquement. Ce n'est pas ça mon rôle c'est celui des élus. Je n'ai pas de goût particulier pour faire ma promotion sur les réseaux, je préserve ma vie privée. Je ne poste rien, j'enlève parfois lors qu'il y a trucs qui sont mis en ligne. Ensuite c'est un choix personnel. Il y en a un peu parce que c'est mon travail, ça me convient très bien. Mais je n'ai pas besoin de ça dans ma vie. Je ne suis pas sur les réseaux sociaux parce que je ne veux pas l'être comme quoi quand on ne veut pas l'être c'est possible. Je ne veux pas mettre autre chose que ce que j'ai envie de contrôler. Ni sur mes engagements militants, ni sur mon boulot, ni sur ma vie perso encore moins. Je ne mets rien. C'est un choix

³³⁵ Jean-Marc Mougeot a également quitté le Centre Culturel pour laisser la place à une codirection. Rachel Kahn, une des codirectrices a pris des positions médiatiques qui ont créé de la controverse parmi ses collaborateurs. Certains administrateurs se sont désolidarisés de leur directrice et ont demandé son renvoi. Ses prises de position contre l'idéologie décoloniale, incarnée par Assa Traoré ont déplu à ses équipes. . La mairie de Paris a même souhaité la tenue d'un conseil d'administration extraordinaire de l'association de La Place.

et mon travail correspond aussi à ce choix. C'est pas un travail qui a vocation à être dans la lumière.

Michel Bampély - Pouvez-vous nous donner quelques éléments sur votre parcours scolaire et professionnel ?

Marion Boyer - J'ai passé le BAC à Champ sur Marne série L. Je l'ai eu à peine, pas de mention rien du tout. Ensuite j'ai fait un DEUG de com à Censiers. Je voulais faire du droit et je n'ai pas fait du droit, c'est pas très glorieux, c'est comme ça, c'est la réalité. Parce que si j'avais fait du droit j'aurais forcément été sectorisée à côté de chez moi et je ne voulais pas rester. Je voulais faire mes études à Paris absolument. Il se trouve qu'à cette époque la com c'était un truc très particulier, j'étais quasiment sûre d'être prise à Paris. Donc j'ai mis en premier choix la com alors que je voulais faire du droit mais j'avais un besoin physique d'aller à Paris. Champs-sur-Marne c'est dans la région parisienne et je ne voulais plus rester en banlieue. Donc je suis partie faire un DEUG de com là-bas et je me suis fait relativement chier car les cours étaient intéressants mais le niveau de la com était pas génial. Et pourtant je venais d'un lycée bien pourri. Je m'ennuyais, il n'y avait pas d'intérêt, il me manquait quelque chose. Du coup, j'ai écrit une lettre, à l'époque au président de l'UFR, j'imagine de la Sorbonne pour essayer d'entrer en licence de sciences politiques. Je savais qu'on pouvait. Il y avait des élèves d'histoire-géo et de droit qui arrivaient en sciences politiques. Bon il n'y avait pas trop d'élèves de droit qui arrivaient en sciences politiques mais j'ai essayé de faire des démarches pour être prise et j'ai été prise. Je pensais pas du tout que ça marcherait mais ils m'ont pris. J'étais en sciences politiques et disons que c'était pas facile au début parce que j'avais pas du tout le bagage de droit institutionnel. Je connaissais rien rien rien... mais bon ça a marché. J'ai eu ma licence, j'ai fini ma maîtrise. J'ai fait un très bon mémoire de maîtrise obtenant la meilleure note de ma promo. Du coup mes profs m'ont incité à aller faire une thèse et donc je suis partie à l'EHESS faire le DEA de sciences sociales. (ENS / EHESS). J'ai fait deux mémoires à nouveau et à la fin j'avais pas de fric et du coup faire une thèse même avec une bourse, c'était pas évident de vivre à Paris. C'était pas simple, je bossais beaucoup, j'avais plein de petits jobs. Je me sentais pas du tout de continuer comme ça, ma vie perso faisait que je ne me voyais pas continuer à vivre comme ça de petits boulots, j'avais une vie de couple etc... À l'époque les thèses c'était pas trois ans, ça pouvait être 5, 10 ans. Par ailleurs j'ai trouvé ça très intéressant mais je ne m'y suis

pas très bien intégré. J'étais pas très à l'aise, c'était une période où je me posais pas mal de questions sur ma vie. Quelque chose me gênait, les gens étaient sympas mais je me sentais pas à l'aise. J'ai fait un autre mémoire et mon directeur de mémoire était Eric Fassin.³³⁶ Et Stéphane Beaud³³⁷ qui était le co-lecteur de mon mémoire avait un point de vue un peu méthodo que tous les étudiants lisent à propos des entretiens.

Donc pas possible et pas envie de continuer. J'avais l'impression d'être enfermée dans un tout petit milieu de gens qui se parlaient à eux-mêmes, qui parlaient de sujets qui étaient importants mais il y a quelque chose qui me gênait là-dedans. Je pourrais plus expliquer mais je me sentais pas à ma place. Donc je suis retournée à la Sorbonne, voir mon prof qui était mon directeur de mémoire de ma maîtrise pour voir si j'avais pas la possibilité de faire un DESS à l'époque donc un master pro, un truc un peu pour aller bosser. Et donc il m'a pris dans son master qui s'appelait Administration du politique et en gros qui préparait à travailler avec des élus. Et c'est pas du tout quelque chose que j'avais ni rêvé, ni voulu. La vie a fait que j'ai fait un master qui préparait à travailler avec des élus. Donc j'ai fait un stage avec un élu, une élue à l'occurrence à la mairie de Paris qui était adjointe au service des personnes handicapées. Au début, je me suis dit : « je vais faire ça et puis je vais partir sur autre chose ». Et puis ça fait quinze ans que je fais ça, que je bosse avec des élus. Les gens avec qui j'étais en master c'était leur rêve de faire de la politique, de bosser avec des élus. Du coup, j'y suis allée parce que mon prof m'a pris, parce que j'étais en galère, parce que je voulais pas faire de thèse, parce que je savais pas quoi faire d'autre, je voulais trouver du boulot et voilà. Je regrette pas du tout ça a été passionnant. J'y suis pas arrivée comme ça mais par passion pour la politique. Après mon stage, j'ai bossé deux avec mon élue, ensuite avec Bruno Julliard qui était un jeune élu qui a fait la campagne de Delanoë et moi j'étais devenue militante socialiste. Je faisais moi aussi la campagne de Delanoë et on s'est rencontré comme ça. (je ne suis plus militante socialiste, je ne suis plus militante au sens encartée).

J'ai rencontré Bruno, on a très bien travaillé ensemble pendant la campagne. Il est devenu adjoint à la jeunesse et il m'a proposé de devenir sa directrice de cabinet. On a travaillé

³³⁶ Éric Fassin, né le 5 juillet 1959 est un sociologue et américaniste français, professeur de sociologie à l'université Paris VIII - Saint-Denis-Vincennes, spécialisé dans les questions de genre (particulièrement la masculinité) et de race.

³³⁷ Stéphane Beaud né le 29 novembre 1958 à Annecy, est un sociologue français. Son travail porte principalement sur les transformations des milieux populaires dans la France contemporaine.

ensemble de 2008 à 2012. Il y a eu les élections de 2012 et par un jeu de chaises musicales, des postes d'adjoints ont bougé à la mairie de Paris. Et par un remaniement, il est devenu adjoint à la culture à la mairie de Paris. Je suis restée sa directrice de cabinet à la culture. En 2014, Anne Hidalgo a été élue et puis il est devenu premier adjoint chargé à la culture et je suis restée sa directrice de cabinet, voilà ça c'est mon parcours pro.

« j'allais y arriver contre les officines, contre l'administration, contre les architectes, contre les techniciens, contre le hip hop lui-même »

Michel Bampély - Pouvez-vous parler de la genèse du projet La Place et expliquer de quelle manière et pour quelles raisons avez-vous choisi de vous consacrer à la culture hip hop ?

Marion Boyer - Je ne sais jamais comment le raconter. Je vais le raconter par les faits basiques. Il y a un projet d'urbanisme qui est refaire les Halles. Quand je bossais à l'Agence du handicap j'avais déjà collaboré sur un projet des Halles car il y avait déjà une idée de faire un pôle pour les enfants sourds, donc je connaissais ce projet. Quand Bruno a été élu adjoint à la jeunesse, on a été invité à une réunion, qui était la suite du projet et ça faisait très longtemps qu'il était dans les cartons de la mairie de Paris avec Delanoë. Et on allait refaire le quartier du dessus des Halles. Il y avait déjà en 2008, une programmation de ce qui allait être fait et il y avait déjà le concours d'architecture. Il faut que vous regardiez l'histoire du nouveau projet des Halles. Delanoë est revenu en arrière parce qu'il avait été très décrié dans la presse. L'architecte qui avait gagné n'avait plus eu qu'à faire le jardin. On a dû relancer le concours d'architecture pour qu'une nouvelle équipe refasse le bâtiment. En 2008, on a déjà un architecte pour le jardin, on a peut-être des architectes pour le bâtiment et il y a toute une période qui date d'avant 2008 à 2013 de concertation pour savoir ce qu'on va mettre dans ces bâtiments. L'enjeu est de faire moitié-moitié du commerce via l'opérateur qui gère le forum des Halles et faire tous types de services publics. C'est Anne Hidalgo qui est adjointe à l'urbanisme qui s'occupe de ça, et à partir de 2008 elle gère la consultation, elle décide de reprendre le dossier en main et voir ce qui est prévu dans ce bâtiment.

Il y a des associations de quartier très offensives, qui ne voulaient pas que des commerces au rez-de-chaussée et les services publics soient relayés au premier étage. Ils ne voulaient pas qu'on le fasse comme ça mais on l'a fait quand même pour des histoires de mètres carrés, de

coûts financiers etc... Mais on a eu un certain nombre de mètres carrés dédiés aux services publics d'abord parce que la ville payait une grande partie du chantier mais aussi parce qu'à l'endroit où l'on détruisait, il y avait déjà des services publics. Il y avait déjà une bibliothèque, il y avait déjà un conservatoire. De toute façon on devait les remettre dans les nouveaux bâtiments. Sur les plans il y a un espace, un espèce de rond et on sait qu'il y a 1130 mètres carrés qui s'appelle Pôle Métropolitain et dedans il y avait tous les micro-projets qu'on voulait un peu donner aux uns et aux autres. Il y avait une intuition que les Halles ce n'était pas que Paris et il fallait que ce soit métropolitain, en gros Paris-Banlieues. Mais on met quoi dedans ? Un office de tourisme ? Il y avait plein de petites choses comme ça, il n'y avait pas vraiment de cohérence, il n'y avait rien de fort mais il y avait plein de petites bonnes intentions.

Dans ce grand ensemble, il y avait 300 mètres carrés dédiés à la jeunesse. Donc je suis invitée pour ça. À cette étape-là, on a des équipements jeunesse qui existent déjà qui s'appellent les antennes jeunes, les espaces jeunes, les centres d'animation (recherche d'emploi, infos sur le SIDA,), une sorte de point information jeunesse comme on en trouve dans tous les quartiers de France, dans pleins d'arrondissements à Paris. C'est bien mais on sait tous que ça marche pas génialement mais si ça n'existait pas ce serait moins bien. On n'a toujours pas trouvé la formule magique pour intéresser les jeunes. Ça aide certains mais d'autres n'y vont pas, et parfois c'est contre-productif. C'est très compliqué cet objet, endroit pour les jeunes. J'avais déjà cette réflexion en tant que dir-cab à la jeunesse. J'aimais bien ces trucs-là parce qu'il fallait le faire, c'était un peu notre cœur de métier « éducation populaire ». Je sens bien et ça a d'ailleurs pas bougé depuis que c'est quand même pas la panacée, qu'on ne répond pas à une demande profonde des jeunes lorsqu'on fait ça. On n'a pas trouvé mieux donc on fait ça. Donc j'avais un peu mal au cœur de me dire qu'on allait faire ça une fois de plus ça aux Halles, d'autant plus que c'était un quartier que je connaissais assez bien, et je savais que les jeunes qui se baladaient dans les Halles n'habitaient pas aux Halles. Lorsqu'on a une antenne jeune elle ne marche uniquement si on est très intégré dans le quartier. C'est-à-dire que les commerçants la connaissent, les papas, les mamans y passent. Les Halles ça n'appartient à personne donc que je voyais pas comment cette antenne jeune allait vivre dans le quartier des Halles. Soit elle allait être dédiée aux jeunes qui passent mais je voyais déjà la succession de problèmes.

Sans parler des Halles, en tant que dir-cab à la jeunesse, je réfléchissais à ce qu'étaient les jeunes, sur ce qu'il leur fallait, quelle était la culture des jeunes. Et sur la culture, parce que j'avais été dir-cab à la jeunesse et que dans ma vie personnelle ça avait été important, je me demandais ce qu'on pouvait faire pour les cultures dites urbaines. Et je me suis dit que si on doit financer des projets culturels jeunesse, il faut que ce soient des projets qui parlent aux jeunes. Je me suis dit que tous les jeunes n'écoutent pas du hip hop mais si on parle de cultures urbaines on a plus de chance de toucher pas mal de jeunes. On avait des dispositifs « jeunes talents » où l'on avait que de la pop, du rock et jamais un rappeur, un slameur, un truc qui émergeait. Tous mes dispositifs n'étaient jamais adaptés au hip hop. Soit je me trompe, les jeunes n'écoutent pas ça, soit les institutions ne répondent pas à ça.³³⁸ Je me disais que Paris est un lieu particulier et que les jeunes n'avaient pas besoin de ça. Et puis Paris ne parlent pas qu'aux jeunes parisiens sachant que Paris appartient à tout le monde. Il y avait tous ces débats dans ma tête à ce moment-là. Et j'ai fait ma petite étude sur ce que fait le hip hop. Il y avait une étude réalisée quelques années avant par Paris Hip Hop, que j'avais jamais vu, que j'avais jamais lu. Il y avait eu une réflexion sur ce qui se passait à Paris sur le hip hop. Bruno Laforestrie qui était président de Paris Hip Hop m'avait beaucoup parlé de cette étude. Il y avait donc une réflexion sur ce que ce faisait à Paris sur le hip hop, surtout que la ville de Paris finançait le festival Paris Hip Hop, quelques petites assos par ci par là mais dans ma tête, c'était une hérésie que Paris, une des grandes capitales du Hip Hop dans le monde, et puis pour des raisons sociétales, sociales ne reconnaissent pas cet objet, cette culture, cette soi-disant contre-culture, et ça me gênait. J'avais une réflexion pour savoir comment on finance ce type de projet. Quand j'avais mes 300 mètres carrés aux Halles et je ne savais pas quoi en faire, je me suis dit qu'il y avait un truc. Je me suis dit pourquoi pas dans ce lieu faire un truc hip hop.

Sauf que je vois bien qu'avec 300 mètres carrés ça va pas le faire et je vois bien que tout le monde s'en fout. Le truc des Halles c'était un gros projet, la mandature et au cœur de Paris avec mon truc hip hop, je pensais qu'on allait pas m'accueillir comme ça. Ce truc me hante un peu la tête, j'y pense en me couchant, j'y pense le matin en me réveillant. Le truc commence à me prendre la tête, je veux que truc se fasse. Mais nous à l'époque, on est jeunesse on n'est

³³⁸ Dans beaucoup de ville en France, nous faisons le même constat. Les dispositifs jeunesse mis en place par les municipalités sont en décalage avec les musiques urbaines qui sont pourtant les musiques les plus écoutées par les jeunes. Les MJC prennent en charge ces musiques depuis le début des années 1980 mais il existe peu de dispositifs entièrement consacrés à la culture hip hop.

pas culture. Moi j'arrive avec mon truc hip hop, les gens pensent à une MJC, ils sont pas à fond. Du coup il y a un autre projet qui émerge qui était pas con, une antenne jeune mais un peu améliorée, un espèce de centre de santé jeune à l'époque ça se faisait pas mal. Je suis allée en visiter un dans un centre commercial. Il y avait l'idée que les jeunes sont beaucoup dans les centres commerciaux donc quand ils y sont, pourquoi pas leur proposer un lieu un peu sympa où ils peuvent parler de leur santé, de leur sexualité. Pas dans un rue paumée, dans les centres commerciaux. Je poursuis alors mes deux idées avec une préférence pour les centres commerciaux.

Michel Bampély - Pour monter un tel projet, il faut forcément des résonances avec votre parcours personnel. Pouvez-vous me parler de vos origines sociales ?

Marion Boyer - C'est lié à une histoire très longue et très complexe et sur papier ce projet était quasiment impossible à réaliser. Pour y penser il faut avoir un lien fort avec ces sujets mais pour y arriver, il faut l'avoir cheville au corps. J'étais dans une situation où si je ne le voulais pas, si je ne le faisais pas, j'arrêtais tout et je ne pouvais plus me regarder dans la glace. Donc je me suis mis un défi que j'allais y arriver contre les officines, contre l'administration, contre les architectes, contre les techniciens, contre le hip hop lui-même et c'est ça qui est intéressant.³³⁹ Je savais qu'il fallait le faire et que ce serait une occasion qui ne se représenterait jamais, que c'étaient les Halles-Paris, carrefour des RER. On est en train de les refaire, on le refera dans cinquante ans, dans cent ans donc c'était maintenant ou c'était jamais. Donc pour soulever toutes les montagnes parce que c'était très dur et maintenant j'assume, il faut y croire, il faut en avoir envie, il faut même que ce soit vital et c'était le cas.

C'est pas très compliqué, après 10 ans de psychanalyse, on a les réponses. Je n'aime pas parler de ça parce que les gens peuvent penser que je me fais ma petite histoire de prolétaire de banlieue. Quelque chose me gêne dans tout ça et je n'aime pas en parler. J'ai grandi en banlieue à Noisy le Grand en Seine Saint-Denis. J'étais dans une école très mixte avec beaucoup de jeunes issus de l'immigration. Mes petits copains étaient issus d'un milieu socioculturel et socio-économique très bas, ça m'a marqué c'est tout. Moi j'étais fille de prof et de sociologue.

³³⁹ Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents une partie du milieu hip hop reste réfractaire à toute forme d'institutionnalisation de leur culture. Les acteurs culturels doutent de la légitimité des politiques et de leurs fonctionnaires à prendre en charge le hip hop. Cette prise en charge est moins contestée lorsqu'il s'agit des industries culturelles et des médias.

Mon père a fait une thèse en sociologie de l'urbanisme et une thèse en psychanalyse récemment. Tout ça se tient. Nous on vivait là, mes parents, ma sœur et moi. Des jeunes filles blanches, enfants de post soixante-huitards, petite bourgeoise intellectuelle de gauche, banale. On était plongé dans un milieu très populaire avec de grosses difficultés. Ça a dû me faire quelque chose dans ma tête de gamine qui a fait des choses bien et des choses plus compliquées, comme une forme de révolte contre les inégalités que je voyais sous mon nez. Tous les jours du matin au soir, je voyais bien que j'avais plus de chance que mes copains. Je voyais bien que moi je partais en vacances en camping-car, en voyage et que mes potes, ils bougeaient pas. Non seulement je le voyais bien mais à partir d'un certain âge on me l'a bien fait comprendre. J'ai une enfance très sympa, je passais mon temps chez mes potes à faire la fête, parfois chez les uns et les autres en fonction des religions. Au collège et au lycée ça a commencé à se compliquer un peu. J'étais aussi la petite bourgeoise, « la petite pute. ».

Michel Bampély - Pourquoi vous considérez vous ainsi ?

Marion Boyer : C'est les poncifs mais c'est une forme de réalité, jeune, blanche, une peu « pétasse », jeune fille libérée. Avec toutes ces ambivalences, j'étais cette fille-là. Lorsque je rencontre des gens de quartiers et notamment lorsque j'ai monté ce projet, à chaque fois on se comprend. On voyait bien qui j'étais. J'étais la petite brune aux yeux verts, mignonne que tous les mecs voulaient se taper. Je résume mais ça a pu parfois être un peu violent...

« J'étais dans une famille politisée, il y avait tout un terreau »

Marion Boyer : Je vous dis plus que ce que je n'ai jamais dit. C'est de la psycho même. On passe dans la partie psychanalyse de tout ça. En psychanalyse, j'ai beaucoup parlé de ce projet. Tout comme mon mémoire qui portait sur la représentation du Président de la République chez les enfants. Je suis retournée à mon école (j'ai fait remplir aux gamins un questionnaire), et la conclusion de mon mémoire de maîtrise est que je me suis rendu compte de ce qu'était l'école dans laquelle j'avais grandi. J'ai compris qu'au fond je voulais savoir quelle était la représentation du Président de la République chez ces enfants-là. C'était pour les revoir et j'ai adoré faire ce mémoire, c'est ce que j'ai fait de mieux dans mes études pas si brillantes que ça. Mais pour ce mémoire, j'ai eu 18, mon prof m'a dit que c'était formidable. Je l'ai fait avec les tripes parce que je suis allée voir ces enfants-là. Lorsque j'ai fait ce sujet, j'ai compris que j'avais un petit truc pas réglé affectivement avec mon quartier, d'avoir voulu absolument partir pour faire de la com. Y'avait un truc qui n'allait pas. Ce mémoire n'était qu'un prétexte pour retourner dans une école que j'adorais. Et la Place c'est un peu ça. Quand je fais les Halles, je me revois y aller petite.

Et je sais que je m'inspire de mon expérience personnelle. Le projet des Halles c'est en enfin Paris qui nous accepte. Je revois enfin l'importance qu'avait les Halles quand j'ai grandi. Et je ne pouvais pas « lâcher » les Halles uniquement aux parisiens. Il se trouve que la vie a fait que je me retrouve là à cette table avec ces gens, qui sont censés être mes collègues, qui sont mes pairs et en même temps, on est très différent. Et si moi je ne dis pas qu'il faut faire autre chose aux Halles personne ne le dira. Je ne me sens pas autrement de dire que ce n'est pas ça qu'il faut faire. Je le dis, certaines personnes autour de moi si disent bon...

Une étude a été lancée pour comprendre qui sont les jeunes aux Halles. Il y a eu une sous-étude dans la consultation sur la question des jeunes aux Halles. Ils ont donc découvert que parmi les jeunes aux Halles, il n'y avait pas que des jeunes parisiens. Je le savais déjà et donc je n'ai rien appris dans cette étude. Aux Halles il y a tant de jeunes qui viennent de banlieue, qui viennent prendre l'air, c'est justement là pour eux une occasion de créer, de penser, d'être

reconnu dans ce qu'ils aiment, dans ce qu'ils font etc.. Une antenne jeune, ils ne feront rien, ils ne vont juste pas y aller. S'il n'y avait pas une part personnelle, je ne l'aurai pas fait, je n'y serai pas allée. Encore aujourd'hui lorsqu'il y a des choses qui ne vont pas, lorsqu'il y a des choses qui m'énervent il y a une part personnelle même si aujourd'hui j'ai pris plus de distances. J'ai fait ce que j'avais à faire. Là où j'étais à la mairie de Paris, je ne pouvais pas faire mieux que ça. C'était le truc le plus important professionnellement dans ma vie. Maintenant si ça se passe bien ou pas bien tout appartiendra à ceux qui s'en occuperont. J'y tiens énormément et tant que je suis encore là, il faut que ça se passe bien.

Michel Bampély - Qui selon vous peut-on aimer à ce point pour faire un projet d'une telle envergure ? Je vous dis cela parce que le projet est audacieux et qu'au départ vous êtes seule à le porter et à y croire.

Marion Boyer : Je ne me suis jamais posée la question en ces termes. C'est sûrement une galerie de portraits. Pas une personne. C'est tellement intime, je ne sais pas comment vous le dire. Je pense que c'est la petite fille en moi qui n'a pas supporté.... De voir tous ses copains, ses copines (les trois quarts que je ne vois plus du tout), et même la nounou chez qui j'ai grandi et tous ces enfants etc.. J'avais été élevée comme ça, j'étais dans une famille politisée, il y avait tout un terreau. J'aurai pu m'en foutre complètement mais j'étais sensibilisée au principe même des déterminismes et des inégalités sociales. Et que j'ai vu des enfants souffrir. J'ai vu même des gens mourir quand ils étaient adolescents. Encore une fois, je ne me mets pas des peines que je n'ai pas eues, j'ai pas mon meilleur ami qui s'est fait tirer dessus mais j'ai vu des gamins avec qui j'ai grandi à l'école déconner, dévisser, partir en taule et certains se faire shooter. Certains tuer d'autres, certains mourir d'un arrêt cardiaque ou tués par la police. J'ai vu des mamans galérer, j'ai vu des profs expliquer à des mamans qui ne parlent pas français pourquoi avec leur enfant ça n'allait pas à l'école. J'ai vu des mamans ne pas comprendre ou ne pas faire exprès de ne pas comprendre... Je l'ai vécu au quotidien. Je pense que ça m'a marqué.

« Un directeur noir, je l'assume là mais je ne l'aurai pas dit publiquement »

Michel Bampély - Pouvez-vous me parler de Jean-Marc Mougeot, le directeur noir que vous avez recruté pour diriger La Place ? Là encore c'est une première dans le monde du hip hop et plus largement dans les milieux culturels.

Marion Boyer : Jean-Marc Mougeot n'est pas le seul. Depuis que Bruno Julliard est adjoint à la culture. Il y a trois directeurs d'établissement noirs en l'occurrence. À la goutte d'or, Gilles Christophe (FGO Barbara), Laetitia Guedon, directrice des Plateaux sauvages dans le théâtre qui avait le meilleur projet.

Michel Bampély - Les organismes culturels publics et privés français rencontrent beaucoup de difficultés à nommer des directeurs noirs même au sein des structures qui prennent en charge le hip hop. La communauté afro-caribéenne à l'origine du hip hop français est aujourd'hui très minoritaire et voire quasi absente des postes de pouvoir dans les mondes de l'art et la culture.

340

Marion Boyer : Le fait que le directeur culturel soit noir c'est la surface émergée de l'iceberg. J'ai tout pensé dans ce à projet. De la couleur de la moquette, au budget qu'on allait y consacrer. Effectivement il a fallu se battre pour qu'on puisse y consacrer un budget minimum, pour le nom Centre culturel hip hop (le directeur le remet en question pour d'autres raisons). Je voulais que ce soit un centre culturel et pas qu'on me dise que ce soit une MJC. Je me suis battue et à chaque étape. Il y avait 15 personnes pour me dire que ce que je faisais c'était pas ce qu'il fallait faire, ou plutôt 20 personnes. il y avait 15 personnes dans les institutions et 5 personnes en dehors des institutions. Je pense être la seule à pouvoir penser ce projet, de mon histoire, de mes origines à être en capacité de parler aux acteurs du hip hop et qui me fassent confiance, et que d'autres au bout de quelques années finissent par me faire confiance. Je devais en même temps être capable de parler le langage administratif, le langage politique, et de faire comprendre aux élus qu'ils avaient leur intérêt dans ce projet, même parfois de

³⁴⁰ Avec l'explosion commerciale de la world music et de la pop africaine, les majors compagnies comme Universal Music, Sony Music Entertainment et Warner Music ont créé des filiales en Afrique. Ils ont recruté et formé des dirigeants noirs. Ainsi Franck Kacou (ex-rappeur connu sous le nom de Black Kent) est manager d'Universal Music Africa et le rappeur Pit Baccardi est le manager d'Universal Musc Africa Cameroun. Sony Music et Warner ont fait de même pour leurs filiales africaines. Les managers et les directeurs sont français issus de la diaspora africaine.

manière cynique pour arriver à mes fins. Ça existe aujourd'hui avec les équipes que je voulais, avec un directeur noir, un détail qui n'en est pas un.

Un directeur noir, je l'assume là mais je ne l'aurai pas dit publiquement, je le dis car je trouve qu'il y a un certain intérêt scientifique. Mon objectif, mon intérêt personnel était que le directeur soit noir. Pour y arriver, je ne vous raconte pas ce qu'il faut faire. Ce n'est pas audible à plein d'endroit. Ce n'est pas audible pour les collectivités publiques. Ce n'est pas audible pour les dispositifs socialistes classiques. Pour eux, il faut bons sentiments « Il faut des compétences » mais on gros on n'a pas vu qu'il était noir. On est tellement tous black, blanc, beur, copains, dans un univers multicolore que ce n'est pas vrai. Ce n'est pas ça la réalité. Du coup il n'y a jamais de directeur noir. Je le dis et je l'assume car oui je pense que sur le papier il y avait des directeurs plus compétents que Jean-Marc Mougeot. J'ai vu des gens avec un peu plus d'expérience des équipements culturels. Et même des gens qui connaissaient et aimaient le hip hop j'en avais 5, 6 dans ma tête. Des blancs, un peu plus expérimentés, passionnés de hip hop autant que Jean-Marc. J'ai rencontré tous ceux que j'ai pu et j'ai aussi beaucoup appris à travers ces rencontres. Une personne avec une méthode classique n'aurait pas pu faire La Place. Je n'aurai pas recruté quelqu'un de toute façon que je n'aurai pas trouvé très bon.

Pour finir sur le directeur noir, à plusieurs personnes j'ai dit la vérité. Je veux que le directeur culturel soit noir. Je ne sais pas comment l'expliquer mais si on veut donner de l'espoir aux gens, de l'air, il faut parfois lâcher prise. Les gens de bons sentiments me disaient le hip hop ce n'est pas que les noirs et les arabes. Non mais oui quand-même ! Regarde tous les rappeurs, regarde tous les danseurs. La question était est-ce que les noirs et les arabes ont de l'espace pour s'exprimer ailleurs ? Est-ce qu'on peut les laisser diriger là où ils sont légitimes de pouvoir s'exprimer ? Si le hip hop on l'ouvre et que celui qui le dirige n'est pas noir ou arabe pour moi on a tout raté. Ça servait à rien de l'ouvrir. Je l'ai dit à Bruno Julliard qui m'a comprise. Il m'a dit ok. « Cherche et si tu trouves ne te plante pas ». Quelques personnes m'ont comprise mais je ne l'ai jamais dit officiellement surtout que c'était interdit par loi. Et aujourd'hui quand ça se passe pas bien, je n'ai qu'une seule trouille c'est qu'on me dise : « bah voilà, elle a choisi un directeur noir et ça s'est mal passé ». Je veux que ça se passe bien, absolument.. Je voulais que ce soit bien fait car les pires âmes pouvait l'interpréter de la mauvaise façon.

Michel Bampély - Jean-Marc Mougeot avait organisé l'Original Festival depuis quelques années à Lyon. Il avait un nom, du talent, des compétences...

Marion Boyer : Mais c'était un beau lieu et l'on parlait de rien avec des pièges énormes et il a réussi. Et toute l'équipe par voie de conséquence fonctionne bien. Elle est multiculturelle et ça s'est fait naturellement. Les gens sont passionnés par les mêmes choses, ils partagent les mêmes codes. Dans le choix du directeur et de sa symbolique, les politiques ont laissé faire. Il faut comprendre qu'au départ j'avais au moins une cinquantaine de personnes qui empêchaient ce projet. Notamment une que j'ai retrouvée sur mon passage à plusieurs reprises et qui était la conseillère de la culture de Laurence Angèle, qui est devenue la directrice des Affaires Culturelles après. À chaque étape, elle a tout fait pour que ce projet ne se fasse pas. Maintenant elle est directrice de la BNF, elle a beaucoup d'influence, elle a écrit un bouquin sur les politiques culturelles en France. Dedans, il y a plusieurs pages sur La Place. Elle a tout son discours bien foutu, très bourgeois même de gauche. Elle explique que c'est une contre-culture, que l'institutionnalisation c'est de la merde parce qu'on la récupère. Avec la contre-culture la plus radicale, la Place n'existerait pas. À partir du moment où l'on fait un lieu institutionnel, on ne va pas tout faire, tout mettre. Mais pour ce qui est possible c'est bien que ça existe. Elle était une ennemie objective du projet même si elle ne l'a jamais dit comme ça. Il a fallu imposer l'idée. Et ceux qui ont dit ok c'est Anne Hidalgo et Bertrand Delanoë. Bruno Julliard a pris des notes, on a fait ça ensemble. Il était adjoint à la jeunesse. Il s'est battu pour faire passer l'idée. Il fait une note à Delanoë et il a dit oui. Eux trois s'ils n'avaient pas dit oui ça ne se serait pas fait. Ils ont dit oui et ils nous ont dit en gros : « On vous fait confiance ».

« Cette rage étatique de tout récupérer dès l'embryon, dans des domaines dont la qualité, l'originalité et le talent sont dus essentiellement à leur ADN rebelle, marginal, souterrain. »

André Bercoff

Aurélien Kairo est un artiste reconnu dont la renommée s'étend bien au-delà de l'agglomération lyonnaise. Ses qualités humaines se mêlent à celles des œuvres à la fois artistiques et intellectuelles qu'il crée et dirige en qualité de danseur, interprète, chorégraphe et formateur. Attaché à la culture hip hop et aux valeurs universelles qu'elle véhicule à travers le monde, Aurélien m'a semblé être l'un des interlocuteurs les plus compétents pour évoquer l'entrée de la pratique du break dance au JO 2024, notamment grâce à ses connaissances des milieux institutionnels et de leur mode de prise en charge de la danse hip hop depuis les années 1990. Il est l'un des grands témoins de l'évolution de cette pratique en France sur au moins trois décennies. Formé en partie par le danseur de ballet et chorégraphe Samir Hachichi, Aurélien Kairo perfectionne sa pratique de danse auprès d'autres professionnels comme Kader Attou et Eric Mézino.³⁴¹ Il débute sa carrière en tant qu'assistant chorégraphe pour Mourad Merzouki sur le spectacle *Le chêne et le roseau*. Sa danse est éclectique, elle passe du hip hop à la danse contemporaine et s'affine par le théâtre et le mime au sein des célèbres troupes de danse de Maurice Béjart, Marie-Claude Pietragalla et Patrice Thibaud. En 2002, Aurélien fonde la Compagnie De Fakto à Lyon afin de diriger sur le plan artistique ses propres projets chorégraphiques. Il crée en *J'arrive !* son premier spectacle solo dans lequel il se démarquera du monde du hip hop avec une signature artistique atypique et personnelle. Sa création reste à ce jour le spectacle de danse hip hop solo le plus joué en France avec plus de deux-cent-vingt représentations.³⁴²

L'entretien s'est déroulé à distance et en deux temps. Le premier temps était consacré à l'institutionnalisation de la danse hip hop par la puissance publique, les JO de 2024 étant une initiative française attendue par de nombreux pratiquants de breakdance à l'échelle planétaire.

³⁴¹ Véronique, *Parcours D'artiste : Aurélien Kairo, L'intelligence De La Culture Populaire*, www.cccdance.com

³⁴² Aurélien Kairo, *Compagnie De Fakto*, www.formation-id.com

Le second temps fut dédié à l'histoire du hip hop et aux origines africaines puis afro-américaines de cette culture née dans les quartiers du Bronx au début des années 1970. Aurélien joue son rôle de transmission auprès des nouvelles générations à travers les formations qu'il délivre et constate que l'histoire du hip hop est aujourd'hui méconnue par les nouvelles générations de danseurs. En quarante ans, les pionniers ont été oubliés et cette absence de repères est autant palpable en France qu'aux Etats-Unis, le continent importateur de la culture hip hop mondiale. Selon lui les jeunes générations n'éprouvent pas d'intérêt à connaître l'historique de leur culture car « seule la pratique du hip hop souvent leur suffit ».

La méconnaissance des nouvelles générations d'acteurs culturels du travail des pionniers d'une culture et des valeurs fondamentales qu'elle a produites au fil des ans, peut présenter un certain danger : l'instrumentalisation de la jeunesse et la récupération politique de leurs pratiques culturelles à des fins purement électoralistes. En 2015, Manuel Valls alors premier ministre sous la présidence de François Hollande avait proposé l'instauration du diplôme national de danse hip hop dans les conservatoires (DNSPD). Cette proposition fut accueillie froidement par les acteurs de terrain. L'institutionnalisation de la culture hip hop réveille sans cesse les vieilles querelles intestines entre un hip hop légitime et subventionné, un hip hop commercial et industrialisé, un hip hop de rue et marginalisé etc... Manuel Valls n'était pas « validé par la street ». « *Des milliers de diplômés ont été délivrés dans cette discipline. Les danseurs n'ont pas été mieux formés et le jazz a disparu. Dans l'indifférence totale. On n'a pas besoin de l'institution, c'est elle qui a besoin de nous.* » déclarent les danseurs David Colas et Bruce «Ykanji» Soné, fervents opposants au diplôme de danse hip hop.³⁴³

Le break dance comme discipline olympique devra se heurter à plusieurs difficultés : le manque de structuration, la concurrence d'autres disciplines olympiques établies et la possibilité de décevoir les danseurs eux-mêmes. Pour Aurélien Kairo, l'entrée du break dance aux JO est une bonne nouvelle et le refus de toute forme d'institutionnalisation de la culture hip hop est liée davantage aux entrepreneurs du secteur privé : « *La puissance publique a beaucoup aidé la culture Hip-Hop et sans doute un peu moins les organisateurs d'évènements. De cette frustration beaucoup ont gardé une certaine amertume envers les pouvoirs publics. Leur discours résonnent pour moi comme un peu une vengeance.* ».

³⁴³ Ève Beauvallet, *Hip-hop, Valls entre dans la danse*, Libération, le 02/11/2015

" Il faut de la transparence et une âme à cette nouvelle compétition mondiale "

Michel Bampély - Le break dance vient d'être sélectionné comme discipline au JO de 2024.

Comment percevez-vous cette nouvelle ?

Aurélien Kairo - C'est magnifique. C'est une excellente nouvelle pour le Breakdance. C'est une forme de reconnaissance et une accessibilité directe au grand public. Partout dans le monde depuis son petit écran, on pourra suivre les J.O de Breakdance. Cette discipline de danse Hip-Hop va prendre une dimension encore plus importante. J'ai néanmoins quelques inquiétudes car comment définiront-ils les critères de jugement sur la dimension artistique de cette esthétique ? Actuellement, il existe plusieurs compétitions où la place de l'artistique est plus ou moins importante. Par exemple au Battle « Hip-Hop Games »³⁴⁴ la place de l'artistique est indéniablement plus importante qu'un battle type « Battle of the Year »³⁴⁵ où la dimension compétitive et sportive est plus mise en avant. Ce serait aussi une occasion formidable pour intégrer autour de la compétition des J.O de Breakdance une place pour la culture Hip-Hop et ses valeurs. (Sans être pathos bien sûr).

Sur le côté technique et sportive du Breakdance je suis moins inquiet. Les J.O sont une excellente compétition, ils vont rencontrer très certainement des soucis comme ce fût le cas au début avec le patinage artistique. Il faut que l'organisation des J.O travaille avec les organisateurs des Battles qui ont cette expérience. J'ai moi-même organisé des Battles dont le tout premier en France en 1997 à Chaponost (69). Les critères de jugement clairs doivent être énoncés aux compétiteurs, aux juges et au public. C'est la clé de réussite pour un jugement impartial et audible pour le téléspectateur. Des juges reconnus dans le milieu du

³⁴⁴ Le chorégraphe Romuald Brizolier crée en 2010 un spectacle lors duquel des compagnies viennent défendre un projet de création. Les danseurs doivent traverser des épreuves d'improvisation pour booster leur créativité et terminent en proposant un petit extrait de spectacle en cours de création. À la clé, l'équipe désignée vainqueur par le jury remporte le Prix Hip Hop Games: un apport financier de 8 000 €, 4 dates de représentation assurées dans le réseau international Hip Hop Games et un accompagnement personnalisé. (source : www.ciearttrack.com)

³⁴⁵ Le Battle of the Year, ou BOTY, est une compétition internationale de B-boying qui a vu le jour en Allemagne à Brunswick. Depuis 2010, la BOTY se déroule en France, à Montpellier. Le BOTY se déroule de la façon suivante : des groupes de breakdance présentent un rapide spectacle (*choré*) mettant en avant leurs qualités scéniques. Un jury de 5 personnes, constitué strictement de danseurs confirmés, choisit les 6 meilleurs groupes qui s'affronteront en *défis*. Un prix est également décerné pour la meilleure performance scénique (*best show*). Les 2 premiers groupes choisis par le jury accèdent directement en demi-finales, les 4 autres doivent s'affronter pour désigner deux vainqueurs qui accèdent à leur tour en demi-finales : Le 3^e affronte le 6^e; Le 4^e affronte le 5^e. (source : Wikipedia)

Breakdance est indispensable et en même temps ce n'est pas suffisant. Il faut de la transparence et une âme à cette nouvelle compétition mondiale car il y en a déjà beaucoup d'autres en Breakdance.

Michel Bampély - Ne craignez-vous pas que certaines fédérations ou organisations puissent prendre le pouvoir sur cette discipline aux dépens d'activistes de longue date ?

Aurélien Kairo - Non, car si ces nouvelles fédérations ou organisations ne travaillent pas en étroite collaboration avec les acteurs et les organisateurs des grands Battles internationaux, leur événement risque de faire un flop total. L'attente de cet événement va être énorme et l'exigence devra suivre tout autant. Le battle des J.O pourrait décevoir et il sera déconsidéré dès le lendemain par les pratiquants de Breakdance dans le monde et d'ici les quatre prochaines années on aura déjà oublié qu'il y avait eu un battle aux J.O !

Michel Bampély - Certains s'insurgent contre la récupération de cette discipline par la puissance publique depuis les années 1980-90. Les comprenez-vous ?

Aurélien Kairo - Non, je ne comprends pas, car en France nous avons beaucoup été aidés par la puissance publique pour développer notre art. Il suffit de voyager un peu pour s'en rendre compte. Pour répondre plus amplement, je me dois de faire un peu de pédagogie. Il y a différents acteurs dans la culture Hip-Hop. Il y a ceux qui travaillent avec les pouvoirs publics : Ils sont dans la culture et dans le socio-culturel. Grâce à ces acteurs passionnés du hip-hop et des valeurs qui la constituent, elles sont un moyen fort pour construire et/ou participer à une politique culturelle. Il faut être en accord avec les pouvoirs publics et/ou dialoguer avec eux (ou s'opposer). Souvent beaucoup râlent et n'ont aucune conscience politique, c'est selon moi très important. Et puis il y a les acteurs entrepreneurs avec des logiques que l'on retrouve dans le privé. Ils sont bien souvent directeurs d'école de danse, organisateurs d'événements de type gros Battle ou directeur d'une boîte de production.

Pendant les années 90, beaucoup de ces acteurs étaient très critiques vis à vis des pouvoirs publics et pointaient du doigt certaines Cie de danse hip-hop qui, selon eux, étaient trop subventionnées. Il faut bien comprendre que les pouvoirs publics ont eu besoin du Hip-Hop. Leur intérêt était de financer des projets socio-culturels sur un territoire. Financer un événement pour remplir un gymnase avec des gens qui viennent de toute la France les

intéressaient beaucoup moins pour leurs objectifs territoriaux et c'est bien normal. Il faut le comprendre.

Cependant, je suis très content qu'une économie privée puisse aujourd'hui générer des bénéfices et engranger un tel succès auprès de notre culture Hip-Hop. C'est la preuve qu'il y a la place pour tout le monde. La puissance publique a beaucoup aidé la culture Hip-Hop et sans doute un peu moins les organisateurs d'événements. De cette frustration beaucoup ont gardé une certaine amertume envers les pouvoirs publics. Leur discours résonnent pour moi comme un peu une vengeance. Je connais par cœur leur arguments « ils ne nous ont pas aidé, on a dû se construire et se structurer sans eux, on y est arrivé tout seul alors maintenant qu'ils ne viennent pas s'occuper de quoi que ce soit dans le Hip-Hop, c'est notre culture et qu'ils ne viennent pas la récupérer ». Le refus du diplôme d'Etat pour enseigner la danse hip-hop est un parfait exemple. Et puis comme dans tous les milieux il y a aussi les aigris, les jaloux et ceux qui se complaisent dans le refus. Une façon quelque part de se venger de tout ce qu'ils n'ont pas réussi à créer ou entreprendre. Il faut dire que c'est difficile et là encore je ne veux pas les comprendre car il faut toujours rester positif, créatif et se battre sans oublier la base : Peace, Love, Unity and Havin' Fun !

« Une danse afro-américaine qui s'est inspirée fortement des danses ancestrales africaines »

Michel Bampély - Le break dance fut en partie importé en France au début des années 1980 par les danseurs issus de la diaspora africaine et notamment par les enfants de diplomates africains qui effectuaient des voyages entre Paris et New York. Croyez-vous que cette discipline serait devenue olympique sans sa réappropriation par d'autres cultures ?

Aurélien Kairo - Je ne connais pas cette histoire avec les enfants de diplomates africains. C'est intéressant, j'aimerais en savoir plus.³⁴⁶ L'histoire du Hip Hop en France nous enseigne que les jeunes et les banlieues françaises se sont très vite réappropriés cette culture afro-américaine dans les années 80. L'arrivée notable du premier animateur noir à la télévision sur TF1 avec l'émission H.I.P H.O.P a donné tout de suite un rdv familial et populaire. C'était

³⁴⁶ Les enfants de diplomates africains fréquentaient le Rex Club de 1982 à 1984. Avec l'explosion du hip hop en France liée à l'émission de Sidney, cette communauté africaine a disparu. Selon les témoignages, les enfants de diplomates africains se retournés dans leur pays d'origine pour y occuper des postes de pouvoir.

symbolique et hyper fort. Drucker n'aurait pas pu faire le job même si c'était un dimanche après-midi ! Sur TF1 à l'époque ils étaient un peu plus courageux. Je ne pense pas que cette discipline aurait pu devenir olympique sans cette réappropriation par d'autres cultures. La force de la culture Hip Hop, c'est justement son universalité dans une pratique où nous sommes tous égaux. La pratique du Hip Hop a besoin de peu de moyens. Pour danser, ton corps suffit. Pour rapper quelques punchlines justes, une bouche et un peu de rythme et le tour sera joué. S'il manque un peu de musique, tous les acteurs du Hip Hop savent faire deux trois beat box pour donner un peu d'élan. C'est sans doute pour cela que le Hip Hop est pratiqué aujourd'hui partout dans le monde.

Michel Bampély - Manuel Valls, alors premier ministre, avait proposé en 2015 l'instauration d'un diplôme de danse hip hop. Ce fut un tollé. Où en est-on de ce projet ?

Aurélien Kairo - C'est reparti dans les cartons pour le moment, certains acteurs s'y opposent fortement. Beaucoup ont eu peur de voir leurs élèves quitter leurs écoles de danse sauf que le diplôme national en danse hip hop sont trois années d'études supérieures. Ce diplôme du DNSPD (Diplôme National Supérieur Professionnel de Danseur) est au conservatoire et c'est pour devenir interprète dans l'esthétique hip hop en direction des métiers du spectacle vivant. Il y a une grande différence entre faire de la danse hip hop pour le loisir dans une école de danse et passer un DNSPD au conservatoire. J'ai entendu tout et n'importe quoi sur le diplôme, il y a un amalgame qui a été fait entre le DE (Diplôme d'Etat) et le DNSPD. Il faut expliquer et faire de la pédagogie.

Avec Monsieur Valls, c'est du DNSPD qu'il était question et très vite un mouvement hostile s'est opposé à l'arrivée d'un diplôme hip hop au conservatoire. L'Etat a eu peur et à rebrousser chemin mais sans doute pour mieux revenir. Il a lancé une étude sur l'année 2018 pour déjà recenser tous les centres de formation hip hop existants sur le territoire national. Notre centre de formation professionnelle à Feyzin (69) qui s'appelle la Formation I.D (interprète danseur) fait partie d'une dizaine de structures en France qui transmettent ce type de compétence. C'est très peu. Selon moi, la création d'un DNSPD en France avec des personnes compétentes en danse hip hop serait pertinente. Ce serait injuste que ce type de diplôme existe pour le jazz, le contemporain, le classique et pas pour le hip hop (il n'y a rien actuellement pour faire reconnaître cette danse auprès de l'institution). Certes la danse hip

hop n'est pas une danse académique et construire un diplôme sans qu'elle le devienne sera un des enjeux importants, mais bon il faut être raisonnable aussi. Ce n'est pas au conservatoire qu'on va vivre et apprendre la culture hip hop.

Michel Bampély - J'ai entendu l'excellent breaker Mounir Biba sur RMC raconter les origines étasunienne de sa discipline. Il n'a pas osé évoquer aux médias une culture noire, afro-américaine. Comment expliquez-vous une telle omission historique ? Y voyez-vous un effet générationnel ?

Aurélien Kairo - Je pense que c'est un oubli. Cet oubli est peut-être en effet un peu révélateur d'une génération plus jeune qui ignore ou méconnaît l'historique du Hip Hop. La naissance au Bronx avec les pères noirs du Hip-Hop que sont les Dj Afrika Bambaataa, Grand Master Flash et Kool Herc. Sans oublier la genèse dans un contexte loin d'être anodin. Racisme, drogue et de grands déplacements de populations énormes dus à la fin de la ségrégation car les Blancs ne voulaient plus mettre leurs enfants dans une école où il y aurait dorénavant des Noirs. Ce bouleversement immobilier a voué à la destruction et/ou à la rénovation de plusieurs quartiers du Bronx. C'est dans ce contexte de crise que les premiers acteurs du hip hop ont trouvé des lieux désaffectés pour se rassembler et se réapproprier un espace de vie pour tenir face à un quotidien difficile. Cela s'appelait les blocs parties. Le rap, cette façon de débiter des mots vient de l'ambianceur qui prenait le micro pour amuser et distraire le public des blocs parties et du maître de cérémonie qui scandait sa foi à l'église chez les négrospirituals du Gospel.³⁴⁷

Oui, le hip-hop est bien une culture noire et c'est important de ne pas l'omettre (et j'apprends d'ailleurs aux enfants à plus dire « Black »). Le breakdance est incontestablement une danse afro-américaine qui s'est inspirée fortement des danses ancestrales africaines. Ce n'est pas que cela n'intéresse plus les jeunes générations, c'est qu'ils n'éprouvent pas l'intérêt d'en connaître davantage sur l'historique. La pratique du hip hop souvent leur suffit. Alors c'est à nous, par exemple Mounir et moi aujourd'hui de transmettre cette culture.

³⁴⁷ Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de la thèse le negro spiritual et le gospel sont deux styles différents le premier fondé sur l'Ancien testament et le second arrivé beaucoup plus tard fondé sur le Nouveau testament.

Michel Bampély - En 1982 lors de la tournée du New York City Rap Tour, les breakers du Rock Steady Crew se sont produits à Lyon, ce qui en fait une ville très ancienne de hip hop. Pouvez-vous me dire quel est leur héritage ?

Aurélien Kairo - Oui, j'ai entendu parler du New York City Rap Tour. En 82, c'était vraiment le tout début. Le peu de personnes qui s'intéressaient ou qui pratiquaient cette culture à cette époque avaient forcément un lien ou un contact direct avec les USA. Oui, certains de nos aînés de la culture Hip Hop à Lyon se souviennent que Afrikaa Bambaataa est venu à Lyon au début des années 80. Difficile pour eux de donner une date précise. Quant à moi, ce n'est pas ma génération, je n'avais que 5 ans à cette époque. À Lyon, j'ai appris mes premiers footworks de break dance à Vénissieux auprès de la Cie Traction Avant où mes professeurs étaient Samir et Ruchdi Hachichi. Leur Cie est née en 84.

Chapitre 4 : La transmission pédagogique dans l'enseignement supérieur (2007-2019)

4.1 Les grands travaux sur les cultures urbaines

Les chantiers de la recherche scientifique

Tableau 8

Années	Ouvrages
1990	Georges Lapassade & Philippe Rousselot - <i>Le rap ou la fureur de dire</i> , Loris Talmart, 1990
1990	Michel Kokoreff - <i>Le lisse et l'incisif : les tags dans le métro</i> , Paris : Editions de l'IRIS, Institut de Recherche et d'Information Socio-Economique-Travail Santé, U.A.1236 CNRS-Université Paris Dauphine, 1990
1992	Alain Vulbeau - <i>Du tag au tag</i> , Institut de l'enfance et de la famille et édition Alizé, 1992
1993	Martine Lani-Bayle - <i>Du tag au graff'art. Les messages de l'expression murale graffitée</i> , Journal Des Psychologues, 1993
1995	Hugues Bazin - <i>La culture hip-hop</i> , Desclée de Brouwer, 1994
1995	Jean-Marie Marconot (dir.) (collab. Jean-Pierre Besombes-Vailhé, Claire Guinchat & Eliana Gracia, fotogr. Bruno Soyris) - <i>Le langage des murs : du graffe au graffiti</i> , les Presses du Languedoc, 1995
1998	Denis-Constant Martin - <i>Le gospel afro-américain : des spirituals au rap religieux</i> , Actes Sud, 1998
1999	Manuel Boucher (préf. Hugues Bazin) - <i>Rap, expression des lascar. Significations et enjeux du rap dans la société française</i> , L'Harmattan, 1999
1999	Claudine Moïse (collab. Philippe Mourrat, fotogr. Anne Nordmann) - <i>Danseurs du défi : rencontre avec le hip hop</i> , Indigènes éditions, 1999

1999	Alain Milon - <i>L'étranger dans la ville : du rap au graff mural</i> , PUF, 1999
2001	Mathias Vicherat - <i>Pour une analyse textuelle du rap français</i> , L'Harmattan, 2001
2001	Gilles Boudinet - <i>Pratiques tag : vers la proposition d'une transe-culture</i> , Editions L'Harmattan, 2001
2001	Béatrice Sberna - <i>Une sociologie du rap à Marseille : identité marginale</i> , Editions L'Harmattan, 2001
2003	Christian Béthune - <i>Le rap : une esthétique hors-la-loi</i> , Autrement, 2003
2004	Christian Béthune - <i>Pour une esthétique du rap</i> , Klincksieck, 2004
2004	Claudine Moïse (préf Jean-Paul Montanari, textes de Najib Guerfi & Philippe Mourat, entretiens avec Kader Attou, Mohamed Belarbi, Hamid Benhami... [et al.]) - <i>Danse hip-hop : respect !</i> , Indigène éditions, 2004
2005	Sylvia Faure & Marie Carmen Garcia - <i>Culture hip hop, jeunes des cités et politiques publiques</i> , La Dispute, 2005
2005	Pierre-Antoine Marti - <i>Rap 2 France : les mots d'une rupture identitaire</i> , L'Harmattan, 2005
2006	Morgan Jouvenet - <i>Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale</i> , Maison des Sciences de l'Homme, 2006
2007	Anthony Pecqueux - <i>Voix du rap : Essai de sociologie de l'action musicale</i> , L'Harmattan, 2007
2008	Isabelle Marc Martínez - <i>Le rap français : esthétique et poétique des textes, 1990-1995</i> , P.I.E. Peter Lang SA 2007
2008	Cyril Vettorato, <i>Un monde où l'on clache. La joute d'insultes dans la culture de rue</i> , Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008
2008	Loïc Lafargue de Grangeneuve - <i>Politique du hip-hop : Action publique et cultures urbaines</i> , Presses Universitaires du Mirail, 2008
2008	Julien Barret - <i>Le Rap ou l'artisanat de la rime</i> , L'Harmattan, 2008

2009	Anthony Pecqueux - <i>Le Rap : idées reçues sur le rap</i> , Eds Cavalier Bleu, 2009
2009	Stéphanie Molinero - <i>Les publics du rap : enquête sociologique</i> , L'Harmattan, 2009
2010	Steve Gadet (préf. Gilbert Elbaz) - <i>La fusion de la culture hip-hop et du mouvement rastafari</i> , L'Harmattan, 2010
2010	Denis-Constant MARTIN : <i>Quand le rap sort de sa bulle. Sociologie politique d'un succès populaire</i> , Paris : Irma/Seteun, 2010
2010	Steve Gadet - <i>La culture hip-hop dans tous ses états</i> , Le Harmattan, 2010
2011	Kader Attou, Mic Guillaumes, Georgiana Wierre-Gore... [et al.] - <i>Quel corps en jeu en danse hip hop ?</i> , Centre d'études supérieures musique et danse de Poitou-Charentes (collection Les cahiers du CCN et du CESMD), 2011
2012	Valéry Debov (préf. Christophe Rubin) - <i>Diko des rimes en verlan dans le rap français</i> , Editions L'Harmattan, 2012
2012	Paulin Arnaud Tilong Longla - <i>Analyse sémio-pragmatique du rap politique camerounais</i> , Univ Européenne, 2012
2012	Roda N'no & Alice Aterianus-Owanga - <i>Akamayong-Nkemeyong : Recueil de textes de rap en langue fang nzaman</i> , L'Harmattan, 2012
2012	Karim Hammou (préf. Howard Becker) - <i>Une histoire du rap en France</i> , La Découverte, 2012
2014	Francis Métivier - <i>Rap'n philo</i> , Le Passeur éditeur, 2014
2014	Kheira Belhadj-Ziane (préf. Antigone Mouchtouris) - <i>Le rap underground : un mythe actuel de la culture populaire</i> , L'Harmattan, 2014
2014	Aline Tauzin - <i>Littérature orale de Mauritanie : de la fable au rap</i> , Karthala, 2013
2014	Jean-Philippe Denis - <i>Introduction au hip-hop management</i> , Éditions EMS, 2014
2015	Alexandre Chirat - <i>Booba, Poésie, musique et philosophie</i> , L'Harmattan, 2015
2015	

	Freddy Marcin - <i>Ouragan Katrina : à la croisée des genres musicaux</i> , Connaissances & Savoirs, 2015
2015	Michael Eric Dyson & Sohail Daulatzai – <i>Born to use mics : Une lecture d'Ilmatic de Nas</i> , La Rueur, 2015
2016	Bettina Ghio - <i>Sans fautes de frappe, rap et littérature</i> , Le Mot Et Le Reste, 2016
2017	Jean-Marie Marconot - <i>Le graffe, le rap et le slam : société et culture</i> , RIRESC, 2017
2017	Adrien Grimmeau & Benoît Quittelier (dir.) - <i>Yo : Brussels hip-hop generations...</i> (catalogue d'exposition, Bruxelles, Bozar, Palais des beaux-arts de Bruxelles, 28 juin-17 septembre 2017), Snoeck Editions, 2017
2017	Valéry Debov (préf. Christophe Rubin) - <i>Rimes de rap français : Abréviations, sigles et acronymes</i> , L'Harmattan, 2017
2018	Fabien Brugière - <i>Les voix de l'indépendance : Carrières et prises de position artistiques aux marges de l'industrie du rap</i> , Editions du Croquant, 2018
2020	Karim Hammou & Emmanuelle Carinos (dir.) - <i>Perspectives esthétiques sur les musiques hip-hop</i> , Presses Universitaires de Provence, 2020

Tableau 9

Année	Ouvrage
1991	David Dufresne - <i>Yo! révolution rap: l'histoire, les groupes, le mouvement</i> , Paris, Ramsay, 1991.
1992	Sylvère-Henry Cissé and Jean Callens, <i>Rap en Nord</i> , photographs by Mimi Brocas, Miroirs Éditions, 1992. First Edition
1996	José-Louis Bocquet & Philippe Pierre-Adolphe - <i>Rap ta France</i> , La Sirène, 1996
1996	Olivier Cachin - <i>L'Offensive rap</i> , Gallimard, 1996
1997	Philippe Pierre-Adolphe & José-Louis Bocquet - <i>Rapologie</i> , Mille et une nuits, 1997
1997	Clyde Puma, Gilles Verlant - <i>Le rap français</i> , Presses de la Cité, 1997
1998	Antoine Garnier - <i>Comprendre le rap</i> , B.O.P. Édition, 1998
1998	Marie-Christine Vernay, <i>La Danse hip-hop</i> , éditions Gallimard, 1998
1999	Vincent Martorella - <i>Le petit inédit de MC Solaar</i> , Gremese, 1999
2000	Jean-Claude Perrier - <i>Le rap français – Anthologie</i> , Editions de La Table Ronde, 2000
2003	Antoine "Wave" Garnier - <i>Souffle : au coeur de la génération hip hop, entre New York et Paris</i> , Aliasetc, 2002
2003	Nick Hasted (trad. Géraldine Masson) - <i>Eminem : la face obscure (The dark story of Eminem)</i> , Montesson (Yvelines) : City , 2003
2004	Jean-Pierre Moulin, <i>Une histoire de la chanson française : des troubadours au rap</i> , Cabédita éditeurs (Collection histoire vivante), 2004
2004	

	Anthony Bozza (trad. Benjamin & Julien Guérif) - <i>Eminem : blanc comme le rap (Whatever you say I am)</i> , Denoël, 2004
2005	Pierre Evil - <i>Gangsta rap</i> , Flammarion, 2005
2005	Bruno Blum - <i>Le ragga : Reggae, rap, DJ</i> , Le Castor Astral, 2005
2005	Jeff Chang (trad. Héloïse Esquié) - <i>Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation</i> (traduction de la 1ère édition, New York: St. Martin's Press, 2005)
2006	Antoine "Wave" Garnier - <i>Les Suprêmes : la révolution vibracutic</i> , Wave Garnier, 2006
2006	Franz Miceli - <i>Les légendes du rap</i> , City Editions, 2006

2006	Franz Miceli - <i>Les légendes du rap</i> , City Editions, 2006
2006	Ace Atkins (trad. Nathalie Mège) - <i>Dirty South Rap (Dirty South)</i> , Le Masque, 2006
2006	Olivier Cachin (préf. Joey Starr) - <i>Les 100 albums essentiels du Rap, Hip-Hop l'authentique histoire en 101 disques essentiels</i> , Scali, 2006
2006	Nik Cohn (trad. Bernard Hoepffner, collab. Catherine Goffaux) - <i>Triksta : un écrivain blanc chez les rappers de la Nouvelle-Orléans</i> , Points, 2006
2006	Jean-Éric Perrin - <i>Les 50 superstars du rap</i> , Fizzi, 2006
2007	Thomas Blondeau & Fred Hanak (préf. Olivier Cachin) - <i>Combat Rap : 25 ans de hip-hop / Entretiens</i> , Castor Astral, 2007
2007	Olivier Cachin (illustr. Alberto Vejarano) – <i>Le dictionnaire du rap, De A jusqu'à Z, Le grand remix du hip hop</i> , Ed. Scali, 2007
2007	Jerry Heller (trad. Olivier Cachin, illustr. Gabriel Gay, collab. Gil Reavill) – <i>Gangsta rap attitude : les impitoyables mémoires d'un Juif blanc devenu le plus grand manager du rap noir de Californie</i> , Scali, 2007
2007	Didier Stiers – <i>Flashback : histoire(s) de la danse hip hop en Belgique</i> , 2007

2008	Olivier Cachin (préf. Diams) - <i>Rap stories</i> , Denoël, 2008
2008	Shéyen Gamboa (préf. Joeystarr, dir. Olivier Cachin) - <i>Hip hop : l'histoire de la danse</i> , Scali, 2008
2008	Bruno Blum - <i>Le rap est né en Jamaïque</i> , 2008
2009	Raphael Richard (préf. Matt Black) - <i>L'histoire des DJ ... et de leur influence sur la musique</i> , Camion blanc, 2009
2009	Jean-Claude Perrier - <i>Le rap français : dix ans après : anthologie</i> , La Table Ronde
2010	Adeline Lajoinie - <i>Rap stars : les nouvelles icônes</i> , Music and Entertainment, 2010

2011	Isabelle Calabre & Théâtre de Suresnes - <i>1993-2012, Suresnes cités danse : les 20 ans du festival</i> , Théâtre Jean Vilar, 2011
2012	Thomas Gaetner - <i>Hip hop : le rap français des années 90</i> , Editions Fetjaine, 2012
2012	Sylvain Bertot - <i>Rap, Hip-hop : Trente années en 150 albums de Kurtis Blow à Odd Future</i> , Le Mot Et Le Reste, 2012
2014	Sylvain Bertot - <i>Rap Indépendant, La vague hip-hop des années 1990/2000 en 30 scènes et 100 albums</i> , Le Mot Et Le Reste, 2014
2014	Vincent Piolet (préf. Dee Nasty) - <i>Regarde ta jeunesse dans les yeux - Naissance du hip hop français 1980-1990</i> , Le Mot Et Le Reste, 2014
2016	Maxime Delcourt - <i>2pac, He against the world</i> , Le Mot Et Le Reste, 2016
2016	Thomas Blondeau - <i>Hip Hop, une histoire française</i> , Tana Editions
2016	Shea Serrano (trad. Lelo Jimmy Batista) - <i>Le Rap Book</i> (traduction de <i>The Rap Year Book : The Most Important Rap Song from Every Year Since 1979, Discussed, Debated, and Deconstructed</i>), Hachette Heroes, 2016
2017	Sylvain Bertot - <i>Mixtapes : un format musical au coeur du rap</i> , Le mot et le reste

2017	Adam King - <i>2Pac Shakur, une légende du rap</i> , Infini Decouverte, 2017
2017	Alice Aterianus-Owanga - « <i>Le rap, ça vient d'ici !</i> » <i>Musiques, pouvoir et identités dans le Gabon contemporain</i> , Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2017
2018	Brice Miclet - <i>SAMPLE! Aux origines du son hip-hop</i> , Le Mot Et Le Reste, 2018
2018	Antoine Laurent - <i>Les ovnis du rap</i> , La Tengo, 2018
2019	L'Abcdr du son - <i>L'obsession rap</i> , Marabout, 2019
2019	Sylvain Bertot - <i>Ladies First - Une anthologie du rap au féminin</i> , Le Mot Et Le Reste, 2019
2020	Nicolas Rogès - <i>Kendrick Lamar, De Compton à la Maison-Blanche</i> , Le Mot Et Le Reste, 2020
2020	Maxime Delcourt - <i>The Neptunes & Timbaland - Les beatmakers qui ont révolutionné la pop music</i> , Le Mot Et Le Reste, 2020

Tableau 10

Année	Ouvrage
1984	Dominique Durand & Daniel Boulogne (collab. Hervé Jacob) – <i>Le Livre du mur peint : art et technique</i> , Paris : Alternatives , 1984
1984	Sophie Bramly, Olivier Carrié, Laurence Touitou, <i>Hip Hop story : Sidney</i> , Hachette 1984
1985	Denys Riout (photogr. Dominique Gurdjian, Jean-Pierre Leroux & Denys Riout) – <i>Le Livre du graffiti</i> , 1985
1985	B. Delarue & Faustin Linyekula – <i>Bebson de la rue Congo</i> , De L'France Eds,1985
1991	Yvan Tessier – <i>Paris art libre dans la ville</i> , Herscher,1991
1991	Tarek Ben Yakhlef & Sylvain Doriath – <i>Paris Tonkar (4 ans de graffiti)</i> , Florent Massot, 1991
1991	Jean-Clarence Lambert & Pierre Restany – <i>Bernard Quentin. Des graffitis de 1947 aux monuments du 3^e millénaire</i> , Editions Cercle d'Art, 1991
1992	Delacorta, <i>Rap à Babylon Beach</i> , Éditions du Masque, 1992
1992	Frauke Hoekstra, Stefan Eins, Stahl Johannes – <i>Coming from the subway New York graffiti art, histoire et développement d'un mouvement controversé</i>
1993	Ouvrage collectif, <i>Jean-Michel Basquiat : une rétrospective : Musée Cantini, Marseille, 4 juillet-20 septembre 1992</i> , Musées de Marseille, 1992
1994	Martha Cooper & Joseph Sciorra – <i>RIPNYC, requiescat in pace à New York city : Bombages in memoriam</i> , Editions Thames & Hudson , 1994
1994	Patrick Chauvet – <i>L'éducation entre rap et tag</i> , Editions Pierre Téqui, 1994

1996	Soraya Nini (illustr. Farid Boudjellal) – <i>Hip-hop : lexique illustré des figures de danse hip-hop</i> , Z'editions, 1996
1996	Didier Deroin, Gilles Rof, Fred Guilledoux, Stéphanie Muntaner- <i>IAM, le livre</i> , Soleil productions. Toulon – 1996
1998	Augustin Aubert, Marc-Casimiro de San Leandro & Virginie Milliot – <i>Je texte termine : Anthologie de textes rap</i> , Paroles d'aube, 1998
2000	Ouvrage collectif – <i>Les plus belles pages du rap français</i> , Arenes, 2000
2000	François Goalec – <i>Rap ton tag</i> , L'École Moderne Française – PEMF, 2000
2000	Gautier Bischoff, ECR & Julien Malland – <i>Kapital, un an de graffiti à Paris</i> , Alternatives (Editions), 2000
2000	Louis Genton – <i>Le rap ou la révolte ?</i> , Éd. Place d'armes, 2000
2000	S.H. Fernando Jr (trad. Arnaud Réveillon & Jean-Philippe Henquel) – <i>The New Beats : cultures, musique et attitudes hip-hop</i> , Editions de l'Éclat, 2000
2002	Poschardt Ulf (trad. Jean-Philippe Henquel & Emmanuel Smouts) – <i>DJ culture</i> , Editions Kargo/L'Éclat – 2002
2003	Mathieu Kendrick & Lionel Olives – <i>La France d'en bas : le graffiti dans le Sud</i> , Alternatives, 2003
2003	Bouziane Daoudi & Hadj Miliani – <i>Beurs' Melodies. Cent ans de chansons immigrées du blues berbère au rap beur</i> , Seguier, 2012
2006	Doc Gyneco – <i>Un homme nature</i> , Eds Du Rocher, 2006
2006	Nicholas Ganz (trad. Marie Tillol) – <i>Planète graffiti version filles</i> , Pyramyd, 2006
2006	Joey Starr – <i>Mauvaise réputation</i> , J'ai lu, 2006
2007	Jean-Paul Levet – <i>Talkin' that talk : le langage du blues, du jazz et du rap</i> , Outre Mesure, 2007

2007	Doc Gyneco – Les grands esprits se rencontrent, Eds Du Rocher 2007
2007	Julie Magne – Diam’s : La revanche du RAP, Fan de toi, 2007
2007	Alain Rey & Disiz la Peste – Lexik des Cités, Fleuve Noir, 2007
2007	David O’Neill – Explicit Lyrics : toute la culture rap ou presque, Les Editeurs Libres, 2007
2007	Sébastien Farran – Suprême NTM, l’intégrale, Scali, 2007
2008	Edgar Sekloka – Coffee, Éditions Sarbacane, 2008
2008	Rémi Pépin – Hip-hop, R’n’B, Hugo Image, 2008
2008	Thomas Blondeau & Fred Hanak – Combat Rap II : 20 Ans de hip-hop en France / Entretiens, Castor Astral, 2008
2008	Rosit – Enfant des lieux bannis, Robert Laffont, 2008
2009	Oxmo Puccino – Mines de cristal , Au diable vauvert, 2009
2009	Serigne M’Baye Gueye & Disiz La Peste – Les derniers de la rue Ponty, 2009
2010	Abd al Malik (préf. Juliette Gréco) - La guerre des banlieues n'aura pas lieu, Points, 2010
2010	Sandy Lakdar - De Compton à Paris : keep it Gangsta, Eds Camion Blanc, 2010
2010	Akhenaton (préf. Éric Mandel) - La face B, Don quichotte, 2010
2010	Sté Strausz & Antoine Dole - <i>Fly girls - Histoire(s) du Hiphop féminin en France</i> , Au Diable Vauvert, 2010
2010	Claude Abron – <i>Graffiti</i> , Place des Victoires, 2010
2010	Banksy - <i>Guerre et spray (Wall and piece)</i> , Place Des Victoires Eds, 2010
2011	Florent Le Reste - <i>Homeboy : du quartier au hip-hop</i> , Michalon, 2011

2011	Ambre Viaud - <i>Street art : un musée à ciel ouvert</i> , Editions Palette, 2011
2011	Bill Adler & Dan Charnas (dir. Cey Adams, préf. Rick Rubin, Russel Simmons, Lyor Cohen, Kelefa Sanneh [et al.], trad. Olivier Cachin) - <i>Def Jam Recordings : la saga du label rap mythique</i> , Verlhac, 2011
2011	Edgar Sekloka - <i>Adulte à présent</i> , Sarbacane, 2011
2012	Abd al Malik (préf. Mazarine Pingeot) - <i>Le Dernier Français</i> , Points, 2012
2012	Jean-Pierre Labarthe & Charlie R. Braxton - <i>Gangsta Gumbo, Une anthologie du rap sudiste US via Houston, Memphis, Atlanta, Miami, Jackson & La Nouvelle-Orléans</i> , Camion Blanc, 2012
2012	Disiz – <i>René</i> , Les Éditions Denoël, 2012
2012	Marc Boudet & Jay One Ramier (photogr. Yoshi Omori, trad. Tristan Stansbury & Anthony Ghilas) - <i>Mouvement : du terrain vague au dance floor, 1984-1989</i> , 19/80 Editions, 2012
2012	Kery James - <i>92-2012 : 20 ans d'écriture</i> , Silène, 2012
2012	Médine et Pascal Boniface - <i>Dont' Panik</i> , Desclée De Brouwer, 2012
2012	Grand Corps Malade – <i>Patients</i> , Don quichotte, 2012

2013	Jean Gab1 - <i>Sur la tombe de ma mère</i> , Don Quichotte, 2013
2013	Mathias Cardet (dir. Florian Sanchez) - <i>L'effroyable imposture du rap</i> , Blanche, 2013
2013	Tauzin - <i>Littérature orale de Mauritanie : de la fable au rap</i> , Karthala, 2013
2013	Passi & Steeve Balende - <i>Explication de textes</i> , Editions Fetjaine, 2013

2013	Simon Reynolds (trad. Charles Recoursé) - <i>Bring the noise : 25 ans de rock et de hiphop</i> , Au diable vauvert, 2013
2013	Mathieu Baleria - <i>Je dérape autour du rap et ma plume s'envole</i> , Edilivre-Aparis, 2014
2013	Julien Valnet (préf. Olivier Cachin, fotogr. Jean-Pierre Maéro, couv. AKA) - <i>MARS : histoires et légendes du hip-hop marseillais</i> , Wildproject, 2013
2013	Étienne Kervella (fotogr. Aqua Toffana) - <i>Certifié(e)s hip hop : 55 portraits hip hop en région Pays de la Loire</i> , Ed. de la Reinette, MJC Ronceray-l'Alambik!, 2013
2013	La Fouine, Karim Madani & Christian Séranot - <i>Drôle de parcours</i> , Gallimard, 2013
2013	Sexion d'Assaut - <i>Le Succès d'une amitié</i> , Don quichotte, 2013
2013	Christophe Génin - <i>Le street art au tournant, reconnaissance d'un genre. Les impressions nouvelles</i> , 2013
2013	Kheops & Olivier Cachin - <i>Le funk et moi</i> , Gaussen, 2013
2014	David Bérillon & Thomas Ramires - <i>Danse hip-hop</i> , Editions EP&S, 2014
2014	Oxmo Puccino - <i>140 piles</i> , Au diable vauvert, 2014
2014	Soprano - <i>Mélancolique anonyme</i> , Don quichotte, 2014
2014	Mark Breddan - <i>La face voilée du rap</i> , Tatamis Editions, 2014
2014	Laurent Bouneau, Tonie Behar, Fif Tobossi - <i>Le rap est la musique préférée des français</i> , Points,, 2014
2015	Élodie Bouffard (dir.) - <i>Hip Hop, du Bronx aux rues arabes</i> (catalogue d'exposition, Paris, Institut du monde arabe, 28 avril-26 juillet 2015)
2015	Fatou Kande Senghor - <i>Wala Bok, une histoire orale du hip hop au Sénégal</i> , Amalion Publishing, 2015

2015	Maître Gims - <i>Vise le soleil</i> , Fayard, 2015
2015	François Gautret & Natacha Bernardin - <i>Abcdaire de la danse hip-hop</i> , 2015
2016	Gaël Faye - <i>Petit Pays</i> , Grasset, 2016
2016	Rodolphe "Sako" Gagetta (préf. Akhenaton) - <i>Quoi qu'il arrive</i> , Ramsay, 2016
2016	Sylvain Freyburger & Christophe Schmitt - <i>Egotrip collectif. 25 ans de rap à Mulhouse</i> , Media-pop Editions
2016	Oxmo Puccino & Pierre-Luc Jamain - <i>Au fil du chant</i> , Au diable vauvert
2016	Félix Jousserand - <i>Rhapsodes : Anthologie du rap français</i> , Au diable vauvert, 2016
2016	David Foster Wallace & Mark Costello (trad. Diniz Galhos) - <i>Rappeurs de sens (Signifying Rappers)</i> , Au diable vauvert
2016	Thierry Grone - <i>Dicograff, Le monde du graffiti de A à Z</i> , Pas vu Pas pris, 2016
2017	Frédéric Candian - <i>Rap lyrics 2006-2016 : Dix ans d'écriture et de musique</i> , Edilivre-Aparis, 2017
2017	Karim Madani - <i>Jewish gangsta : aux origines du mouvement Goon</i> , Marchialy, 2017

2017	Pierre-Jean Cléaux - <i>New York state of mind : une anthologie du rap new-yorkais</i> , Le Mot et le Reste, 2017
2017	Bursty 2 Brazza - <i>L'odyssée de la mix-tape en France</i> , Editions 2 Brazza, 2017
2017	Trip Lee (préf. John Piper, trad. Anne Worms) - <i>Lève-toi, vis ! (Rise: Get Up and Live in God's Great Story)</i> , Ourania

2017	Ouvrage collectif - <i>Le rap français en 50 punchlines</i> , Mango, 2017
2018	Bursty 2 Brazza - <i>Night & Day</i> , la grande époque du rap français indépendant, MAVOUN-GOUD T, 2018
2018	Bursty 2 Brazza - <i>L'odyssée de la mix-tape en France Vol. 2</i> , Mavoungoud Tiburce, 2018
2018	Singemongol - <i>Le Pilote ou l'histoire de la ténébreuse musique en bédé</i> , Editions Singemongol, 2018
2019	Ludovic Villard - <i>La lune boit tout ce qu'elle peut mais laisse de généreux pourboires</i> , Les Gens du Blâme, 2019
2019	Saf - <i>La philosophie du rap</i> , Symbiose éditions, 2019
2019	Raphaël Malkin - <i>Le Rugissant</i> , Marchialy, 2019
2019	Rockin' Squat - <i>Chronique d'une formule annoncée</i> , Livin'astro, 2019
2019	Kamal Haussmann - <i>Time Bomb</i> , Albin Michel
2019	Snoop Dogg - <i>Ça fume en cuisine !</i> (trad. Jeanne Robert & Kevin Thevenet), Solar, 2019
2019	Joey Starr & Kool Shen - <i>Suprême NTM</i> , Michel Lafon, 2019

2019	David Delaplace – <i>Les visages du rap</i> , Vilo, 2019
2019	Ludovic Villard - <i>Il est cinq heures dans un monde civilisé, Pourquoi je lis 'Septentrion' de Louis Calaferte</i> , Le feu sacré éditions, 2019
2020	Many Key - <i>Les liens sacrés</i> , Faces cachée, 2020

4.2 Les cultural studies, trajectoire d'une anti-discipline

« Pour les uns, les Cultural Studies représentent un courant artistique, un objet de divertissement ou encore une pratique militante, alors que pour les autres, elles constituent un nouveau domaine de savoir. »

Stéphane Van Damme ³⁴⁸

L'approche anglo-saxonne

De nombreux travaux universitaires consacrés aux cultures urbaines, notamment anglo-saxons, se situent dans le domaine des *Cultural Studies* liées à l'institutionnalisation des sous-champs académiques issus des mouvements sociaux des années 1960. Les historiens Armand Mattelart et Erik Neveu nous décrivent les principaux fondements de ce courant de pensée. ³⁴⁹ Ils attribuent la naissance des *Cultural Studies* en 1964 à l'université de Birmingham sous l'égide de trois figures que sont Richard Hoggart, Raymond Williams (1923-1988) et Edward Thompson (1924-1993). Hoggart publie en 1957 dans *La culture du pauvre* une analyse tirée de son expérience, où il aborde le rôle déterminant des moyens modernes de communication dans la culture des classes populaires. ³⁵⁰ Williams publie *Culture and Society : 1780-1950*, un ouvrage notable explorant comment la notion de culture s'est développée en Occident particulièrement en Grande-Bretagne, du XVIIIe au XXe siècle, en réponse à la révolution industrielle et aux changements sociaux. ³⁵¹ Enfin le dernier, Thompson écrit en 1963 *The Making of the English Working Class*, une œuvre de l'histoire sociale anglaise. L'auteur tente d'apporter une pensée humaniste à l'histoire sociale, s'opposant aux « chiffristes » qui transforment les gens de la classe ouvrière en un bloc statistique inhumain. ³⁵² D'inspiration humaniste-marxiste, ces auteurs s'inscrivent dans le courant politique de la *New Left* qui portait dans leurs mouvements

³⁴⁸ Van Damme, Stéphane. « Comprendre les Cultural Studies: une approche d'histoire des savoirs », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. n°51-4bis, no. 5, 2004, pp. 48-58

³⁴⁹ Armand Mattelart, Erik Neveu, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2003

³⁵⁰ Richard Hoggart, *La culture du pauvre*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, 1970.

³⁵¹ Raymond Williams, *Culture and Society : 1780-1950*, Editions Chatto et Windus, 1958

³⁵² Edward Thompson, *The Making of the English Working Class*, Editions Victor Gollancz Ltd Livres Vintage, 1963

sociaux les notions de genre, de race et luttait contre l'oppression des valeurs de la classe dominantes sur la sexualité.

L'autre principale caractéristique des *Cultural Studies* est sa volonté de situer l'entreprise intellectuelle aux marges des limites institutionnelles et disciplinaires (Van Damme, 2004) en optant pour des implantations universitaires spécifiques (Open University ou Polytechnics Institute) ou des petites universités.

« Les Cultural Studies s'appuient sur les méthodes de l'économie, des sciences politiques, des études sur la communication et les médias, de la sociologie, de la littérature, de l'éducation, du droit, des études sur la science et la technologie, de l'anthropologie et de l'histoire avec une attention particulière au genre, aux races, aux classes et à la sexualité dans la vie quotidienne. Elles représentent en termes larges, la combinaison des théories textuelles et sociales, placée sous le signe de l'engagement pour le changement social. Plus qu'un regard limité aux œuvres canoniques sur l'art, l'histoire politique des États, ou les données sociales quantitatives, les Cultural Studies sont tournées vers l'étude des sous-cultures, des médias populaires, de la musique, du vêtement et du sport. En examinant comment la culture est utilisée et transformée par des groupes sociaux "ordinaires" et "marginiaux", les Cultural Studies les considèrent non plus simplement comme des consommateurs, mais comme des producteurs potentiels de nouvelles valeurs et de langages culturels. Cet accent mis sur les relations de consommation et de socialisation des biens met au premier plan la centralité des médias de communication dans la vie quotidienne. »

Stéphane Van Damme

À partir des années 80, Les *Cultural Studies* connaissent un développement mondial en s'exportant tout d'abord dans le monde anglo-saxon puis s'installent aux Etats-Unis avant de gagner d'autres pays comme la France. Ainsi, la production des travaux scientifiques dédiée aux *Cultural Studies* atteint une petite apogée dans les années 90. Les courants américains puisent leurs ressources méthodologiques dans la French Théory des intellectuels tels que Lyotard, Derrida, mais surtout Barthes, Foucault, Deleuze et Certeau qui publie en 1984 *L'invention du quotidien* et en écoule 30 000 exemplaires grâce à sa traduction anglaise.³⁵³ Dans cette période, le « tournant ethnographique » des *Cultural Studies* met en lumière des objets d'études

³⁵³ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Edition de Luce Giard, 1990

comme les pratiques identitaires et la construction de collectifs en parallèle des médias et de la consommation des produits culturels. Aux États-Unis comme en Grande-Bretagne, le concept de « globalisation » émerge et remet en question l'analyse des cultures nationales et les représentations de l'État-Nation.

La « déradicalisation » des studies

L'émergence des *Cultural Studies* construits autour d'un objet plutôt que d'une discipline furent à l'origine d'aires de recherches, de sous-champs académiques n'ayant guère d'existence institutionnelle. Ainsi on peut trouver des spécialistes de l'Asie du l'Est (*East-Asian studies*), ou du handicap (*disability studies*), de la sorcellerie (*witchcraft studies*) et fait plus surprenant des spécialistes du philosophe français Jean Baudrillard (*Baudrillard studies*). Toutes les universités américaines proposent des enseignements de *gender studies*, de *cultural studies*, et éventuellement d'*ethnic studies* (*Black studies*, *Asian-American studies*, *Chicano studies*...).³⁵⁴ La trajectoire de cette anti-discipline malgré sa conquête de territoires fut dès l'origine confrontée à la critique. « On a affaire à un savoir dont l'identité reste en fait toujours à construire parce que les concepts, les méthodes, les institutions qui relèvent des Cultural Studies ont une faible autonomie, et forment plutôt « des nœuds ou des carrefours entre des espaces hétérogènes ».³⁵⁵ Ses contempteurs relèvent l'absence d'une identité disciplinaire en constatant la distance avec les approches des sciences sociales et notamment l'enquête par le questionnaire des pionniers de la discipline. D'autres reprochent au *Cultural Studies* de négliger l'environnement des objets culturels qu'elles appréhendent comme le monde social des producteurs et des industries culturelles. La traversée des *Cultural Studies* des sciences sociales vers les départements de littérature a considérablement réduit le travail d'enquête de terrain ou dans les archives au profit de l'étude de texte canonique.³⁵⁶

Aujourd'hui elles font face à des critiques plus virulentes notamment pour leurs travaux scientifiques que certains considèrent comme misérabilistes, médiocres et militantes.

³⁵⁴ Xavier Molénat, *Faut-il brûler les studies ?*, Sciences Humaines – novembre-décembre 2012

³⁵⁵ Bernadette BENSAUDE -VINCENT et Isabelle STENGERS, *Histoire de la Chimie*, Paris, La Découverte, [1992], 2001, p. 9

³⁵⁶ Van Damme, Stéphane. « Comprendre les Cultural Studies: une approche d'histoire des savoirs », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. n°51-4bis, no. 5, 2004, pp. 48-58.

« En 2011, la justice de l'Arizona a jugé qu'un programme d'enseignement sur les Mexican American studies «encouragerait le ressentiment» envers un groupe social. Autrement dit: elles inciteraient les jeunes Latinos à haïr les Blancs... En avril de cette année, la chroniqueuse Naomi Schaefer Riley s'en est violemment prise aux Black studies : ayant lu quelques synopsis de thèses en cours dans le domaine, elle les résumait à des «élucubrations victimaires gauchisantes» (left-wing victimization claptrap), accusant là encore les spécialistes de s'enfermer dans une dénonciation stérile des méfaits de l'homme blanc ». ³⁵⁷

Naomi Schaefer Riley

« Encore plus récemment, ce sont de nouveaux cours de LGBT (lesbian-gay-bi-trans) studies proposés par le département de sociologie de l'université de Louisiane à Lafayette, qui ont fait polémique. L'université de Louisiane propose fièrement « un diplôme d'immoralité! », s'est notamment émue rapporte le Louisiana Family Forum, puissante organisation religieuse défendant la « famille traditionnelle » ». ³⁵⁸

Xavier Molénat,

Le sociologue Fabio Rojas rappelle la portée politique des *Black Studies* issus des mouvements pour les droits civils et dont le premier département fut créé à San Francisco en 1969. ³⁵⁹ « *Il s'agissait, à travers la production et la transmission de connaissances, de revaloriser l'histoire et la culture du groupe, et de tenter d'orienter les savoirs dans un sens favorable au mouvement et à la communauté noire* ». Selon lui les *Ethnic Studies* doivent leur maintien dans le temps à leur « déradicalisation », en passant de la défense d'une idéologie à un véritable projet de connaissance académiquement construit. Les premiers porteurs de ces domaines de savoir se sont accomplis en se formant à d'autres disciplines telles que l'histoire ou la sociologie et l'interdisciplinarité fut le rempart contre l'enfermement doctrinal. Enfin, les *Cultural Studies*, malgré les controverses qu'elles suscitent ont influencé les disciplines connexes comme la sociologie, l'histoire ou les études littéraires, en les poussant à s'ouvrir à la culture aux modes de vie des femmes et des minorités. « *Si tout cours sur la littérature américaine digne de ce nom traite désormais aussi bien de W.E.B. Du Bois et James Baldwin que de Mark Twain ou Jack*

³⁵⁷ Naomi Schaefer Riley, « The most persuasive case for eliminating Black studies? Just read the dissertations », *Brainstorm blog*, 30 avril, 2012

³⁵⁸ Xavier Molénat, *Faut-il brûler les studies ?*, Sciences Humaines – novembre-décembre 2012

London, cela doit beaucoup aux ethnic studies et aux mouvements qui les ont portées. Ce que l'on peut difficilement considérer comme une petite victoire. » conclut Fabio Rojas.

Faut-il brûler les studies ?

◇ ***Gender studies***

Dans la foulée des revendications féministes des années 1960, elles envisagent la différence des sexes comme une construction sociale, et explorent les diverses inégalités qui en découlent (travail, famille, politique...). D'abord centrées sur la question des femmes, elles ont peu à peu intégré également les questions masculines et la pluralité des identités sexuelles. Figures majeures : Judith Butler, Joan Scott (historienne), Gayle Rubin (anthropologue).

◇ ***Postcolonial studies***

Apparues au cours des années 1980, elles visent à contester l'hégémonie de la pensée et des savoirs occidentaux, redonner une place propre à l'histoire et à la culture des pays ex-colonisés, et de manière générale faire l'archéologie culturelle du fait colonial. Figures majeures : Homi K. Bhaba (philosophe), Gayatri C. Spivak (études littéraires), Dipesh Chakrabarty (historien).

◇ ***Porn studies***

Au croisement des études cinématographiques, de la sémiologie et des *gender studies*, elles prennent les films pornographiques comme porte d'entrée vers l'histoire des mentalités : racisme, domination, stéréotypes culturels... Est ainsi décryptée la signification politique des rapports de sexe et de leur mise en scène. Figure majeure : Linda Williams (études littéraires).

Source : Xavier Molénat, *Faut-il brûler les studies ?*, Sciences Humaines – novembre-décembre 2012

4.3 Hip hop et recherches universitaires : l'expérience américaine

Georgia Roberts, université de Washington

« Tupac a toujours été une figure influente du hip hop et l'est encore plus après sa mort prématurée. Ses idées et ses luttes ont été filmées, à travers plusieurs livres, poèmes et bien sûr sa musique. Au cours des dernières années, les universités se sont intéressées à Pac avec des écoles prestigieuses telles que Harvard et Berkeley, consacrant des cours entiers à l'étude de sa vie et à ses contributions à la culture pop. Georgia Roberts, étudiante diplômée et assistante pédagogique de l'Université de Washington, a conçu l'un des cours les plus récents en considérant Pac comme un philosophe à côté des textes de sommités comme Machiavel et Gramsci. La Géorgie a profité de ses études pour nous donner une leçon sur « L'appel textuel de Tupac Shakur ». ³⁶⁰

Georgia Roberts

En 2004, Georgia Roberts était assistante pédagogique au sein du programme d'histoire comparée des idées de l'université de Washington. Son souhait consistait à mettre en place un groupe de lecture afin d'engager avec les étudiants une réflexion sur les différents mouvements culturels et les questions d'identité. Le premier groupe de discussion s'articula autour de l'histoire du hip hop. Le débat s'ouvra après le visionnage du film *Wildstyle* consacré à la danse hip hop et autour d'une grande figure du rap américain des années 1990, KRS One qui réfutait l'idée de « devenir comme Pac », la star du rap des années 2000. Georgia Roberts disait se sentir plus attirée par Tupac Shakur que par les autres rappeurs et pensait que « c'était plus profond que son sex-appeal ». Elle décida de réunir un groupe de discussion pour le trimestre d'automne au moment de la sortie de l'album de 2pac *Ressurrection*, un événement mondial propice à capter l'attention de ses élèves. Suite à cela, l'université demanda à Georgia Roberts de dispenser des cours au trimestre suivant : « *Donc, ce trimestre, j'ai enseigné la classe réelle de cinq crédits et donné aux étudiants une note pour cela. Les étudiants proviennent de tous les départements.* ».

³⁶⁰ *Hiphop & Education: Georgia Roberts (L'appel textuel de Tupac Shakur, Halftimeonline.net*

Les cours consistaient à établir la généalogie du rappeur 2Pac et celles des grandes idées qu'il a défendues, héritées de l'idéologie des Black Panthers, héritée elle-même de Malcom X, héritée elle-même de W.E.B Dubois et Marcus Garvey. Georgia Roberts devait amener ses élèves à une réflexion sur la situation sociale dans les années 80 des quartiers ou dans les prisons au début du hip hop. En partant de Tupac Shakur, les élèves découvraient les théories communistes d'Angela Davis, d'Antonio Gramsci ou la philosophie de Machiavel qui ont très largement inspiré la pensée du rappeur. Georgia Roberts raconte que le premier jour des cours sur Tupac, beaucoup de filles venaient « parce qu'elles le trouvaient beau » mais restaient convaincues qu'au fond, elles l'aimaient aussi pour autre chose. « *J'essayais juste de fournir un espace où ils peuvent dialoguer à ce sujet.* ».

En se plongeant dans les textes de 2pac les élèves ont mené une étude comparative entre les paroles de *Blasphemy* et l'œuvre *Au-delà du bien et du mal* de Nietzsche. « *Nous avons pensé à l'enfer sur terre et à ce que cela signifie de théoriser que le paradis est ici et non une place en dehors de nous. Nous avons abordé Tupac en tant que philosophe et réfléchi sur ce à quoi nous renvoie sa philosophie. La plupart des étudiants sont juniors et seniors. Ils n'ont pas tous suivi un cours d'études ethniques. Ils n'ont pas nécessairement besoin de cela, mais les étudiants qui ont réussi ont été en mesure de dépasser le cursus. Beaucoup d'étudiants sont choqués par l'histoire de ce pays. C'est plus difficile pour les étudiants qui n'y sont pas encore allés. Les enfants des banlieues consomment la musique et la culture, mais être capable de théoriser leurs pratiques est une réponse différente de celle de la ville. Je pense que si vous parvenez à faire parler ces deux groupes, alors la culture aura le pouvoir* ». L'expérience pédagogique d'enseignement de la culture hip hop est encore rare aux Etats-Unis. Georgia Roberts privilégie dans ses groupes la mixité ethnique et raciale, la diversité des opinions et des objectifs éducatifs afin de lui permettre de mieux aborder les questions sociales avec ses étudiants.

Annexe 29 :

Cours enseignés

Par Georgia Roberts, Chargée de cours à temps partiel

BCUSP 107: Mondialisation et esthétique du Hip Hop

BCUSP 120: Autobiographies Hip Hop

BCUSP 131: Apprendre à diriger: Collaboration dans divers contextes

BIS 265: Introduction aux études ethniques comparatives

BIS 313: Enjeux en études médiatiques: médias et politique

BIS 351: Sujets en Amérique Culture: l'appel textuelle de Tupac Shakur

BIS 390: 19 e siècle Littérature américaine

BIS 391: 20e siècle réalisme américain: de Henry James à Jay Z

BIS 490: Séminaire principal: Hip Hop et l'art de contes visuels

BIS 490: Séminaire Senior: Les Chroniques de Ye : Kanye West et le voyage du héros

Source : Université de Washington : <http://www.washington.edu/>

Eric Dyson, université de Georgetown

« À l'origine, je devais donner une série de conférences à Harvard en 2008 sur l'influence de Jay-Z. Mais la nuit avant que je dusse prendre la parole, un certain jeune homme noir est devenu président des États-Unis, alors les conférences ont fini par parler de lui » ³⁶¹

M.E Dyson

Michael Eric Dyson est un universitaire, écrivain, prédicateur et animateur radio. Il est professeur de sociologie à l'université de Georgetown. Il a notamment édité plus d'une vingtaine d'ouvrages traitant de sujets tels que Malcolm X , Martin Luther King Jr , Marvin Gaye , le premier album de Nas , *Illmatic* , Bill Cosby , Tupac Shakur , et l'ouragan Katrina. En 2012, Dyson inspiré par les *Cultural Studies* prit comme objet d'étude les paroles du rappeur Jay-z en l'intitulant « *Sociologie du hip hop, théodicée urbaine de Jay Z* ». ³⁶²

Dyson a dispensé son premier cours de hip-hop de niveau universitaire en 1995 à l'Université de Caroline du Nord. Depuis lors, il a enseigné à Columbia, DePaul University et à l'Université de Pennsylvanie, où il a donné un cours sur Tupac Shakur en se référant à son ouvrage paru en 2002 « *Holler if You Hear Me : Searching for Tupac Shakur* ». Le lundi 31 octobre 2011, le critique musical Chris Richards du Washington Post se rend à l'université de Georgetown afin d'assister au cours de Michael Eric Dyson. ³⁶³ Ce dernier s'appuie sur « *Decoded* », les mémoires du rappeur Jay-z à la page 176 et emmène ses élèves dans les réflexions du rappeur sur la race et l'image de soi : « *Jay-Z parle de la conception imaginaire du noir dans un monde blanc qui pense à la culture noire (...) Ces Hoyas le connaissent comme Hova, Shawn Carter, le mari de Beyonce. Le jeune homme de 41 ans, qui a brouillé les frontières entre l'artiste et l'entrepreneur et a aidé à définir la culture dans laquelle ils ont grandi. Mais Dyson leur demande de penser plus grand* ». ³⁶⁴

Une poignée des étudiants de Dyson assisteront au concert de Jay-Z et Kanye West prévu le jeudi de la semaine au Verizon Center. Le professeur explique que ce n'est pas une classe destinée à assister au concert en revenant pour déclarer « *Oh, ces paroles étaient dope !* ».

³⁶¹ Margaret Viator, *In the Limelight : Professing Jay-Z*, www.thehoya.com

³⁶² Maxime Delcourt, *Les musiciens contemporains envahissent les facs*, slate.fr, 3 février 2013 à 9h09

³⁶³ Pop music critic Education : George Washington University. Chris Richards has been The Washington Post's pop music critic since 2009. Before joining The Post, he freelanced for various music publications.

³⁶⁴ Chris Richards Hoyas and Hova — Georgetown sociology course focuses on rap star Jay-Z, Washington Post, 2 novembre 2011

Dyson ajoute : « Nous traitons de tout ce qui est important dans un cours de sociologie : race, sexe, ethnicité, classe, inégalité économique, injustice sociale... Son travail s'est révélé puissant, efficace et influent. Et il est temps de lutter avec. " Lors de ses conférences, Dyson s'appuie sur l'idée de la gravité politique involontaire de la musique rap. « Le hip-hop a mondialisé une conception du noir qui a eu un impact politique, qu'il ait ou non une intention politique ». Dans ses cours, il établit le parallèle philosophique et intellectuel entre les textes du rappeur issu des rues de Brooklyn et les écrits des pionniers des droits civiques tels que WEB Dubois ou en se référant à *l'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* de Max Weber.

La première semaine du semestre les cours de Dyson ont accueilli 80 étudiants et le succès de son séminaire a vu sa classe s'agrandir pour en compter 140, le nombre maximum d'inscriptions dans une université qui compte 21 % d'étudiants issus des minorités ethniques. « *Le bouche à oreille sur les cours de Michael est énorme* », a déclaré Timothy Wickham-Crowley, président du département de sociologie de Georgetown. Wickham-Crowley soutient que *l'étude du travail de Jay-Z est précieuse d'un point de vue sociologique, car elle résonne avec une grande partie de l'humanité et suscite des discussions*. « *Lorsque Dyson sort de la salle de classe, des conversations animées et engagées qui se déroulent entre étudiants* ». ³⁶⁵ Les frais d'inscription d'élevant à 40 920 dollars pour l'année 2011-2012, les cours de hip hop dispensés par Dyson ont suscité des mécontentements entre parents et étudiants. Chris Richards souligne dans son article que Ryan Zimmerman, responsable de la double spécialisation en gouvernance et en sociologie, affirme que ses membres n'ont pas été ravis de la mise en place du cursus de hip hop. Dyson réplique en disant : « *Je suis sûr que les parents de certains élèves ont beaucoup de réticences. Mais je leur dis : « Amenez vos parents ici. Laissez-les voir ce que nous faisons. Cela leur fera changer d'avis.* ». Pour l'enseignant en sociologie, il s'agit d'un problème générationnel car les cours de Bob Dylan à l'université d'Oslo, ou encore le master en arts, mention « Beatles, musiques populaires et société » sont mieux perçus par la société américaine blanche. « *C'est complètement académique. C'était une analyse de la genèse des Beatles, avait expliqué Mary-Lu Zahalan-Kennedy, première diplômée de cette formation, aux journalistes de Radio BBC Merseyside. Ainsi qu'une approche du climat politique, social et des*

³⁶⁵ *Ibid*

*aspects culturels qui ont permis de favoriser un environnement dans lequel les Beatles ont pu exister. »*³⁶⁶

D'après Dyson, les cours abordant les rappeurs contemporains sont pratiquement inexistantes. Les générations plus âgées rejettent la violence et la misogynie inhérente à la musique rap, ce qui ne signifie pas selon lui que les rappeurs ne portent pas de réelles « critiques légitimes ». Il rappelle que la forme d'art elle-même ne peut pas être balayée. ». *Pour étoffer ce message à Georgetown, il a partagé son programme avec des conférenciers invités, notamment les universitaires Mark Anthony Neal, James Peterson, et Zack O'Malley Greenburg, rédacteur à Forbes. « Empire State of Mind : How Jay-Z left Street Corner to Corner Office » figure également sur la liste de lecture du cours. Les textes de sociologie traditionnels n'y sont pas, mais Dyson s'attend à ce que les étudiants fassent référence aux théoriciens qu'il cite au cours des exposés de fin de cours et des examens.*

³⁶⁶ Maxime Delcourt, *Les musiciens contemporains envahissent les facs*, slate.fr, 3 février 2013

You Know what I mean ?

Georgetown University

Centre Lannan pour la poétique et la pratique sociale

Par Michael Eric Dyson

Il y en a, comme le jazzman Wynton Marsalis, qui considèrent le hip-hop comme un « ghetto ménestrels » d'adolescents. Les critiques comme Marsalis considèrent le rap comme n'étant que des stéréotypes anciens dans des comptines contemporaines. D'autres observateurs de premier plan, tels que le critique social Stanley Coucha, affirment que les déficits du hip-hop dépassent les frontières de l'art laid pour inciter les jeunes à adopter un comportement encore plus laid. Crouch affirme dans son article pour le New York Daily News que « l'élévation des attitudes de proxénète et de proxénète du hip-hop crée une relation sadomasochiste avec les fans féminines ». Il est vrai que ceux qui ne parviennent pas à comprendre la manière, peuvent être induits en erreur dans des comportements malsains. Mais on peut en dire autant de tous les arts, y compris les personnages chargés d'inceste et prédateurs de meurtres dessinés par Macbeth et King Lear de Shakespeare.

En fait, c'est encore plus une raison de clarifier ce que fait une forme d'art et ce qu'elle fait mal. Un tel équilibre manque cruellement de nombreuses critiques du hip hop. Par exemple, certains critiques protestent contre le fait que le hip-hop, dépourvu de politique, d'histoire et de conscience raciale, n'est rien de plus qu'une pathologie sonique et que tout ce qu'il fait, c'est détruire les acquis de la lutte pour les droits civiques. Mais la musique hip-hop est importante car elle éclaire la politique, l'histoire et la race contemporaines.

Au mieux, le hip-hop donne la parole aux jeunes noirs marginaux dont nous n'avons pas l'habitude de parler. Malheureusement, les critiques qui négligent la culture de la jeunesse noire négligent les aspects éclairés du hip-hop et sont trop en colère ou trop autoritaires pour écouter et apprendre.

Source : université de Georgetown

Alain Philippe Durand, université d'Arizona

« Le hip-hop a commencé avec des laissés-pour-compte qui prenaient le micro pour se faire entendre. Mais, pour être entendus, ils devaient rentrer un peu dans le système. Certains l'ont fait à 150%, d'autres ont essayé de maintenir une autonomie. » ³⁶⁷

Alain Philippe Durand

Avant de se joindre à l'Université de l'Arizona en 2010, Alain-Philippe Durand était professeur de français, d'anglais et de cinéma puis responsable des études francophones à l'université de Rhode Island. Il s'intéresse au roman contemporain (France, Brésil et États-Unis), au cinéma français, à la culture hip-hop, à Jorge Amado, aux stratégies de recrutement et de promotion des sciences humaines, du développement professionnel et du mentorat. Il a écrit quatre livres : *Black, Blanc, Beur. La musique rap et la culture hip-hop dans le monde francophone* (Scarecrow Press, 2002), *Un Monde Techno. Nouveaux espaces électroniques dans les années 1980 et 1990* (Préface de Marc Augé) (Weidler, 2004), *Roman de l'extrême contemporain* (Continuum, 2006) co-édité avec Naomi Mandel *Frédéric Beigbeder et ses doubles* (Rodopi, 2008). ³⁶⁸ En 2013, Durand lance un programme de six cours consacrés au hip hop intégrés au cursus d'études africaines (*African Studies*) : *Le rap et le hip-hop en général sont devenus très populaires dans le monde entier. La principale raison, c'est parce que cela concerne n'importe quelle discipline, n'importe quel aspect de la société.* Steven Pond, un professeur associé et un spécialiste de la question du hip-hop, partageait son enthousiasme : « *C'est un développement prometteur et excitant. L'idée de reconnaître l'impact profond du hip-hop dans de nombreux domaines et à travers les cultures. Je pense que c'est un développement positif pour que le hip-hop entre dans les universités, même si on a une décennie et une génération de retard.* » ³⁶⁹

L'objectif des cours est d'apporter un éclairage d'une culture hip hop méconnue dans les médias afin de tenter une approche pluridisciplinaire en croisant des champs d'études comme la politique, le marketing, la mode, le cinéma mais aussi entrevoir les rapports qu'entretient le hip hop avec des pays comme l'Amérique latine. L'approche socio-historique des morceaux de

³⁶⁷ Carole Boinet, *Aux-États-Unis, un Français fait entrer le hip-hop à l'université*, *Les Inrocks* 27/01 :2013

³⁶⁸ The University of Arizona, Durand Alain-Philippe Doyen, collège des sciences humaines Affilié à des études africaines /africana.arizona.edu

³⁶⁹ Louis Lepron, *L'Université de l'Arizona offre des cours de hip-hop*, Kombini, 2013

rap sera privilégiée par rapport à l'étude littéraire des textes abordée par les autres enseignants d'université spécialisés dans la culture hip hop. Durand s'évertue à souligner la contradiction entre les artistes mainstream et ceux qui ont choisi la voie de l'indépendance. Il souligne que « *le problème de légitimité qu'ont certains artistes, "devenus de véritables entrepreneurs" en développant ce qu'il appelle "le marketing du hip-hop". Exemples (bien connus) : Jay-Z, Kanye West, Sean Combs.* Enfin, la grande particularité des cours que propose Durand aux étudiants de l'université d'Arizona est l'étude du rap français considéré par certains comme le second marché du hip hop mondial tout juste derrière les Etats-Unis. Il évoque les rapports complexes qu'entretiennent les rappeurs avec le monde politique, la notion de liberté d'expression ainsi que la participation de ces derniers au débat public. « *En France les rappeurs font partie du débat national. On leur demande leur avis sur la politique, la société. Aux États-Unis, durant la campagne présidentielle cette année, les émissions de TV sérieuses n'invitaient pas Eminem, ou Jay-Z ou Kanye West pour discuter politique* ». ³⁷⁰

Tableau 11

Source : University of Arizona

AFAS 335 – Rap, Culture and God							
CROSS LISTED · PASS/FAIL OPTION · HONORS CONTRACT							
Study of popular culture and religion in African-American and Latino/a communities, with a focus on the place of rap music in the cultural identity of these traditions.							
SECTION	DAYS	LOCATION	TIME	INSTRUCTOR	DATE	STATUS	ENROLLMENT
001	TuTh	R P Harvill Bldg, Rm 305	11:00 AM - 12:15 PM	Alexander Nava	Aug 20 - Dec 5	Open	56 / 110

³⁷⁰ Carole Boinet, *Aux-Etats-Unis, un Français fait entrer le hip-hop à l'université, Les Inrocks 27/01 :2013*

Alain-Philippe Durand (ed.): ‘Hip-Hop en français’. An Exploration of Hip-Hop Culture in the Francophone World

Lanham/Boulder/New York/London: Rowman & Littlefield, 2020. ISBN 9781538116326. 233 pages

Alain-Philippe Durand is not a new name in Hip-Hop Studies, on the contrary: In 2002, his essay collection *Black, Blanc, Beur: Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World*, the first comprehensive English-language study of rap and hip-hop in the French-speaking world, was highly acclaimed by critics. Today, experts in popular culture owe him recognition for a second volume, also exclusively in English, which takes up the thread of the first, but spins it out in a new way. ‘Hip-Hop en français’. An Exploration of Hip-Hop Culture in the Francophone World includes a foreword, an introduction and 13 articles from a wide range of disciplines. Some of the contributors are the same as in the first essay collection, and in some cases they deal with similar questions, so that reading both books ‘crosswise’ gives rise to new perspectives on the current volume and, in retrospect, to new chronologies. Moreover, the contributors cover different – and often several – professional fields, from freelance researcher to university professor, museum curator, journalist, and even rapper and organiser of hip-hop concerts. This diversity of expertise, professional know-how and artistic experience allows for a highly diversified approach to the complex subject matter – possibly the only viable one, since rap and hip-hop refer to nothing less than “the aesthetic, social, intellectual, and political identities, beliefs, behaviors, and values produced and embraced by its members, who generally think of hip-hop as an identity, a worldview, and a ‘way of life’” (x, quoting Morgan and Bennett 2011). Finally, the book complements the knowledge of the various disciplinary and professional backgrounds with a network of geographical references illustrating the tension between localization and globalization so characteristic of this form of art: Paris and the province(s), France and the francophone world, the US and a – nearer or farer – Africa.

But how has the scene evolved since 2002? On the credit side of change, Durand enters such new developments as the ‘academization’ of the object of investigation, the technical achievements of the past 20 years, and the worldwide spread of hip-hop culture. He provides an impressive panorama of the new field of Hip-Hop Studies with its booming (primarily US-American) research centres (Harvard, Stanford, Cornell, Colorado), its study programmes (University of Arizona) and initiatives of hip-hop based education (HHBE), to which the essay collection dedicates a separate chapter. The references to publications by young researchers are also very useful although they remain essentially focused on the Amer

ican and English-speaking world, which is all the more regrettable as in the past two decades countless – and relevant – studies of (French-language) rap have been published in languages other than English that inevitably go unnoticed (as an example, cf. the German-speaking academic community with Eva Kimminich 2002 and 2004, Susanne Stemmler 2007, Daniel

Tödt 2012, Florian Werner 2015, Marc Dietrich 2016, and others). In contrast, among the aspects that have not changed Durand enumerates the “eternal quests for identity, authenticity, legitimacy, and the dilemmas or paradoxes that reign in hip-hop culture” (xxi). Twenty years later, rap artists still address “social justice, migrations and oppressions, colonialism and post-colonialism, terrorism, race and gender, love and hate, and wit and multilingualism” (xxi), but more than ever they run the risk of letting themselves get absorbed by market economy. One of the crucial questions therefore is, “Is signing with a record company or an agent buying into a system?” (xxi) Finally, still speaking of the two introductory chapters, one could argue whether a definition of hip hop and rap (while keeping in mind possibilities of overlap) would not have facilitated further reading. Such a conceptual clarification will be presented in Steve Gadet’s and Jean-Marie Jacono’s contributions, but the reader would appreciate to obtain it in advance so as to use it as a foil for the rest of the book. This desideratum seems all the more understandable as the book deals with a vast array of facets of one and the same phenomenon and this, methodologically speaking, in a very diverse way by alternating case studies and overview chapters.

Source : Ursula MATHIS-MOSER Alain-Philippe Durand (ed.): ‘Hip-Hop en français’, ATeM 5,1 (2020)

4.4 Hip hop et recherches universitaires : des premiers pas balbutiants en France

Tous un peu héritiers de Georges Lapassade

« Georges Lapassade n'est pas seulement un des initiateurs de la pédagogie institutionnelle. Il travailla sur la transe chez les Gnaouas d'Essaouira (Maroc) et les états de conscience modifiés puis il introduisit en France l'ethnométhodologie et les travaux de Harold Garfinkel. Il sera le premier à faire son entrée à l'université dans les années 1990, au scandale de certains, la culture hip-hop et le rap pratiqués dans les banlieues de la Seine-Saint-Denis. Il aurait détesté être décrit comme maître à penser. Il n'en reste pas moins une grande figure d'une certaine forme de l'université française d'après 68, qui se voulait un lieu de pensée, de contestation et de compréhension du monde, afin de permettre l'action ». ³⁷¹

Bruno Ollivier

C'est autour de Georges Lapassade, philosophe, sociologue, ethnologue que les premiers acteurs de la culture hip hop entrent à l'université de Paris 8 Saint Denis. Son nom est associé au développement de la psychosociologie et sa thèse qui est un ouvrage majeur : *L'entrée dans la vie, essai sur l'inachèvement de l'homme* (1962) est encore considéré comme un livre symptôme, en résonance avec l'exaltation de la jeunesse de l'époque, son opposition aux conditions de l'existence de l'âge adulte, annonçant ainsi le mouvement contestataire de Mai 68. ³⁷² Lapassade, épaulé par une poignée d'enseignants, organise des rencontres, des ateliers et des concerts dédiés à la culture hip hop et reçoit les premiers acteurs du mouvement renaissant. « Des rappeurs comme Driver, M'Widi, MC Solaar, Ménéliq, Rapsonic, Stomy Bugsy ou Kader Aktivist ; des graffeurs comme Mode2, les FBI, André, Swen des 93 NTM, le collectif Basalt (Banga, King Bobo, Shuck) ; le premier groupe de danseuses et rappeuses Ladie's Night ; les journalistes comme Juan Massenya ou Sear (Get Busy) ». ³⁷³

³⁷¹ Bruno Ollivier, Georges Lapassade (1924-2008) De l'analyse à la contestation de l'institution, *Hermes* 53, 2009

³⁷² Colin, Lucette, et Rémi Hess. « Georges Lapassade (1924-2008) : cinquante ans de psychosociologie », *Bulletin de psychologie*, vol. numéro 500, no. 2, 2009, pp. 191-193.

³⁷³ Subzero, *Pascal Tessaud s'apprête à déterrer un trésor oublié du hip hop français*, www.90bpm.com 27/07/2018

Personnalité charismatique, atypique et parfois contestée dans le monde universitaire, Georges Lapassade corédige avec Pascal Rousselot en 1990, l'un des premiers essais fondateurs *Le rap ou la fureur de dire* dans lequel le rap français et américain sont définis comme une « poésie orale et urbaine ». ³⁷⁴ Le sociologue Karim Hammou dit de l'œuvre « qu'elle esquisse les prémices d'une grille de lecture du rappeur en « *porte-parole des jeunes de banlieues populaires* », que Michel Kokoreff approfondira en problématisant très explicitement le rap en France à l'intersection de problèmes publics aussi hétérogènes que les tags, les bandes, les banlieues, l'exclusion ou encore « *les déchirements et les ostracismes de nos sociétés urbaines* » (Kokoreff, 1991,) ». ³⁷⁵ Le rappeur Driver dans un entretien témoignait à propos de Georges Lapassade décédé en 2008 : « *Il était déjà très vieux à l'époque. C'est quelqu'un qui a fait beaucoup pour moi sans qu'on se connaisse vraiment. Il aimait notre musique. Il devait avoir soixante ans à l'époque, il dansait comme un fou. D'ailleurs, quelqu'un m'a contacté récemment en me disant qu'il a des vidéos de cette époque-là* ». ³⁷⁶

Une nouvelle génération de chercheurs français

Claire Calogirou est l'une des pionnières dans la recherche française consacrée aux cultures urbaines. Elle est aujourd'hui chargée de recherche au CNRS, membre de l'Institut d'Etudes Européennes et Méditerranéennes Comparatives. Ses travaux ont permis dès les années 1990 de constituer des collections pour la MuCEM ³⁷⁷ sur le skateboard, le hip hop et le graffiti. Elle a parcouru tout l'hexagone afin de présenter des expositions telles que « Skate story » (1996-2001, co-commissariat), « Hip hop, art de rue, art de scène » (2001-2009 commissariat), « Faire le mur », lieu unique, Nantes, 6 novembre 2011 – 8 janvier 2012 (co-commissariat). En avril 2012 ; Claire Calogirou publie notamment l'ouvrage *Une esthétique urbaine, graffeurs d'Europe*, un livre composé d'images d'enquêtes, d'objets et d'œuvres d'art provenant des collections du MuCEM et de collections particulières. Elle met au fil des pages en perspective le regard des graffeurs et celui de la société. ³⁷⁸ Les chercheurs Emmanuelle Carinos, Séverin

³⁷⁴ Georges Lapassade, Pascal Rousselot, *Le rap ou la fureur de dire*, Talmart Eds

³⁷⁵ Hammou, Karim. « Rap et banlieue : crépuscule d'un mythe ? », *Informations sociales*, vol. 190, no. 4, 2015, pp. 74-82.

³⁷⁶ Stéphane Fortems, Interview Driver « On ne nous aimera jamais », lerapenfrance.fr, 2012

³⁷⁷ Musée des Civilisations de l'Europe et des Universités

³⁷⁸ Claire Calogirou, *Une esthétique urbaine, graffeurs d'Europe ; l'Oeil d'Horus*, 2012 + Notes du communiqué de presse de l'éditeur.

Guillard, Karim Hammou et Marie Sonnette expliquent aux journaliste de Kombini que les événements consacrés au hip-hop dans les universités françaises existent depuis les années 1990 : « *Le hip-hop a été au cœur d'initiatives pédagogiques et artistiques dans une université comme Paris 8 Saint-Denis dès le tout début des années 1990 ; une exposition sur l'histoire du hip-hop en France dont la commissaire était l'anthropologue Claire Calogirou sillonnait déjà la France dans les années 2000, etc. On oublie souvent les initiatives passées, parce que l'image la plus commune du rap est d'être un genre musical en rupture avec ou en dehors des institutions culturelles et publiques* ».

Noise La Ville est une association créée en 2011 et son ambition selon Lisa sa présidente, était de « faire du bruit à Sciences Po », en sollicitant des représentants du mouvement hip hop pour « dépasser les préjugés en créant des espaces de réflexions au sein de cette culture »³⁷⁹. Dans son initiative, le collectif associatif organise chaque année le *Noise Festival* qui comprend des concerts, des block parties et soirées, des masterclasses parrainées par des artistes (Kourtrajmé, Disiz, Oxmo Puccino, Youssoupha, La Rumeur ou Kohndo) avec pour objectif de tisser des liens entre les cultures urbaines et le monde universitaire ».

Médine et sa venue contestée à l'Ecole Normale Supérieure

En 2015, les étudiants Emmanuelle Carinos et Benoît Dufau ouvrent en 2015 à l'Ecole Normale Supérieure un séminaire intitulé *La plume et le bitume* consacré à l'analyse stylistique des textes de rap français. Le séminaire est tout d'abord organisé autour d'un échange avec le rappeur invité (Lino, Kohndo, Casey, Sako, Les X-Men, etc..) et autour d'une thématique comme *Le mauvais genre du rap* lors du séminaire du 18 octobre 2016. Dans un second temps un exposé et une discussion sont consacrés au style du rappeur, d'un album, d'une question transversale et surtout du rapport que l'artiste entretient avec l'écriture. Le 28 mars 2017, le séminaire de l'ENS a invité Médine, le rappeur originaire du Havre. « Au cours d'une soirée passionnée, le

³⁷⁹ Masterclasse de la Rumeur organisée par l'association Noise la ville dans le cadre du Festival Le bruit de la ville 2017, à Sciences Po Paris le 30 mars. Cette masterclasse est co-produite avec l'Abcdrduson.com.

rappeur a tenu à briser la frontière entre culture légitime (littérature dite 'classique') et illégitime ('rap'). Comme sur sa pochette d'album, où sa photo est mélangée avec celle de Victor Hugo, Médine a débattu sur la place de son art dans le large spectre culturel. »³⁸⁰

« *Crucifier les laïcards comme à Golgotha* »
Médine, dans « Don't Laïk » (2015)

Le rappeur Médine, aux textes et aux discours construits est pourtant un habitué de la provocation et des polémiques. Ainsi la phrase « *Crucifier les laïcards comme à Golgotha* » tiré de son titre « Don't Laïk » ne passe pas particulièrement dans la classe politique et médiatique française. Le public rap, habitué aux « punchlines » les plus gores n'a jamais réagi aux propos de Médine ni à leur portée politique. Lors du séminaire *La plume et le Bitume*, le rappeur français s'est expliqué tout d'abord sur son art de la punchline : « *Je voulais absolument comme une obsession donner des phrases à double sens parce qu'il y avait une lecture à l'oral et une lecture à l'écrit. Et c'est ce qui est au final le plus jouissif. Lorsqu'on arrive à donner à une phrase un sens direct et que ça sonne bien à l'oreille. Et lorsque tu la lis cela donne une autre compréhension* ». ³⁸¹

Lors du séminaire, Médine est revenu également sur sa manière de faire passer des messages en utilisant la provocation. Sa technique d'écriture consiste à tendre des pièges en utilisant des points de vue externes destinés à stigmatiser une population, qu'il retourne à l'expéditeur comme le terme « *islamo-caillera* » :

« C'est très excitant du point de vue de l'auteur de réutiliser des sémantiques qui sont utilisées pour te vilipender, de te les réapproprier pour les renvoyer au visage pour tenter de montrer autre chose et que ta catégorisation est complètement fausse et que tu fais fausse route. Parce qu'au final on a les mêmes références. Victor Hugo c'est ta référence aussi. Et peut-être que Devos et peut être que Desproges est aussi l'une de tes références. Mais l'esthétisme de ce que je représente et ce à quoi je te renvoie dans l'imaginaire te font dire des choses qui sont insultantes me concernant. Donc c'est très jouissif pour moi de réutiliser ces mots, cette

³⁸⁰ Louis Heidsieck, *Polémique autour de la conférence du rappeur Médine à Normale Sup*, le 31 mars 201

³⁸¹ Séance du séminaire d'élèves consacré au rap, intitulé "*La Plume et le Bitume*", et organisé au LILA par Emmanuelle Carinos et Benoît Dufau. Rencontre avec le rappeur Médine. [www. savoirs.ens.fr](http://www.savoirs.ens.fr) ; Ecole Normale Supérieure, le 26/03/2017

sémantique-là pour pouvoir les renvoyer au visage de ceux qui les ont produit. Mais c'est périlleux. C'est très périlleux. Quand je dis *islamo-caillera* dans le morceau « Dont Laïk », on pense que je vais créer une secte islamo-caillera en gros. On pense que je vais créer un parti qui s'appelle islamo-caillera. Et c'est un peu périlleux du point de vue des médias mainstream. Car finalement les médias spécialistes comprennent qu'il y a un jeu de provocation qui est propre au rap. (...) Si tu t'offusques de la façon dont j'ai réutilisé ton propre mot, c'est que tu es tombé dans ton propre piège. Mais c'est très périlleux. Moi je me revendique de cet esprit Charlie, de cet esprit très caricatural, de cette irrévérence. Mais on ne me donne pas le droit d'utiliser l'un de ces droits-là ».

François Xavier Bellamy, homme politique, professeur de philosophie et ancien élève de l'École Normale Supérieure s'est indigné publiquement de la venue de Médine à ce séminaire. Sur son compte Twitter il a notamment écrit : *Normale Sup reçoit Médine en conférence, le rappeur qui promet de "crucifier les laïcards comme à Golgotha." Jusqu'où ira le reniement ??* ». Il fut suivi par Jean-Louis Bianco, alors président de l'Observatoire de la laïcité, qui avait répondu à Médine sur France Culture : *« C'est justement parce qu'ils étaient considérés par des illuminés comme de dangereux « laïcards », dévoyant la laïcité pour stigmatiser l'islam, que les dessinateurs de Charlie ont été crucifiés »*.³⁸² Mais l'offensive la plus importante vient des rangs du Printemps Républicain, une association qui compte environ 1000 membres et qui par la stratégie d'influence, la présence médiatique et éditoriale, la maîtrise des réseaux sociaux et ses entrées dans les couloirs du pouvoir, a su imposer ses thèmes dans le débat public notamment sur la laïcité et la lutte contre l'islamisme. La députée Aurore Bergé, proche du Printemps Républicain a qualifié dans les médias Médine de « rappeur islamiste », ce qui lui a valu un dépôt de plainte de la part du rappeur.

Lors d'une rencontre avec Emmanuelle Carinos, l'une des organisatrices du séminaire *La Plume et le bitume*, elle m'a expliqué que l'influence du Printemps Républicain était telle que l'ENS a décidé de ne pas poursuivre les séminaires consacrés au rap afin d'éviter des polémiques qui pourrait nuire à sa réputation. Elle poursuit actuellement une thèse en cours intitulée « *Violence esthétique et violence politique : le cas du Rap français* », à l'Université Paris 8, sous la direction du sociologue Michel Kokoreff.

³⁸² *Ibid*

Annexe 32

Séminaire La Plume et le Bitume

Du 28 janvier 2015 au 1 juin 2015
ENS Ulm (Salle Histoire)

Ce séminaire ouvert à tous souhaite proposer une approche stylistique du rap français : les textes et le flow seront mis à l'honneur pour analyser "l'style que t'entends" (Booba). Il y aura deux types de séances :

- 1/ une rencontre et un échange avec un rappeur reconnu ;
- 2/ un exposé et une discussion consacrés au style d'un rappeur, à un album ou à une question transversale.

Il s'agira d'interroger le rapport des rappeurs à l'écriture : pour reprendre les mots de Lino, comment ces "obsédés textuels" conçoivent-ils leur "sale littérature" ?

Programme

- 28 janvier : Introduction : "mon rap un poème sans poésie" (Booba)
- 4 février : Virus et le "cafarnaüm" des mots
- 11 février : Rencontre avec Virus : "J'suis le rappeur qui supporte le moins le rap de blanc"
- 4 mars : La "sale littérature" de Lino
- 11 mars : Rencontre avec Lino : "J'suis devenu poète par défaut"
- 8 avril : avec Anne-Marie Paillet et Paul Clavier (ENS)
- Séance(s) à définir
- 15 mai : Rencontre avec Kohndo : "Polyglotte parlant toutes les rues"
- Séance(s) à définir

Salle Histoire (escalier D, à gauche du hall, 2e étage). Sauf le 11 mars : amphi Rabaud.

Contactez-nous pour figurer dans la liste de diffusion : rap45ulm@gmail.com

Responsables : Emmanuelle Carinos, Benoît Dufau

Adresse : ENS Ulm (Salle Histoire)

Source : Ecole Normale Supérieure

Médine, le rap engagé ne doit pas craindre de choquer, heurter, inquiéter

Par Michel Bampély (Libération, le 28-06-2018)

Délaissé par la culture industrielle, la puissance publique et les mass média depuis deux décennies, le rap conscient résiste et heurte l'opinion publique. Le rôle social de l'artiste engagé est de provoquer, d'ouvrir des espaces de controverses, de remettre sans cesse en question les privilèges des puissants.

La France est en plein débat idéologique. La droite et l'extrême droite ont lancé une polémique au sujet de la programmation au Bataclan du rappeur Médine. Les partis politiques droitiers reprochent au rappeur d'effectuer une représentation dans le lieu même où 90 français furent assassinés en 2015 par le terrorisme djihadiste. Marine Le Pen, présidente du Rassemblement National et ses soutiens estiment que les prises de position de Médine présentent de nombreuses similitudes avec le fondamentalisme islamiste. S'opposent d'un côté les partisans de la liberté d'expression de l'artiste et de l'autre les défenseurs de la mémoire des victimes du Bataclan. Pour comprendre la polémique qui secoue l'hexagone depuis quelques jours, je voudrais distinguer trois ensembles qui entrent en conflit et qui sont la loi, la morale et la logique du marché.

La loi républicaine française protège la liberté d'expression de l'artiste et la liberté de diffusion de la salle de programmation. Elle ne peut annuler une représentation uniquement si celle-ci présente une incitation à la haine, une atteinte à la dignité humaine ou un trouble à l'ordre public. Dans le cas de l'affaire de l'annulation des spectacles de Dieudonné, ces arguments avaient été invoqués afin de faire interdire par le Conseil d'Etat ses représentations. Jack Lang, ancien ministre de la culture et professeur agrégé de droit, n'était pas favorable à ces interdictions car il estimait qu'elles ouvraient la boîte de pandore à toutes formes de censure et de déviance. Les mouvements identitaires opposés à Médine peuvent donc à leur guise organiser des manifestations afin de créer un risque de trouble à l'ordre public et faire annuler les concerts par les autorités.

Sur le plan de la morale, lorsque Médine écrit dans son titre *Dont' laïc* « crucifions les laïcards comme à Goghota » ses provocations peuvent être discutables même si elles n'enfreignent pas la loi. Une république laïque protège encore les individus contre les dérives sectaires et religieuses en séparant les choses d'ordre spirituel de la chose publique. Seulement il n'est pas plus moral que des politiques instrumentalisent la souffrance des familles endeuillées par les attentats. Life for Paris, l'une des principales associations de victimes des attentats du 13 novembre, estime à juste titre que le Bataclan reste « complètement libre de sa programmation ». refusant la récupération par les politiques de « la mémoire des victimes des attentats à des fins politiciennes, comme c'est le cas dans cette affaire ». C'est au nom de la morale encore que l'avocat des familles des victimes a décidé de saisir le préfet. « La morale est un talent de société » nous rappelle Rémy de Gourmont dans *Les promenades philosophiques*.

Enfin, la logique du marché a minorisé le rap conscient au profit d'un rap de divertissement comme ce fut le cas pour la chanson sociale et révolutionnaire au siècle dernier. Médine est issu de l'âge d'or du rap français des années 1990-2000 et accompagne cette dernière génération d'un hip hop lettré et contestataire. Le rôle de l'artiste engagé est de provoquer, d'ouvrir des espaces de controverses. Il doit choquer, heurter, inquiéter l'opinion publique, le politique et le bourgeois. Il remet en question les privilèges de *la upper class*, entre parfois en compétition avec les élus pour la représentation de la voix du peuple. Et pour cela, il lèvera des rideaux de fer, rencontrera du rejet, de la censure des radios nationales diffusant un rap formaté et faussement subversif pour rassurer leurs partenaires publicitaires et institutionnels.

La logique du marché est partielle, cynique, dicte les comportements humains, vote ses amendements, ne connaît pas de morale. C'est elle qui a dit aux rois impérialistes : « allons dérober le sceptre et la couronne aux indigènes et nous écrirons dans nos livres, que nous sommes venus apporter la civilisation ». C'est elle qui a dit aux industriels milliardaires : « concentrons les médias et nous censurerons les propos allant à l'encontre de nos intérêts ». Et tous les rappers conscients qui rappelleront ce passé qui ne passe pas, qui dénonceront les violences symboliques et structurelles, qui exerceront un contre-pouvoir en proposant une alternative aux décisions d'une autorité, connaîtront la censure. La loi, la morale et la logique du marché créent des rapports de force et mettent les individus ainsi que les groupes sociaux en concurrence. Derrière l'affaire de Médine se dessine en réalité, le triste affrontement de deux mémoires collectives. La première provient d'une insoutenable douleur coloniale, la seconde est celle des fantômes allongés sur le sol du Bataclan.

Pour Jean Blanc, doyen de la faculté de lettres de l'université de Genève ³⁸³, « *Le hip-hop peut être considéré, selon le mot de l'anthropologue Marcel Mauss, comme un fait social total. Il concerne des arts très divers. Mais il est aussi, plus largement, un mouvement populaire, issu des banlieues désœuvrées du Bronx, qui, très tôt, a porté des revendications d'émancipation sociale et politique, liées à la lutte ou à la contestation des discriminations. À cet égard, le hip-hop fait écho à des problématiques qui traversent la société tout entière, la questionnant de l'intérieur, en mettant en évidence, par l'extrême ou par l'absurde, les logiques de son fonctionnement et de ses dérives. On comprend, dans ce cadre, que l'étude du hip-hop et des différentes formes qu'a pu prendre, et que peut prendre encore cette culture urbaine contemporaine, ait sa place au sein de l'université et, plus singulièrement encore, dans le cadre des humanités contemporaines.* ». En France, les universités ne dispensent pas de cours sur la culture hip hop comme leurs homologues anglo-saxonnes et aucun département scientifique n'est consacré spécifiquement à ce mouvement culturel. L'enseignement depuis son entrée à l'université de Paris 8 Saint Denis par Georges Lapassade en 1990 est toujours à « l'état de projet ».

³⁸³ Uni-Cité, Le journal de l'université de Genève, le hip hop fait son entrée dans le monde académique, 3 décembre 2015-18 février 2016 n°112

4.5 Sociologues de l'art et de la culture urbaine

Tableau 12

Noms	Universités-Centres de rattachement	Spécialités	Ouvrages -Travaux	Années
Georges Lapassade	Université Paris 8 Saint Denis	Professeur de sociologie à l'Université de Paris 8 et d'ethnologie à l'Université de Paris 7. Philosophe, psychosociologue, sociologue et ethnographe.	<i>Le rap ou La fureur de dire</i> , Georges Lapassade, Philippe Rousselot) (Ed L. Talmart)	1990
Michel Kokoreff	Université Paris 8 Saint Denis	Professeur de sociologie Sociologie et ethnographie des quartiers populaires	<i>Le lisse et l'incisif : les tags dans le métro</i> , Paris : Editions de l'IRIS, Institut de Recherche et d'Information Socio-Economique-Travail Santé, U.A.1236 CNRS-Université Paris Dauphine, 1990	1990
Alain Vulbeau	Université Paris-Ouest-Nanterre La Défense.	Professeur au département de Sciences de l'Éducation (CREF, EA 1589)	<i>Du tag au tag</i> , Institut de l'enfance et de la famille et édition Alizé, 1992	1992
Hugues Bazin	MHS Paris Nord	Chercheur associé MSH Paris-Nord, Animateur du Laboratoire d'Innovation Sociale par la Recherche-Action	<i>La culture hip-hop</i> , Editions Desclée de Brouwer,	1995
Antoine « Wave » Garnier	Université Paris 8 Saint-Denis	Sociologue, écrivain, journaliste, producteur, Spécialiste de la culture hip hop	<i>Comprendre le Rap</i> , BOP Edition	1998
Béatrice Sberna	EHESS	Docteure en sociologie Chercheuse indépendante	<i>Une sociologie du rap à Marseille : identité marginale</i> , Editions L'Harmattan, 2001	2001

Isabelle Kauffmann	Université de Nantes -CENS (Centre Nantais de sociologie)	Enseignante à Arifts et Université catholique. Recherches sur la danse hip hop et les acteurs du rap	« <i>Des valeurs hip-hop à la valeur du hip-hop. L'usage de la notion de valeur peut-il témoigner de la position de la danse hip-hop dans la société globale ?</i> », dans <i>Les valeurs</i> , p. 145-160	2002
Sylvia Faure	Université Lyon 2	Maître de conférences Université Lumière Lyon Directrice du département de Sociologie, Ancienne professionnelle de la danse	<i>Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques (avec Marie-Carmen GARCIA), Paris, La Dispute 187 p.</i>	2005
Morgan Jouvenet	CNRS	Chercheur au laboratoire Printemps (CNRS, Université de Versailles-Saint Quentin en Yvelines)	<i>Le musicien entre travail artistique et critique sociale</i> , Maison des Sciences de l'Homme	2006
Loïc Lafarge de Grangeneuve	ENS Cachan l'Institut des sciences sociales du politique.	Docteur en sociologie politique. Politiques culturelles urbaines et mouvement techno	<i>Politique du hip-hop, action publique et cultures urbaines</i> , (Ed : Presses universitaires du Mirail, coll. « Socio-Logiques »)	2008
Anthony Pecqueux	CNRS	Sociologue, Chargé de recherche CNRS au Centre Max Weber	<i>Le rap</i> , Paris, Editions Le Cavalier Bleu (Idées reçues).	2009
Karim Hammou	CNRS	Sociologue, chargé de recherche au CNRS ? Industries culturelles et exploitation marchande, Musiques hip-hop	(préf. Howard Becker) - <i>Une histoire du rap en France</i> , La Découverte, 2012	2012
Roberta Shapiro	EHESS (l'Institut interdisciplinaire anthropologie du contemporain (CCII))	Chercheuse en sociologie et en anthropologie culturelle Recherches pour une socio-histoire de la danse hip-hop en France.	<i>Du smurf au ballet, L'invention de la danse hip-hop</i> , Editions de L'EHESS	2012
Nathalie Heinich	CNRS/EHESS	Sociologue, directeur de recherche (classe exceptionnelle) au CNRS, membre du CRAL (Centre de recherches sur les arts et le langage)	<i>Nathalie Heinich, Roberta Shapiro (dir.), De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art</i> , Paris, EHESS, coll. « Cas de figure »	2012

Marie Sonnette	Université d'Angers	Sociologue des arts et de la culture Rap, hip hop et cultures populaires	<i>Des manières critiques de faire du rap : pratiques artistiques, pratiques politiques. Contribution à une sociologie des artistes. Thèse sous la direction de Bruno Péquignot et Laurent Fleury</i>	2013
Kheira Belhadj-Ziane	UQO/ Canada- France	Professeure au Département de travail social au Campus de Saint-Jérôme. « diversité ethnoculturelle et religieuse : gestion sociopolitique et intervention sociosanitaire »	(préf. Antigone Mouchtouris) - <i>Le rap underground : un mythe actuel de la culture populaire</i> , L'Harmattan	2014
Louis Jesu	Centre Maurice Halbwachs	Sociologue. Chargé d'études et de recherche à l'ENS-Lyon (Centre Max Weber). Sociologie de la culture	<i>L'élite artistique des cités : métamorphoses de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-2015)</i> . Thèse Sous la direction de Michel Kokoreff et de Jean-Marie Seca.	2016
Emmanuelle Carinos	Cresppa-GTM	Doctorante en sociologie. Doctorante en sociologie. Rap français, sociologie de la culture	Emmanuelle Carinos et Karim Hammou (dirs.) <i>Perspectives esthétiques sur les musiques hip-hop</i> , Presses Universitaires de Provence	2020

4.6 Antoine « Wave » Garnier (1965-2009), une sociologie de l'émancipation

« Pour lui, le rap se devait d'accomplir sa mission d'émancipation du peuple noir. Ni plus ni moins. Et le rap des années 2000, pour Antoine, n'était rien d'autre qu'avilissant »

Jean-Bernard Gervais

Un sociologue et chroniqueur de l'art

Antoine Garnier aurait davantage souhaité que la recherche scientifique s'engage dans le prolongement de ses travaux sur la culture hip hop, plutôt qu'on lui brosse un portrait flatteur, lui qui fut d'un naturel discret, ne mettant en lumière que les artistes avec lesquels il s'entretenait ou collaborait. Il est décédé en janvier 2009 à Montréal d'une crise cardiaque, laissant derrière lui le monde social du hip hop, orphelin de ses brillantes analyses sur la société américaine et les cultures noires. Ses collaborateurs le décrivent comme un activiste iconoclaste, intègre, ayant participé de son temps grâce à ses talents d'écrivain et de concepteur de projets, à la démocratisation, d'une culture urbaine marginalisée. Peu connu des milieux universitaires dans les années 1990, ce chercheur en sociologie, diplômé d'un DEA en civilisation américaine à Paris 8 Saint-Denis, mène une carrière journalistique en qualité de correspondant aux Etats-Unis pour des magazines spécialisés français comme L'Affiche, The Source, Black News, Power, Groove, avant de devenir rédacteur en chef de Radikal. En qualité d'écrivain il rédige plusieurs ouvrages consacrés à la culture hip hop, « *Comprendre le rap* », ³⁸⁴ "*Souffle au cœur de la génération Hip Hop entre New York et Paris*", Vol 1 ³⁸⁵ et enfin "*Les Suprêmes, La révolution vibracultic*".), ³⁸⁶

En ce qui me concerne, j'ai rencontré Antoine Garnier lorsque j'étais étudiant en psychologie à l'université de Jussieu à la fin des années 1990. J'avais en parallèle de mes études monté un groupe de hip hop alternatif appelé *La Troupe* qu'il souhaitait prendre en management. Il produisait une émission radiophonique à la station française Fun Radio. Cette émission accueillait à l'époque la quasi-totalité du rap français ainsi que des artistes américains tels que

³⁸⁴ Antoine Garnier, *comprendre le rap*, Bop Eds 1998

³⁸⁵ Antoine Garnier, "*Souffle au cœur de la génération Hip Hop entre New York et Paris* "Editions Alias, Paris, 224 pages, (deux volumes 1986-1996 et 1996-2003)

³⁸⁶ Antoine Garnier, *Les Suprêmes, La révolution vibracultic*, Ed Antoine Wave Garnier, 2006

LL Cool J, Fugees ou Mob Deep. L'un des membres de mon groupe (MC Lune) freestylait chaque semaine avec les invités et il m'est arrivé une fois de prendre le micro à l'antenne pour rapper avec le groupe IAM en duplex Paris-Marseille. Le rappeur marseillais Akhenaton appelait Antoine Garnier « Tonio » et la grande proximité qu'Antoine entretenait avec les artistes du monde du hip hop était l'un des points forts de sa personnalité. Lorsqu'il organisait des réunions avec mon groupe, je ne saisisais pas le lien entre son talent d'analyste de la culture et le métier de manager d'artistes. La collaboration n'a pas abouti finalement parce qu'Antoine n'aimait pas s'imposer, et il s'est effacé avec la même discrétion qu'il était entré dans nos vies, mais son influence artistique et intellectuelle fut sur nous profonde et durable. L'émission *Cheick ça* n'a duré qu'une seule saison et l'année suivante Skyrock a pris le relais sur la prise en charge de la culture hip hop en s'autoproclamant « Premier sur le rap » et le succès fut immédiat. Au début des années 2000, Antoine Garnier se faisait de plus en plus discret. L'âge d'or du rap conscient touchait à sa fin et le public et les artistes se tournaient davantage vers un rap de divertissement. « *Antoine était devenu mélancolique, légèrement aigri. Il ne reconnaissait plus le milieu rap, tel qu'il se bâtissait au tout début du XXIe siècle. Pour lui, le rap se devait d'accomplir sa mission d'émancipation du peuple noir. Ni plus ni moins. Et le rap des années 2000, pour Antoine, n'était rien d'autre qu'avalissant* ». ³⁸⁷ Les années 2000 furent également marquées par le début de la mondialisation du rap, de son appropriation culturelle par les forces globalisantes et la perte de l'identité et des revendications sociales et politiques des Noirs. Les magazines spécialisés dans la culture hip hop disparaissent les uns après les autres, la mutation de la consommation de la musique liée à internet s'opère et enfin l'apparition de nouveaux acteurs culturels qui prennent en main la culture hip hop. Agé de 44 ans, Antoine Garnier fut longtemps considéré dans le milieu journalistique comme l'un des observateurs et « rap-porteur » pionniers d'une culture hip hop en expansion, de ses débuts dans les années 1980 à sa globalisation dans les années 2000. Privilégiant sa carrière d'écrivain, il se lance dans la collaboration dans un projet de magazine culturel et sociétal « Ingrédient » avant de s'éloigner définitivement du monde des médias français et d'émigrer au Canada. « *Son talent n'est pas fait pour la France, tant pis et comme dit le proverbe, nul n'est prophète dans son pays. Aux Etats-Unis les stars du rap savent qui est Antoine, c'était même pour certains leur ami comme Puff Daddy ou KRS One. Après chaque concert, il est reçu back-stage avec*

³⁸⁷ Blacknewsmagazine.com : RIP Antoine « Wave Garnier, le » rap-porteur, 20 février 2018

respect car ce n'est pas une groupie mais un véritable chroniqueur et sociologue dont l'avis compte. Les artistes lui ouvrent même les portes de leur studio d'enregistrement comme Guru avec lequel nous avons passé des heures. On n'avait pas encore de téléphone portable pour capter ces instants magiques, mais chaque moment, chaque rencontre sont gravés dans ma mémoire » .³⁸⁸

Une grande figure du journalisme

Antoine Garnier laisse derrière lui une manière de concevoir et réaliser des reportages et des émissions pour le monde médiatique (« Culture Rock spécial rap » (M6), « La Guerre des Gangs » (soirée thématique pour 13 ème Rue), « Bouge Ta Nuit » (RFO Sat), « Une Journée à New York », « Check ça » sur Fun Radio. « *Il avait aussi lancé les éditions "Antoine Wave Garnier" qui avaient pour but d'analyser historiquement et culturellement des membres de la diaspora noire dans le domaine liant sociologie et arts. Ces éditions sont nées d'un constat simple : la difficulté de trouver des livres pédagogiques, en français, sur la participation des jeunes noirs français à la société.* »³⁸⁹ Comme Antoine Garnier le disait lui-même, il « portait un regard singulier sur l'influence révolutionnaire de la culture noire contemporaine sur les jeunes américaines et françaises. ». Il constatait un vif intérêt en France pour le hip hop, mais signalait une profonde méconnaissance de cette culture où la pratique du rap et la culture de rue étaient injustement confondus. Le traitement du hip hop par les médias français à son arrivée dans les années 1980 « par les images, les reportages rigolards, cliché-esques, une approche uniquement esthétique » ont desservi son objectif social et politique ainsi que son identité culturelle. « *À travers l'expérience d'un Français d'origine caribéenne aux Etats-Unis, j'ai tenté de sortir de cette approche strictement artistique, de redonner à cette culture son expression, son visage humain, partager combien elle correspond à un mode de vie, de pensée nourrit historiquement, socialement, politiquement au quotidien par le sort appliqué aux minorités noires-américaines dans la société contemporaine américaine* ». ³⁹⁰ Sa sociologie inspirée des *Black Studies* elles-mêmes issues des mouvements d'émancipation de la communauté noires dans les années 60, « mélangeait des informations politiques, sociales, artistiques poétiques,

³⁸⁸ *Ibid*

³⁸⁹ Generation.fr, *Antoine Garnier est mort*, 27 janvier 2009

³⁹⁰ Grioo.com, *Antoine Garnier, journaliste écrivain au cœur du hip hop*, 12 septembre 2004

musicales, les vraies composantes de cette production noire-américaine », se démarquant ainsi de l'approche scientifique des premiers universitaires français qui se penchaient sur la culture hip hop à la même période. Il était avant tout un homme de terrain, décrivait dans ses ouvrages l'atmosphère et l'évolution de cette contre-culture au travers de rencontres originales telles que KRS One, Guru, John Singleton, Spike Lee, De La Soul, Dr Dre ou Run DMC qui devinrent des stars planétaires, des « Suprêmes » comme il se plaisait à les définir. « *Une vraie prise de température sur le terrain, le rythme de ses villes, de ses régions, Etats, des acteurs, des moments, situations particulières de cette culture, un contexte général permettant de mieux en situer la vitalité ou l'infortune, le développement, la trajectoire et ses différents impacts* ». ³⁹¹

Antoine Garnier livra une analyse comparée des sociétés et de leurs enjeux « pour le quidam, pour le passionné, les curieux en quête d'informations sur ce phénomène révolutionnaire, pour les étudiants en sciences humaines, pour les femmes et la condition de leur genre, pour les parents qui veulent comprendre la culture de leurs enfants, les français et leurs positions ambiguës vis-à-vis des Etats-Unis, et vice-versa ». En France, La culture hip hop des premières années et celle qui l'a remplacé dans les années 2000 « trouvent leur place au cœur de nos sociétés puisqu'elles nourrissent toujours à des degrés divers les habitant(e)s de moins de quarante ans de ce pays. ». Son ancienne collaboratrice Lise-Marie Ranner-Luxin témoignait : « *À New York, le maire David Dinkins était noir et un de ses conseillers était un ami intime d'Antoine. Je faisais le parallèle avec la France, et il me répondait que les Américains n'étaient jamais un Noir comme président car la ségrégation était encore trop forte. Il pensait que les Américains éliraient plutôt une femme blanche qu'un homme noir. C'est sans doute une des raisons qui l'avait poussé à s'installer au Canada. Cruel coup du destin, il est décédé l'année même de l'investiture de Barack Obama* ». ³⁹² Antoine Garnier n'était pas un maître à penser mais un influenceur, un éclaireur, un guide sur les sentiers de la recherche. Malgré son pessimisme qui l'empêchait de croire « l'arrivée d'un président noir à la Maison-Blanche », il reste l'une des grandes figures françaises du journalisme et de la sociologie de la culture hip hop des années 1990-2000 qui se voulait un monde de création, de réflexion, de contestation, d'action et d'émancipation du peuple noir.

³⁹¹ *Ibid*

³⁹² Blacknewsmagazine.com : RIP Antoine « Wave Garnier, le » rap-porteur, 20 février 2018

Antoine Wave Garnier : 13 ans depuis la disparition du “Suprême”

Par Thalie Mpouho pour Nofi Média

Il y a 13 ans jour pour jour qu’Antoine Wave Garnier, considéré comme l’un des pionniers du hip-hop en France, s’est éteint en 2009. Retour sur le parcours du “rap-porteur”.

Journaliste, écrivain, sociologue, producteur... Antoine Wave Garnier était un des pionniers de la culture hip-hop en France. Décédé le 20 janvier 2009 à Montréal d’une crise cardiaque à l’âge de 44 ans, ce spécialiste de la culture américaine et de la culture afro aura laissé une empreinte indélébile dans le milieu de la musique en France.

Antoine Wave Garnier, un touche à tout médiatique

Curieux du décalage entre l’image des personnes noires dans les sitcoms télévisées en France et la diversité des réalités, Antoine Wave Garnier s’installe à New-York en 1986. Pendant les dix années passées sur le sol américain, l’analyste y découvre la naissance d’une culture urbaine matérialisée par la créativité artistique de jeunes noirs : le hip-hop. Après avoir rencontré le DJ d’une radio afro-américaine, Kiss FM, il découvre cette culture qui ne le quittera jamais.

Il devient alors correspondant aux Etats-Unis pour plusieurs journaux français comme Groove ou Black News. De retour dans la capitale française avec une connaissance aiguisée de la culture américaine, il devient le rédacteur en chef du magazine *Radikal*, l’un des principaux titres de presse destiné aux passionnés de hip-hop. Il fut celui qui y introduisit une nouvelle ligne éditoriale en balayant les stéréotypes de cette culture comme “*les photos de femmes nues*” par exemple.

Lancé dans la popularisation de ce style musical sur le territoire français, le “rap-porteur”, comme il se décrivait lui-même, a été le concepteur de la première émission consacrée au rap sur un réseau national, Fun Radio. Intitulée *Check ça*, l’émission était réalisée en direct avec des interventions d’experts expliquant les dessous de cette culture. A cette époque, l’antenne recevait la quasi-totalité des rappeurs français ainsi que des artistes américains tels que Mob Deep, LL Cool J ou ls Fugees. Suite au succès de ce projet, Antoine Wave Garnier enchaîne diverses émissions pour d’autres médias tels que 13ème rue, RFO et La 5.

Une référence dans le rap français

Devenu une véritable référence, le diplômé en civilisation américaine de Paris 8 a joué un rôle de levier quant à la notoriété de nouveaux talents du rap français comme IAM, Oxmo Puccino et MC Solaar dont il traduisait certaines chansons en anglais dans le but de le promouvoir à l’international.

Convaincu qu’il existe “une profonde méconnaissance” de la culture rap en France, Antoine Wave Garnier se lance dans l’écriture de livres sur le sujet. En 1998, il publie notamment

“Comprendre Le Rap”, un petit dictionnaire destiné aux novices. Il enchaîne par la suite avec « Souffle au cœur de la génération Hip Hop entre New York et Paris 1986/2003 – Volume 1 et 2 » qui porte un regard sur l’influence révolutionnaire de la culture noire contemporaine sur les jeunes américaines et françaises.

Et comme il l’expliquait dans une interview accordée au média Grioo en 2004, il ne s’agit pas d’un “livre sur le rap, mais dans le rap. Un outil qui utilise la musique pour expliquer la société”. Son dernier ouvrage paru en 2006, « Les Suprêmes, La révolution vibracultic », retrace le parcours de “jeunes urbains, pauvres et exclus” qui ont réussi “à devenir des superstars planétaires”.

Celui à qui l’on doit les néologismes “rapologique” ou encore “vibracultic”, a également lancé les éditions « Antoine Wave Garnier », qui ont pour but d’analyser historiquement et culturellement des membres de la diaspora noire dans le domaine liant sociologie et arts.

Après avoir longtemps été le fin observateur d’une culture en constante évolution, Antoine Wave Garnier travaillait durant les dernières années de sa vie sur “Ingrédient”, un projet de magazine culturel et sociétal avant de s’éloigner peu à peu du monde des médias et de se consacrer à sa carrière d’écrivain. L’analyste constatait déjà un détournement du rap dans sa mission initiale d’émancipation de la communauté noire et comme il le déclarait dans une interview en 2004, “force est de constater qu’il n’y a plus de culture hip hop comme les anciens ont pu la connaître”.

4.7 Portraits sociologiques

Virginie au concert de Lauryn Hill à Paris

*La chanteuse américaine s'est produite les mardi 20 et mercredi 21 novembre 2018 à l'Accorhotels Arena pour fêter les vingt ans de son album *The Miseducation*. Virginie, jeune mancelle originaire de Caen, a découvert le hip hop à son adolescence devait se rendre au concert mardi. Voici un petit portrait sociologique des publics de cette culture.*

« J'ai appelé ma fille Lauryn »

Virginie, 36 ans se rendra pour la première fois à un concert de la chanteuse américaine Lauryn Hill, qu'elle donnera les mardi 20 et mercredi 21 novembre à 20h à l'Accorhotels Arena. Elle s'y rendra du moins si les Gilets Jaunes lui permettent d'effectuer son trajet routier Le Mans-Paris, autrement elle devra se résoudre à emprunter Le TGV. Virginie partage en partie la contestation centrée sur la hausse des prix du carburant automobile et s'intéresse elle aussi, à la question du pouvoir d'achat des classes moyennes et populaires. Ses parents les ont initiées depuis l'enfance, elle et sa sœur cadette, aux cinémas, aux musées, aux théâtres, aux concerts et aux festivals. Elles se sont longtemps inscrites dans la catégorie des jeunes spectateurs qui assistaient aux évènements dédiés à la culture. Jean-Louis Fabiani démontrait pour *Libération* « que les sociologues ont amplement montré que la familiarisation précoce avec les biens culturels avait des effets durables sur les pratiques des spectateurs ». ³⁹³

Précautionneuse, Virginie a pris le soin de réserver ses deux places pour elle et son conjoint six mois à l'avance, ainsi qu'une chambre d'hôtel à Paris-Bercy. Lauryn Hill fêtera sur scène avec son public français, les 20 ans de son album *The Miseducation* teinté de new soul, de hip hop et de RnB. Sorti le 25 août 1998, le disque s'est écoulé dans le monde à plus de 18 millions de

³⁹³ Jean-Louis Fabiani, *La grande débutante*, Libération, 2006

copies. L'album fut nominé à dix reprises aux Grammy Awards de 1999 et a reçu cinq prix dont celui du meilleur album de l'année.³⁹⁴

La conversion de Virginie à la culture hip hop n'est pas liée au hasard. Elle est issue d'une famille cultivée des classes supérieures non ostentatoires de la ville de Caen, et leur transmission du goût pour les arts et les lettres, l'a emmené à s'investir activement dans la lecture et dans la pratique du slam de poésie. C'est en voiture qu'elle écoute le plus souvent les disques qu'elle achète ou qu'on lui offre. Et dans sa playlist on y retrouve en plus de Lauryn Hill, des artistes tels que Stromae, LEJ, Grand Corps Malade, Oxmo Puccino, Orelsan et Youssoupha. C'est en voiture encore que chaque matin sur le trajet de la crèche et de l'école, ses enfants de 2 et 6 ans entonnent avec elle, le refrain du duo d'Orelsan et Maître Gims : « *Christophe Mae, Christophe Mae, Christophe Mae, Keen' V !* »

Elle se déplace régulièrement aux événements organisés par la ville du Mans, quelquefois pour y encourager des artistes locaux en quête de nouveaux publics. Elle a beaucoup voyagé avec sa famille, visité presque toutes les capitales de l'Europe dans son périple culturel, comme la preuve de son engagement en faveur de la préservation du patrimoine de son vieux continent. Ses choix artistiques comme ses opinions politiques restent modérés et ne la portent pas vers les extrêmes ni les dérives identitaires. Elle passent aisément de la chanson à textes française aux folklores de la musique afro-américaine. Lauryn Hill est pour elle une aventure passionnée, un passage rituel dans la tribu voisine, une traversée au cœur de la culture noire.

Le 18 novembre 2018

³⁹⁴ Le musicien de jazz Robert Glasper a accusé Lauryn Hill d'avoir « volé le travail de ses amis » lors de la création de son album « *The Miseducation of Lauryn Hill* » en 98. La maison de disque avait alors crédité Lauryn Hill comme seule réalisatrice de son album.

Concert de Lauryn Hill : lettre d'une fan en colère

Par Virginie * (Libération, publié le 28-11-2018)

La chanteuse américaine a présenté ses excuses à son public déçu, après un premier concert parisien d'à peine 50 minutes. Plus de 2h30 de retard, la star entre en scène sous les huées et termine seule son spectacle, le micro coupé. Ses fans frustrés, eux ne décolèrent pas.

Mon idole, est-ce je peux t'appeler Lauryn ? Je suis une fan depuis si loin que j'ai appelé ma fille Lauryn. Pour le symbole que tu représentes en tant que femme, en tant que noire et cela malgré tes choix personnels parfois compliqués.

Ton album *The Miseducation* est sorti j'avais 16 ans. Dans mon milieu, provincial normand et CSP+, le rap, le hip hop n'étaient pas très populaires sans être complètement bannis. Je t'ai aimé dans tes débuts en France dans *Sister Act 2*, je t'ai adoré dans les Fugees, je t'ai vénérée pour ta carrière solo.

Et là, 20 ans après quasiment le jour de mon anniversaire, un jour de mai, j'achète deux places pour te voir à Bercy, pardon à l'Accorhotels Arena le 20 novembre. Mon premier concert de Lauryn Hill, la première fois que je vais te voir en vrai. Les mois passent, Lauryn mon idole mais je suis tellement impatiente. Je peux te dire que tout le monde à mon travail est au courant. Il a fallu batailler avec mon chef, restriction de personnel oblige, pour avoir mes deux jours de congés. Je reste une indémodable provinciale et il me faudra dormir à Paris.

Pour la garde des enfants, ma mère fera 4h de route bloquée entre les premiers flocons et les Gilets Jaunes. Et moi je serai en stress jusqu'au dernier moment. Mon bus va-t-il pouvoir passer les barrages filtrants ? À l'arrivée, l'AccorHotels Arena s'impose à moi comme un immense aéroport, peut-être est-ce dû à notre arrivée à 18h30 ou à une excellente organisation du staff à l'entrée. Mais tout est fluide et facile pour aller à mon concert. Je déambule dans les couloirs de l'Arena, mon billet pour Lauryn Hill dans la poche, fière comme une médaillée olympique. En entrant dans l'immense salle, ma place est très très haute. A 80 euros la place je me demande combien les autres ont dû déboursier. Heureusement les écrans Led semblent suffisamment grand pour nous faire profiter du spectacle. Là commence l'attente qui sera longue vraiment très longue.

En première partie le tourneur a fait monter deux groupes, deux humoristes le tout entrecoupé d'un set de Dj Reborn, il savait sans doute déjà qu'il fallait nous faire patienter... Habituee aux concerts et festivals, je ne m'attendais pas à ce que tu arrives à 20h mais plutôt 21h. Mais quand tu t'es présentée comme si de rien n'était à 22h40 alors que certains de mes voisins avaient dû partir faute de RER plus tard. Le public a vu rouge, j'ai vu rouge. As-tu entendu notre colère, notre frustration quand la salle s'est rallumée au bout de 40 mn de ta prestation ? Tu n'as même pas chanté tes plus gros tubes. Je t'accorde que ta réinterprétation de ton Zion m'a émue aux larmes. Mais la voix pré enregistrée de l'Arena qui me demande de quitter la salle m'a laissé un goût amer. Lauryn je garderai toute ma vie ton album The Miseducation dans mon cœur mais je ne viendrai plus jamais à l'un de tes concerts.

À mon idole déchue..... je suis d'humeur noire.

Samuel Lopes : Les disques d'Orelsan

Lors de sa tournée, le rappeur Orelsan s'est produit au Mans à la salle Antares. Samuel Lopes, trentenaire, fan de la première heure, raconte avoir vu son père pleurer en écoutant le titre « Suicide social ». Voici un mini portrait sociologique des publics de cette culture.

« Il n'y avait pas beaucoup de rappeurs blancs et le rap de province n'était pas respecté »

J'ai rencontré il y a quelques jours Samuel, afin de mener un entretien et savoir ce qu'évoquait pour lui, la trajectoire d'Orelsan dans l'univers du rap français. L'artiste a posté un statut sur son compte facebook où il exprimait sa joie de retrouver son public mançais : « Je suis vraiment content de jouer à Antarès parce que quand j'étais petit, je venais voir des matchs de basket dans cette salle. Je viens d'Alençon comme y'a beaucoup de gens qui le savent. Et du coup, pour nous, Le Mans c'était un peu la grande ville. (...) Quand je parle de centres commerciaux et du caddy des parents qui ralentit devant Pizza del Arte, j'ai des souvenirs au Mans ».

*Samuel a trente-deux ans, et il possède tous les albums d'Orelsan qu'il suit depuis le début de sa carrière. Il a commencé par écouter Disiz qui lui a prouvé que le rap pouvait être aussi un message de bienveillance et d'espoir. Après être passé par une certaine colère adolescente, il s'est mis au rap conscient notamment avec des artistes comme IAM, Keny Arkana ou le groupe Sniper. Puis, il a découvert Orelsan grâce à ses deux titres *Changement* et *No life*. Samuel avoue s'identifier à l'artiste : « Il n'était pas pris au sérieux au début de sa carrière et moi je le trouvais assez avant-gardiste. Nous sommes de la même génération. Il a évolué, comme moi, au fil de la vie et de ses albums. Je lui reconnais une intelligence sociale. Orelsan était assez désabusé par la société et renfermé sur lui-même. J'ai vécu des moments où j'ai été moi-même énormément sous-estimé. La réponse, c'est l'autodérision. Il n'y avait pas beaucoup de rappeurs blancs et le rap de province n'était pas respecté. On nous imposait toujours un rap parisien ou marseillais. Il a prouvé qu'on pouvait faire un rap de province et percer. Des rappeurs sont devenus mainstream alors qu'ils évoluaient dans un marché de niche. Ce sont des profils de rap qu'on n'avait pas et qui se sont imposés par la force ».*

Samuel est un élu, membre du conseil municipal de la ville du Mans.³⁹⁵ Il s'est engagé en politique pour « représenter les quartiers et sa génération ». Il est issu des Sablons, un quartier populaire dans lequel il a vécu son enfance. Son père actuellement en recherche d'emploi, était magasinier, puis chef de ligne dans une société de transport routier. Sa mère est devenue auxiliaire de vie scolaire, après avoir été préparatrice de commande. Mère au foyer, elle s'est chargée de l'éducation de lui et son frère avant de reprendre une activité professionnelle, suite à la séparation avec son conjoint. Titulaire d'une licence en sciences économiques et sociales puis d'un master en droit et gestion des collectivités territoriales, Samuel est le seul membre de sa famille diplômé de l'enseignement supérieur. Il me confie lors de l'entretien sociologique avoir vu son père pleurer pour la première fois à l'écoute du titre *Suicide Social* : « *Orelsan assume sa sensibilité, c'est un anti-héros de par son entièreté. Pour moi il est comme un pote, un frère. Il m'a accompagné dans les moments difficiles comme dans les moments de joie. Malheureusement, peu de politiques s'intéressent au rap. Peu d'entre eux ont saisi le fait qu'il s'agissait d'un art à part, d'une poésie urbaine, contemporaine. Cela ne changera qu'avec l'arrivée de ceux qui ont vécu et survécu avec. Réduire la carrière d'Orelsan au morceau « Sale Pute » c'est oublier que la création d'un artiste n'est pas un prêche, et qu'une œuvre artistique s'apprécie dans sa totalité. C'est donc réfuter le rap comme forme d'art.* ».

Le 30 décembre 2018

Piero Battery, précurseur du gospel urbain

Dans les locaux de chaîne Trace TV consacrée aux musiques urbaines et afro-caribéennes, J'ai mené un entretien avec Piero Battery, le directeur de la chaîne Trace Gospel. Il est en France le précurseur du gospel urbain, un genre méconnu du grand public français parce qu'il évolue depuis vingt ans dans un marché de niche à la périphérie de la culture hip hop.

« En fait, nous faisons beaucoup avec peu. »

³⁹⁵ Samuel Lopes est conseiller municipal. Il appartient au groupe Citoyen, écologiste et solidaire.

Piero Battery pratique un gospel engagé et sans concession. Il s'est construit une réputation, *un habitus*, une manière de créer, de vivre et de penser fondés sur des valeurs sociales et culturelles chrétiennes. Il a renoncé à une carrière prometteuse dans l'industrie musicale pour chanter librement sa foi en Jésus-Christ. Beaucoup d'autres artistes tels que Jessica Dorsey, Carry Yank, Lhaïtien ou Aayité peuvent témoigner d'une identité et d'un parcours similaires. L'histoire du gospel urbain relate un mariage inédit entre le gospel traditionnel et la culture hip hop américaine. Un épiphénomène, peu relayé en France par les médias généralistes et spécialisés consacrés aux musiques urbaines, et qui de ce fait, inscrit ce genre musical dans les cultures périphériques. Le 23 novembre 2015, Piero Battery lance la chaîne Trace Gospel qui diffuse désormais ses programmes dans les caraïbes, aux Etats-Unis et sur le continent africain. Pour mener mon enquête, je me rends à Trace TV où je suis accueilli par des équipes multiculturelles et professionnalisées, dans un immeuble à plusieurs étages sectoriels, dominant la rue Henri Barbusse à Clichy. Piero est l'un des précurseurs du gospel urbain en France qu'il a porté tambour battant aux côtés de ses frères et sœurs *la Battery Family*. Pour ce patron de label, le combat est tout d'abord d'ordre spirituel avant de glisser sur le terrain artistique. *« Ma mère m'emmenait chaque samedi à l'église adventiste et on chantait des cantiques. J'ai fait la rencontre d'Éric, Stéphane, Wilny, Patrice avec lesquels mon frère Thierry et moi avons formé dans les années 90, notre premier groupe Sweetness Gospel. Nous avons posé des paroles d'évangile sur des rythmes aux sonorités soul, hip hop et r'n'b car c'étaient les musiques qu'on écoutait régulièrement. »*. Son groupe part en tournée et s'offre la première partie du « History Tour » de Michael Jackson à Lausanne en 1997. Les jeunes chanteurs se font repérer par la major compagnie BMG et signent leur premier contrat. On leur demande alors d'aseptiser leurs textes afin d'atténuer les références religieuses et répondre au mieux à la logique économique du marché musical. Cette perte d'identité aura eu raison de la toute jeune formation qui se sépare, malgré le succès public qu'elle rencontrait à chacune de ses représentations. Un gospel moderne et authentique. C'est la vision que défend Piero Battery quelques années plus tard en créant son propre label de musique *Battery Sound*. Il prend en charge un catalogue d'artistes pour lesquels il produit dans les années 2000 des disques, des vidéos clips et des spectacles vivants dont notamment un concert à l'Olympia. : *« En 2009, nous avons produit la toute première émission consacrée au gospel urbain et contemporain intitulée Gospel Act, et que nous avons diffusée sur Trace TV. Puis ont suivi des compilations musicales du même nom comprenant plusieurs volumes. L'idée m'est venue de proposer une chaîne*

*uniquement dédiée au gospel. Le projet initial se nommait Gospel One qui quelque temps plus tard est devenu Trace Gospel. »*³⁹⁶ *Ce projet s'est développé sur le long terme et a vu le jour en 2015. En France, il existe un micromarché pour la musique gospel dans lequel « le grand public » non initié se déplace en concert pour entendre des standards américains interprétés par des formations plus ou moins reconnues et que l'on retrouve parfois sur les plateaux de télévision.*

Les chanteurs de gospel sont sollicités lors de cérémonies (mariages, anniversaires, soirées, comités d'entreprises..) ou proposent des prestations d'ateliers ou de cours de chant. Piero Battery se situe surtout dans un mouvement culturel composé de chrétiens pratiquants pour la plupart provenant des églises de réveil protestantes évangéliques, adventistes, pentecôtistes etc. Un gospel accessible et populaire. L'objectif affiché du directeur de Trace Gospel reste toujours d'accompagner les jeunes talents puis de les aider à chercher le public partout où il se trouve, en développant de nouvelles stratégies de communication. *« Nous avons déjà augmenté le nombre d'abonnés à notre chaîne en nous appuyant sur les territoires francophones. L'Afro Gospel est en plein essor depuis quelques années et c'est notamment à l'étranger que nous comptons conquérir de nouveaux publics. Notre structure est encore jeune et notre budget limité. En fait, nous faisons beaucoup avec peu. »*

Le 28 décembre 2017

Lean Chihiro, artiste de père en fille

Il existe peu de femmes productrice de musique rap en France et c'est la raison pour laquelle la trajectoire de Sara Lanaya m'a interpellé. J'ai pris un rdv avec elle dans un restaurant parisien pour mener un entretien puis elle a souhaité que je réalise un portrait sur son artiste Lean Chihiro, la fille d'un grand rappeur qui a marqué l'âge d'or du rap français.

« Nous sommes toutes les deux des filles descendantes d'immigrés »

Son sourire provocateur éclaire le spot publicitaire d'Asos, une marque de vêtement haut de gamme, portant la promesse d'une jeunesse spectaculaire vivant à contre-courant. C'est la fille

³⁹⁶ Un an à peine après notre entretien, Piero Battery a quitté la direction de Trace Gospel. Il est actuellement en conflit juridique avec Olivier Laouchez, le patron de Trace TV.

que l'on voit à l'image déverser son ivresse, et qui va et qui vient, riant, assise sur une balançoire, et dont la beauté nous éclate au visage comme ses paillettes dorées. Lean Chihiro, la fille noire aux cheveux roses manga, se balance encore et toujours sur un toit enneigé dans la grisaille urbaine. À 21 ans, Morgane Ebara est une rappeuse atypique aux activités polyvalentes qui oscillent entre musique, arts visuels et mannequinat. Son morceau *Règlement Space #7*, un freestyle créé pour le média Le Règlement, cumule bientôt un million d'écoutes sur Spotify. Et Teenage Humanoïde son dernier EP sorti au mois d'août, produit chez l'auditeur le même engouement. Affable et éloquente, Lean Chihiro possède ce charme et ce sens du verbe que lui a légué son père Daddy Lord C, ex-boxeur titré et rappeur underground étoilé, membre de La Cliqua dans laquelle il formait La Squadra avec Rocca. Sa mère, une ancienne mannequin décédée très jeune, l'a initiée notamment à la musique soul, rock, funk, jazz et la culture japonaise. Celle qui a abandonné le lycée pour phobie scolaire rappe en anglais, sa langue de prédilection, et m'explique « *qu'elle désirait créer une distance entre Morgane et Lean Chihiro. L'anglais est la langue la plus universelle dans laquelle je pouvais enfin me faire comprendre* » dit-elle. Si la plateforme Soundcloud peut se révéler être un accélérateur de carrière pour certains artistes, la jeune rappeuse y trouve une sorte de refuge dans lequel elle se crée une petite communauté à l'international qui absorbe ses sentiments. « *Je ne me sentais pas vraiment comprise par les gens que je côtoyais au collège, mais je me suis rendu compte via Soundcloud qu'il y avait plein de gens qui me ressemblaient et me comprenaient. Ça m'a encouragé à m'accepter* ». Cette idée d'acceptation de soi est l'une des thématiques les plus récurrentes dans la musique de Lean Chihiro.

« *Elle est passée à l'étape supérieure en entrant dans le monde professionnel* », raconte Sara Lanaya productrice de L'EP 8 titres et fondatrice du label Chez Ace, l'une des rares femmes en France à diriger une maison de production indépendante spécialisée dans le hip hop. « *Et nous sommes toutes les deux des filles descendantes d'immigrés* » ajoute la directrice du label pour souligner leur sororité. Lean Chihiro, sa petite protégée, dont une partie du nom est emprunté au personnage du film d'animation japonais de Hayao Miyazaki, gagne en expérience et en assurance. Avec son projet musical à mi-chemin entre son étincelle adolescente qui ne veut pas s'éteindre et cette flamme adulte qui ne demande qu'à s'embraser, Lean Chihiro retrace son passage à l'âge de raison et nous immerge dans ses expériences personnelles (ses déceptions, ses joies, ses sentiments amoureux...) en condamnant les qu'en dira-t-on : « *Everytime I go outta my house, people look at me like I killed their wives* », lance-t-elle cyniquement dès les

premières notes de « Shakos ». À la fois joyeux et mélancolique, elle nous propulse dans un monde enchanté, où les couleurs arc-en-ciel de ses rêves d'enfant côtoient les nuages orageux d'un monde féminin et mûre. *« J'adore ce côté enfantin... sans doute parce que je me comporterai toujours comme une adolescente ! »*, confie dans un rire la parisienne.

Son disque Teenage Humanoïde est entièrement réalisé par Issho, son partenaire musical avec lequel elle forme un duo. Ce dernier lui propose des sonorités tantôt trap comme le titre « Pull up » et tantôt reggaeton tel que le morceau « Ice Cold Bubble Tea ». Lean Chihiro chevauche en anglais les instrumentaux mais n'hésite pas à glisser quelques mots en japonais comme dans la chanson « To the Max ». Et, pour la première fois, sur le titre « Nuit » elle pose des mots en français, un domaine qu'elle devrait à mon sens explorer davantage dans ses projets futurs. *« Issho, mon beatmaker, a su me proposer un univers qui me correspondait. Entre nous il y a une bonne synergie. Il a développé une palette d'émotions et notamment cet aspect sombre qui évolue vers la lumière au fil des chansons, car nous avons conçu l'ordre des titres de l'EP par émotion »*.

Morgane Ebara cultive pour se construire son identité, la symbolique d'une image moderne et afro-asiatique. Elle affirme sa féminité par un look vestimentaire branché : corps tatoué avec plus d'une quinzaine de motifs, eye-liner coloré sur le visage, chaussures à grosses semelles, vêtements XXL... Elle apparaît dans ses clips, petit bout de femme fluorescente, telle une égérie fashion déambulant dans la capitale nipponne, sauf qu'ici c'est Paris, l'un des pôles de la mode mondiale. Dans chacun de ses clips, elle développe son style car sa différence, comme un diable, réside dans le détail. *« Je ne m'adapte pas toujours aux nouvelles tendances de la mode et m'habille le plus souvent avec des fripes de vêtements à petits prix. Les médias m'ont souvent présenté au public comme une influenceuse, ce que je ne suis pas. Je suis une artiste »* conclut-elle.

Le 16 octobre 2020

Amadeus La Dentelle, poète sans filtre

J'ai croisé pour la première fois Amadeus en 2009, lors du tremplin Le Mans Cité Chanson, où nous concourrions tous les deux au tournoi de slam-poésie. Je suis devenu son producteur le temps d'un EP et sommes restés en contact. Avec ce mini-portrait sociologique, j'ai souhaité garder une trace de la trajectoire de ce poète underground, passionné de musique et de poésie. Et surtout d'un artiste doué, peu enclin à se soumettre aux règles de la musique commerciale.

**« J'habite sur un banc,
Mon Dieu que le loyer est cher »**

La folie, la raison, petit ange, vieux démon, l'attention, le rejet, une belle femme, un objet. Des regrets ? nostalgie ? le concret ? la magie ? ». Lorsque Amadeus la Dentelle déclame ses paradoxes sur une scène de slam poésie, on comprend à l'instant qu'il s'inscrit dans la lignée des grands poètes français, et ce, qu'ils aient connu la célébrité ou qu'ils soient restés anonymes. Hamid Boufekren, 36 ans, naît le 26 décembre 1983 à Poitiers et provient d'une famille de la classe ouvrière. Son père d'origine algérienne était grutier et sa mère, française, faisait vivre ses enfants de ses ménages. Il se construit une culture musicale grâce aux cassettes audios que son grand frère oubliait parfois dans la salle de bain. Et la variété française le berçait lors de ses longs trajets en voiture. « Mes premiers poèmes, je les ai écrits vers l'âge de 12-13 ans, seul sur mon lit. J'ai ensuite arrêté l'école très tôt en 4ème techno ». Pourtant les esprits errants des poètes classiques qu'il a dû croiser dans les couloirs de son collège le hantent toujours, puisqu'Amadeus La Dentelle s'approprie leurs techniques d'écriture avec une grande agilité. Puis vint la culture hip hop des années 1990-2000 : IAM, NTM, Raggasonic et tous les groupes de l'âge d'or du rap français. « J'ai ensuite commencé à répéter dans les locaux de la maison de quartier, la M3Q de Montierneuf et j'ai donné mon premier concert de rap en 1998 ».

Il fait la rencontre d'un pianiste, étudiant en musicologie avec lequel il enregistre un premier album. Cet enregistrement le conduira par la suite à s'entourer de musiciens lors des présélections du Printemps de Bourges en 2006. « J'ai joué avec mes musiciens à la salle du Confort Moderne à Poitiers puis j'ai enchaîné les dates de concert. C'est à cette période qu'une

fille est venue me voir pour me parler des scènes slam ». La carrière d'Amadeus La Dentelle reste encore confidentielle mais l'artiste est bien connu des cercles de slam et des milieux underground.³⁹⁷ Il s'intègre dans ces cultures périphériques qui attirent des publics d'amateurs de musique, d'âmes romantiques, de chercheurs en quête de sens qui encouragent les artistes à persévérer et ne pas jouer le jeu du marché. « *À Poitiers j'ai monté pendant quelques années ma propre scène slam et spoken word appelée Slam and Zi. Puis je suis reparti sur un nouveau projet musical suite à ma rencontre avec Matthieu Dethoor, un professeur de musique multi-instrumentiste, et Victor Pinçon, qui est également un musicien professeur de solfège. Nous avons enregistré un EP 5 titres et nous avons un album en préparation. Sur les deux premiers clips extraits de ce nouveau disque, j'ai réalisé et monté les clips moi-même ».*

Il est de ces « artistes qui œuvrent dans l'incertitude » comme l'écrit le sociologue Pierre-Michel Menger. Dans l'incertitude des lendemains qui chantent ou qui déchantent selon la saison. Avec la crise sanitaire nous assistons au spectacle d'un monde qui s'effondre dans lequel l'avenir des producteurs culturels est menacé. Et si les pouvoirs publics ne réagissent pas vite et fort pour soutenir les faiseurs de rêves et de chansons, alors nous réécouterons avec nostalgie ce vieux poème d'Amadeus La Dentelle comme un songe prémonitoire qui dit : « *J'habite sur un banc / Mon Dieu que le loyer est cher / J'suis un de ces hommes transparents, volontaires / pour noyer ses chairs / J'ai goûté aux averses, aux coups de soleil à toutes les saisons / J'ai de quoi être envieux mais pas au point de brûler ta maison ».* Sa plume, l'enchanteresse, ne compose pas uniquement des poèmes et des chants lyriques. En parallèle de la musique, elle écrit des nouvelles, travaille son premier manuscrit. Et lorsque son interprète promène son cœur amoureux de Poitiers à Paris, elle lui rappelle de temps à autres, sa vocation d'écrivain à coucher sur le papier.

Le 28 octobre 2020

³⁹⁷ Amadeus La Dentelle a remporté en 2010 et 2011 le Tremplin Le Mans Cité Chanson et la Coupe de la Ligue Slam de France 2011.

En 2016, j'ai fait la rencontre d'Yvano que j'ai salarié en qualité de directeur artistique au sein de mon label Urban Music Tour. Un courant de la musique urbaine a évolué en musique afro pop et a gagné en popularité en Afrique mais également dans le reste du monde. J'ai souhaité retracer le parcours social et culturel de cet artiste-musicien qui a quitté la Guyane pour tenter sa chance en métropole.

« J'ai obtenu mon tout premier disque d'or grâce à ma collaboration avec le label QLF du groupe PNL »

*« Je suis un Bushinenge », c'est ainsi que se présente Yvano. Ce terme dérivé de l'anglais Bush Negroes, « les nègres de brousse » désigne l'ensemble des peuples descendants des royaumes africains emmenés en tant qu'esclaves au Suriname pour travailler dans les plantations. Face à leur révolte, les planteurs et la colonie hollandaise ont dû dès le XVIIIe siècle, mettre en place des traités afin de reconnaître au peuple des Bushinenge leur liberté, leur territoire, leur organisation sociale et culturelle. Artiste, musicien, réalisateur et producteur indépendant, Yvano n'a cessé tout au long de sa carrière de préserver la culture traditionnelle que lui ont légué ses parents, héritage ancestral « *menacé de disparition* » sous le poids de la mondialisation. « *Mon objectif est de préserver, diffuser et faire connaître au plus grand nombre ma culture, de poursuivre ainsi le travail qu'effectue déjà mon père, défenseur de l'art Tembè* ». L'art Tembè créé par les esclaves qui ont fui les plantations coloniales à la frontière entre la Guyane et le Suriname, servait de code secret pour communiquer entre eux. Yvano se pose en gardien de la culture, du langage, de la spiritualité et des arts afro-guyanais. Musicien multi-instrumentiste, Yvano joue de la basse, de la guitare, du piano et des percussions. Âgé de 16 ans à peine, il rejoint en 2007 le groupe Kaseko Loco fondé par son frère et mentor Rico Lamoraille. Le Kasékò est une musique populaire guyanaise dont le rythme et la danse sont autogènes, c'est dire créés sur place par les autochtones. Le terme serait la créolisation de l'expression « *casser le corps* ».*

Le Kasko Loco signifie donc l'orchestre contemporain qui accompagne le tambour et la danse.
« Le groupe existait déjà mais mon grand frère manquait de musiciens. Ma mère lui a donc

proposé de m'apprendre la musique. C'est lui qui m'a offert ma première basse et je me suis formé à tous les instruments du groupe ». Le jeune apprenti musicien au sein de sa formation, rencontre au Surinam et en Guyane française ses premiers succès discographiques et enchaîne les tournées marathons. L'aventure s'arrête en 2013 avec l'album éponyme Kaseko Loco, et Yvano lance sa carrière solo après avoir monté son studio d'enregistrement grâce à une subvention qu'il obtient de la municipalité guyanaise. Il produit son premier single *Last Chance*, un titre pop interprété en langue anglaise et rêve de s'expatrier en métropole. Au fil des années, il se dirige vers une musique pop et mainstream en s'appuyant sur des modèles tels que Maroon 5, Pharrell Williams, The Weeknd ou Bruno Mars qui produisent des hits planétaires. En 2015, il s'installe en France et forme au Mans le groupe Negwhite Major et réalise l'EP *I like this Way* sous la direction du label Urban Music Tour.³⁹⁸ Il découvre alors avec son single le haut des classements dans les clubs français. Son groupe ne connaîtra qu'une durée de vie limitée et Yvano reprendra sa route et sa liberté deux ans plus tard. « *J'ai obtenu mon tout premier disque d'or grâce à ma collaboration avec le label QLF du groupe PNL, en réalisant le hit « Elle a » pour le groupe de rap DTF. Puis j'ai monté Al Music Records mon label indépendant* ». En Guyane et au Suriname ses titres sont régulièrement diffusés dans les médias et il se taille une réputation ainsi qu'une assise dans son milieu d'origine. Pour la France, le succès de son projet musical devra encore attendre. Il sait parfaitement qu'il n'est pas le seul artiste à s'être déplacé des îles vers la métropole pour tenter sa chance dans l'industrie musicale et la concurrence est rude.

Yvano chante. Il chante en souvenir de sa mère Menig Alma partie un jour de pluie. Et depuis, le cœur serré, il chante comme pour conjurer le sort. Cet enfant à haut potentiel présentait déjà les signes d'une précocité pour la musique, le chant et la maîtrise des instruments. Né le 16 janvier 1991 à Saint-Laurent du Maroni, Aouegui Lamoraille, 29 ans, grandit à Apatou au sein d'une famille d'artistes et de militants politiques, engagés dans les mouvements d'indépendance. « *On a lutté pendant longtemps contre la Montagne d'or (...), et maintenant voilà un nouveau projet à même pas 30 kilomètres* », confiait son père Antoine Lamoraille au journal Le Figaro. Avec le collectif Or de question, il s'est mobilisé contre le projet minier controversé en Guyane. Ce « *nèg marron* » lettré et décoré de l'Ordre des Arts et des Lettres,

³⁹⁸ J'ai créé mon label Urban Music Tour en 2009 et j'ai produit entre autre le groupe d'Yvano Negwhite Major, son Ep en tant qu'artiste solo puis j'ai co-édité le titre « Elle a » avec le label QLF du groupe PNL.

a transmis à tous ses enfants son combat pour le terrain de l'interculturalité. Depuis l'an dernier, Yvano défend avec vaillance son album « Follow Me » qui marque son immersion dans la musique contemporaine de la pop africaine. Ce genre musical qui émerge depuis plus d'une décennie et qui s'infiltré dans les playlists mondiales, lui ouvre des nouvelles opportunités notamment par la diffusion de ses clips sur la chaîne Trace Africa. Il retrouve ainsi ses racines africaines et comprend, comme beaucoup d'intellectuels descendants d'esclaves et de colonisés, qu'il est difficile de s'accomplir en empruntant la culture et l'identité d'un autre. Par « philosophie de vie » et par attachement familial, il suivra les traces de son père en devenant lui-même quelqu'un ou quelque chose de flamboyant pour la Guyane, par son travail, son engagement auprès de la jeunesse, son respect des valeurs, des savoirs, des traditions et par son humble participation à la réconciliation des peuples.

Le 12 novembre 2020

Conclusion générale

La disparition progressive de la notion de « cultures urbaines »

« J'ai fait du game une dictature, pour ça qu'on me récompense pas »

Booba

En France, les cultures urbaines se définissent par l'ensemble des formes culturelles et sportives réalisées dans l'espace urbain. Toutefois cette notion renvoie aux politiques de la ville, à leur désir d'institutionnalisation des cultures ordinaires mais avant tout, elle amène aux quartiers prioritaires dont il faut à tout prix acheter l'avenir d'une paix sociale. De ce fait, beaucoup d'acteurs culturels refusent cette appellation pour désigner leur mouvement qu'ils considèrent libre de toute tentative d'uniformisation par une classe dominante ou hégémonique. De plus, l'appellation cultures urbaines proposée par les politiques ne saurait rendre compte des diverses origines socioprofessionnelles des sujets créateurs comme l'explique très bien le rappeur français Disiz : *« La culture urbaine est un mouvement qui ne veut pas dire grand-chose. C'est une distinction entre la culture urbaine et le hip-hop. On veut associer la culture urbaine aux banlieusards alors que ce n'est pas forcément les banlieusards qui sont au centre de la culture urbaine. N'importe qui peut pratiquer la culture urbaine »*.³⁹⁹

Cette définition, en ne s'intéressant qu'aux acteurs, occulte le public qui s'identifie puis s'approprie les objets culturels sans pour autant exercer une quelconque activité qu'elle soit culturelle ou sportive, mais qui pourtant l'influence, la fait vivre et perdurer. Les industries culturelles dont il est question dans la seconde partie de la thèse, ont largement contribué à la démocratisation des cultures urbaines en développant un nombre considérable de métiers culturels et sportifs qui ne s'exercent pas forcément dans les milieux urbains. La publicité, par

³⁹⁹ Dans le journal du Lycée Chennevière Malézieux d'autres acteurs culturels ont dû répondre à la question posée par Véronique Warahena et Jonathan Dahan. Qu'est-ce que la culture urbaine ? Lulutacos, adepte du Parkour répond : « La culture urbaine ce sont tous les arts qui viennent de la rue comme le Parkour, le graffiti ou encore le rap, le slam ». Pour Mala, rappeur : « La culture urbaine, c'est la culture qui vient de la rue. Cela recouvre plusieurs pratiques artistiques rap, slam, Rn'b, graph ou pratiques sportives, human beat box, danse, parkour, basket et foot de rue. ». Enfin pour Sambou Fofana, slameur : « C'est un ensemble de pratiques culturelles artistiques et sportives, les disciplines sont variées comme la danse, le rap, les graffiti etc.... La culture urbaine est devenue politique à partir des années 90 avec l'arrivée du hip-hop en France ».

exemple, reprend les codes et le langage urbain afin s'adresser à un public cible de consommateurs adolescents. Redéfinir les cultures urbaines n'est pas une tâche aisée puisqu'il s'agit d'une part de regrouper un ensemble de disciplines, dont certaines ne présentent aucune relation d'interdépendance les unes avec les autres, et d'autre part de tenir compte des acteurs professionnels et amateurs, des publics divers, de leur prise en charge par les industries culturelles et les pouvoirs publics. Mais cet ouvrage n'a pas d'autre objectif que de ramener la sociologie des cultures urbaines, comme entreprise théorique « aux tâches héroïques de la pensée difficile » (Bachelard, 1938).

On pourrait alors désigner les cultures urbaines par l'ensemble des valeurs, des connaissances, des modes de vies, des pratiques culturelles et sportives, des formes d'expressions et d'esthétiques issues de la ville et notamment de la culture africaine-américaine. Comme toutes les cultures populaires, les cultures urbaines ont vocation à toucher le plus grand nombre en s'opposant à la culture légitime et savante qui relève des grandes œuvres littéraires et de la musique classique. Elles s'inscrivent à la fois dans les cultures périphériques et restreintes grâce aux initiatives créatrices de quelques activistes, dans les cultures populaires appropriées spontanément par le public, puis les cultures de masse portées par le pouvoir économique des firmes des industries culturelles. La prise en charge des cultures urbaines par les pouvoirs publics français, notamment dans les politiques de la ville, participe également à leur démocratisation ainsi qu'à leur recherche de certifications institutionnelles. Cependant l'action publique initiée par l'Etat afin de revaloriser les zones urbaines sensibles ne saurait tenir compte de la complexité des cultures urbaines, dont le public et ceux qui les pratiquent de manière régulière, ne proviennent pas forcément des quartiers populaires. Enfin, les cultures urbaines ne peuvent s'appréhender comme un mouvement culturel uniforme tant les pratiques artistiques et les approches des groupes d'individus qui les constituent, diffèrent les unes avec les autres. Le sociologue Bernard Lahire relève « une concurrence entre l'industrie culturelle et le système classique de légitimation de la culture. Aujourd'hui, le rapport de forces est de plus en plus défavorable à la culture lettrée. »⁴⁰⁰ Au sein des Victoires de la Musique la catégorie « musique urbaine » n'a cessé de susciter un désamour de la part des professionnels et du public. Créée en 1998 sous l'appellation « musiques électroniques, groove dance », elle devient « rap ou groove » puis « rap, ragga, hip-hop ou R'n'B » avant de prendre la

⁴⁰⁰ Bernard Lahire « Molière et le karaoké : le mélange des genres », *L'Histoire*, Octobre 2004, n°291, p2.

dénomination « musique urbaines ». En 2016, le rappeur Kery James, pourtant nommé dans cette catégorie, décida de boycotter la cérémonie parce qu'il la définissait comme une sorte de « *paëlla musicale dans laquelle on met tout et n'importe quoi, une hérésie* ». Il voyait comme un clair refus de cette prestigieuse institution de « *reconnaître le rap en tant que musique à part entière* ». De plus, l'influent rappeur originaire de Vitry-sur-Seine a remis en cause le système de vote « *qui ne reflète ni la réalité commerciale, ni la réalité artistique, ni le soutien du public, mais avantage les multinationales les plus puissantes, qui ont le plus de labels donc le plus de votants* ». ⁴⁰¹ Suite aux nombreuses contestations du milieu hip hop français, l'édition 2019 scinde en deux la catégorie « rap » et « musiques urbaines » pour finalement abandonner toute forme de catégorisation. En effet, la catégorie « musique urbaine » reflétait en réalité de profondes différentiations sociales. Cette ségrégation sociale au sein de l'institution des Victoires de Musique se combinait avec une ségrégation ethnique qui engendrait des désillusions et des frustrations collectives au sein du monde du hip hop, frustrations portées par les artistes et leur public.

Aux Etats-Unis l'expression « musique urbaine » est également en voie de disparition et s'inscrit dans la lutte contre le racisme systémique et les violences policières visant la communauté afro-américaine. Alors que le Dj new yorkais Francky Crocker avait utilisé dans les années 1970 ce terme uniquement pour définir l'ensemble des musiques diffusées sur sa station de radio, il fut repris par l'industrie musicale américaine pour désigner sans distinction de genre, les musiques afro-américaines. Ce terme permettait non seulement de marginaliser les artistes noirs mais également d'atténuer leur influence sur la musique mondiale. Une vague de mobilisation lancée par des professionnels du secteur musical contre l'utilisation de ce vocable a forcé l'organisation des Grammys Awards à supprimer le terme « urbain » de leur catégorie. Le président et chef de la direction par intérim de l'académie des Grammys, Harvey Mason Jr., a simplement déclaré : "*Beaucoup de créateurs et de personnes dans ce milieu n'aimaient pas cette description et estimaient qu'elle englobait plusieurs styles de musique.*" ⁴⁰²

⁴⁰¹ Kery James boycotte les Victoires de la Musique, RapBuzzMag via Daylimotion,

⁴⁰² Pénélope Meyzenc, Aux Etats-Unis L'expression « musique urbaine » est en train de disparaître, Kombini, 2020

Le hip hop et ses logiques de réappropriation culturelle

« *Tout le monde s'approprié ce qu'il a aimé de la tribu voisine, parfois avant ou après l'avoir envahie, parfois massacrée (...) rien de ce qui est humain ne nous est indifférent* »

Ariane Mnouchkine

La réappropriation par l'imitation

La réflexion sur la notion d'imitation apparaît dans les sciences sociales et cognitives avec les travaux d'ethnographie de Marcel Mauss⁴⁰³, puis la discussion théorique s'est poursuivie plus récemment dans ceux de l'anthropologue Nélia Dias en 2005. La littérature scientifique consacrée à la culture hip hop s'est également penchée sur les mécanismes d'appropriation par imitation de la culture afro-américaine jusqu'à la création de nouvelles territorialités locales (Mc Carren 2005, Hammou 2012). Les premières formes de pratiques artistiques nées il y a quarante ans dans les ghettos noirs américains renvoient en réalité à des origines plus lointaines. Certaines disciplines telles que le rap, la danse ou le Djing possèdent également des origines africaines ou jamaïcaines et se sont détachées de leur premier contexte d'émergence en circulant d'un continent à l'autre.

« Ses intonations se greffent sur la musique "electro-funk", lourde basse ronflante et percussions électroniques mixées au premier plan, avec un rythme ternaire Cette forme traditionnelle de l'expression noire américaine, décrite par F. Williams (WILLIAMS 1970), s'apparente à d'autres, rencontrées dans les communautés ethniques, du Brésil ou des Caraïbes par exemple, comme le "toast" jamaïcain. J. J. Gumperz (GUMPERZ 1982). y voit le dérivé de rituels de possession d'Afrique occidentale. En relation étroite avec l'exercice du pouvoir politique, ces rituels religieux à la structure complexe faisaient intervenir prêtres, musiciens percussionnistes, danseurs et audience en un rituel élaboré de questionnements, de réponses et d'incantations. »⁴⁰⁴

Christian Bachmann, Luc Basier

⁴⁰³ MAUSS Marcel, 1936. « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, p. 3-4.

⁴⁰⁴ Bachmann Christian, Basier Luc. *Junior s'entraîne très fort : ou le smurf comme mobilisation symbolique*. In: Langage et société, n°34, 1985. Quelles différences ? Identité, exclusion, racisation. pp. 57-68. Il s'agit de la première description du smurf à paraître dans une revue scientifique.

Cette circulation s'explique principalement par la diffusion des œuvres et des pratiques artistiques mais également par le mouvement de populations africaines et caribéennes vers les Etats-Unis. Enfin la diffusion par les médias traditionnels (radio, TV, presse) et le développement des technologies de l'information et de la communication (internet, plateformes numériques) ont contribué à la globalisation de ces formes esthétiques au sein de la jeunesse par des processus d'identification.

Le journaliste et musicien Bruno Blum revient sur l'influence internationale de la musique jamaïcaine et de ses inventions comme le rap, le remix et le dub. Dans son ouvrage « Le rap est né en Jamaïque »⁴⁰⁵, il décrit la pratique du rap jamaïcain sur des instrumentaux en 1950 et les artistes qui ont porté cette discipline tels que King Stitt, U Roy ou Dillinger. Le tube "Cocaine in My Brain" de Dillinger produit en 1976 rencontre un succès international et diffuse largement « le flow », la technique de rap qui sera reprise par les afro-américains dans une dynamique d'imitation, et qui deviendra l'un des leviers principaux de l'adaptation de cette pratique dans son nouvel espace d'adoption : les ghettos afro-américains du Bronx.⁴⁰⁶ De grands noms pionniers du hip hop américains comme DJ Kool Herc, Melle Mel ou Grand Master Flash de la fin des années 1970 sont eux-mêmes d'origine antillaise.

Le break dance diffusé par le courant Bboying à la fin des années 1960 à New York imite la structure des danses traditionnelles africaines et leurs postures corporelles. À Kaduna, dans le nord du Nigéria, une archive éclairante datant de 1959, dévoile des jeunes villageois effectuer des mouvements et des arrangements de pas de danse similaires à ceux popularisés par les afro-américains et les portoricains dans les années 1980.⁴⁰⁷ Cette danse rituelle s'accompagnait de musique vocale et de percussions variant d'une ethnie à une autre. Elle avait pour objectif de manifester la présence des êtres surnaturels comme les divinités, les génies familiaux ou les ancêtres. Par la manipulation de la danse, ces peuples africains avaient la capacité de comprendre et de maîtriser des phénomènes naturels par l'expression de leurs émotions. Ces danses traditionnelles s'effectuent sur quatre formes principales :

⁴⁰⁵ Bruno Blum, *Le rap est né en Jamaïque*, Castor Astral, 2009

⁴⁰⁶ *Hip-hop monde(s) ?* www.ethnographiques.org.com

⁴⁰⁷ A Vintage Archive (Film 98275), sur www.huntleyarchives.com

- « l'une d'entre elles est une danse utilisant un modèle formel orienté vers le sol
- un autre groupe utilisant un modèle de plancher à écoulement libre ;
- un groupe utilisant une formation à partir de laquelle des danseurs solos émergent pour montrer leurs compétences individuelles ;
- et une performance d'un danseur solo, généralement interprété par un ritueliste, un herboriste ;

La forme de danse la plus courante chez les Africains indigènes est la danse en équipe exécutée en cercle fermé. Dans cette formation, les danseurs font face au centre ou à une ligne suivant un cercle au milieu. Les danseurs eux-mêmes se déplacent souvent le long du cercle dans le sens antihoraire. »⁴⁰⁸

La réappropriation par la différenciation

« *Molière l'Africain* »
Martial Poirson

L'appropriation par la différenciation implique l'adoption d'une forme culturelle et le rejet de certains éléments esthétiques, politique, idéologiques voire ethniques propres à la pratique que l'on souhaite assimiler afin de s'en différencier. Cette notion implique donc une mécanique de refaçonnage culturel déjà développée par Claude Lévi-Strauss, lorsqu'il évoquait en 1961 l'appropriation de formes globales prenant la double apparence d'une assimilation et d'une différenciation (Sahlins, 2007).⁴⁰⁹ En Afrique, le mouvement hip hop a adopté certains codes et modèles comportementaux venus d'outre-Atlantique comme le vêtement, la danse ou le verbe.

« Le rap a ainsi connu en Europe et en Afrique une certaine émancipation vis-à-vis des pairs américains. C'est sur cette base que s'exprime une seconde solidarité, celle du groupe de pairs, de ceux qui partagent leurs conditions de vie (Calvet 1994 : 277). Les frontières de ce groupe de pairs sont cependant variables selon le point de référence ciblé, le quartier, le pays ou plus

⁴⁰⁸ Les danses traditionnelles africaines : un art ancestral, ilovemyafrica.com

⁴⁰⁹ *Hip-hop monde(s) ?* www.ethnographiques.org.com

exactement le pays moins les classes dominantes, le continent africain, etc.(...) Il s'agirait là d'un « mouvement de recomposition identitaire et culturelle » pouvant avoir lieu dans le rap. Enfin, L.-J. Calvet (1994), J. Billiez (1997) puis C. Trimaille (1999 a, b), s'appuyant sur les notions de *we code* et *they code* empruntées à J. Gumperz (1982), montrent que ce mouvement s'accompagne de l'élaboration d'un « code nôtre » dont le rap est le lieu. Ce *we code* procédant du *they code* et porteur de nombreux marqueurs identitaires (Calvet 1994) s'avère le résultat d'une différenciation sociale aboutissant à la différenciation linguistique. » ⁴¹⁰

Michelle Auzanneau

Dans certains pays d'Afrique et ailleurs, la figure du rappeur engagé politiquement peut dans certains cas rencontrer une forte opposition de la part des milieux culturels et médiatiques soumis aux autorités locales. Le 6 novembre 2021, le groupe congolais MPR publie sur Youtube le titre « Nini to sali te » qui se traduit par « Mais que n'avons-nous pas fait ? » exprimant la détresse et le pessimisme de la jeunesse congolaise soixante ans après les indépendances des pays africains. Le clip choc met en scène les difficultés de la vie quotidienne des jeunes congolais confrontés au chômage et au manque de médicaments. Indépendances stériles, élections inutiles, Insécurité perpétuelle, études sans débouchées, luttes sociales étouffées : toute la société congolaise est dépeinte sous la plume des jeunes rappeurs. En cinq jours à peine la vidéo atteignait le million de vue gagnant en popularité même au-delà des frontières africaines :

« 61 ans ya indépendance mais toza coincé kaka
61 ans d'indépendance mais nous sommes toujours à la traîne
Est-ce que déluge oyo elobaki Seseseko?
Est-ce un déluge éternel ?
Naza lisusu na force yako voter te
Je ne suis plus très enthousiaste lorsqu'il s'agit d'aller voter
Po élection ou pas toza kaka ndenge moko
Elections ou pas c'est pareil !
Tolata nzala lokola identités
La famine nous colle à la peau comme une seconde nature
Insécurité eza partout na ba cités
L'insécurité règne en maître dans toutes nos cités
Tobosana goût ya petit déjeuner
Alors que nous croupons dans la misère
Député mvwama na parlement, sagacité
Les députés au Parlement passent le plus clair de leur temps à festoyer »

⁴¹⁰ Michelle Auzanneau, « Identités africaines : le rap comme lieu d'expression », *Cahiers d'études africaines*, 163-164 | 2001, 711-734.

Le 9 novembre, la commission nationale de censure des chansons et des spectacles congolais notifie par écrit sa décision d'interdire aux chaînes de télévision, stations de radio et autres moyens de communication installés sur le territoire congolais la diffusion de « Nini to sali te ».

⁴¹¹ Le rappeur congolais Bob Elvis connaîtra le même sort avec son titre « Lettre à Ya Tshitshi », un message critique destiné au président Félix Tshisekedi. Sous la pression populaire et face au succès des chansons, la commission de censure a dû faire machine arrière. Véritables représentants de la voix du peuple, les artistes s'appropriant le rap politique et la parole critique vis-à-vis des gouvernants connaissent la censure, la prison et parfois les châtiments corporels. Le rejet du rap contestataire dans certains pays d'Afrique amènent un bon nombre d'artistes, sous les menaces et pressions gouvernementales, à se réapproprier des formes de rap américain plus mainstream, plus acceptables, plus consensuelles en extirpant les éléments perçus comme potentiellement subversifs.

La réappropriation par l'hybridation

« Aujourd'hui, près de trente ans après son introduction en France, la danse hip-hop est qualifiée comme une forme artistique et un courant de la danse contemporaine. » ⁴¹²

Roberta Shapiro

Dans son ouvrage « Globalisation as Hybridation », le sociologue américain Pieterse Nederveen définissait l'hybridation comme le détachement d'une forme culturelle de son contexte d'origine et de sa combinaison avec une nouvelle forme d'expression. ⁴¹³ ⁴¹⁴ Les exemples de réappropriation par hybridation de la culture hip hop sont nombreux et peuvent se décliner de manière infinie en fonction des époques, des pays et d'autres genres musicaux ou culturels avec laquelle elle s'est associée (hip hop soul, hip hop jazz, hip hop r'n'b, hip hop electro, hip

⁴¹¹ Damien Glez, *RDC : « Nini to sali te » et « Lettre à Ya Tshitshi » interdites, la censure au service du buzz?*, Jeune Afrique, 11 novembre 2021

⁴¹² Roberta Shapiro, *Du smurf au ballet, L'invention de la danse hip-hop*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012

⁴¹³ NEDERVEEN PIETERSE Jan, 1994. « Globalisation as Hybridation », *International Sociology*, 9 (2), p. 161-184.

⁴¹⁴ *Hip-hop monde(s) ?* www.ethnographiques.org.com

hop afro etc...). Au début des années 1990, en France la prise en charge de la danse hip hop par les pouvoirs publics s'opère par la professionnalisation des acteurs qui effectuent leur formation par la danse contemporaine, en inventant de nouvelles formes chorégraphiques issues de ce courant.⁴¹⁵

« Un des principaux enjeux de la politique « d'intégration par la culture » qui fut développée dans le cadre de la politique de la ville au début des années 1990 était de répondre au problème de la représentation et de la participation de la jeunesse d'origine immigrée des banlieues populaires en dégagant sur le terrain artistique une scène de reconnaissance positive (Milliot 2000). Elle a consisté à accompagner des parcours de professionnalisation, en organisant des formations spécifiques, mais aussi à dégager des scènes de visibilité légitimes. Si l'état des mondes de l'art rendait théoriquement possible cette percée, comme l'a mentionné Dubois (1999) à propos des grafs dans le champ de l'art contemporain, elle ne s'est pas réalisée sans résistances. Avant que les théâtres ne se rendent compte du formidable vecteur de conquête du public que cette danse représentait, il a souvent fallu que les acteurs de la politique de la ville réalisent un important travail de médiation pour déminer l'imaginaire des banlieues et tout ce qu'il véhiculait de peur et d'incompréhension. »⁴¹⁶

Virginie Millot

Les logiques de performances, d'improvisation et de défis propre à la danse de hip hop de rue ont été évacuées pour emprunter les conventions artistiques de la danse contemporaine, puis occuper la scène par une écriture scénaristique et une approche chorégraphique. « Apparaîtront alors des « danseurs-chorégraphes » et des « directeurs artistiques » écrit l'anthropologue Virginie Millot. Ce nouveau processus de réappropriation qui a permis à des acteurs culturels d'effectuer le passage du « social à l'art » et d'obtenir la reconnaissance institutionnelle, leur a demandé de renoncer, voire de renier leur particularisme, leur appartenance communautaire pour embrasser les valeurs laïques, universalistes et républicaines. Cette réappropriation par les institutions françaises a fabriqué une nouvelle

⁴¹⁵ Milliot, V. (2006). The « French Touch » : le hip-hop au filtre de l'universalisme républicain. *Anthropologie et Sociétés*, 30(2), 175–197. <https://doi.org/10.7202/014119ar>

⁴¹⁶ *Ibid*

forme artistique du hip hop sur la voie du « métissage » en organisant des nouvelles hiérarchies parmi les acteurs afin d'élever l'individu, le citoyen détaché de sa communauté d'origine des créations.

« Cette reconnaissance paradoxale a produit des malentendus, des conflits, des stratégies de repli, de duplicité comme de compromis, qui ont finalement engendré de nouveaux langages artistiques. Certains danseurs ont accepté de se dépasser pour atteindre la reconnaissance. Quelques-uns sont aujourd'hui reconnus comme des danseurs contemporains, mais beaucoup ont fini par abandonner la danse après quelques spectacles désincarnés et maladroits. D'autres ont respecté cette exigence d'ouverture et ont accepté de faire des compromis, « mais sans se compromettre ». Soit en métissant leur danse avec des langages chorégraphiques – comme la danse africaine ou la capoeira – qui leur permettaient de continuer à cultiver cette créativité de l'oralité (Farid Berki, Zoro and co ou Azanie), soit en développant des pratiques de « subversion du dedans » »⁴¹⁷

Virginie Millot

Roberta Shapiro définit ce nouvel espace, ce nouveau style de « *ballet hip hop* », une danse hip hop hybridée avec les nouvelles conventions de la danse contemporaine française, éloignée des « logiques de cultures traditionnelles ». Virginie Millot apporte le concept de branchement pour définir le processus de relocalisation des cultures indigènes. « Il y a d'abord branchement, réappropriation à partir de répertoires de sens locaux, puis exploration, imitation, répétition et fixation progressive et, dans un deuxième temps, universalisation de cette forme dans les réseaux de l'État culturel. »⁴¹⁸ Dans les entretiens que j'ai mené avec certains acteurs culturels de la première heure, j'ai rapporté dans cette thèse leur frustration d'avoir été dépossédé de leur culture d'origine par les institutions françaises, par cette « *French Touch* » de l'Etat dans leur pratique artistique quotidienne et communautaire. Ils l'ont vécu comme une ségrégation, une mise à l'écart de leur groupe, de leur création et de leur parcours de vie. Et leur stratégie de résistance contre cette forme de réappropriation pour laquelle beaucoup d'entre eux ont opté est le repli identitaire, le rejet de l'universalisme républicain issu de la philosophie des Lumières, au profit de l'autophilie et de l'altérophobie. D'autres ont opté pour l'adoption de cette forme réappropriée de leur pratique, désormais subventionnée, pour satisfaire les goûts

⁴¹⁷ *Ibid*

⁴¹⁸ *Ibid*

du public des théâtres, tout en reprenant le discours conventionnel préétabli par les médias, les industries culturelles et les institutions sur « une culture hip hop française et métissée qui serait née dans les banlieues ». D'autres enfin ont rejeté le terme hybride de « danse urbaine » pour persévérer leur pratique originelle et enfin reconquérir « en free style », leur corporéité.

La réappropriation par l'englobement

« Le rappeur est un prophète qui amène une révélation : 'follow the leader'. Porteur d'espoir et de dénonciation, le rappeur se présente régulièrement comme un messi, celui avec qui les temps prennent fin et commence le grand jugement ».

Georges Lapassade et Philippe Rousset

On appelle englobement le principe d'appropriation qui consiste à opérer une « resignification » et une digestion de signifiants exogènes. Cette théorie d'englobement fut développée dans le champ de l'anthropologie des religions afro-américaines et des phénomènes d'acculturation (Herskovits 1938 ; Bastide 2001 ; Mary 2010). Les acteurs de la culture hip hop, et ce partout dans le monde, empruntent la pratique artistique et son esthétique pour y englober d'autres systèmes de signification, en parallèle des logiques d'hybridation et de différenciation.⁴¹⁹ Le système religieux offre de multiples exemples de phénomènes d'appropriation par englobement : le hip hop chrétien ou gospel urbain est un genre musical américain datant des années 1970 et qui a pris de l'ampleur dans les années 2000, en incorporant des hymnes protestants et des spirituals afro-américains dans la culture hip hop. Le rap, la danse et le djing deviennent alors des outils d'évangélisation et d'édification de la foi chrétienne. Dans la première partie de la thèse, j'ai mené un entretien avec François Furtade (Le Patriarce) qui, avec son frère David Furtade, a fondé le groupe de rap chrétien Leader Vocal. *« Nous sommes deux frères et nous avons commencé le rap en 1991 : nous attaquons la police, la vie politique sans trop savoir pourquoi... Mais en 1993, nous nous sommes convertis, et ce changement de cap a été aussi radical que déterminant pour la suite. Quand d'autres continuaient de revendiquer des choses courantes propres au rap, nous chantions désormais notre foi... ».*⁴²⁰

⁴¹⁹ Hip-hop monde(s) ? www.ethnographiques.org.com

⁴²⁰ François Furtade : *Pourquoi ce silence sur les chrétiens persécutés ?* Entretien réalisé par Charlotte d'Ornellas, Boulevard Voltaire, le 05 août 2014

Ce rap chrétien et englobé alors qu'il connaît un succès retentissant aux Etats-Unis, en Afrique ou au Brésil évolue en France dans un marché confidentiel. Et ce rap « évangélique » crée des formes de résistances et de tensions entre les artistes et les professionnels du secteur musical. François Furtade, dont le rap est engagé dans la défense des chrétiens persécutés dans le monde, témoigne des persécutions qu'il a lui-même vécu au cours de carrière : « *Nous sommes rappers, on ne donne pas vraiment dans la bondieuserie, mais le seul fait de témoigner de notre foi nous a fermé plusieurs accès à la diffusion radio. Elles affirmaient ne pas diffuser de « musique religieuse »... Pourtant, de nombreux textes de rappers parlent très ouvertement de l'islam sans que personne ne trouve rien à redire...* ». ⁴²¹

« Cette similitude entre le rap et le discours religieux est soulignée par Jean-Pierre Verheggen : « *À regarder leurs textes de plus près, j'ai décelé dans leur écriture un aspect très ancestral, odysseén, qui s'appuyaient sur des textes de fondation, y compris religieux* ». Des procédés poétiques comme l'anaphore viennent renforcer l'impression de litanie lorsqu'on écoute les chansons de ces artistes, et cela peut à certains égards rappeler les discours des islamistes maghrébins. Certains textes prennent la forme de *da'wa*, à travers lesquels le rappeur se fait prédicateur, car lui-même a fait l'expérience de la vie. Il porte en lui un double témoignage : témoin de la réalité urbaine semée d'embûche tout en attestant de son adhésion à l'islam, le rappeur islamique a une mission pédagogique. Il exhorte les jeunes à faire le bien et à être sur le droit chemin. » ⁴²²

Le rap islamique apparaît aux Etats-Unis dans les années 1970 et son phénomène est propre à la conversion des afro-américains à l'islam ainsi qu'à l'émergence de la culture hip hop qui s'effectue à la même période. La population de convertis s'élève à 3 millions soit 10% de la population afro-américaine. Les afro-américains en embrasant l'islam souhaitent affirmer une identité différentielle du reste de l'Amérique chrétienne perçue comme oppressive et trop partielle. Ils ont affirmé leur nouvelle identité religieuse influencée par le mouvement de la Nation of Islam contre la culture dominante. Les rappers tels que Queen Latifah, Shabazz, Lord

⁴²¹ *Ibid*

⁴²² Samir Amghar. *Rap et islam : quand le rappeur devient imam*. In: Hommes et Migrations, n°1243, Mai-juin 2003. Le temps des vacances. pp. 78-86;

Tariq ou encore Ali Saheed Muhammad du groupe Tribe Call Quest se réapproprient des pseudonymes qu'ils empruntent à la culture arabo-musulmane.⁴²³

Dans le rap français, les conversions les plus célèbres sont celles des rappeurs Akhenaton et Kery James. Le premier, de son vrai nom Philippe Fragione et d'origine italienne, s'est converti à l'islam au début des années 1990 par son envie de lire des livres mais aussi par les moments passés avec ses amis qui faisaient le ramadan. « *Je suis venu à la religion par le partage (...) Et ma femme est noire, arabe et musulmane. C'est une sorte de All Star Game à elle toute seule !* » déclare-t-il dans un entretien avec le musicien Manu Katché.⁴²⁴ Dans son titre « Dirigé vers l'est » paru sur son album « Métèque et Mat » (1995), Akhenaton dévoile son nom islamique Abd-El-Hâkem et écrit :

« Je te conterai l'histoire de la chenille qui devient un sphinx
Priant pour que l'ignorance jamais ne reste
Abd-El-Hâkem a toujours le regard dirigé vers l'Est
Que les pouvoirs de Dieu se manifestent
Attendant le venue d'Aïssa »

Le second, Alix Mathurin, né en Guadeloupe, est issu d'un milieu chrétien haïtien. Il connaît la notoriété sous le nom de Kery James et forme le groupe Idéal J au sein du collectif Mafia K'1 Fry . Il se convertit à l'islam au début des années 2000 à la suite du décès brutal de l'un de ses proches : « *Cette religion m'a apporté un équilibre et m'a permis d'assumer un comportement responsable.* ». ⁴²⁵ En 2001, Il sort en solo son album « Si c'était à refaire » sans instruments à vent, conformément aux préceptes du Coran. Il mène en parallèle des actions engagées en faveur de la Palestine. Dans un titre court intitulé « Couplet pour l'islam », il déclame ses vers :

« J'ai appris l'islam, cette religion honorable
De transmission orale , auprès de gens beaux et fiables
Elle m'a rendu ma fierté m'a montré ce que c'était qu'un homme
Et comment affronter les démons qui nous talonnent
J'ai embrassé le chemin droit et délaissé les slaloms
Ceux qui m'ont éduqué j'remercie
J'passe le Salam à tous les musulmans de France, de l'occident, à l'orient »

⁴²³ *Ibid*

⁴²⁴ Marnie Colvert, « *Akhenaton converti à l'islam : un "combiné des deux", le rappeur explique son choix* », www.closermag.fr, le 22/01/2022

⁴²⁵ Stéphanie Binet, *Kery James, du hardcore au Coran*, Libération, le 24/12/2001

Lors de ce processus de reterritorialisation, en empruntant les préceptes de l'islam ou du christianisme, les acteurs du hip hop incorporent dans leur pratique d'autres systèmes de signification (englobement), reprennent l'esthétique musicale et le phrasé propre au rap afro-américain (imitation), peuvent parfois ajouter des éléments musicaux issus du gospel traditionnel ou de la musique africaine (hybridation), et à la fois rejeter les images clichées comme celles des femmes hypersexualisées (différenciation). Le hip hop englobé peut opérer en parallèle différentes logiques de réappropriation culturelle.

Enseigner une science en actes

“Il y a tout d'abord la littérature de la connaissance, et secondement, la littérature de la puissance. La fonction de la première est d'enseigner ; la fonction de la seconde est d'émouvoir.”

Thomas de Quincey

Enseigner les cultures urbaines à l'université consiste tout d'abord à effectuer une mise en commun des domaines de savoirs sous le prisme de la pluridisciplinarité, l'interdisciplinarité et la transdisciplinarité. Cette démarche consiste à faire appel à des disciplines aussi diverses que la sociologie, l'anthropologie, la littérature, l'histoire, la philosophie ou la linguistique. Il sera question de définir « une méthodologie propre articulée autour des études empiriques et de terrain, des sondages, des démarches ethnographiques, de l'étude des textes et de l'analyse des discours ». ⁴²⁶ Le caractère novateur des cultures urbaines en tant que discipline et son intérêt grandissant dans le paysage scientifique devrait contraindre les départements de sciences humaines et de littérature à les prendre davantage en considération. Mais ce serait accorder une crédibilité épistémologique qui n'est pas si évidente à statuer compte-tenu d'un bagage théorique qui reste encore à l'état de chantier. ⁴²⁷

Comme je l'ai souligné dès l'introduction de cette thèse, la mise en place d'un tel cursus demandera d'affronter les critiques et surtout la méfiance d'un cercle fermé d'intellectuels à propos des champs d'expressions des *sous-cultures*, « *des objets tenus pour indignes (romans photos, littératures populaires, jazz) et des méthodes d'analyse venues des études littéraires.* » ⁴²⁸ ainsi que le refus d'acteurs culturels de considérer toute tentative d'approche académique

⁴²⁶ Paul Rasse, Les Cultural Studies et l'étude des cultures populaires, Article interne à 'Université de Nice (« Sophia Antipolis ») & Laboratoire I3M (« Information, milieu, médias, médiation »)

⁴²⁷ Chalard-Fillaudeau, Anne. « Les « Cultural Studies » : une science actuelle ? », *L'Homme & la Société*, vol. 149, no. 3, 2003, pp. 31-40

⁴²⁸ Erik Neveu ; « Les voyages des cultural studies », revue L'HOMME, éditions de l'EHESS, n° 187-188, 2008

d'une discipline créée dans un espace clos hors de tout cadre institutionnel. Mais il s'agit surtout de considérations et d'effets purement générationnels. En tant qu'enseignant, ma démarche consistera à créer un contenu dans l'enseignement supérieur qui aura pour objectif de procéder à une réévaluation des écrits qui participent à l'établissement d'une culture savante et hégémonique dans le monde universitaire.

Issu moi-même du mouvement hip hop, mes travaux de recherche et d'enseignement devront se référer à mon vécu en tant qu'*insider*, témoin et acteur de cette culture depuis la fin des années 1980.

« Or si les chercheurs, soit les interprètes, sont à la fois sujets et objets des recherches, il est important d'observer que les objets (la nouvelle génération, les exclus de la culture officielle, etc.) ont également la possibilité d'être à leur tour sujets et interprètes (...) en s'interrogeant sur leurs propres pratiques. L'autorité de l'intervenant, qui réside dès lors dans la position double et conjointe de sujet et d'objet, légitime pleinement les actes de protestation ».

Anne Chalard-Fillaudeau

Les exposés que je présenterai aux étudiants pourront être illustrés, comme c'est déjà le cas dans mes conférences de vidéos, d'extraits de musiques, d'analyse de textes mais aussi d'ateliers, de performances à l'instar du professeur Dick Hebdige qui quittait sa chaire pour effectuer une démonstration sur la table de mixage.⁴²⁹ La sociologie des cultures urbaines est une « science en actes » qui peut être appuyée par la symbolique, la démonstration et la portée du geste. Une science actuelle et moderne qui relaie son histoire et son actualité en s'adaptant au contexte des mondes de l'art et de la culture en perpétuelle mutation.⁴³⁰

⁴²⁹ Dick Hebdige (né en 1951) est un britannique expatrié, théoricien des médias et sociologue et professeur d'Art and Media Studies de l'Université de Californie à Santa Barbara. Son travail est souvent associé à l'étude des sous-cultures et sa résistance contre le grand public de la société. Ses intérêts de recherche actuels incluent topographies de médias, des critiques performatives. Hebdige a beaucoup écrit sur l'art contemporain, le design, les médias et les études culturelles (style mod, reggae, postmodernisme, surréalisme, improvisation, et sur Takashi Murakami. Il a publié trois livres : *Sous-culture : le sens du Style* (1979), *Cut'n'mix : Culture, identité et Caraïbes Music* (1987). il a écrit plus de 57 essais, articles et autres publications.

⁴³⁰ Chalard-Fillaudeau, Anne. « Les « Cultural Studies » : une science actuelle ? », *L'Homme & la Société*, vol. 149, no. 3, 2003, pp. 31-40.

Bibliographie

Ouvrages, Travaux universitaires et articles

ADRIEN Mathilde, TOMAS Jimmy, *Un croisement entre un héritage culturel et un mode de vie issu de la rue*, Overblog. 2012

AGERON Charles-Robert. *L'immigration maghrébine en France*. In: *Vingtième Siècle*, revue d'histoire, n°7, juillet-septembre 1985. Étrangers, immigrés, français, sous la direction de Louis Bodin . pp. 59-70.

AMGHAR Samir, *Rap et islam : quand le rappeur devient imam*. In: *Hommes et Migrations*, n°1243, Le temps des vacances. pp. 78-86, Mai-juin 2003

ASARE Felix, *What happen to rock music's black history ?* Varisty, 30/10/2020

AUCLAIR Elizabeth. « *Comment les arts et la culture peuvent-ils participer à la lutte contre les phénomènes de ségrégation dans les quartiers en crise ?* », *Hérodote*, vol. n° 122, no. 3, 2006, pp. 212-220.

AUZANNEAU Michelle, « *Identités africaines : le rap comme lieu d'expression* », *Cahiers d'études africaines*, 163-164 | 2001, 711-734.

AVENEL Cyprien, VINCENZO Cicchelli, *Familles maghrébines en France*, L'Harmattan 2001/4 n°39 p 67 à 80

BACHMANN Christian, BASIER Luc. *Junior s'entraîne très fort : ou le smurf comme mobilisation symbolique*. In: *Langage et société*, n°34, Quelles différences ? Identité, exclusion, racisation. pp. 57-68, 1985

BADEAU Julien, *Quand les politiques draguent le rap français*, Diversgens, [Article publié en octobre 2009 sous le titre « *Marianne featuring le rap français* », pour le magazine *Rap Mag*, n°55.]

BAMPÉLY Michel, *Mort d'Henri Belolo, pionnier de la musique urbaine*, le 09/08/2019

BAMPÉLY Michel, *La Zulu Letter*, Podcast, 2019

BAMPÉLY Michel, *MC Solaar : écriture poétique et quête de sens*, Libération, le 03/09/2017

BAMPELY Michel, *Banga : « le hip hop c'est l'intelligence du mouvement »*, Libération, le 01/03/2019

BAMPELY Michel, *Médine, le rap engagé doit choquer, heurter, inquiéter*,

BASTIDE Roger, *Les Amériques noires*, L'Harmattan, Paris, 1967.

BAZIN Hugues, *La culture hip-hop*. Paris : Desclée de Brower, 1995

BEAMAN Jean, *Citizen Outsider : Children of North African Immigrants in France*, University of California Press, 2017

BEAUQUIS Baptiste, *L'ancien quartier de DJ Kool Herc va être renommé "Hip-Hop Boulevard"*, intrld.com, le 14 août 2016.

BEAUVALLLET Ève, *Hip-hop, Valls entre dans la danse*, Libération, le 02/11/2015

BECKER Howard S, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

BENAMOU Georges-Marc, *Dites-leur que je ne suis pas le diable*, Paris, Plon, 2016

BENSAUDE-VINCENT Bernadette, STENGERS Isabelle, *Histoire de la Chimie*, Paris, La Découverte, 1992, 2001,

BERTOT Sylvain , *rap hip hop, 30 années en 150 albums, de Kurtis Blow à Odd Future*, Le Mot Et Le Reste, 2013

BINET Stéphanie, *une reconnaissance tardive*, Libération, le 13/10/2006

BINET Stéphanie, *Kery James, du hardcore au Coran*, Libération, le 24/12/2001

BINET Stéphanie, *Bouda raconté par les siens*, Libération, Le 03/02/2003

BINET Stéphanie, *Hip Hop : Sidney, le grand frère des ondes*, Le Monde le 03/08/2021

BLONDEAU Thomas, *Abd al Malik revient avec la rage au ventre sur "Scarifications"*, Les Inrocks, le 13 novembre 2015

BLONDEAU Thomas, *Rapattitude : aux sources du rap*, Les Inrockuptibles, le 25 mai 2012

BLÖSS Thierry , « *Jeunes maghrébins des quartiers nord de Marseille* », Les Annales de la recherche urbaine, n° 41, 1989, pp. 59-65.

BLUM Bruno, *Le rap est né en Jamaïque*, Castor Astral, 2009

BOCQUET José-Jouis, ADOLPHE Philippe-Pierre, *Rap ta France*, Editions de la Table Ronde, 2018

BOINET Carole , *Aux-Etats-Unis, un Français fait entrer le hip-hop à l'université*, Les Inrocks, 2013

BONNET François, *Les émeutes dans la sociologie américaine. Mouvements : des idées et des luttes*, La découverte, 2015, pp.138-144. {halshs-01199612}

BORDIER Julien, *"Quinze ans après La Haine : l'important ce n'est toujours pas la chute, c'est l'atterrissage"*, Variations [Online], 15 | 2011, Online since 01 February 2012

BOUDINEY Gilles Boudiney, *Pratiques tag. Vers la proposition d'une « transe-culture »*, Paris, L'Harmattan, 2003

BOUNEAU Laurent, TOBOSSI Fif, *Le rap est la musique préférée des français*, Don Quichotte 2014

BOUQUET Brigitte, « *La complexité de la légitimité* », *Vie sociale*, vol. 8, no. 4, 2014, pp. 13-23.

BOURCIER Sam, Marie-Hélène, « *Le nouveau conflit des facultés : biopouvoir, sociologie et queer studies dans l'université néo-libérale française* », *Sociologies* [En ligne], Dossiers, Sociétés en mouvement, sociologie en changement, mis en ligne le 07 mars 2016

BONNET François, *Les émeutes dans la sociologie américaine*, CNRS, UMR Pacte Version 2, 2015

BOUDINEY Gilles, *Pratiques tag. Vers la proposition d'une « transe-culture »*, Paris, L'Harmattan, 2003

BOURDIEU Pierre, CHAMBOREDON Jean-Claude Chamboredon, PASSERON Jean-Claude, *Le Métier de Sociologue*, Paris, École Pratique des Hautes Études, Mouton and Bordas, 1968.

BOURDIEU Pierre, *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, Seuil, 1992

BOURDIEU Pierre, *les trois états du capital culturel*, Actes de la recherche en sciences sociales, 1979

BRAMLÉY Sophie, *Walk This Way, direction artistique, Cléo Charuet*. Ed. Galerie 213/Steidl, 171 pages, 2015

BRAUN Dietmar, *Un cours sur Bourdieu au sein de Cours de Concepts de base en science politique* (CBSP), 1999

BREIHAN Tom, *The Message by Grand Master Flash and the Furious Five*, Sole Digital, 1982

BURDICK John, *The Color of Sound: Race, Religion, and Music in Brazil*, New York and London, New York University Press, 2013

CALOGIROU Claire, *Une esthétique urbaine, graffeurs d'Europe ; l'Oeil d'Horus*, 2012

CARAYOL Seb, *Olivier Cachin revient sur « Rapline », la meilleure émission rap de la télé française*, Vice, 2015

CELESTINE, Audrey, BRETEAU Nicolas Martin. « Introduction : Minorités ethno-raciales et politisation aux États-Unis : questions anciennes, enjeux récents », *Politique américaine*, vol. 28, no. 2, 2016, pp. 9-13

CEZARD Delphine. « Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris, EHESS, coll. « Cas de figure », 2012 », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 22, no. 1, 2014, pp. 251-256.

CHALARD-FILLAUDEAU Anne « *Les « Cultural Studies » : une science actuelle ?* », *L'Homme & la Société*, vol. 149, no. 3, pp. 31-40, 2003

CHANG Jeff, *Can't stop won't stop : Une histoire de la génération hip hop*, Allia, 2015

CHARLES Philippe , CHAUTEMPS Jean-Louis, JALARD Michel-Chaude, LLEDO Eugène, *Jazz*, Universalis.fr

CHOUAKI Yasmine, *En sol majeur, Jean Djemad*, www.rfi.fr lundi 8 mars 2010

CLARK Kenneth B, *Dark Ghetto : Dilemmas of Social Power*, New York, Harper, 1965, (traduction française : *Ghetto Noir*, Paris, Robert Laffont, 1966)

COLIN Lucette, HESS Rémi, « *Georges Lapassade (1924-2008) : cinquante ans de psychosociologie* », Bulletin de psychologie, vol. numéro 500, no. 2, 2009, pp. 191-193.

COLVERT Marnie, « *Akhenaton converti à l'Islam : un "combiné des deux", le rappeur explique son choix* », Closer Mag, le 22/01/2022

COULON Alain, *L'école de Chicago*, PUF 2004

COMER OBK, *Marqué à vie, 30 ans de graffiti vandale*, Da Real, 2017

CONDY Ian, *Hip-Hop Japan, Rap and the Patches of Cultural Globalization*. Durham, Duke University Press, 264 p., bibliogr., index (Andrée-Ann Métivier), 2006

COOPER Martha, CHALFANT Henry, *Subway Art, Thames Hudson, GB*, 1984

COQUERY VIDROVITCH Catherine, « *Ndiaye, Pap – La condition noire* », *Cahiers d'études africaines*, 201 | 2011, 273-277.

COULON Alain, *L'école de Chicago*, PUF 2004

DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien*, Edition de Luce Giard, 1990

DELERM Robert, *La population noire en France*, Persée, 1964

DELCOURT Maxime Delcourt, *Les musiciens contemporains envahissent les facs*, Slate, 2013

DE GASQUET Pierre, *Le boom de l'Etat culturel et les années Lang*, Les Echos, 2015

DE LAMARTINE, *Méditations poétiques*, 1820, Gallimard

DE MUSSET Alfred, *La confession d'un enfant du siècle*, 1836, Gallimard

DE PLAS Odile, *Les débuts du hip hop racontés par deux Zulu Queens*, Telerama, août 2011

DEUTSCHMANN Camille, *La légende du hip-hop Afrika Bambaataa accusé d'abus sexuel*, Trax, le 13 avril 2016

DHILLY Olivier , *La critique des industries culturelles par l'école de Frankfort : la mystification des masses*

DIAMANTAIRE, *New Generation Mc's, roi des 80's*, Abcdrduson, 2016

DIOP Cheikh Anta, *Nations nègres et culture : de l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui*, Paris, Présence africaine, 1954

D'ORNELLAS Charlotte, *Pourquoi ce silence sur les chrétiens persécutés ?*, Boulevard Voltaire, 05/08/2014

DUBOIS Vincent, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, collection « Socio-histoires », 1999

DU BOIS W.E.B, *Les âmes du peuple noir*, Paris, La Découverte, 2007

DURAND Alain-Philippe, *Black, Blanc, Beur. La musique rap et la culture hip-hop dans le monde francophone*, Scarecrow Press, 2002

DURAND Alain-Philippe, *Un monde techno: Nouveaux espaces électroniques dans le roman français des années 1980 et 1990*. Weidler, 2004.

DURAND Alain-Philippe, *Novels of the Contemporary Extreme*. Continuum, 2006.

DURAND Alain-Philippe, *Frédéric Beigbeder et ses doubles*, Rodopi, 2008

DUTHEIL-PESSIN Catherine, *La Chanson réaliste*, L'Harmattan, 2004

EMMANUELLI Xavier, FREMONTIER Clémentine, « La fracture sociale, un terme politique », dans : Xavier Emmanuelli éd., *La fracture sociale*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2002,

ERLEWINE Stephen Thomas, « *The Sugar Hill Records Story - Various Artists - Songs, Reviews, Credits, Awards* » [archive], AllMusic, 2015

EUDES Virginie, *Concert de Lauryn Hill : lettre d'une fan en colère*, Libération, le 28/11/2018

FABIANI Jean-Louis , *Pierre Bourdieu, un structuralisme héroïque*, Seuil, 2016

FABIANI Jean-Louis, « *Enfants d'immigrés* », La Vie des idées, 18 avril 2018.

FABIANI Jean-Louis, *Sociologie de la Corse*, Editions La Découverte, 2018

FAURE Sonya, *Du Bois, l'oeuvre au noir*, Libération, 20 novembre 2019

FAURE Sylvia, GARCIA Marie-Carmen *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris, La Dispute, 2005

FAURE Sylvia. « *Institutionnalisation de la danse hip-hop et récits autobiographiques des artistes chorégraphes* », Genèses, vol. n°55, no. 2, 2004, pp. 84-106

FAURE Sylvia. « *Filles et garçons en danse hip-hop. La production institutionnelle de pratiques sexuées* », Sociétés contemporaines, vol. n° 55, no. 3, 2004, pp. 5-20.

FAURE Sylvia, et Marie-Carmen Garcia. « *Hip-Hop et politique de la ville* », Agora débats/jeunesses, vol. 49, no. 3, 2008, pp. 78-89.

FERTAT Omar, « *De la rue à la scène : la danse hip-hop, histoire d'une artification, exemple de Farid Berki* », Horizons/Théâtre, 12 | 2018, 140-161.

FINKELKRAUT Alain, *La Défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987

FONDU Quentin , VERMERIE Margaux, *Les politiques culturelles : évolution et enjeux actuels* , Informations sociales, n°190, 2015

FLOW, *Les années Soul Train : Les prémisses du mouvement hip hop*, www.thebackpackerz.com, 2018

FORTEMS Stéphane, *Interview Driver « On ne nous aimera jamais »*, Le rap en France, 2012

FOURGUE Marion, SAPIN Charles, *Ces anciens ministres et députés qui pointent à Pôle emploi*, Le Figaro, 28/12/2017

FUGIER Pascal, « *La tradition socio-anthropologique de Chicago* », dans revue *Interrogations ?* N°15. Identité fictive et fonctionnalisation de l'identité (I), décembre 2012 [en ligne], <http://www.revue-interrogations.org/La-tradition-socio-anthropologique>

FUMAROLI Marc, *L'État culturel : une religion moderne*, Éditions de Fallois, 1991 ; rééd. Livre de Poche, 1999

FUMAROLI Marc, « *Les socialistes ont toujours confondu culture et quantité* », Atlantico, 20/07/2011

FURTADE François, *Pourquoi ce silence sur les chrétiens persécutés ?* Entretien réalisé par Charlotte d'Ornellas, Boulevard Voltaire, le 05 août 2014

GARCIA Marie-Carmen, « *le genre de la danse hip hop en EPS* » in Saint-martin Jean, Terret Thierry (dir.), *Sport et genre*. Volume 3, "Apprentissage du genre et institutions éducatives", Paris, L'Harmattan, coll. Espaces et Temps du Sport, 2005

GARCIA Marie-Carmen, « *La danse hip hop : l'ambivalence d'une rencontre entre institutions publiques et pratiquants* » in Bruston André (dir.), *des cultures et des villes, mémoires au futur*, Editions de l'Aube, la Tour d'Aigues, 2005, p. 259-278, 2005

GARCIA Marie-Carmen, « *Hip hop, capoeira et cirque à l'école* » in Falcoz Marc, Koebel Michel (dir.), *Intégration par le sport : représentations et réalités*, Paris, L'Harmattan, collection logiques sociale, 2005

GARNIER Antoine, *Souffle, au cœur de la génération Hip-hop Tome 1 & 2 / Entre New York et Paris (1986-2003)*, Editions Alias, 2003

GARNIER Antoine, *Comprendre le Rap*, BOP Edition, 1998

GARNIER Antoine, *Les Suprêmes, la révolution vibracultic*, Ed Antoine Wave Garnier, 2006

GAUDIAULT Tristan, *Streaming musical : les services préférés en France*, <https://fr.statista.com/>, 20 juillet 2020

GAUCHET Marcel, *Le désenchantement du monde*, Gallimard, 1985

GERVAIS Jean-Bernard, « Antoine » par Jean-Bernard Gervais, Black News, 2018

GIBAND David, « *La fin des ghettos noirs ? Politiques de peuplement et recompositions socio-ethniques des métropoles américaines* », Géoconfluences, 2015,

GILPIN Patrick J., "Charles S. Johnson and the Race Relations Institutes at Fisk University." *Phylon (1960-)*, vol. 41, no. 3, 1980, pp. 300–311. JSTOR, www.jstor.org/stable/274793. Accessed 10 Apr. 2021.

GLEZ Damien, RDC : « Nini to sali te » et « Lettre à Ya Tshitshi » interdites, la censure au service du buzz?, Jeune Afrique, 11 novembre 2021

GOUX Clovis, *Jean Karakos, électron libre*, www.redbullmusicacademy.com, 2017

GRELARD Philippe, *L'essentiel selon Grand Corps Malade*, AFP, 11 décembre 2020

GRUZINSKI Serge , *La Machine à remonter le temps, comment l'Europe s'est mise à réécrire l'histoire du monde*, Fayard, 2015

GUEYE Abdoulaye, *La race en France, vue des États-Unis*, La vie des Idées, 2019

HALLWACHS Maurice, *Les classes sociales*. Paris : PUF, 2008

HALL'SON Nellie , *Skyrock, le SOS Racisme des années 2000*, Quartiers sud, 2015

HAMIDI Camille, *La société civile dans les cités : engagement associatif et politisation dans des associations de quartier*, Paris, Économica, Etudes sociologiques, 2010, 230 p.

HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2012

HAMMOU Karim, « *Rap et banlieue : crépuscule d'un mythe ?* », Informations sociales, vol. 190, no. 4, 2015, pp. 74-82.

HAMMOU Karim, *Bienvenue chez Roger La Frite*, Sur un son rap, 2012

- HARRIS Rennie, *Promotional Materials for Rennie Harris Puremovement Tour*, 2004
- HEBDIGE Dick, *Sous-culture, le sens du style*, Zones, 2008
- HEBDIGE Dick, *Cut 'n' mix : culture, identity, and Caribbean music* London ; New York : Methuen, 1987
- HEIDESIECK Louis, *Polémique autour de la conférence du rappeur Médine à Normale Sup*, le 31 mars 2017
- HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, coll. « Cas de figure », 2012
- HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 2005.
- HILBURN Robert, *Preaching the Gospel of Thomas A. Dorsey*, The Los Angeles Times, 25 mars 1994
- HOFSTEIN Francis, *Blues, Encyclopædia Universalis* [en ligne],
- HOGGART Richard, *La culture du pauvre*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, 1970.
- JEF, *quelles différences entre gospel, negro spirituel, blues et jazz ?* www.textes-blog-rock-n-roll.fr, octobre 2018
- JESU Louis, *L'élite artistique des cités : métamorphoses de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-2015)*. Sociologie. Université de Lorraine, 2016.
- JOURDAIN Anne, NAULIN Sidonie, « *Héritage et transmission dans la sociologie de Pierre Bourdieu* », *Idées économiques et sociales* 4/2011 (N° 166, p. 6-14)
- JOURDAIN Benoît, *Pourquoi le rap français ne rime plus forcément avec musique engagée*, France Info, 12/07/2020
- JONES Josh, *How Jazz Helped Fuel the 1960s Civil Rights Movement*, openculture.com
- KAUFMANN Isabelle, « *Des valeurs hip-hop à la valeur du hip-hop. L'usage de la notion de valeur peut-il témoigner de la position de la danse hip-hop dans la société globale ?* », dans *Les valeurs*, p. 145-160, 2002
- KAUFMANN Isabelle, SHAPIRO Roberta, « *Dire la danse - Le vocabulaire de la danse hip-hop* », dans Claude Gruaz (dir.), *À la recherche du mot : de la langue au discours*, éditions Lambert-Lucas, Limoges, 2006,
- KAUFMANN Isabelle, LAFARGUE DE GRANFENEUVE Loïc, « *Pluriactivité et amateurisme. L'insertion du hip-hop et de la techno dans les mondes de l'art* », dans Bureau M.-C., Perrenoud M., Shapiro R. (coord.), *La pluriactivité dans le champ artistique et culturel*, Lille, Septentrion, 2008
- KOKOREFF Michel, *La force des quartiers, «de la délinquance à l'engagement populaire»* (Payot, 2003)

KOKOREFF Michel, *Tags et zoulous. Une nouvelle violence urbaine*, *Esprit*, n° 2, p. 23-36, 1991

KOKOREFF Michel, *Le Lisse et l'incisif. Les tags dans le métro*, Paris, Institut de recherche et d'information socio-économique, 1990

KUISEL Richard, *The French way : How France embraced and rejected American values and power*, op.cit., p. 99.

L'ABC DR DU SON, *11'30 contre les lois racistes*, novembre 2017

LAFARGUE DE GRANGENEUVE Loïc, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, collection Socio-Logiques, 2008

LAFARGUE DE GRANGENEUVE Loïc, *L'Etat face aux rave-parties. Les enjeux politiques du mouvement techno*, (Ed : Presses universitaires du Mirail, coll. « Socio-logiques »), 2002

LAHIRE Bernard, *Molière et le karaoké : le mélange des genres*, *L'Histoire* n°291, Octobre 2004,

LALONDE Catherine, « Kanata » : *les Amérindiens du Canada lus par Lepage et Mnouchkine*, Le Devoir, 2018

LANDES Xavier, STRUE CLAUS Frederiksen, BUDTZ PEDERSEN David, *Libéral ou capitaliste: ce n'est pas la même chose*, *Libéral ou capitalisme ce n'est pas la même chose*, Slate.fr, 2015

LANDESCO John, Illinois Association for Criminal Justice, *Organized crime in Chicago*, Chicago : Illinois Association for Criminal Justice, 1929

LANI-BAYLE Martine, *Du tag au graff art. Les messages de l'expression murale graffitée*, Paris, Psychologie et société, 1993

LAPASSADE Georges, ROUSSELOT Philippe, *La Rap ou la fureur de dire*, Paris, éd. Loris Talmart, 1990

LAROCHE Sophie, *En France, le rap séduit de plus en plus les universités*, Kombini, 2017

LAROCHE Loïc, *Le Monde et les États-Unis de 1944 à nos jours. Histoire*. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2018

LECHERI Omar, *le rap n'est plus intègre*, *Le journal du lycée Chennevière Malézieux*, 2010

LE MONDE, *Près de vingt ans de combats entre politiques et rap*, Le Monde.fr, le 13/08/2010

LE NOUVEL OBSERVATEUR, *Un débat entre Jack Lang et Alain Finkielkraut*, (Archive), Le 8 mai 1987

LEPAGE Franck, *Histoire d'une utopie émancipatrice, De l'éducation populaire à la domestication par la «culture»*, Le Monde Diplomatique, 2009

LE PARISEN, *Danse hip-hop : le futur diplôme national les fait bondir*, Le Parisien.fr, le 20 décembre 2015

- LEPRON Louis , *L'Université de l'Arizona offre des cours de hip-hop*, Kombini, 2013
- LIZÉ, Wenceslas, « Reconnaissance, sociologie », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 21 mars 2021. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/reconnaissance-sociologie/>
- LUBOVE Roy, *The Progressives and the Slums : Tenement House in New York City, 1890 to 1917*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1962.
- MACHEREL Claude, « Le blues dans le texte », L'Homme [En ligne], 158-159 | avril-septembre 2001, mis en ligne le 25 mai 2007
- MABILON-BONFILS Béatrice, *Le(s) public(s) d'un artiste de variétés engagé, Bernard Lavilliers, à l'ère de la post-modernité*, Béatrice Revista Proa, n°02, vol.01, 2010.
- MAKANDAL Fransma Makandal, *Histoire de la musique noire : des plantations à la maison blanche*, Nofi, février 2017.
- MARTIN-BRETEAU Nicolas, « L'école Du Bois », La Vie des idées, 6 avril 2017
- MATTELART Armand, NEVEU Erik, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2003
- MANDEL Eric, *Kery James : « Je n'aurai pas accepté de victoire »*, Le JDD, le 28 février 2009
- MARCHIAL Nicolas, *Le funk de 1967 à 1980 : porte-parole de la communauté noire aux États-Unis*. Musique, musicologie et arts de la scène. 2011
- MATHIS-MOSER Ursula, *Alain-Philippe Durand (ed.): 'Hip-Hop en français'*, ATeM 5,1 (2020)
- MAUREL Christian, *Éducation populaire et puissance d'agir. Les processus culturels de l'émancipation*, Editions L'Harmattan, Collection Le travail du social Paris, 2010
- MAUSS Marcel, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, p. 3-4, 1936
- MAVEAU Roger, *Basquiat, Une ode à la condition noire*, Le Point Afrique, 2019
- MBOUGUEN Hervé, *Antoine Garnier, journaliste-écrivain au cœur du hip hop*, Grioo, 2004
- McCLOY Shelley T. *The negro in France*, University of Kentchucky Press, 1961
- McNEIL W. K. , *Encyclopedia of American Gospel Music*, Routledge, USA, 2013, p. 121
- MENSCH Nicolas. *L'art transgressif du graffiti : pratiques et contrôle social*. Sociologie. Université de Franche-Comté, 2013.
- MENGER Pierre-Michel. *La différence, la concurrence et la disproportion. Sociologie du travail créateur*. Paris : Collège de France/Fayard. 2014
- MEYZENC Pénélope, *Aux Etats-Unis, l'expression « musique urbaine » est en train de disparaître*, Kombini, le 12/06/2020

MILLOT Virginie, *The « French Touch » : le hip-hop au filtre de l'universalisme républicain*. *Anthropologie et Sociétés*, 30(2), 175–197, 2006

MITCHELL Tony , « Alain-Philippe DURAND (ed.), *Black, Blanc, Beur : Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World* », *Volume ! 3 : 2* | 2004, 144-149.

MAUGER Gérard, « *Le métier de sociologue en actes* », *Lectures* [En ligne], Les notes critiques, mis en ligne le 09 mars 2015,

MOÏSE Claudine - *Danseurs de défi* - Indigènes Editions - 1999

MOLENAT Xavier , *Faut-il brûler les studies ?* , *Sciences Humaines* – novembre-décembre, 2012

MOLARD Mathieu, « *Le grand remplacement* », *le morceau du rappeur Younès qui rend fou la fachosphère mondiale*, Street Press, 2019

MONEGER Françoise, *La Convention sur les droits de tous les enfants ? : Signer d'une main, retirer de l'autre*, Gisti, 1996

MORRIS Aldon, *The Scholar Denied : W. E. B. Du Bois and the Birth of Modern Sociology*, Oakland, University of California Press, 2015, 282 p.

MORTAIGNE Véronique, *Gil Scott-Heron, héros de la contre-culture américaine, au New Morning*, Le Monde, 2010

MONTEBOURG Arnaud , *La Machine à trahir, rapport sur le délabrement de nos institutions*, Gallimard, 2000

MOULINIER Pierre, *Ecrits sur la démocratisation culturelle* , Hypothèses, 2015

MPOUPHO Thalie, *Antoine Wave Garnier : 13 ans depuis la disparition du "Suprême"*, Nofi Média

NATAF Isabelle, « *L'école des fans* », *les dimanches enfantins de Jacques Martin*, Le Figaro, le 7 août 2009

N'DIAYE, Pap. « *Pour une histoire des populations noires en France : préalables théoriques* », *Le Mouvement Social*, vol. n° 213, no. 4, 2005, pp. 91-108.

N'DIAYE, Pap, *Du ghetto juif au ghetto noir*, Histoire, septembre 2016

NEDERVEEN Pieterse, « *Globalisation as Hybridation* », *International Sociology*, 9 (2), p. 161-184. Jan, 1994

NEGRIER Emmanuel , « Lafargue de Grangeneuve Loïc, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines* », Métropoles, 2010

NEVEU Erik, « *Les voyages des cultural studies* », revue L'homme, éditions de l'EHESS, n° 187-188, 2008

NIELSON Erik, *High Stakes for Hip-Hop Studies*, Huffington Post, 04/29/2013

- NUSSBAUM Ania, *Politique de la ville : quarante ans d'échecs*, Le Monde, 2015
- OBENGA Théophile, *L'Afrique dans l'Antiquité. Égypte pharaonique, Afrique noire*, Paris, Présence africaine, 1973
- OLIVIER Paul, *the story of blues*, Northeastern University Press ; Reprint édition (30 avril 1998)
- OLLIVIER Bruno , *Georges Lapassade (1924-2008) De l'analyse à la contestation de l'institution*, Hermes 53, 2009
- OLMSTED Frederick Law, *A Journey in the Seaboard Slave States ; With Remarks on Their Economy*. 1859
- OLSAK Susan, SHANAHAN Suzanne and Helizabeth McENEANEY, « *Poverty, segregation, and race riots. 1960 to 1993* », *American Sociological Review*, 61(4), 1996
- PECQUEUX Anthony, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan (Anthropologie du monde contemporain), 2007
- PECQUEUX Anthony *Le rap*, Paris, Editions Le Cavalier Bleu (Idées reçues), 2009
- PECQUEUX Anthony, ROUEFF Olivier (dir.), *Ecologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Editions de l'E.H.E.S.S. (En temps et lieux). 2009
- PECQUEUX Anthony, *La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières*. Anthropologie sociale et ethnologie. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 2003.
- PITTMAN John P., "Double Consciousness", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.)
- PIOLET Vincent : *Regarde ta jeunesse dans les yeux : Naissance du hip hop français 1980-1990*, Le Mot et le Reste, 2017
- PLANTIN Corinne, *Américanisation culturelle, les cultures urbaines étasuniennes dans l'agglomération foyaloise : exemples du hip hop, du body system et de la glisse urbaine (1999-2002)*, Publibook, 2012
- RADERMECKER Anne-Sophie V. E, DU ROY DE BLICQUY Sybille. « *L'art et son marché* », *Dossiers du CRISP*, vol. 89, no. 1, 2018, pp. 13-150.
- RASSE Paul, *Les Cultural Studies et l'étude des cultures populaires*, Article interne à 'Université de Nice (« Sophia Antipolis ») & Laboratoire I3M (« Information, milieu, médias, médiation »)
- RICHARDS Chris, *Georgetown sociology course focuses on rap star Jay-Z*, Washington Post, 2011
- RILEY Naomi Schaefer, « The most persuasive case for eliminating Black studies? Just read the dissertations », *Brainstorm blog*, 30 avril, 2012

ROJAS Fabio , « *Activism and the academy: lessons from the rise of ethnic studies* », in Neil Gross et Solon J. Simmons (dir.), *Liberal Professors. The view from social science*, Johns Hopkins University Press, à paraître.

ROBERTS Georgia, *Hiphop & Education, the textual appel of Tupac Shakur*, Halftimeonline, 2004

ROCCO Z., *Elvis Presley, Passeur de noir*, Le Temps, le 15 novembre 2008

SANDIER Gilles , *Théâtre et combat : Regards sur le théâtre actuel*, Paris, Stock, 1970

SAYAD Abdelmalek, *La Double Absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, préface de Pierre Bourdieu, Seuil, Paris, 1999, 437 pages

SCHAEFER Riley Naomi, « *The most persuasive case for eliminating Black studies ? Just read the dissertations* », *Brainstorm blog*, 30 avril 2012

SERMET Vincent , « *Le funk sur les radios d'Ile-de-France (1981-2001)* », *Volume ! 1 : 1 | 2002*, 103-112.

SHAPIRO Roberta, *Du smurf au ballet, L'invention de la danse hip-hop*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012

SHA ROCK, BROWN Iesha, *The Story of the Beginning and End of the First Hip Hop Female MC : Luminary Icon Sha-Rock*, OuttaDaBluePublishing, 2010

SHAW Clifford and McKAY Henry, *Juvenile delinquency and urban areas. University of Chicago, Press, Chicago, 1942*

STOCZKOWSKI W, « *La pensée de l'exclusion et la pensée de la différence. Quelle cause pour quel effet ?* », *L'Homme*, no 150, 1999, p. 47-.

SUBZERO, *Pascal Tessaud s'apprête à déterrer un trésor oublié du hip hop français*, 90 Bpm, 2018

SUCHMAN Mark C., « *Managing legitimacy : strategic and institutional approaches* », *Review Academy of Management*, 1995, vol. 20, n° 3.

TENNE Pierre, *W.E.B. Du Bois, le sociologue noir occulté*, Mediapart, 5 octobre 2019

TESSAE, *Les profs ne me croyaient pas et pourtant j'étais harcelée*, Libération, 2020

THOMPSON Edward , *The Making of the English Working Class*, Editions Victor Gollancz Ltd Livres Vintage, 1963

TICHIT Laurence, *Gangs juvéniles et construits ethniques dans le contexte américain*, An article of the journal *Criminologie*, Volume 36, Issue 2, Automne, 2003, p. 57–68 *Le construit de l'ethnicité en criminologie*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2003

PIKETTY Thomas Piketty, *Hillary, Apple et nous*, Le Monde, 2016

TRASHER Frederic, *The Gang: A Study of 1,313 Gangs in Chicago*, University of Chicago Press, 1927

VAN DAMNE Stéphane, *Comprendre les Cultural Studies : une approche d'histoire des savoirs* », Revue d'histoire moderne & contemporaine, vol. n.51-4bis, no. 5, 2004, pp. 48-58, 200

VAN LOO Hélène, *L'histoire du Rythm and blues, de Ruth Brown à James Brown*, rtbf.be

VERITY Michael, *Jazz and the Civil Rights Movement*, Liveaboutdotcom, le 15 juillet 2018

VIATOR Margaret, *In the Limelight : Professing Jay-Z, The Hoya*, 2011

VINCENOT Benoit, *Histoire du Jazz*, beswing.fr

VITRANI Hugo , *56 graffeurs à la cour de Versailles: dernière audience d'un procès inédit*, Mediapart, 2012

VULBEAU Alain, *Du tag au tag*, Paris, epi/Desclée de Brouwer, 1992

WHITE Wiliam Foote, *Street Corner Society. The Social Structure of an Italian Slum*, Chicago, University of Chicago Press, 1943 (traduction française: *Street Corner Society*, préface d'Henri Peretz, Paris, La Découverte, 1995)

WACQUANT Loïc. « « Une ville noire dans la blanche ». Le ghetto étasunien revisité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. n° 160, no. 5, 2005, pp. 22-31.

WILLAMS Raymond , *Culture and Society : 1780-1950*, Editions Chatto et Windus, 1958

WEBER Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon, 1964; Gallimard, 2004 Pocket/Plon, collection Agora, 2010

WEBER Max, *La domination*, Paris, La Découverte, coll. « Politique & sociétés », 2013

ZEKRI Bernard, *Le plein emploi de soi-même*, Kero, 10 octobre 2013, 284 p

Rapports universitaires

BORDES Véronique, *Être rappeur et devenir acteur de la société, ou comment prendre place en s'inscrivant dans une pratique juvénile*. Texte présenté dans le cadre du colloque "Adolescence entre défiance et confiance", centre des archives du monde du travail de Roubaix, 2006

SHAPIRO Roberta, KAUFFMANN Isabelle, McCARREN Felicia , *La transfiguration du hip-hop Élaboration artistique d'une expression populaire*, Rapport pour la Mission du patrimoine ethnologique Ministère de la Culture et de la Communication Laboratoire architecture, usage, altérité (LAUA) octobre 2002

LAFARGUE DE GRAGENEUVE Loïc, SHAPIRO Roberta, KAUFFMANN Isabelle, LIEBAUT Marisa, *Cultures urbaines, territoires et actions publique*, Rapport final pour le ministère de la Culture et de la Communication, 2008

SHAPIRO Roberta, KAUFFMANN Isabelle, McCARREN Felicia. *Apprentissage, transmission, socialisation*. Rapport pour la Mission du patrimoine ethnologique, Ministère de la Culture et de la Communication, 2002

LEBORGNE Sébastien, *Concernant les musiques urbaines : Comment prendre en compte le public des praticiens amateurs issus des quartiers populaires dans les parcours professionnalisants et les cursus diplômants ?* CEFEDM Rhône-Alpes, 2011

Vidéographie, émissions TV, radio

La fabrique de l'Histoire : Musiques noires, *Du Bronx au terrain vagues de la Chapelle, le hip hop arrive en France*, France Inter, 2014

Laurent Bouneau : *Le boss de Skyrock - On Refait Le Rap*, Dailymotion 2015

Kenzy, *L'homme par qui vient le scandale, On refait le Rap*, Dailymotion, 2015

Médine: «*Le rap est intrinsèquement une musique engagée*», Oumma TV, 2013

Youtube, Les Tomcasts : Disiz : "*J'ai été instrumentalisé par Ségolène Royal*", 2012

Médine: «*Le rap est intrinsèquement une musique engagée*», Oumma TV, 2013

Jean Pierre Thorn, *On n'est pas que des marques de vélo*, documentaire diffusé le lundi 3 février sur Arte (2003)

30 ans de hip hop français : les pionniers témoignent, www.franceinfo.fr

« Je suis rappeur, pasteur, boxeur : Le Patriarche », KTO TV

France Inter : L'instant M : *Sidney, le hip hop, les années 1980 et TF1*

MC Solaar, l'interview par Mehdi Maïzi - Le Code

Sitographie

Cairn Info URL : www.cairn.info.fr

Sociologie Revue : URL : <http://sociologies.revues.org/5271>

Allo City Blog, *Cornbread une légende vivante du graffiti*, 11 novembre 2016

La dimension socialisatrice de l'affrontement, Les Dossiers d'Alternatives Economiques Hors-série n° 002 - septembre 2015

Faby Medina, *Gertrude Ma Rainey*, www.fabymedina.com.

Work songs, Concours la flamme de l'égalité, *Histoire et mémoire de la traite, de l'esclavage et de leurs abolitions*. <https://www.laflammedelegalite.org/>

Work Song and Negro spiritual, www.immusica.fr

Petite histoire du jazz, <https://www.ajtderochegude.com/>

The conversation, L'improvisation programmée : le jazz, le planifié et l'indéterminé

Strip Art - le Blog » Street Art / Art Urbain » Bando, pionnier du Graffiti made in France

Jean Pierre Thorn, *On n'est pas que des marques de vélo*, documentaire diffusé le lundi 3 février sur Arte (2003)

Zulu Nation : *Origines et préceptes* www.zulunation.fr

La critique de l'industrie culturelle, Zones Subversives, Chroniques critiques

Biographie de Gill Scott-Heron <http://www.gilscottheron.fr/histoire>

Christophe, Grand Master Flash, www.musiculture.fr, le 27 octobre 2014.

Décès d'Henri Belolo : La SPPF salue le parcours d'un grand professionnel du monde de la musique, SPPF, 2019

Street Voice (ep 177)- *Junior Almeida (Boogie Lockers) by Youval*

La vraie histoire de H.I.P. H.O.P. - Culture et pop | ARTE

Sidney la légende du hip hop, www.sneakers-culture.com

MC Sha-Rock : « Nous, femmes, avons participé à bâtir la culture hip hop », www.madamerap.com

Kool Lady Blue Reflects on the Golden Age of Hip-Hop and Dance Music, By Red Bull Music Academy on February 14, 2019

1996 : l'explosion de Skyrock, premier sur le rap | Saveur Bitume #7 | ARTE

Biographie de Lonepsi, www.la-sirene.fr

Scarecrow Press : <https://rowman.com/Scarecrow>

Generation.fr, *Antoine Garnier est mort*, 2009

Grioo.com, *Antoine Garnier, journaliste écrivain au cœur du hip hop*, 2004

EHESS www.ehess.fr

Petite Notes sur l'appropriation culturelle, equimauves.wordpress.com, 2014

Hip Hop mondes(s), Appel à propositions de la revue *ethnographiques.org*, 2018

André Malraux, *Histoire du ministère*, www.culturecommunication.gouv.fr

Retroprojecteur : *30 ans de graffiti en France, de vandalisme à un nouvel art contemporain*, www.mashable.france24.com

Agnes B, pionnière du graffiti, www.urbanartfair.fr

Véronique, *Parcours D'artiste : Aurélien Kairo, L'intelligence De La Culture Populaire*, www.cccdance.com

Aurélien Kairo, *Compagnie De Fakto*, www.formation-id.com

Hiphop & Education: Georgia Roberts (L'appel textuel de Tupac Shakur), Halftimeonline.net

Pop music critic Education : George Washington University. Chris Richards has been The Washington Post's pop music critic since 2009. Before joining The Post, he freelanced for various music publications.

Black New Magazine : www.blacknewsmagazine.com

Génération : www.generation.fr

Grioo : www.grioo.com

RapBuzzMag via Daylimotion,

A Vintage Archive (Film 98275), sur www.huntleyarchives.com

Les danses traditionnelles africaines : un art ancestral, ilovemyafrica.com

Le journal de Montréal AFP

Discographie

- Odetta, *Oh, freedom*, The Orchard Music (au nom de DiscMedi S.A.), 1956
Thomas A. Dorsey, *Take My Hand, Precious Lord*, Sony Music Entertainment, 1932
Elvis Presley, *That's All Right Mama*, SME (au nom de SBME Strategic Marketing Group), 1956
Louis Moreau Gottschalk, *Bamboula : danse des nègres*, Clermont-sur-l'Oise, 1848
Louis Armstrong, *[What Did I Do To Be So] Black And Blue*, Sony Music Entertainment, Inc, 1955
Charles Mingus, *Fable of Faubus*, Columbia, 1959
Billie Holiday, *Strange fruits*, Commodore Records, 1939
Sam Cooke, *A change is gonna come*, RCA Victor, 1963
James Brown, *Say It Loud – I'm Black and I'm Proud*, King, 1968
Gil Scott-Heron, *The Revolution Will Not Be Televised*, Flying Dutchman Productions, 1970
Shugarill Gang, *Rapper's'Delight*, Sugar Hill, 1979
Grand Master Flash and the Furious Five, *The message*, Sugar Hill, 1982
Afrika Bambataa, *Planet Rock*, Tommy Boy, 1982
Madonna, *Holiday*, Sire Records / Warner Bros. Records, 1983
Break Machine, *Street Dance*, Scorpio Music, 1984
MC Shan, *The Bridge*, Bridge Records / ASCAP, 1987
Public Enemy, *Fight the power*, Def Jam, 1989
Grand Corps Malade, *Pas essentiel*, Virgin Records, 2020
Boogie Down Productions, *South Bronx*, The Orchard Music (au nom de B-Boy Records), 1987
- Dee Nastee, *Paname City Rappin*, Funkzilla Records, 1984
Johnny Go et Destroy Man, *Egoïste*, Barclays, 1987
Lionel D, *Y'a pas de problème*, Squatt, 1990
NTM, *Le monde de demain*, Epic / Sony Music Entertainment, 1991
Rapattitude, Labelle Noir, 1990
Mc Solaar, *Qui sème le vent récolte le tempo*, Polydor 1991
Rapattitude, Labelle Noir, 1990
Different Teep et Ideal J, *Le Ghetto*, Sortir du Tunnel, Larchiviste Records, 1994
La Haine, Musique inspirée du film, Delabel, 1995
Doc Gyneco, *Première consultation*, Virgin Records / Parlophone, 1996
IAM, *L'école du micro d'argent*, EMI, Delabel et Virgin, 1997
11'30 contre les lois racistes, Why Not/Crépuscule, Cercle rouge et Assassin Productions, 1997
Lauryn Hill, *The Miseducation of Lauryn Hill*, Ruffhouse, Columbia, 1998
Diam's, *Dans ma bulle*, EMI, 2007
Kery James, *Couplet pour l'islam Live au Zénith de Paris le 18 décembre 2009*, Believe, 2009
Oreslan, *Le chant des sirènes*, 3^e Bureau, 2011
Médine, *Don't Laïk*, Din Records, 2015
Amadeus (La Dentelle), *Sans filtre*, Urban Music Tour, 2016
Kohndo, *Intra-Muros*, Band Camp, 2016
Yvano, *Move it*, Urban Music Tour, 2017
Lean Chihiro - *Règlement Space #7 (Freestyle)*, Le Règlement, 2018
Piero Battery, *La tentation*, Battery Sound, 2019
Tessae, *Printemps*, Wagram Music, 2020
Younès, *Même les feuilles*, Wagram Music, 2020

Lonepsi, *Après la pluie*, Wagram Music, 2020
Le Patriarche, *En marche*, Modulor, 2020
Le Patriarche, *Terre Promise*, Modulor, 2021

Index des annexes, tableaux, figures et encadrés

Introduction générale :

Annexe 1 : Le breakdance confirmé aux J.O 2024, paritaires et resserrés

Tableau 1 : Entretiens biographiques

Graphique 1 : Streaming Musical : les services préférés en France

Chapitre 1 :

Annexe 3 : Du ghetto juif au ghetto noir

Annexe 2 : Charles S Johnson and the race relations / Institutes at Fisk University

Annexe 4 : W. E.B Du Bois, les âmes du peuple noir

Annexe 5 : « Ring Shout » / Freedom

Annexe 6 : Grille harmonique du blues en do

Annexe 7 : Le Blues, les musiciens du diable de Stéphane Koechlin

Annexe 8 : Billie Holliday, Strange Fruit

Annexe 9 : Le funk de 1967 à 1980 : porte-parole de la communauté noire aux États-Unis

Annexe 10 : Bouda raconté par les siens

Tableau 2 : Les figures-types du ghetto noir américain

Tableau 3 : les politiques et programmes fédéraux de traitement des ghettos

Tableau 4 : Histoire du rythm and blues

Tableau 5 : Les populations noires en France

Image 1 : La Bamboula : Danse des nègres de Louis Moreau Gottschalk

Carte 1 : Populations of Black Belt and Border Territory by Regions, 1930

Carte 2 : Delta et vallée du Sénégal

Figure 1 : Real Median Household Income by Race and Hispanic Origin : 1967 to 2012

Chapitre 2 :

Annexe 11 : Gil Scott-Heron, héros de la contre-culture américaine, au New Morning

Annexe 12 : Mort d'Henri Belolo, pionnier de la musique urbaine

Annexe 13 : Hip Hop : Sidney, le grand frère des ondes

Annexe 14 : La Zulu Letter

Annexe 15 : MC Solaar, écriture poétique et quête de sens

Annexe 16 : « Les profs ne me croyaient pas et pourtant j'étais harcelée »

Tableau 6 : Zulu Nation : codes de moralité

Tableau 7 : Deenastyle (Tracklist d'une émission)

Chapitre 3 :

Annexe 16 : 1946, Malraux nous dit

Annexe 17 : 1995 - La Haine, musiques inspirées du film (Delabel)

Annexe 18 : Politique de la ville : quarante ans d'échecs

Annexe 19 : 11'30 contre les lois racistes

Annexe 20 : 2005 : François Grosdidier et 201 parlementaires contre le rap français.

Annexe 21 : Pourquoi le rap français ne rime plus forcément avec musique engagée

Annexe 22 : Banga : « le hip hop c'est l'intelligence du mouvement »

Annexe 23 : Danse hip-hop : le futur diplôme national les fait bondir

Annexe 24 : Un débat entre Jack Lang et Alain Finkielkraut

Annexe 26 : Mission « Cultures urbaines »

Annexe 27 : Communiqué de presse

Chapitre 4 :

Annexe 28 : Faut-il brûler les studies ?

Annexe 29 : Cours enseignés par Georgia Roberts, Chargée de cours à temps partiel

Annexe 30 : You Know what I mean ?

Annexe 31 : Alain-Philippe Durand (ed.): 'Hip-Hop en français'. An Exploration of Hip-Hop Culture in the Francophone World

Annexe 32 : Séminaire La Plume et le Bitume

Annexe 33 : Médine, le rap engagé ne doit pas craindre de choquer, heurter, inquiéter

Annexe 34 : Antoine Wave Garnier : 13 ans depuis la disparition du "Suprême"

Annexe 35 : Concert de Lauryn Hill : lettre d'une fan en colère

Tableau 8 : Les chantiers de la recherche scientifique

Tableau 9 : Les récits et enquêtes journalistiques

Tableau 10 : Témoignages d'artistes, d'acteurs culturels et autres

Tableau 11 : Rap Culture and God

Tableau 12 : Sociologues de l'art et de la culture urbaine

Annexes complémentaires

Affaire Booba-Kaaris : la sociologie dans le champ de bataille (étude de cas)

Résumé

Le mardi 9 octobre 2018, le tribunal de grande instance de Créteil a condamné Booba et Kaaris à dix-huit mois de prison avec sursis et 50 000 euros d'amende. Les deux rappers et leurs proches devaient répondre de violences aggravées pour avoir pris part à la rixe qui a éclaté dans un hall de l'aéroport d'Orly et dont la vidéo a fait le tour des médias sociaux et des chaînes d'informations. Le Duc de Boulogne s'est livré avec Kaaris à un combat en bande pour défendre « un code de l'honneur » devant les regards médusés d'une plèbe en format numérique, offrant leur corps comme objet de divertissement. Le conflit qui oppose les deux rappers français possède une dimension socialisatrice. Lorsque l'affrontement ne cherche pas la destruction de l'adversaire, elle apporte plusieurs formes de reconnaissance. Dans son ouvrage *Le conflit* le sociologue Goerg Simmel analyse le principe de combat dans toute société, entre personnes proches, entre membre d'un même groupe ou d'un même environnement social. Julien Freund qui a préfacé la traduction du chapitre IV des études de l'ouvrage de Simmel souligne que « la conscience de proximité et d'égalité entre personnes aiguise généralement leur antagonisme ». D'où « la violence tout à fait disproportionnée avec laquelle des hommes par ailleurs tout à fait maîtres d'eux-mêmes se laissent parfois emporter justement contre leurs intimes les plus proches. La jalousie et l'envie semblent être des ressorts fondamentaux dans l'élaboration des rapports humains ».

Précisions méthodologiques et épistémologiques

Cet article privilégiera les études menées sur le conflit et la culture urbaine dans le champ des sciences humaines et sociales. Cette recherche s'appuiera également sur une thèse presque achevée et qui repose en partie sur l'observation participante d'Howard Becker, liées à mes activités artistiques amateurs et professionnelles, ainsi que sur des témoignages retranscrits des acteurs culturels lors de mes entretiens. Pour Jack Flaag, beatmaker de Booba, il n'était pas

question pour lui de se diriger musicalement vers un rap conscient traitant de sujets de société. « *J'ai préféré m'orienter vers le rap égotrip autrement personne n'aurait entendu parler de moi* ». En 2017, il fut l'un des deux artisans du titre *DKR* de Booba qui s'est classé pendant plusieurs semaines en tête des ventes de single en France. Booba déclara au sujet de *DKR* « *J'ai l'impression que c'est le plus gros titre de ma carrière* ». Ainsi le courant de rap hardcore, égotrip et divertissant adopté par Booba et Kaaris, valorise les comportements de transgression des normes sociales. Ces valeurs correspondent à la définition des attentes des communautés d'admiration qui soutiennent les deux artistes. Leur affrontement à Orly accessible en vidéo-live sur tous les réseaux sociaux permettait à l'ensemble des protagonistes d'accéder à un minimum de reconnaissance sociale. Il s'agit d'un calcul de gain en image et d'opportunité vis-à-vis de la petite délinquance, qui valait la peine de passer devant les tribunaux et la « case prison ».

Un affrontement qui s'inscrit dans une histoire sociale

En 1985, l'histoire du rap américain fut marquée par les affrontements verbaux qui opposaient le Juice Crew du producteur Marley Marl issu du Queens et la South Bronx Boogie Down Production (BDP) du rappeur KRS One originaire du Bronx. Les deux crews se querellaient sur les origines territoriales du hip hop. Le Juice Crew sort le morceau "The Bridge" qui laisserait sous-entendre que c'est dans le Queens que le hip-hop serait né (MC Shan explique en 2003 que cela était totalement faux). En 1986, le groupe de KRS-One leur répond en interrompant leur concert avec un morceau qui les attaque violemment : "South Bronx" qui explique que le hip-hop est né dans le Bronx et que si le Juice Crew chante Bridge dans leur quartier, ils mourraient (Adrien, Jimmy 2012). Le monde social des producteurs comprend alors que les affrontements entre bandes rivales créent un engouement populaire pour la musique rap et pourraient doper les ventes de disques. *Le gangsta rap* né quelques temps plus tard et importé dans les quartiers français vers les années 1990, est le courant musical héritier des rivalités entre gangs et quartiers en conflit. Le rap connaît alors son âge d'or et s'exporte à travers toute la planète. L'anthropologie culturelle définit un « hip hop global » et la rivalité East-coast-West Coast qui oppose les rappeurs 2pac et Notorious Big entre dans la légende musicale. Elle aboutira en 1996-1997 à l'assassinat des deux protagonistes, leur donnant ainsi un statut de « Suprêmes », selon le terme du journaliste et sociologue Antoine Garnier, pour définir la transformation des artistes issus des ghettos américains « en objets de consommation visuelle ou sonore à grande échelle » (Heinrich, 2011).

« Le trône du rap game » comme capital symbolique

Booba s'autoproclame depuis quelques années « boss du rap game », une expression qui détermine sa position hégémonique dans le monde du rap qu'il considère comme son « territoire ». Il évalue son capital symbolique qui se définit par le prestige, l'honneur et la reconnaissance d'un artiste dans son environnement social et culturel. Le capital symbolique dans le rap se mesure par les récompenses, les ventes de disque, la longévité, la communauté de fans, *la street crédibilité*, le bouche à oreille, le parcours individuel, la reconnaissance critique des œuvres artistiques, l'adoption d'un certain nombre de valeurs, de normes, de codes esthétiques propres à la culture hip hop et à l'univers social des quartiers populaires.

Le rappeur partage au moins une vision commune avec le sociologue Pierre Bourdieu : le rap et la sociologie sont des sports de combat. Ils ont évolué tous deux dans leur champ respectif et concurrentiel, en affrontement perpétuel avec leurs ennemis proclamés. Quand le sociologue déclarait « *dans le champ intellectuel français, j'ai beaucoup d'ennemis mais je n'ai pas d'adversaires... simplement, pour me réfuter, il faut se lever de bonne heure : il faut travailler* », le Duc de Boulogne le paraphrasait vingt ans plus tard en écrivant : « *Je n'suis pas des leurs en diesel ils ne peuvent me semer / Vu qu'j'suis le meilleur j'partirais peut-être le premier : J'me rapproche du FMI, à chaque anniversaire / J'ai tellement d'ennemis si peu d'adversaires* ». Booba emporte son rap dans une guérilla urbaine un peu comme Bourdieu emmenait sa sociologie sur le champ de bataille. Kaaris fut « *le protégé* » de Booba. Ils ont notamment collaboré en 2012 sur le titre *Kalash* et le couplet « *monumental* » qu'a posé Kaaris l'a propulsé sur le devant de la scène rap française. Il signe par la suite un contrat avec le label historique Def Jam Recordings, dirigé par le manager Benjamin Chulvanij. Son album *Or Noir* produit en 2013 par le quatuor de compositeurs Therapy, s'écoulera à plus de 100 000 copies et obtiendra la certification de disque de platine. Mais la collaboration avec Booba a un prix. Son mentor lui demande de prendre position en sa faveur dans les clachs, en s'attaquant lui aussi dans ce jeu social, à ses adversaires Rohff et La Fouine. Ce dernier refuse, il est renié selon les codes de l'honneur liant les membres d'un gang de quartier et que certains rappeurs tentent de se réapproprier. Le conflit s'amorce et Kaaris rend public son intention de « *tuer le père* » sur l'antenne de Skyrock : "*Tu es numéro 1, je vais attendre que le soleil soit assez haut dans le ciel que tous me voient tuer le roi*". Kaaris revendique lui aussi devant une plèbe en feu, « le trône

du rap game » comme capital symbolique. La tension monte, les provocations fusent, le public s'en mêle, prend parti. Les deux rappers s'invectivent, s'humilient, se ridiculisent par images et vidéos interposées sur les médias sociaux, selon les règles très précises du marketing viral.

Orly, une rixe à la visibilité médiatique démesurée

Le 1er août 2018, la rencontre entre les deux groupes autour de Booba et Kaaris débouchera sur une violente altercation à l'aéroport d'Orly, sous les regards abasourdis des passagers, spectateurs malgré-eux de ce rituel combat d'esclaves mandingues. Avant que le bagarre n'éclate, Booba se voyant filmé par le smartphone d'une de ses fans et lui lance : « *c'est la garde à vue qui m'attends* ». Le rappeur qui compte plusieurs millions d'abonnés sur ses comptes dédiés, prépare en quelques sorte son opération de communication visuelle avant d'ouvrir les hostilités. En quelques secondes à peine, les vidéos de l'affrontement deviennent virales, font la une des médias sociaux et traditionnels. Les chaînes d'informations traitent ce fait divers d'une manière qui rappelle l'actualité de la question des banlieues, ce grand « réceptacle de la plupart des maux de la société française. Comme « le problème des banlieues » acquiert une visibilité médiatique considérable, il est objet de débats incessants, et engendre souvent une explosion discursive débordant largement les faits observables. » (Avenel, 2006)

Une bagarre générale aussi violente que rapide, des parfums qui volent en éclat, des avions retardés, un hall d'aéroport fermé ; les dégâts causés par l'affrontement qui oppose Booba et Kaaris sont estimés à 65 200 euros. « Aussi leur transgression ne relève-t-elle guère que d'un défaut de maîtrise, assimilable à l'incompétence ou à la faute. Pour passer de l'invisibilité de la « croûte » à la publicité de l'objet de scandale, il faut que l'entorse aux règles apparaisse volontaire, assumée et, donc, exposée au public. » (Heinich 2005). Au total, 14 personnes furent interpellées et placées en garde à vue après la rixe à laquelle ont participé les deux artistes. Le tribunal correctionnel de Créteil a ordonné le placement en détention provisoire des principaux protagonistes. Booba est incarcéré avec ses proches à Fleury Mérogis dans l'Essonne. Kaaris de son côté est incarcéré à Fresnes dans l'Essonne, tous dans l'attente de leur jugement.

Procès de Booba et Kaaris : un sentiment d'injustice sociale

Le feuilleton judiciaire des deux rappers s'est déroulé pendant toute la période estivale de 2018 relayant de ce fait au second plan, « *l'affaire Benalla* » qui entachait le pouvoir vertical macronien. Il a renvoyé à l'opinion publique, une minorité d'individus sur laquelle s'est fixée toute l'attention médiatique, en favorisant la production d'une image dominée par la violence et la délinquance. Cette situation présente l'inconvénient de ne concerner qu'une minorité de personnes issues des quartiers populaires et de l'industrie du rap, sans pour autant tenir compte de l'hétérogénéité des situations et des parcours, ni de la mobilité des individus dans l'espace urbain. (Avenel, 2006). Placés en détention provisoire et dans l'attente de leur procès, les prévenus encourrent jusqu'à 7 ans de prison et 100 000 euros d'amende.

Depuis leur cellules, les deux artistes confortent leur image marketée de *gangsters* en communiquant avec leurs *followers*. Kaaris contourne le règlement pénitencier qui proscrit l'usage des téléphones portables en prison, en laissant fuiter sur internet, un selfie en compagnie de son codétenu. Booba riposte quelques jours plus tard, en postant sur son compte twitter, par l'intermédiaire de sa manageuse, un statut explicite : « *quand je serai grand, je serai Benalla ou moine pédophile.* ». L'artiste qui tente d'obtenir sa libération conditionnelle avec l'aide de son avocat, laisse sous-entendre l'existence de deux France judiciaires où des cercles protégés, accusés de crimes et délits bien plus graves pour l'équilibre social, échappent encore à l'incarcération. Sa stratégie de défense consiste à politiser son affaire dans l'objectif de sensibiliser l'opinion publique, qui partage en partie ce sentiment d'injustice sociale en matière judiciaire. La *fan base* du rappeur réagit, diffuse sur internet le slogan *Libérez le Duc* que les plus fervents soutiens, arborent fièrement sur leurs pancartes et tee shirts lors de l'audience. Derrière les barreaux, placé en quartier isolé, pour obtenir la faveur du procureur général et de l'opinion, Booba doit passer du statut d'artiste à scandale à celui « *d'objet polémique de lumière politique* ».

Pendant les treize heures d'audience, les deux rappers et leurs proches ont montré leur fidélité à « *la culture de la rue* », celle qui leur a permis la construction d'une identité, d'une image que l'on se forge pour soi-même et d'une image que l'on véhicule aux autres (Dubar, 1991). Entre le refus de travestir leur posture, leur attitude langagière et vestimentaire traduisant leur défiance vis-à-vis du corps institutionnel, et le refus de se plier aux règles de

bienséance que demande une telle procédure judiciaire, les protagonistes ont renoué avec le mythe d'une représentation collective dans une société française fracturée. Ces hommes provenant des milieux populaires et sans diplôme de l'enseignement supérieur ont pour la plupart d'entre eux, vécu et grandi dans les grands ensembles de la région parisienne.

Le procès dans lequel le procureur a qualifié Booba et Kaaris de « petits bourgeois du clash », nous renseigne sur les catégories socio-professionnelles auxquelles appartiennent les proches des deux rappers-chefs d'entreprise. Le chercheur Louis Jesu souligne que « La plupart sont des employés (éducateurs, magasinier, médiateur) ou entrepreneurs indépendants (chauffeur de taxi, producteur de spectacles). Et tous, y compris ceux qui travaillent directement pour l'un des rappers, ont fait état de revenus modestes (entre 600 et 2500 euros par mois) ». Kaaris convoqué à la barre, déclare pour sa part percevoir des revenus annuels avoisinant les 600 000 euros. Il est cependant imprudent de qualifier les artistes qui réussissent de « bourgeois », à l'étude de la rationalité et de l'incertitude inhérente à la vie artistique, des inégalités de carrière des aspirants. (Menger, 2009).

Après avoir obtenu du procureur leur libération conditionnelle, les deux rappers héritiers des blousons noirs, ont finalement écopé d'une peine de 18 mois de prison avec sursis et de 50 000 euros d'amende. Leurs proches ont obtenu des peines variables parfois inégales au regard des faits qui leur étaient reprochés. Le tribunal quelque peu « *déphasé* » par un univers du rap sombre et proche des cités, a dû rendre son verdict sous la pression médiatique et celle des fans. Louis Jesu, le sociologue précise encore que Booba et Kaaris sont ressortis de leur procès, la réputation de *bad guys* renforcée. La société a du mal à appréhender l'imaginaire de cette génération mainstream, adepte d'un rap à la fois marginal et déviant, viril et machiste, mercantile et conformiste, violent et vulgaire. Art du crime, argent sale, sexe, alcool, drogues, armes, filles, luxe peuplent l'imagerie de ce courant musical comme un éternel standard de film de gangsters, qui accompagne souvent ses acteurs les plus prometteurs des classes populaires, sur les sentiers de la gloire.

L'affrontement socialisateur : discussion théorique

Le cas de l'affaire Booba-Kaaris nous éclaire sur la théorie du conflit, développée par le sociologue allemand Goerg Simmel, qu'il considère comme l'une des forces fondatrices de la

vie sociale. Sa théorie s'appuie sur l'enseignement millénaire du philosophe de la fin de VI siècle, Héraclite d'Ephèse pour lequel la guerre est la genèse de tout développement. La lutte constitue une forme d'association qui semble à première vue paradoxale, parce qu'on la considère davantage comme une dynamique de dissociation. Toute forme d'association possède des éléments de conflits qui échappent à la conscience des acteurs sociaux concernés. Dans ce cas d'étude, la jalousie et la compétition économique amènent le conflit entre les deux artistes bien que Simmel précise qu'il est difficile de réduire tout système de conflit à des lois sociologiques stables et universelles. Cependant, dans le conflit, les deux opposants doivent s'accorder sur le litige pour lequel ils devront s'affronter. Comme le précisent Alain Tourraine ou Pierre Bourdieu, l'opposition ne peut subsister sans adhésion et consensus sur l'objet même de la discorde. Le conflit admet la reconnaissance de l'adversaire, des intérêts et des enjeux que l'on partage en commun, sans lesquels le conflit n'aurait aucun objet ni valeur. Une fois que le consensus au sujet du conflit est admis par les protagonistes en concurrence, qu'ils s'acceptent et se reconnaissent, ils déterminent enfin les règles et les codes qui sous-tendent au combat. La rixe à l'aéroport d'Orly entre les deux groupes, possède un certain nombre de normes et d'enjeux qui échappent à la compréhension de la société française, parce que celle-ci a institué d'autres formes de règles pour entrer en conflit (guerre, divorce, conflits politiques, syndicaux etc..).

Georg Simmel affine sa pensée en soulignant que « l'affrontement, pourvu qu'il ne vise pas l'élimination de l'opposant, implique plusieurs formes de reconnaissance. De l'adversaire tout d'abord, auquel il s'agit de s'adapter. Mais aussi de règles et, surtout, d'une cause commune autour de laquelle on se confronte. Le conflit contribue ainsi à la réévaluation périodique des règles qui fondent la vie sociale. À une échelle individuelle, il permet également d'accepter l'altérité, notamment des personnes dont on juge les comportements insupportables ».

Comme nous l'avons vu précédemment, l'un des formes de reconnaissances relève du capital symbolique pour lequel les artistes s'accordent et entrent en compétition. Le jeu consiste donc à déposséder l'adversaire de ce capital. Et Simmel ajoute dans sa polémologie « *que plus les opposants se ressemblent* », plus ils seront investis au cœur du conflit de la même manière que d'anciens amis, amants, collègues ou associés mettront du cœur à l'ouvrage à s'entre-déchirer après avoir partagé un morceau de vie en commun.

L'affrontement trouve son origine dans ce qu'Hegel considérait comme la conscience de soi qui résultait de la reconnaissance de l'autre. « Moi je veux être reconnu par l'autre sans le reconnaître à mon tour. Mais l'autre veut être reconnu, lui aussi, sans être obligé de me reconnaître à son tour ». Cette recherche de reconnaissance de soi en tant qu'être libre sans toutefois reconnaître l'autre, quitte à en perdre sa dignité bien que celle-ci en dépende, engage donc à une lutte à mort. Pour obtenir tous les bénéfices et les bienfaits de cette lutte, les adversaires ne doivent pas s'entretuer. Parce que si mon adversaire meurt, alors il ne sera plus en état de me reconnaître, son maintien en vie étant l'unique condition pour que je sois reconnu par lui. Pour en revenir au conflit qui opposa Booba et Kaaris, les provocations, les insultes, les coups de pied et de poings violents, les lancers de bouteille de parfum n'ont pas eu raison de l'intégrité physique de chacune des personnes engagées dans ce conflit, car ce n'était pas là le but recherché. Cette affaire renvoie à celle de l'agression commise le 21 avril par le rappeur Rohff et une demi-douzaine d'individus, à l'encontre des salariés de la boutique parisienne de Booba. Le pronostic vital de l'un des vendeurs était engagé, toutefois il s'en est sorti après quelques jours de coma. La pensée de Hegel, sur laquelle Georg Simmel s'est appuyé pour développer sa théorie du conflit, démontre que l'une des deux parties doit renoncer à la lutte pour échapper à la mort et accepter d'être esclave de l'autre. Ainsi l'histoire peut commencer. L'histoire du groupe social avec ses mécanismes de pouvoir et de domination.

Références bibliographiques, articles universitaires :

SIMMEL Georg, *Le conflit*, Circé poche, 1995

HAHN Aloïs, *La sociologie du conflit*, Sociologie du travail, 32^e année n° 3, Juillet-septembre,= 1990

DUBAR Claude, *La socialisation, construction des identités sociales et professionnelles*, Sociologie du travail, 34^e année n°4 Octobre-décembre, 1992

BOURDIEU Pierre. *Raisons pratiques*, Seuil, 1994

HEINICH Nathalie, « *L'art du scandale. Indignation esthétique et sociologie des valeurs* », Politix, 2005/3 (n° 71), p. 121-136.

FAURE Sylvia, GARCIA Marie-Carmen, . « *Hip-Hop et politique de la ville* », Agora débats/jeunesses, vol. 49, no. 3, 2008, pp. 78-89.

HEINICH Nathalie. « *La consommation de la célébrité* », L'Année sociologique, vol. vol. 61, no. 1, 2011, pp. 103-123.

AVENEL Cyprien. « *Les adolescents et leur cité, dans les « quartiers »* », Enfances & Psy, vol. n° 33, no. 4, 2006, pp. 124-139.

MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur, s'accomplir dans l'incertain*, Gallimard-Seuil, 2009

Articles de presse :

PILORGET-REZZOUK Cholé, *Booba-Kaaris : les dessous de l'embrouille à Orly*, Libération, 2018

JESU Louis, *Booba contre Kaaris, le déphasage des institutions face au monde du rap*, Libération 2018

BAMPELY Michel, *Booba-Kaaris, sociologie de l'affrontement*, Humeurs Noires-Libération, 2018

Image 2 : Chicago Philosophie Club

Dewey a fondé la Chicago Scholl of Pragmatisme à l'Université de Chicago (1894-1904). Le groupe initial comprenait George H. Mead , James H. Tufts, James R. Angell, Edward Scribner Ames (Ph.D. Chicago 1895) et Addison W. Moore (Ph.D. Chicago 1898). Il y a une demi-douzaine de femmes dans la photo de groupe ci-dessous. Dewey est au centre, juste en dessous du luminaire.



Source : Philosopher's Corner, *Pragmatism and Education in America*, Sunday, April 21, 2013

Image 3 : WEB Dubois, sociologue et militant des droits civiques

William Edward Burghardt Du Bois dit « W. E. B. Du Bois », né le 23 février 1868 à Great Barrington, États-Unis, et mort le 27 août 1963 à Accra, au Ghana, est un sociologue, historien, militant pour les droits civiques, militant panafricain, éditorialiste et écrivain américain. Après avoir été diplômé de l'Université Harvard, où il fut le premier afro-américain à y obtenir un doctorat, il devint professeur d'histoire, de sociologie et d'économie à la Clark Atlanta University (en). Du Bois fut l'un des fondateurs de la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) en 1909.



Source : W.E.B. Du Bois dans son bureau d'Atlanta University (1909) / www.en-attendant-nadeau.fr

Image 4 : L'école de Francfort

Historique

L'école de Francfort commence en 1923 avec l'Institut de recherches sociales à Francfort. L'institut est financé par un riche homme d'affaire juif Félix Weil. La direction est confiée à Carl Grünberg de 1923 à 1931. Max Horkheimer prend la direction en 1931. L'école de Francfort se caractérise par une pluridisciplinarité en faisant côtoyer des sociologues, psychologues, philosophes, économistes et théoriciens de l'art... Cette pratique s'oppose à la spécialisation universitaire sclérosante mais hélas traditionnelle.



Source : Publications Patrice Gros Suaudeau L'école de Francfort 14 septembre, 2011, 19:13 Classé dans : politico-historique

Image 5 : Création du Ministère des Affaires culturelles (1959)

Le ministère de la Culture (dont la dénomination officielle était — entre 1997 et 2017 — « ministère de la Culture et de la Communication ») est créé en France en 1959 par le président Charles de Gaulle, et attribué à André Malraux sous le nom de « ministère d'État chargé des Affaires culturelles ». À cette même époque, de nombreux pays se sont également dotés d'un ministère de la Culture. Le ministère est traditionnellement appelé, d'après son adresse principale, « rue de Valois ».

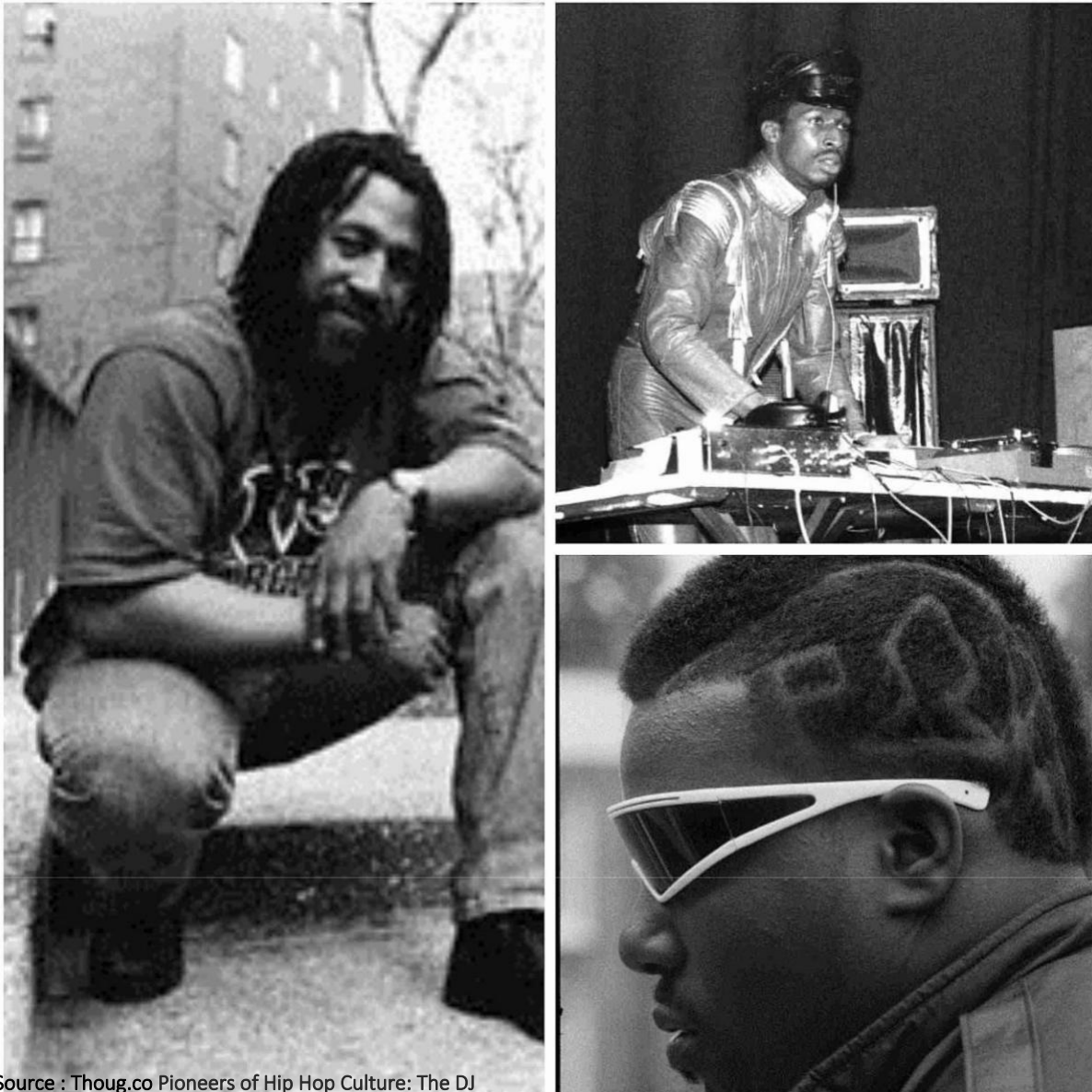


*Le Général de Gaulle et André Malraux visitant une exposition consacrée au Japon au musée du Louvre le 12 décembre 1966. •
Crédits : Files / AFP - AFP*

Sources : Wikipedia / France Culture

Image 6 : Les pionniers de la culture hip hop américaine

« DJ Kool Herc, Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa. Collage made from Getty Images
Hip hop culture originated in the Bronx during the 1970s. DJ Kool Herc is credited with
throwing the first hip hop party in 1973 in the Bronx. This is considered the birth of hip
hop culture. But who followed in DJ Kool Herc's footsteps ? »



Source : Thoug.co Pioneers of Hip Hop Culture: The DJ

Image 7 : Gil Scott Heron, précurseur du hip hop et du spoken word

Pieces of a Man est le deuxième album studio de Gil Scott-Heron, publié en 1971. Il est aujourd'hui considéré comme un classique.

Sortie : 1971

Enregistré : 19-20 avril 1971

RCA Studios, New York (New York)

Durée : 47:56

Genre : Soul, jazz-funk, jazz

Compositeur : Gil Scott-Heron

Label : Flying Dutchman Records



Source : Wikipedia

Image 8 : L'histoire alternative des pionniers du hip hop américain

To Bronx or not to Bronx ?

C'est en tout cas ce qu'un documentaire, un peu cheap et passé relativement inaperçu, intitulé Founding Fathers sous-entend, en donnant la parole à toute une ribambelle de old trimmers dont les souvenirs de cette époque diffèrent sensiblement de ce que nous en dit l'histoire

« officielle ». On y apprend qu'il se passait, au début des années 70, peu ou prou la même chose à Brooklyn et dans le Queens que dans le Bronx, et que les héros de cette culture naissante s'appelaient alors Charisma Funk, Grandmaster Flowers, Nu sounds, King Charles ou encore Disco Twins, alors même que Bam et Herc n'étaient encore pas apparus.



Source : Backpackerz : Founding Fathers : L'histoire cachée de la naissance du hip hop

Image 9 : Le théâtre de la Grange aux Belles

De 1983 à 1986 les premiers breakers se réunissaient dans ce lieu culte des débuts de la culture hip hop en France. Stéphane Mouangue était l'organisateur et ces après-midi étaient animés par DJ Chabin. La clientèle était principalement afro-caribéenne le succès de ces fêtes a attiré d'autres publics jusqu'à l'explosion du break dance en 1984 grâce à l'émission de Sidney.

« Écoutez la basse ! » scandait DJ chabin lors de ses sessions de mix.



Source : exposition la villette 40 ans du hip hop en France

Image 10 : Générations(s) Rapline : entretien avec Olivier Cachin

Olivier Cachin (né en 1962) est un journaliste, écrivain et animateur de télé français (RapLine sur M6 de 1990 à 1993, Fax'O de 1993 à 1995, Le Mag sur MCM de 1997 à 1998), spécialisé dans la musique afro-américaine et le hip-hop. Il est également présent à la radio, animateur à l'antenne de Mouv' depuis 2009.



Source : AFP / M6

Image 11 : Antoine « Wave Garnier : une sociologie émancipatrice

Il reste l'une des grandes figures françaises du journalisme et de la sociologie du hip hop. Ce brillant analyste constatait déjà que les forces économiques et globalisantes, détournent le rap de sa mission originelle d'émancipation du peuple noir.



Source : Humeurs Noires / Libération

Annexe 12 : Rapports complexes entre artiste et politiques

Vingt ans après son premier album solo, le chanteur français Bruno Beausir alias Doc Gynéco revient sur la scène rap. Aujourd'hui âgé de 40 ans et après plus d'un million d'exemplaires vendus, mais toujours aussi nonchalant, l'auteur et compositeur signe une réédition de Première consultation et enregistre de nouveaux morceaux. De sa traversée du désert, le public retiendra notamment son soutien, en 2007, à Nicolas Sarkozy, sa "plus grosse erreur" qui le coupe de ses fans, ou encore ses problèmes avec le fisc.



Copyright : Abaca / Sources : Gala / L'Express

Annexe 13 : La Place, centre culturel hip hop

LA PLACE, est un centre culturel dédié au Hip Hop de 1400m2 avec 2 salles de spectacles, 8 studios, 1 bar-accueil, 1 espace entrepreneuriat,...



Source : Laplace.paris/le-lieu/

Textes de Chanson

« Rapper's Delight » par Sugar Hill Gang

I said-a hip, hop, the hippie, the hippie
To the hip hip hop-a you don't stop the rock
It to the bang-bang boogie, say up jump the boogie
To the rhythm of the boogie, the beat

Now what you hear is not a test: I'm rappin' to the beat
And me, the groove, and my friends are gonna try to move your feet
See, I am Wonder Mike, and I'd like to say hello
To the black, to the white, the red
And the brown, the purple and yellow
But first I gotta bang bang the boogie to the boogie
Say up jump the boogie to the bang bang boogie
Let's rock, you don't stop
Rock the riddle that will make your body rock
Well, so far you've heard my voice, but I brought two friends along
And next on the mike is my man Hank, come on Hank, sing that song

Check it out, I'm the C-A-S-AN, the O-V-A and the rest is F-L-Y
You see, I go by the code of the doctor of the mix and these reasons I'll tell you why
You see I'm six foot one and I'm tons of fun and I dress to a D
You see I got more clothes than Muhammad Ali and I dress so viciously
I got bodyguards, I got two big cars, that definitely ain't the whack
I got a Lincoln continental and a sunroof Cadillac
So after school, I take a dip in the pool, which is really on the wall
I got a color TV so I can see the Knicks play basketball
Hear me talking 'bout checkbooks, credit cards, more money than a sucker could ever spend
But I wouldn't give a sucker or a bum from the Rucker, not a dime 'til I made it again

Everybody go: Hotel, motel, whatcha gonna do today (Say what?)
'Cause I'ma get a fly girl, gonna get some spank and drive off in a def OJ
Everybody go: Hotel, motel, Holiday Inn
You see, if your girl starts acting up, then you take her friend

Uh Master Gee, my mellow?
It's on you so what you gonna do?

Well it's on and on and on, on and on
The beat don't stop until the break of dawn
I said a M-A-S, a T-E-R, a G with a double E
I said I go by the unforgettable name of the man they call the Master Gee

Well, my name is known all over the world
By all the foxy ladies and the pretty girls
I'm going down in history
As the baddest rapper there ever could be

Now I'm feeling the highs and you're feeling the lows
The beat starts getting into your toes
You start popping your fingers and stomping your feet
And moving your body while you're sitting in your seat
And then damn, you start doing the freak
I said damn, right outta your seat
Then you throw your hands high in the air
You're rocking to the rhythm, shake your derriere
Ya rockin' to the beat without a care
With the sureshot MCs for the affair
Now, I'm not as tall as the rest of the gang
But I rap to the beat just the same

I got a little face, and a pair of brown eyes
All I'm here to do, ladies, is hypnotize
Singing on an' an' on an' on, on an' on
The beat don't stop until the break of dawn
Singing on an' an' on an' on, on an' on
Like a hot party the pop the pop the pop dibbie dibbie
Pop the pop, pop, you don't dare stop
Come alive y'all, gimme whatcha got
I guess by now you can take a hunch
And find that I am the baby of the bunch
But that's okay, I still keep in stride
'Cos all I'm here to do is just wiggle your behind
Singin' on'n'n'on'n'on n'on
The beat don't stop until the break of dawn
Singin' on'n'n'on'n'on on'n'on
Rock rock, y'all, throw it on the floor

I'm gonna freak ya here I'm gonna freak you there
I'm gonna move you outta this atmosphere

'Cos I'm one of a kind and I'll shock your mind
I'll put TNT tickin' in your behind
I said one, two, three, four, come on, girls, get on the floor
A-come alive, y'all, a-gimme whatcha got
'Cos I'm guaranteed to make you rock
I said one, two, three, four, tell me, Wonder Mike
What are you waiting for?

I said a hip hop the hippie to the hippie
To the hip hip hop and you don't stop
The rock it to the bang the boogie
Say up jump the boogie, dig the rhythm of the boogie, the beat

Skiddlee beebop a we rock a scooby doo
And guess what, America: we love you
'Cause ya rock and ya roll with so much soul
You could rock 'til you're a hundred and one years old
I don't mean to brag I don't mean to boast
But we like hot butter on a breakfast toast
Rock it up, uh, baby bubbah
Baby bubbah to the boogie the bang bang the boogie
To the beat beat, it's so unique
Come on, everybody, and dance to the beat

A hip hop the hippie the hippie
To the hip hip hop and you don't stop
The rock it out baby boppa to the boogity bang bang
Boogie to the boogie, the beat
I said I can't wait 'til the end of the week
When I'm rappin' to the rhythm of a groovy beat
An attempt to raise your body heat
Just blow your mind so that you can't speak
To do a thing but a rock and shuffle your feet
And let it change up to a dance called the freak
And when ya finally do come into your rhythmic beat
Rest a little while so ya don't get weak
I know a man named Hank
He has more rhymes than a serious bank
So come on Hank, uh, sing that song
To the rhythm of the boogie the bang bang the bong

Well, I'm imp the dimp, the ladies pimp
The women fight for my delight
But I'm the grandmaster with the three MCs
That shock the house for the young ladies
And when you come inside, into the front
You do the freak, spank, and do the bump
And when the sucker MCs try to prove a point
We're treacherous trio, we're the serious joint
A-from sun-to-sun and from day-to-day
I sit down and write a brand new rhyme
Because they say that miracles never cease
I've created a devastating masterpiece
I'm gonna rock the mike 'til you can't resist
Everybody, I say, it goes like this

Well, I was comin' home late one dark afternoon
A reporter stopped me for a interview
She said she's heard stories and she's heard fables
That I'm vicious on the mic and the turntables
This young reporter, I did adore
So I rocked a vicious rhyme like I never did before
She said, "Damn, fly guy, I'm in love with you!
The Casanova legend must have been true!"
I said, "By the way, baby, what's your name?"
Said, "I go by the name Lois Lane
And you could be my boyfriend, you surely can
Just let me quit my boyfriend called Superman"
I said, "He's a fairy, I do suppose
Flyin' through the air in pantyhose
He may be very sexy or even cute
But he looks like a sucker in a blue and red suit"

I said, "You need a man who's got finesse
And his whole name across his chest
He may be able to fly all through the night
But can he rock a party 'til the early light?
He can't satisfy you with his little worm
But I can bust you out with my super sperm!"

I gon' do it, I gon' do it, I gon' do it, do it, do it
And I'm here, and I'm there, I'm Big Bank Hank, I'm everywhere
Just throw your hands up in the air
And party hardy like you just don't care
Let's do it, don't stop y'all
A-tick a-tock, y'all, you don't stop!
Go hotel, motel

« The message » par Grand Master Flash and the Furious Five

It's like a jungle sometimes
C'est comme une jungle parfois
It makes me wonder how I keep from goin' under(x2)
Je me demande comment je me retiendrai de ne pas couler (x2)

Broken glass everywhere
Du verre cassé partout
People pissin' on the stairs, you know they just don't care
Des gens pissent sur l'escalier, tu sais ils n'en n'ont rien à faire
I can't take the smell, can't take the noise

Je ne peux plus supporter l'odeur, je ne peux plus supporter le bruit
Got no money to move out, I guess I got no choice
Je n'ai pas d'argent pour déménager, je suppose que je n'ai plus le choix
Rats in the front room, roaches in the back
Des rats dans la pièce d'en face, des blattes derrière
Junkies in the alley with a baseball bat
Des Junkies(1) dans le couloir avec une batte de base-ball
I tried to get away but I couldn't get far
J'essaie de m'en aller mais je ne pourrais pas aller loin
'cuz a man with a tow truck repossessed my car
Car un homme avec une remorque a saisi ma voiture

[Chorus]

[Refrain]

Don't push me 'cuz I'm close to the edge
Ne me pousse pas car je suis proche du bord
I'm trying not to lose my head
J'essaie juste de ne pas perdre la tête
Uh huh ha ha
Uh huh ha ha ha
It's like a jungle sometimes
C'est comme une jungle parfois
It makes me wonder how I keep from goin' under
Je me demande comment je me retiendrai de ne pas couler

Standin' on the front stoop hangin' out the window
Posé sur le rebord de la fenêtre à l'extérieur
Watchin' all the cars go by, roarin' as the breezes blow
Je regarde toutes ces voitures aller avec fracas comme un vent soufflant
Crazy lady, livin' in a bag
Cette femme folle, vivant dans un carton
Eatin' outta garbage pails, used to be a fag hag
Mangeant ce qui est sorti de la poubelle, elle était à l'époque une 'Fag hag''(2)
Said she'll dance the tango, skip the light fandango
On disait qu'elle danserait le tango, sauterait sur le 'light fandango''(3)
A Zircon princess seemed to lost her senses
Une princesse de Zircon(4) semble avoir perdu ses sens
Down at the peep show watchin' all the creeps
En bas d'un peep-show regardant tous ces sales types
So she can tell her stories to the girls back home
Alors elle peut raconter son histoire à cette fille en retournant la maison
She went to the city and got social security
Elle était en ville et elle reçut la sécurité sociale
She had to get a pimp, she couldn't make it on her own
Elle devait se trouver un mac, elle ne pouvait pas le faire seule

[Chorus]

[Refrain]

It's like a jungle sometimes

C'est comme une jungle dès parfois

It makes me wonder how I keep from goin' under (x2)

Je me demande comment je me retiendrai de ne pas couler(x2)

My brother's doin' bad, stole my mother's TV

Mon frère va mal, on a volé la télé de ma mère

Says she watches too much, it's just not healthy

Il dit qu'elle la regarde trop, ça n'est pas sain

All My Children in the daytime, Dallas at night

All My Children dans la journée, Dallas la nuit (5)

Can't even see the game or the Sugar Ray fight

Je ne peux même pas voir le jeu ou le combat de Sugar Ray

The bill collectors, they ring my phone

Les encaisseurs de facture, ils font sonner mon téléphone

And scare my wife when I'm not home

Et font peur à ma femme quand je ne suis pas à la maison

Got a bum education, double-digit inflation

On a eu une éducation de clodo, une inflation à deux chiffres

Can't take the train to the job, there's a strike at the station

On peut pas prendre le train pour aller au travail, il y'a une grève à la gare

Neon King Kong standin' on my back

Neon King Kong reste derrière mon dos

Can't stop to turn around, broke my sacroiliac

Je ne peux pas m'arrêter de tourner, j'ai cassé mon sacro-iliaque

A mid-range migraine, cancered membrane

Une migraine moyenne, une membrane cancéreuse

Sometimes I think I'm goin' insane

Parfois je pense que je vais devenir fou

I swear I might hijack a plane !

Je le jure je pourrais détourner un avion

[Chorus]

[Refrain]

It's like a jungle sometimes

C'est comme une jungle parfois

It makes me wonder how I keep from goin' under (x2)

Je me demande comment je me retiendrai de ne pas couler(x2)

My son said, Daddy, I don't wanna go to school

Mon fils m'a dit, papa je ne veux pas aller à l'école

'cuz the teacher's a jerk, he must think I'm a fool

Car le prof est un abruti, il doit penser que je suis un imbécile

And all the kids smoke reefer, I think it'd be cheaper
Et tous les enfants fument des pétards, je pense que ça doit être moins cher
 If I just got a job, learned to be a street sweeper
Si je me procurais un job, j'apprendrais à être balayeur de rue
 Or dance to the beat, shuffle my feet
Ou danser sur le beat, traîner les pieds
 Wear a shirt and tie and run with the creeps
Porter une chemise et une cravate et courir avec les sales types
 'cuz it's all about money, ain't a damn thing funny
Car tout est relatif à l'argent, pas un truc sacrement amusant
 You got to have a con in this land of milk and honey
Tu dois avoir un attrape nigaud dans ce pays de lait et d'argent
 They pushed that girl in front of the train
Ils ont poussé cette fille devant le train
 Took her to the doctor, sewed her arm on again
L'ont amené chez un docteur, ils ont cousu son bras
 Stabbed that man right in his heart
Transpercer cet homme droit sur son coeur
 Gave him a transplant for a brand new start
Ils lui ont fait une transplantation pour un tout nouveau commencement
 I can't walk through the park 'cuz it's crazy after dark
Je ne peux pas marcher à travers le parc car ça devient fou après l'obscurité
 Keep my hand on my gun 'cuz they got me on the run
Je garde ma main sur mon flingue car ils me rattrapient à la course
 I feel like a outlaw, broke my last glass jaw
Je me sens comme un hors-la-loi, j'ai cassé ma dernière mâchoire de verre
 Hear them say You want some more ?
Ecoute les dire "T en veux plus ?"
 Livin' on a see-saw
Vivre sur une balançoire

Say what ?

Dis quoi ?

[Chorus]

[Refrain]

Don't push me 'cuz I'm close to the edge

Ne me pousse pas car je suis proche du bord

I'm trying not to lose my head

J'essaie juste de ne pas perdre la tête

It's like a jungle sometimes

C'est comme une jungle dès fois

It makes me wonder how I keep from goin' under (x4)

Je me demande comment je me retiendrai de ne pas couler (x4)

A child is born with no state of mind

Un enfant né sans état d'esprit

Blind to the ways of mankind

Aveugle sur le chemins de l'humanité
 God is smilin' on you but he's frownin' too
Dieu te sourit mais Il fronce les sourcils aussi
 Because only God knows what you'll go through
Car seul Dieu sait directement ce que tu vas faire
 You'll grow in the ghetto livin' second-rate
Tu vas grandir dans le ghetto, vivre médiocrement
 And your eyes will sing a song called deep hate
Et tes yeux vont chanter une chanson appelé « la haine profonde »
 The places you play and where you stay
Les lieux que tu joues et où tu restes
 Looks like one great big alleyway
Ressemblent à une grande ruelle
 You'll admire all the number-book takers
Tu vas admirer tous les preneur de livres de nombres
 Thugs, pimps and pushers and the big money-makers
Les voyous, les macs et les dealers et les grands faiseurs d'argent
 Drivin' big cars, spendin' twenties and tens
Conduisant des grosse voitures, dépensant des vingtaines et des dizaines
 And you'll wanna grow up to be just like them, huh
Et tu voudras grandir pour être comme eux, huh
 Smugglers, scramblers, burglars, gamblers
Les contrebandiers, les motards, les cambrioleurs, les parieurs
 Pickpocket peddlers, even panhandlers
Les pickpockets, les colporteur, même les mendiants
 You say I'm cool, huh, I'm no fool
Tu dis que je suis cool, huh je ne suis pas bête
 But then you wind up droppin' outta high school
Après t'être fait enrouler t'abandonnera l'école
 Now you're unemployed, all non-void
Maintenant que tu es au chômage, tout dépourvu
 Walkin' round like you're Pretty Boy Floyd
Marche en rond comme si tu es Pretty Boy Floyd
 Turned stick-up kid, but look what you done did
Agis comme un enfant dépassé, mais regarde ce que tu as fais
 Got sent up for a eight-year bid
Ridiculisé pour une tentative de huit ans
 Now your manhood is took and you're a Maytag
Maintenant que tu es devenu un adulte et que tu es un Maytag
 Spend the next two years as a undercover fag
Passe les deux prochaine années comme un pédé caché
 Bein' used and abused to serve like hell
Etre usé et abusé, pour purger comme l'enfer
 'til one day, you was found hung dead in the cell
Jusqu'à ce que tu sois un jour retrouvé pendu dans une cellule
 It was plain to see that your life was lost
C'était brutal de voir que ta vie a été gâchée

You was cold and your body swung back and forth
Tu étais froid et ton corps était balancé en arrière et en avant
But now your eyes sing the sad, sad song
Mais maintenant tes yeux chantent la triste, triste chanson
Of how you lived so fast and died so young so...
De comment tu as vécu trop vite et de comment tu es mort trop jeune alors ?

Don't push me 'cuz I'm close to the edge
Ne me pousse pas car je suis proche du bord
I'm trying not to lose my head
J'essaie juste de ne pas perdre la tête
Uh huh huh huh huh
Uh huh huh huh huh

It's like a jungle sometimes
C'est comme une jungle parfois
It makes me wonder how I keep from goin' under
Je me demande comment je me retiendrai de ne pas couler
Huh, uh huh huh huh huh
Huh, uh huh huh huh huh
It's like a jungle sometimes
C'est comme une jungle parfois
It makes me wonder how I keep from goin' under
Je me demande comment je me retiendrai de ne pas couler
Huh, uh huh huh huh huh
Huh, uh huh huh huh huh

- (1) Junkies vient du mot junk qui signifie came ou saleté, un junky est donc une personne complètement camé, donc ravagé par la drogue
- (2) Femme préférant la compagnie d'homosexuels
- (3) Rituel de séduction espagnole sous forme de danse très sensuelle
- (4) Pierre ressemblant à un diamant
- (5) All My Children et Dallas sont deux séries américaines

« Demain le jour » par Kohndo

[Intro]

Yeah, KOH, yo
Pour ceux qui doutent
Demain, le jour se lèvera

[Couplet 1]

J'ai les idées en vrac, j'ai les clés posées sur le contact
J'ai le ciel pour limite, la foi et l'envie dans mon sac
J'ai de l'inspiration pour tous ceux qui croient en l'action
Pour ma génération, les frangins qui vivent sans passion
Si tu flippes, j'suis cette révélation
Demain, le jour se lèvera

[Couplet 2]

A l'arrière s'allonge les hommes et les femmes
Les corps et les âmes, des rires et des larmes
Ce dont je parle sont ceux que Panama crame
Ceux qui n' connaissent pas le calme et manquent de sommeil
Planent sous alcool et cocaïne jusqu'au réveil
Rares sont les pourboires et le Diable se marre
Boulevard Rochechouart, la folie de Pigale se barre
Fuck la crise, à s'demander si la vie nous brise
On aimerait crier ou pleurer mais la décence oblige
Où sont les miens ? Où sont les miens, où sont les nôtres ?
Quand j'trime pour boucler la fin du moins, où sont les nôtres ?
La vie nous donne rien, si c'n'est l'espoir
La force qu'on a pour se lever n'est qu'un exploit

[Refrain]

Sur les parcs, dans les tours ou les boîtes
Quand la nuit tombe, dis-toi que
Demain, le jour se lèvera
Sur les tôles, les toits, les taudis, les squats, les halls
Pour tout l'monde
Demain, le jour se lèvera
Sur les banlieues, de province ou de Paris dis-toi que
Demain, le jour se lèvera
Sur le fleuve Sénégal ou au Caire, même à Ouidah, gars
Demain, le jour se lèvera

[Couplet 3]

J'revois cette femme qui se bat tous les jours pour que survive sa famille
Et tous ces gamins qui partent du bled pour fuir la famine
Qui risquent tout pour leurs rêves, parce que l'espérance anime

Parce que ce pays leur a pris tout c'qu'il leur avait promis
Parce qu'on se tire dans les pattes, chaque jour ma tête est plus basse
J'attends que passe ma colère dans un SAS
C'est marche ou crève : t'avances ou on t'achève
Soit tu portes le glaive ou bien on te porte les chaînes
Tu lèves la tête ou tu baisses la tête
Pose un regard, temps de trouver la porte ou la fenêtre
Y'a pas de sommet qu'on ne peut franchir
Demain, le soleil sera là quoi qu'on vive

[Refrain]

Sur les parcs, dans les tours ou les boîtes
Quand la nuit tombe, dis-toi que
Demain, le jour se lèvera
Sur les tôles, les toits, les taudis, les squats, les halls
Pour tout l'monde
Demain, le jour se lèvera
Sur les banlieues, de province ou de Paris dis-toi que
Demain, le jour se lèvera
Sur le fleuve Sénégal ou au Caire, même à Ouidah, gars
Demain, le jour se lèvera

[Couplet 4]

On est tous les mêmes, on flippe que la mort nous prenne
On passe notre temps à se mettre les chaînes
On court après l'argent, une promo ou un chef
Faut qu'on s'lève, qu'on ouvre les yeux et qu'on s'éveille
Qu'on écrive nos règles, qu'on élève nos pères
Qu'on n'attende pas de voir c'que la vie nous réserve
Faut qu'on prenne les reines, qu'on fabrique nos rêves
Qu'on regarde un peu plus loin et qu'on pose nos pierres
Faut qu'on accepte l'amour, qu'on laisse la lose
Qu'on sorte de la nuit sans attendre le jour
Car, même enfermés dans des tôles d'acier
Quels que soient les problèmes, comme nous ils font que passer

[Refrain]

Sur les parcs, dans les tours ou les boîtes
Quand la nuit tombe, dis-toi que
Demain, le jour se lèvera
Sur les tôles, les toits, les taudis, les squats, les halls
Pour tout l'monde
Demain, le jour se lèvera
Sur les banlieues, de province ou de Paris dis-toi que
Demain, le jour se lèvera
Sur le fleuve Sénégal ou au Caire, même à Ouidah, gars
Demain, le jour se lèvera

[Outro]

Quelle que soit notre tristesse, quels que soient nos problèmes
Demain, le jour se lèvera
Pour les amis qu'on perd, pour les parents qu'on laisse
Demain, le jour se lèvera
On va chasser nos peines, on va chasser nos haines
Parce que demain, le jour se lèvera
Demain, le jour se lèvera
Sur les tess, sur les tôles, à Paris ou en province
Demain, le jour se lèvera
Quelles que soient les douleurs que l'on rencontre
Les gens que l'on perd, les peines que l'on a
Demain, le jour se lèvera
Demain, le jour se lèvera

« Bling » par TESSÆ

Bang bang
Trou dans la tête genre dingue dingue
J'suis pas la meuf genre bling bling
J'suis pas dans le mood genre tchin tchin
(Damn damn)
Bang bang
Trou dans la tête genre dingue dingue
J'suis pas la meuf genre bling bling
J'suis pas dans le mood genre tchin tchin
(Damn damn)

Pensées rouges et noires comme Stendhal, sur le beat genre khapta stenda
J'ai un passé sombre comme NightCall, ring, ring, c'est la faute aux bullies
Le jour où j'aurai le milli, dis-moi qui pourra m'humilier
Le diamant dans l'barillet, j'suis l'bad guy genre Billie, yeah
Tu croyais que j'allais me lamenter pour l'éternité
Mais j'ai abonnement espoir forfait illimité
Y a pas de délire là (nan nan), ça pouvait pas être pire (non non non)
Je les ai laissé rire, je prends de l'envergure, je ferme la serrure
(Vlan vlan)

Mon horloge est cassée, le temps n'existe pas faut carburger
Bande de fêlés, j'ai troisième œil qui me fait voir vérité
La note est salée, t'as voulu me faire perdre ma dignité
Gros, ne me parle même pas genre "Hello Darling"

Bang bang

Trou dans la tête genre dingue dingue
J'suis pas la meuf genre bling bling
J'suis pas dans le mood genre tchin tchin
(Damn damn)

Bang bang

Trou dans la tête genre dingue dingue
J'suis pas la meuf genre bling bling
J'suis pas dans le mood genre tchin tchin
(Damn damn)

La terre est pavée de bonds de bonnes intentions
Et si par mégarde je bois leur poison ouais
Rappelle moi quelle est ma mission
Qu'il la ferme cette bande de cons
Lipstick pourpre comme rivière, rien à foutre comme Diam's
J'suis là pour foutre le bordel, rien à foutre comme Diam's
Ils pensaient qu'petite n'allait pas l'ouvrir donc je le fais (donc je le fais)
Ils pensaient qu'petite fermerait sa gueule, ah ouais, ah ouais
Pensées rouges et noires comme Stendhal, pendant que tu te mets khapta
Je construis mon histoire, donc ressers-toi à boire, drank drank

Mon horloge est cassée, tic-tac tic tic-tac
Bande de fêlés, bla bla bla blablabla
La note est salée, t'as voulu me faire perdre ma dignité
Gros, ne me parle même pas genre "Hello Darling"

Bang

Trou dans la tête genre dingue dingue
J'suis pas la meuf genre bling bling
J'suis pas dans le mood genre tchin tchin
(Damn Damn)

Bang bang

Trou dans la tête genre dingue dingue
J'suis pas la meuf genre bling bling
J'suis pas dans le mood genre tchin tchin
(Damn Damn)

Bang bang (Aha aha)
Dingue dingue (Aha aha)
Bling bling (Aha aha)
Tchin tchin (Damn damn)
Bang bang (Aha aha)
Dingue dingue (Aha aha)
Bling bling (Aha aha)
Tchin tchin (Damn damn)

« Le grand remplacement » par Younès

Comme Basidi (comme Basidi), comme Basidi (comme Basidi)

Le grand remplacement ? C'est ta fille qui me kiffe
Qui va m'faire des enfants et ils auront mon pif !
J'déboule dans ta vie comme les trottinettes à Paris
J'veux l'argent des Qataris, m'sieur l'agent sur l'tatami

J'suis parti d'chez mes rons-da sans un rond, gars
C'est du pe-ra, pas du reggae, j'ai décidé d'me décider, faire d'la musique comme Basidi
(comme Basidi)
Comme Basidi (comme Basidi), comme Basidi (comme Basidi), comme Basidi (comme Basidi)

Elle veut qu'j'lui fasse un bébé puis deux, puis trois
Elle veut qu'j'lui dise que je l'aime, puis que j'y crois
J'suis jamais sûr de moi, quoi ? L'amour dure trois ans ?
Han, l'amour dure deux mois, ouais, l'amour dure deux mois
L'grand remplacement, c'est moi, puis eux, puis toi
Les grands méchants c'est nous, rebeus, renois
Moi, perso, ça me va, j'préfère mourir loup-garou
Que vivre en villageois, que vivre en villageois

Tu peux vivre ta vie ou r'garder la leur sur le net
Pour une bagarre ou un date, j'y vais toujours sans lunettes
J'me fais rare comme les blancs à Gare du Nord
Éphémère comme la vie d'un garde du corps
Si j'mets replay, le son est bon, sinon, me demande pas
Elles sont belles, j'en deviens débile, j'suis trop matrixé, gars
Quand j'te dis "je t'aime", c'est toi ou ton pétard
Je sais plus, je sais pas pourquoi on s'est plu au départ
Dans mes rêves, un keuf me shoote, j'hésite à bicrave du shit
Dans mes rêves, un peu de doute, j'hésite pas quand j'ai des dettes
Génération internet, jamais aimé qu'on me note
J'vais percer dans deux minutes, le décollage est imminent

J'suis parti d'chez mes rons-da sans un rond, gars
C'est du pe-ra, pas du reggae, j'ai décidé d'me décider, faire d'la musique comme Basidi
(comme Basidi)
Comme Basidi (comme Basidi), comme Basidi (comme Basidi), comme Basidi (comme Basidi)

Elle veut qu'j'lui fasse un bébé puis deux, puis trois
Elle veut qu'j'lui dise que je l'aime, puis que j'y crois
J'suis jamais sûr de moi, quoi ? L'amour dure trois ans ?
Han, l'amour dure deux mois, ouais, l'amour dure deux mois
L'grand remplacement, c'est moi, puis eux, puis toi

Les grands méchants c'est nous, rebeus, renois
Moi, perso, ça me va, j'préfère mourir loup-garou
Que vivre en villageois, que vivre en villageois

"Sous une averse" de Lonepsi

{Refrain}

Partirons-nous d'ici avant de laisser une empreinte ?
Moi, si la vie est une loi, je ne partirai pas sans l'enfreindre
Tu ne m'entends même plus depuis que tu penses à la fin
On s'écoute mal et c'est pour ça qu'on s'entend bien

{Couplet 1}

C'est comme une maladie, j'ai tant de mal à dire ce que je ressens pour les miens et le temps
presse
En attendant, j'espère qu'ils entendent à quel point tous mes silences contiennent ma
tendresse
Si l'on me donne le choix, je vivrai dans un pays où la nuit peut demeurer sans trêve
Pour, au final, me dire : en fait, ce sont les levers de soleil qui la rendent belle
Nos ombres dansent, la fumée s'étend, nos corps se répondent
On rêve de partir en paix avant que toutes nos peurs soient rompues
Qu'est-ce qui m'a pris de t'aimer rarement ? J'suis téméraire
Si l'amour est une erreur, je prends le mauvais itinéraire

{Refrain}

Partirons-nous d'ici avant de laisser une empreinte (laisser une empreinte) ?
Moi, si la vie est une loi, je ne partirai pas sans l'enfreindre
Tu ne m'entends même plus depuis que tu penses à la fin (la fin)
On s'écoute mal et c'est pour ça qu'on s'entend bien

{Couplet 2}

Tu me l'as dit, les saisons reviennent toujours comme les lointains souvenirs
Mais alors, d'où me vient cette peur que l'hiver ne paraisse plus jamais ?
Que décembre n'existe plus, comme le jour où l'on pourra tout se dire
La dernière nuit de mon existence, je veux la passer sous une averse
Pour que mes péchés tombent le long du sol et puissent couler très loin de moi
Pour te confondre avec une silhouette qui m'donnerait l'impression de te voir de loin

{Refrain}

Partirons-nous d'ici avant de laisser une empreinte (laisser une empreinte) ?
Moi, si la vie est une loi, je ne partirai pas sans l'enfreindre
Tu ne m'entends même plus depuis que tu penses à la fin (à la fin)
On s'écoute mal et c'est pour ça qu'on s'entend bien

"Nouvelle saison " du Patriarce

Nouvelle saison, nouvelle plume
Des fois j'me dit j'perds la raison
J'ai une feuille pour enclume
Et un stylo pour marteau
Je bats l'temps
Moi je rappe mes notes
Est-ce que quelqu'un m'entend ?
Ça fait plus de trente ans

Nouvelle saison, nouvelle plume
En fait j'me dis que j'ai raison
Je prêche Christ et je l'assume
Certains pensent que je suis marteau
J'rachète le temps
Dieu a payé mes fautes
J'marche à contre-courant
Ça fait plus de trente ans

J'suis comme un homme qui marche avec une balle
Dans le corps j'ai mal
Un membre en moins mais j'dois faire comme si tout était normal
On lutte toujours pour vivre libre, vision terne,
Un goût fade de nouveau dirigé par visage pâle
Des objectifs à court terme
J'bénis Jésus, l'éternité, une perspective à long terme
Niveau tristesse j'ai pris du ferme
Douleur corsée mais je reste open avant que la peine ne m'enferme
Trop d'allégresse, IVNP mon épiderme
Pour m'protéger j'irai pas voir mon dermatho
Ça tire sans cesse dans le dos mais ma foi reste ferme
Dieu va m'venger Satan tu peux te lever tôt

J'ai pris la liberté de parler vrai
Même si certains propos sont menottés
Dehors ils font danser les insensés
Moi j'donne ma vie pour la vérité
Illuminés pour tous nous rendre sombre
Vendus à Lucifer « 3 fois 6 » leur nombre
Ils font de nous des fantômes
L'ombre du diable dans la pénombre
Depuis qu'y'a caméra dans l'téléphone
On filme tout, on montre tout, c'est devenu la norme
Tes amis sur les réseaux sociaux
Quand tu galères derrière l'écran y'a plus personne

Une obsession à tous nous contrôler
Ils aiment la chasse, les animaux traqués
Voleurs d'enfants après soirée mondaine
Tes gosses écoutent des artistes qui portent leur emblème

Ouais hey
Aahan

Nouvelle saison, nouvelle plume
Des fois j'me dit j'perds la raison
J'ai une feuille pour enclume
Et un stylo pour marteau
Je bats l'temps
Moi je rappe mes notes
Est-ce que quelqu'un m'entend ?
Ça fait plus de trente ans

Nouvelle saison, nouvelle plume
Je prêche Christ et je l'assume

Yeah

Absence de lumière
Nous, sel de la terre
Marre d'être une lampe sous la table
On va finir par tout brûler mon frère
Le feu de Dieu, ils verront si nous sommes des incapables
L'espoir fait vivre, de quoi nous parle-t-on ?
J'avais des rêves c'étaient les miens ce n'étaient pas les siens
Vivre sa vie ou celle des autres
Y'a ceux qui vivent sur l'dos des autres
I have a dream, j'avais plein d'streams
Franchement dis-moi à quoi ça rime
Vivement le jour où on va tous se retrouver
Réparateur de brèche, le monde un champ de ruine
Appelé à relever des fondements antiques
Pendant que mon peuple on l'élimine
Mes oubliés, persécutés nous montrent c'que c'est d'être authentique

Ouais
Yeah

Nouvelle saison, nouvelle plume
Des fois j'me dit j'perds la raison
J'ai une feuille pour enclume
Et un stylo pour marteau
Je bats l'temps

Moi je rappe mes notes
Est-ce que quelqu'un m'entend ?
Ça fait plus de trente ans

Nouvelle saison, nouvelle plume
Je prêche Christ et je l'assume

« Suicide social » par Orelsan

Aujourd'hui sera l'dernier jour de mon existence
La dernière fois que j'ferme les yeux, mon dernier silence
J'ai longtemps cherché la solution à ces nuisances
Ça m'apparaît maintenant comme une évidence
Fini d'être une photocopie
Finies la monotonie, la lobotomie
Aujourd'hui, j'mettrai ni ma chemise, ni ma cravate
J'irai pas jusqu'au travail, j'donnerai pas la patte
Adieu, les employés d'bureau et leurs vies bien rangées
Si tu pouvais rater la tienne, ça les arrangerait
Ça prendrait un peu d'place dans leurs cerveaux étriqués
Ça les conforterait dans leur médiocrité
Adieu, les représentants grassouillets
Qui boivent jamais d'eau, comme s'ils n'voulent pas s'mouiller
Les commerciaux qui sentent l'after-shave et l'cassoulet
Mets d'la mayonnaise sur leur mallette, ils s'la boufferaient
Adieu, adieu, les vieux comptables séniles
Adieu, les secrétaires débiles et leurs discussions stériles
Adieu, les jeunes cadres fraîchement diplômés
Qui empileraient les cadavres pour arriver jusqu'au sommet
Adieu, tous ces grands PDG
Essaie d'ouvrir ton parachute doré quand tu t'fais défenestrer
Ils font leur beurre sur des salariés désespérés
Et jouent les vierges effarouchées quand ils s'font séquestrer
Tous ces fils de quelqu'un, ces fils d'une pute snob
Qui partagent les trois-quarts des richesses du globe
Adieu, les p'tits patrons, ces beaufs embourgeoisés
Qui grattent des RTT pour payer leurs vacances d'été
Adieu, les ouvriers, ces produits périmés
C'est la loi du marché, mon pote: t'es bon qu'à t'faire virer
Ça t'empêchera d'engraisser ta gamine affreuse
Qui s'fera sauter par un pompier, qui va finir coiffeuse
Adieu, la campagne et ses familles crasseuses
Proches du porc au point d'attraper la fièvre aphteuse
Toutes ces vieilles, ces commères qui s'bouffent entre elles

Ces vieux radins et leurs économies d'bout d'chandelles
Adieu, cette France profonde
Profondément stupide, cupide, inutile, putride
C'est fini, vous êtes en retard d'un siècle
Plus personne n'a besoin d vos bandes d'inceste
Adieu, tous ces gens prétentieux dans la capitale
Qui essaient d prouver qu'ils valent
Mieux que toi à chaque fois qu'ils t'parlent
Tous ces connards dans la pub, dans la finance, dans la com'
Dans la télé, dans la musique, dans la mode
Ces Parisiens, jamais contents, médisants
Faussement cultivés, à peine intelligents
Ces répliquants qui pensent avoir le monopole du bon goût
Qui regardent la Province d'un œil méprisant
Adieu, les Sudistes, abrutis par leur soleil cuisant
Leur seul but dans la vie, c'est la troisième mi-temps
Accueillants, soi-disant, ils t'baisent avec le sourire
Tu peux l'voir à leur façon d conduire
Adieu, Adieu, ces nouveaux fascistes
Qui justifient leurs vies d merde par des idéaux racistes
Devenu néonazi parce que t'avais aucune passion
Au lieu d jouer les SS, trouve une occupation
Adieu, les piranhas dans leur banlieue
Qui voient pas plus loin que le bout d leur
Haine, au point qu'ils s bouffent entre eux
Qui deviennent agressifs, une fois qu'ils sont à douze
Seul, ils lèveraient pas l petit doigt dans un combat d pouce
Adieu, les jeunes moyens, les pires de tous
Ces baltringues supportent pas la moindre petite secousse
Adieu, les fils de bourges qui
Possèdent tout, mais n savent pas quoi en faire
Donne leur l'Éden, ils t'en font un Enfer
Adieu, tous ces profs dépressifs
T'as raté ta propre vie, comment tu comptes élever mes fils?
Adieu, les grévistes et leur CGT
Qui passent moins d temps à
Chercher des solutions que des slogans pétés
Qui fouettent la défaite du survêt' au visage
Transforment n'importe quelle manif' en fête au village
Adieu, les journalistes qui font dire ce qu'ils veulent aux images
Vendraient leur propre mère pour écouler quelques tirages
Adieu, la ménagère devant son écran
Prête à gober la merde qu'on lui jette entre les dents
Qui pose pas d questions tant qu'elle consomme
Qui s'étonne même plus d se faire cogner par son homme
Adieu, ces associations bien-pensantes
Ces dictateurs de la bonne conscience

Bien contents qu'on leur fasse du tort
C'est à celui qui condamnera l'plus fort
Adieu, lesbiennes refoulées, surexcitées
Qui cherchent dans leur féminité une raison d'exister
Adieu, ceux qui vivent à travers leur sexualité
Danser sur des chariots, c'est ça votre fierté?
Les Bisounours et leur pouvoir de l'arc-en-ciel
Qui voudraient m'faire croire qu'être hétéro, c'est à l'ancienne
Tellement, tellement susceptibles
Pour prouver que t'es pas homophobe,
Faudra bientôt que tu sucés des types
Adieu, ma Nation
Tous ces incapables dans les administrations, ces rois de l'inaction
Avec leurs bâtiments qui donnent envie de vomir
Qui font exprès d'ouvrir à des heures où personne n'peut venir
Mêêêh! Tous ces moutons pathétiques
Change une fonction dans leur
Logiciel, ils s'mettent au chômage technique
À peu près l'même Q.I. que ces saletés d'flics
Qui savent pas construire une phrase en dehors d'eux sales répliques
Adieu, les politiques, en parler serait perdre mon temps
Tout l'système est complètement incompetent
Adieu, les sectes, adieu, les religieux
Ceux qui voudraient m'imposer des règles pour que j'vive mieux
Adieu, les poivrots qui rentrent jamais chez eux
Qui préfèrent s'faire enculer par la Française Des Jeux
Adieu, les banquiers véreux, le monde leur appartient
Adieu, tous les pigeons qui leur mangent dans la main
J'comprends que j'ai rien à faire ici quand j'branche la Un
Adieu, la France de Joséphine Ange Gardien
Adieu, les hippies, leur naïveté qui changera rien
Adieu, les SM, libertins, et tous ces gens malsains
Adieu, ces pseudo-artistes engagés
Plein d'banalités démagogues dans la trachée
Écouter des chanteurs faire la morale, ça m'fait chier
Essaie d'écrire des bonnes paroles avant d'la prêcher
Adieu, les p'tits mongols qui savent écrire qu'en abrégé
Adieu, les sans-papiers, les clochards, tous ces tas d'déchets
J'les hais: les sportifs, les hooligans dans les stades
Les citadins, les bouseux dans leur étable
Les marginaux, les gens respectables
Les chômeurs, les emplois stables, les génies, les gens passables
De la plus grande crapule à la Médaille du Mérite
De La Première Dame au dernier trav' du pays !

« La tentation » par Piero Battery

La tentation pourrait me brûler
Je sais bien que je dois reculer
Elle m'attire pour me manipuler
Je me bats pour lui résister

Elle réveille mes désirs refoulés
Ses vieux démons dansent et veulent se défouler
Ma foi est une muraille qui n'doit pas s'écrouler
Mais sa voix ne fait qu'insister

J'ai peur de succomber
Quand son charme est tombé

Et je sens mon courage s'envoler
Seigneur viendras-tu me consoler ?
Si je cède à la tentation sans l'avouer
Si je perds à force de jouer
Mon esprit est disposé
Ma chair tremble, ma chair est faible
J'aimerais que mon cœur aille se reposer
Loin des âmes qu'elle possède

J'ai peur de succomber
Quand son charme est tombé

« Nuit » par Lean Chihiro feat Roshi

[Lean Chihiro]

Roll some, smoke some, awesome blossom and it's usual
Blessed be, blessed be, blessed be my joint
Even in my bed at night I think I hear my phone
Ringin' in my nightmares I wanna stay with my goons
They want me to join 'em at the club it ain't my zone
I been there, done this, that, but now I know
Mommy wanted me home so she could speak to my woes
Meet them, see their faces, keep us off the streets

[Captaine Roshi]

Je roule dans mon coin j'inhale
J'voulais jouer les grandes finales
J'ai voulu t'aider t'avais pas la dalle

La nuit porte conseil mais j'ai vla rage
Assis sur un banc on se marre
On se déchaîne de fou c'est dar
Les supporter crient tous en cœur Neymar
Mais maman n'aime pas quand je reste tard

[Capitaine Roshi]
Je l'appelle j'lui dit jvais bien reste peace
Pour elle j'évite les flics, zonpri
Fais attention j'lui dis compris
Mais j'vole ou jvends et ça depuis

[Lean Chihiro]
Et quand la nuit arrive je prie

« Sans filtre » par Amadeus

Si j'crache ma fumée dans tes yeux
Des fumées noires des fumées grises
C'est que j'n'ai rien trouvé de mieux
Pour t'aveugler pour que tu lises

Ferme ton coeur et moi tes mains
Effeuille-toi mais n'sois pas nue
Je ne veux voir que ton dessin
Te découvrir sans avoir cru

Et s'il te plaît reste légère
Et ferme la porte derrière toi
Oublie la photo sur l'étagère
Et tout ce qu'elle crie sous les toits

Des sortilèges des potions d'amour
J'en ai bu des litres et des litres
Courir au piège prier les secours
Finir fumant la vie sans filtre

Alors je tousse tu as mal
On s'éclabousse d'idéal
On se repousse on s'aime mal
Alors tu tousses et j'ai mal

J'ai perdu le goût derrière une bouffée
J'ai des cendres au fond d'la gorge

Mais je n'suis pas mort étouffé
C'est en se brûlant qu'on se forge

Le temps est lourd et tu l'allèges
J'dérape au virage de tes courbes
Triste comme un hiver sans neige
Mais l'avalanche te rend sourde

On s'aime vraiment mais pas beaucoup
On s'caresse à la fumée froide
Sur le chemin dit de l'amour
Je ne propose que des ballades

On passe la nuit sur la préface
Jusqu'à en oublier le titre
Et même la couverture de glace
Pousse à fumer le temps sans filtre

Alors je tousse tu as mal
On s'éclabousse d'idéal
On se repousse on s'aime mal
Alors tu tousses et j'ai mal

On perd l'amour qu'on garde à vue
On croit à tout même sans prier
Dis à tes anges les plus déçus
De bien vider leur cendrier

On n'se juge pas on se consume
Peu importe qui éteint la flamme
Les étincelles dans la brume
Prédisent l'incendie qui se trame

Ce soir endors-toi sur ma peau
Comme s'il n'y avait pas de réveil
Mais je ne trouverai les mots
Pour pouvoir mentir au soleil

Je n' t'embrasse pas même si j'en crève
Et là je n' te parle pas d'envie
J'crois qu'je me suis brûlé les lèvres
A trop fumer l'amour sans filtre

Alors je tousse tu as mal
On s'éclabousse d'idéal
On se repousse on s'aime mal
Alors tu tousses et j'ai mal

« Fils du 13^e peuple » par Yvano

Tu leur diras que mon peuple est encore en vie
Aux rois, tu leur diras qu'il n'a pas été asservi
Il vient du ciel et des étoiles
Pour accomplir une prophétie
Il a donné la lumière aux hommes
Sur terre il a répandu le feu divin

Sais-tu qu'un peu partout ses enfants le reconnaissent ?
Sais-tu qu'un peu partout nos yeux s'ouvrent ?

Où que j'aïlle je vous retrouve
Bushu Konde ma richesse
13^e peuple le fils je suis
Bushu Kondé ma noblesse

Je suis le gardien de l'ancienne tradition
Tu leur diras que l'enseignerai à toutes les nations
Du ciel et des étoiles mon peuple est venu
Pour accomplir une prophétie
Il a donné la lumière aux hommes
Sur terre il a répandu le feu divin

Sais-tu que nous vous protégeons comme une forteresse ?
Sais-tu que nous frappons la foudre ?

Où que j'aïlle je vous retrouve
Bushu Konde ma richesse
13^e peuple le fils je suis
Bushu Kondé ma noblesse

