



HAL
open science

L'élite artistique des cités : métamorphoses de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-2015)

Louis Jesu

► **To cite this version:**

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. NNT : 2016LORR0095 . tel-01754682

HAL Id: tel-01754682

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01754682v1>

Submitted on 25 Jun 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>



Ecole doctorale Fernand Braudel (Metz-Nancy)
Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales (EA 3478)

L'élite artistique des cités Métamorphoses de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-2015)

Thèse de doctorat pour l'obtention du titre de Docteur en Sociologie

Présentée et soutenue publiquement le 22 juin 2016 à Nancy

par
Louis JESU

Composition du jury :

Stéphane BEAUD

Professeur de sociologie et de science politique, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Centre Maurice Halbwachs

Éric DARRAS

Professeur de science politique, Sciences Po Toulouse, Laboratoire des sciences sociales du politique (rapporteur)

Marie-Carmen GARCIA

Professeur de sociologie, Université de Toulouse III, Centre de recherche sciences sociales sport et corps

Michel KOKOREFF

Professeur de sociologie, Université Paris VIII, Centre de recherches sociologiques et politiques de Paris (co-directeur)

Jean-Marie SECA

Professeur de sociologie, Université de Lorraine, Laboratoire lorrain de sciences sociales (co-directeur)

Alain VULBEAU

Professeur de Sciences de l'Éducation, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Centre de recherche éducation et formation (rapporteur)

Remerciements

Cette thèse doit d'abord à l'ensemble de ceux et celles que j'ai rencontrés au cours de mes terrains d'enquête et qui ont participé, chacun à leur manière, à lui donner corps. Durant ces cinq années de doctorat, des dizaines de pratiquants et d'anciens pratiquants, de bénévoles et de salariés d'associations et d'entreprises, mais aussi des élus et des responsables de différentes institutions ont nourri cette recherche en m'accordant leur temps et leur confiance. Certains d'entre eux m'ont particulièrement marqué, amusé, ému, et ont suscité mon admiration. D'autres sont devenus des amis. Qu'ils sachent, quand ils liront ce travail, que je les remercie profondément.

J'adresse de chaleureux remerciements à ceux qui ont successivement et conjointement assuré la direction de cette thèse. À mon ancien co-directeur Stéphane Beaud d'abord, qui a toujours soutenu mon engagement dans la voie de la recherche et m'a apporté ses précieux conseils tout au long de ce cheminement. Il m'a transmis le goût pour la pratique rigoureuse d'une science à la fois compréhensive et ouverte, au sein et au-delà des cercles académiques. À mon co-directeur Michel Kokoreff ensuite, qui a assuré avec bienveillance la supervision et le suivi des différentes étapes de mon doctorat. Il a su enrichir mes questionnements théoriques quand cela était nécessaire et me suggérer des pistes d'investigations qui se sont avérées fécondes. À Jean-Marie Seca, qui a pris en cours la co-direction de ce travail, et a tout de suite montré un grand intérêt pour mes recherches. Sa rigueur a permis d'assurer très efficacement le bon déroulement de la fin de mon doctorat.

Je remercie également vivement les membres du jury, Éric Darras, Marie-Carmen Garcia et Alain Vulbeau, d'avoir accepté de lire et discuter ce travail

Mes remerciements vont ensuite aux différentes personnes qui ont assuré les relectures successives des chapitres de cette thèse et m'ont chacune suggéré des améliorations, des pistes d'analyse et de nouveaux questionnements permettant de les enrichir : Sarah Abdelnour, Samir Hadj Belgacem, Karim Hammou, Anne Lambert, Gwénaëlle Mainsant, Violaine Girard. J'ai également une grande dette envers Clémence Garrot et mon père pour

avoir pris le temps de relire patiemment la majorité de cette thèse et d'y apporter de précieuses corrections orthographiques, typographiques et syntaxiques.

L'accueil dont j'ai bénéficié au sein du Centre Maurice Halbwachs a constitué un élément décisif pour la réalisation de cette thèse. Les facilités matérielles et administratives dont j'ai profité en tant que doctorant y ont été particulièrement confortables. J'y ai rencontré un esprit de camaraderie et de foisonnement intellectuel qui a forgé certaines de mes orientations théoriques et méthodologiques. Pour ces raisons, ma dette est grande à l'égard de certains doctorant-e-s et jeunes docteur-e-s que j'y ai rencontrés : Sarah Abdelnour, Jennifer Bidet, Yasmine Bouagga, Jérôme Greffion, Samir Hadj Belgacem, Anne Lambert, Gwénaëlle Mainsant, Camille Martin, Yohann Morival, Cyril Nazareth, Julie Pagis, Paul Pasquali, Ana Portilla, Mandana Saeidi. J'adresse également un remerciement aux personnels administratifs du laboratoire, et notamment à Nicole Ruster et Salima Alaoui, pour leur disponibilité et tous les moments conviviaux que nous avons partagés.

Cette thèse n'aurait pas vu le jour sans le soutien affectif et moral de mes proches, qui ont manifesté un intérêt pour ce travail de longue haleine. Mes pensées vont particulièrement à mes parents, à mes sœur Sarah et Marie, à mon jumeau de toujours Michael Barbut, à mon *wingman* Emmanuel Snyders, à mon complice de thèse Benoît Coquard, à mes équipiers du 20-1 (Benji, Boni, Chadi, Julien et Rudy), et à mes amies fidèles Anna, Jeanne, Johanna et Laetitia. Je suis profondément reconnaissant envers Margaux, qui toujours cru en mes choix, m'a encouragé et m'a permis de me réaliser en tant que sociologue.

Mes remerciements les plus émus vont à Marion, pour son soutien infaillible, son inestimable patience au quotidien et sa formidable foi en moi. Elle m'a permis de boucler la boucle, a donné un sens à ce travail, et rend notre avenir plaisant. *Mil gracias por todo esto.*

Sommaire

Remerciements	3
Introduction	11

CHAPITRE 1

COMMENT LE HIP-HOP VINT AUX CITES FRANÇAISES.

UNE SOCIO-HISTOIRE DU FRANCHISSEMENT DE L'ATLANTIQUE (1981-1984)	62
---	-----------

I. Dépasser les récits mythiques sur l'émergence du hip-hop en France	63
A. Les mythes fondateurs du hip-hop aux États-Unis et en France	63
B. Déconstruire les mythes	68
C. Les fonctions des mythes : simplifier et occulter	73
II. Le contexte intellectuel et les vecteurs médiatiques de l'appropriation du hip-hop	77
A. Le contexte intellectuel et culturel d'américanophilie	77
B. Les « branchés » importent le hip-hop en France	81
C. La « parenthèse hip-hop » de 1984 : l'éphémère engouement médiatique pour le hip-hop	85
III. Le rôle des « passeurs de culture »	89
A. Trois portraits de passeurs de culture parisiens	89
B. Le hip-hop passe des « branchés » à la jeunesse populaire	95
IV. Sexe, race et classe de la « mode hip-hop » : sociographie de l'émission H.I.P.H.O.P.	98
A. Les artistes invités : majoritairement des hommes noirs	100
B. Les participants au défi : des garçons enfants d'immigrés et habitants de quartiers populaires	102
C. Traitement médiatique majoritaire et traitement médiatique alternatif de la « mode hip-hop »	106

CHAPITRE 2

SOCIOGRAPHIE DE LA PREMIERE GENERATION DE PRATIQUANTS DU HIP-HOP (1985-2000)	112
---	------------

I. Lieux et modes de pratique du hip-hop après 1984	113
A. Les lieux de la pratique de la danse : danser entre soi et danser en public	113
B. Des banlieusards qui sortent du quartier	120
C. « <i>On est chez nous</i> » : des « smurfeurs » virtuoses dans la ville	122
D. Des pratiques collectives et intensives	127

II. Faire survivre le hip-hop : une mobilisation collective	129
A. « Unity and Having Fun » : le socle moral du hip-hop séduit la « génération banlieue »	130
B. Le non-investissement politique des « pionniers »	136
C. Le hip-hop comme vecteur de « déstigmatisation » des jeunes des quartiers populaires	142
III. Stratification sociale et disciplinaire des « pionniers du hip-hop »	149
A. Les rappers : des lettrés scolairement frustrés	150
B. Les danseurs : des pratiquants virils éloignés de la culture légitime	154
C. Les DJ : des autodidactes avec un petit capital économique	158
D. Les graffeurs et les tagueurs : des déviants clivés	163
E. Hip-hoppeurs et styles de vie populaires	167
IV. Le hip-hop en quête de respectabilité	170
A. La porosité entre l'univers du hip-hop et les pratiques juvéniles déviantes	170
B. Zulus, zoulous et graffeurs : le bornage des frontières du territoire social du hip-hop	178

CHAPITRE 3

LE HIP-HOP S'ANCRE DANS LES QUARTIERS POPULAIRES : LE ROLE DES ASSOCIATIONS SPECIALISEES ET DU SOUTIEN PUBLIC **185**

I. Les « pionniers » créent des associations dans les quartiers	186
A. Analyse statistique et cartographie	186
B. Trois associations spécialisées de quartier	196
C. Une petite notabilité locale au service du hip-hop	207
D. Transmettre localement aux jeunes	212
II. L'intégration du hip-hop à l'action socioculturelle	216
A. Des mesures de soutien public qui ancrent le hip-hop dans l'action socioculturelle	216
B. Des associations pourvoyeuses d'emplois	223
III. Encadrer la pratique : entre professionnalisation artistique et réhabilitation symbolique	226
A. Les encadrants : des « spécialistes de l'occupation » défiants envers la politique	227
B. « <i>C'est pas ça qui leur donne un boulot. Mais ça leur permet d'être valorisés</i> ». Le hip-hop comme voie de salut symbolique	233
C. Un encadrement d'ouverture	242

CHAPITRE 4

RECONNAISSANCE INSTITUTIONNELLE, ESTHETISATION ET INJONCTIONS

A L'HYBRIDATION ARTISTIQUE 254

I. L'entrée limitée des disciplines du hip-hop dans l'institution culturelle	256
A. Du quartier aux institutions culturelles	256
B. La démocratie culturelle partielle du hip-hop	258
C. Des discours esthétisants et savants sur le hip-hop	268
II. Nouveaux publics et injonctions à l'hybridation esthétique	271
A. Les nouveaux publics du hip-hop institutionnalisé	271
B. Les exigences esthétiques comme corollaires à l'entrée dans l'institution	275
III. Comment l'hybridation esthétique crée de la sélection sociale.	284
A. Deux groupes hétérogènes collaborent	285
B. Derrière la collaboration musicale, une acculturation à sens unique	288
C. La bonne volonté culturelle plutôt que la culture des rues	296

CHAPITRE 5

CONSECRATION MARCHANDE, BANALISATION ET DIVERSIFICATION

ESTHETIQUE 307

I. L'entrée du hip-hop dans le marché privé des arts et des loisirs	308
A. Les nouveaux lieux du hip-hop marchandisé	308
B. La banalisation marchande des « cultures urbaines »	318
II. Vendre son art : un choix précaire et sous contrainte	325
A. Le marché privé, un choix par défaut	325
B. Des opportunités marchandes nombreuses mais inégalitaires	329
C. Evoluer dans un marché précaire	333
III. Comment la marchandisation crée de la sélection sociale	341
A. Faire le spectacle, standardiser, se mettre en scène	342
B. Folkloriser le quartier	347
C. Comment réinvestir la culture des rues ?	354
D. Devenir entrepreneur de l'art. La structuration économique des pratiquants et des personnels de renfort	360

CHAPITRE 6

SOCIOGRAPHIE DE LA DEUXIEME GENERATION DE PRATIQUANTS DU HIP-HOP : CONTINUITES, RUPTURES ET DIVERSIFICATION (2000-2015) 367

I. Une ouverture institutionnelle et marchande en trompe-l'œil	369
A. La pratique quotidienne reste physiquement ancrée dans l'espace public et les quartiers populaires	370
B. Le rappel au stigmatisme des origines de la cité	374
C. Un recrutement social stable	376
II. Le hip-hop post-2000 : le grand éclatement	382
A. La permanence d'un pôle « ancré » dans le quartier	382
B. Spécialisation et homogénéité des pôles	392
C. L'espace des quatre pôles du hip-hop de la deuxième génération	396
D. Répartition numérique des pratiquants : la victoire du marché	406
III. Une génération de jeunes hommes qui souhaite « sortir du ghetto »	408
A. Une génération prise entre ségrégation, méfiance envers les institutions et entreprise de soi	408
B. La génération des « aigris » défend les valeurs	414
C. Pourquoi le hip-hop reste une activité d'hommes	422
IV. Un pôle normatif fédérateur dans les quartiers populaires	429
A. Le hip-hop comme révélateur de la désillusion politique généralisée des jeunes de cité	430
B. Une expression politique hors cadre : dépolitisation et subversion politique	436
C. Quel avenir pour l'encadrement des jeunes des quartiers ?	444
Conclusion	455
Bibliographie	469
Index des encadrés et des figures	489
Annexes	491
Résumé / Abstract	506

Introduction

I. Retour sur les traitements savants du hip-hop

Apparu au milieu des années 1970 à New-York, le courant hip-hop – qui réunit des activités artistiques articulées autour de la danse, du rap et du graff¹ – s’est d’abord répandu dans les grandes villes industrielles étasuniennes puis dans quelques pays européens, dont la France dès le début des années 1980, puis finalement dans le reste du monde au cours des années 1990. En France, le « franchissement de l’Atlantique » (Bethune, 2004) a donné lieu, dès le début des années 1980, à l’émergence précoce de modalités de pratiques partiellement autonomes vis-à-vis de leurs modèles étasuniens, (Bazin, 1995).

En une trentaine d’années, ces pratiques ont gagné en audience et ont fait l’objet d’un nombre important de discours publics et d’analyses, formulés par des profanes (professionnels de la politique, journalistes, éditorialistes, essayistes), des experts (amateurs, journalistes spécialisés) et des savants (intellectuels, chercheurs). Si l’on s’en tient uniquement aux travaux scientifiques, on constate d’abord que les chercheurs de sciences humaines et sociales ont tardé à s’intéresser au hip-hop de façon rigoureuse. Les premiers travaux exploratoires sur le sujet en France sont apparus assez précocement (dès 1985), mais restent rares et superficiels. Il faut attendre la deuxième moitié des années 1990, et plus encore les années 2000, pour que soient produits les premiers véritables travaux approfondis sur le hip-hop, notamment en sciences sociales. Ensuite, ces travaux se sont caractérisés par une grande constance dans les approches et les analyses déployées autour de ces pratiques. La grande majorité d’entre eux peut ainsi être schématiquement répartie en deux pôles : l’un privilégiant une lecture excessivement politique des faits observés, l’autre multipliant les approches tout en déployant une analyse volontairement dépolitisée et a-sociologique.

¹ Les mots *graff* et *graffeur* sont utilisés pour caractériser indistinctement deux pratiques : le graffiti (réalisé par des graffiteurs), c’est-à-dire la réalisation d’œuvres de grande taille (lettrages, personnages, paysages) généralement à l’aide de bombes de peinture aérosol de plusieurs couleurs et types ; et le tag (réalisé par des tagueurs), c’est-à-dire l’apposition, généralement sur des surfaces de taille plus modeste, de son *blaze* par le tagueur, généralement à l’aide d’une seule bombe de peintures aérosol, d’un marqueur à encre ou à acide, ou encore procédés (gravure, brûlure, déchirure, etc.).

Les travaux pionniers : déceler un message caché des banlieues

Jusqu'à la fin des années 1990, les travaux universitaires portant sur la pratique des disciplines du hip-hop ont favorisé une approche basée sur une lecture politique de ces phénomènes sociaux. Le hip-hop est alors interprété *a priori* comme une expression propre à la jeunesse des quartiers populaires, dont il s'agit de déchiffrer le message, c'est-à-dire la teneur et la portée politiques.

Les travaux exploratoires : décoder le hip-hop

En France, les premiers travaux portant sur le hip-hop sont des travaux exploratoires qui interrogent les raisons du développement en France de cet ensemble d'expressions artistiques venu des Etats-Unis. Le premier article scientifique sur le sujet en France est celui publié en 1985 dans la revue *Langage et Société* par les sociologues Luc Basier et Christian Bachmann (Bachmann & Basier, 1985). Ce court article relate la façon dont les deux chercheurs ont fait la rencontre, alors qu'ils menaient pour le compte du Ministère de l'Urbanisme et du Logement une enquête dans un grand ensemble d'habitat social de la cité des 4000 à La Courneuve (Seine-Saint-Denis), de jeunes adolescents danseurs de « *smurf* »². Les auteurs posent d'entrée de jeu le fait que le « *smurf [est] un phénomène culturel propre aux grands ensembles des périphéries urbaines* » (*ibid.* : 57) sans revenir plus en détail sur les dimensions de cet ancrage social et territorial supposé. Ils décrivent d'abord avec précision le déroulement d'un défi de danse hip-hop se tenant dans une ville voisine³ puis tentent de répondre à la question suivante « *si un smurfeur fait autre chose que de tuer le temps stupidement [...], que fait-il donc ?* » (*ibid.* : 58). La réponse avancée est alors que la pratique du smurf devant un public de pairs procure une « *communauté imaginaire dont tous les éléments leurs sont familiers [...], et qui représente leur création propre* » (*ibid.* : 65) ou encore « *un espace social qui leur est propre et qui les protégerait* » (*ibid.* : 66). À la question de savoir pourquoi ces smurfeurs, qui sont « *surtout des jeunes d'origine antillaise ou arabe* » (*ibid.* : 65), ressentent ce besoin de familiarité et de protection, les auteurs fournissent une

² Au milieu des années 1980, le terme « smurf » – qui désigne un sous-genre de la danse hip-hop dans le vocabulaire des pratiquants des États-Unis – est alors souvent employé de façon erronée en France pour qualifier la danse hip-hop en général.

³ Les indications fournies par les auteurs dans cet article permettent de supposer qu'il s'agissait du tout premier concours de danse hip-hop intitulé « Fêtes et Forts » organisé dans la ville d'Aubervilliers (Seine-Saint-Denis) en juillet 1984 dans le cadre du programme « Banlieue 1989 », qui constitue un des premiers jalons de la Politique de la Ville.

réponse sur le mode de l'évidence, mais peu étayée empiriquement : « *aux origines du smurf, on trouverait de leur part un double rejet : celui de la communauté familiale dont ils sont issus, et celui de la société qu'ils côtoient [qui] ne peut ni ne veut les intégrer* » (ibid. : 66). Et, face à cette situation de rejet, « *le parcours du smurfeur vise à l'arrachement du grand ensemble natal et à l'appropriation magique de la ville et des media* » (ibid. : 67). La pratique de la danse serait donc une façon de retrouver une famille, un espace de vie, voire un ersatz de nation⁴ pour des jeunes habitants des quartiers populaires situés en porte-à-faux vis-à-vis de leurs familles et en proie à une situation d'exclusion sociale et territoriale. Cet article, à la faible assise empirique, possède le mérite d'éclairer de façon très représentative la lecture qui dominera la plupart des travaux scientifiques sur la pratique du hip-hop jusqu'au milieu des années 1990. Cette lecture est celle qui fonctionne sur le mode du décodage. L'opération de décodage respecte le schème suivant : puisqu'ils viennent des quartiers populaires ségrégués, les pratiquants du hip-hop portent forcément en eux quelque chose à exprimer ou à faire savoir aux autres à propos de leur condition ; comme la plupart de ces jeunes ne s'expriment pas ou peu par les canaux conventionnels de la politique ou des média, on peut supposer que le fait de s'engager dans pratique novatrice et artistiquement subversive est une façon qui leur est propre d'exprimer un message ou une opinion ; comme ce message et cette opinion ne sont pas formalisés selon des termes intelligibles politiquement mais selon des termes artistiques plus opaques, c'est alors au chercheur de tenter de nous éclairer sur la portée politique de ces termes.

On retrouve ce mécanisme de décodage dans d'autres travaux produits dans la décennie suivante, au sujet de la danse, mais aussi du graff et du rap. Un exemple nous est donné par deux articles consacrés par Michel Kokoreff dans les revues *Quaderni* en 1989 (Kokoreff, 1989) et *Esprit* en février 1991 (Kokoreff, 1991). Le sociologue, l'un des premiers à s'être intéressé à ces pratiques dès leur apparition en France, propose ici deux publications dont il revendique la dimension exploratoire face au développement des graffitis et des tags qu'il observe en France. Michel Kokoreff replace d'entrée de jeu – ce qui est assez rare pour être signalé – le graffiti et le tag dans l'ensemble plus vaste du hip-hop. Ce faisant, il refuse de questionner ces pratiques selon la grille de lecture sécuritaire du vandalisme, de la déviance ou de la transgression, alors que ce cadre interprétatif constitue le principal mode de pensée

⁴ Remarquons ici que l'expression « communauté imaginaire » qu'utilisent les auteurs rappelle l'expression employée par l'historien Benedict Anderson dans son ouvrage *Imagined Communities* (Verso, Londres, 1983) paru deux ans auparavant, dans lequel il décrit la façon dont les États modernes forgent le sentiment national sur des communautés symboliques d'intérêts.

médiatique et politique de l'époque (Vulbeau, 1992). Il prend ainsi le contre-pied du contexte de médiatisation massive du « problème public » du tag en région parisienne contemporain et du tournant répressif qui caractérise l'action des pouvoirs publics contre les tagueurs et les graffiteurs à partir de 1988-1989⁵. Dans le premier article, Michel Kokoreff se donne pour objectif de répondre à la question suivante « *de quoi relèvent ces traces en forme de signatures anonymes ?* » (Kokoreff 1989 : 86). Il pose donc la question du sens de ces pratiques. Il émet l'hypothèse selon laquelle « *il ne s'agit pas selon les acceptions les plus communément répandues, d'une 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* » (*ibid.* : 86). Il y voit également une forme de renouveau d'une pratique ancienne du défi artistique sous la forme d'une performance. Ces actes de réinvestissement des « *zones mortes de la ville-réseau* » sont le fait d'un agglomérat d'« *exclus de la communication* » (*ibid.* : 89) qui, « *à l'organisation décorative et artificielle [de la ville] vient répondre [par] la souillure d'un espace sans aspérités* » (*ibid.* : 87). Dans le second article, Michel Kokoreff précise le sentiment prédisposant à la réalisation de ces « souillures » : il s'agit des manifestations de « *la rage, la colère* » en réponse aux « *déchirements et [aux] ostracismes de nos sociétés urbaines* » (Kokoreff, 1991 : 34). Il précise également la fonction – et non seulement le sens – que les graffeurs donnent à leurs actes : il s'agit de « *se bricoler des repères, de se construire une identité, un "nous", afin de conjurer ce sentiment d'exclusion ou d'oubli virtuel qui les menace* » (*ibid.* : 24). Les rappers, pratiquants d'une « *musique des opprimés* » (*ibid.* : 33) se voient associés au même schème interprétatif. Ici, c'est l'acte même du taguer, de graffiter ou de rapper qui porte le message, plus que son contenu en lui-même, puisque « *les tagueurs [et les rappers] déclarent qu'ils n'ont rien à dire, ils cherchent juste à faire voir qu'ils existent* » (*ibid.* : 27). On retrouve ici en partie le mécanisme du décodage décrit précédemment. Les hip-hoppeurs sont présentés comme des victimes de l'exclusion de l'espace urbain, sans que cette situation ne soit étayée objectivement. Puisqu'ils n'expriment pas leur révolte face à cette exclusion par des canaux traditionnels de revendication, on considère que leurs actes et leurs créations sont des vecteurs *ad hoc* de cette expression. Enfin, c'est le chercheur qui nous présente le mécanisme menant à la réalisation de ces actes et qui définit et délimite la portée politique qu'on peut leur attribuer, au nom d'une éthique de responsabilité rappelée en conclusion :

⁵ Pour plus de détails sur ce tournant répressif, voir le passage que lui consacre Karim Hammou dans Karim Hammou, *Une histoire du rap en France* La Découverte, 2012, p.71 et suiv.

« C'est à cette expérience du vide et de la dérive, du non-lieu qu'incarne de façon emblématique la banlieue, que nous devons répondre » (*ibid.* : 36).

Un dernier exemple de ce schéma interprétatif est fourni par le court essai publié par le psychosociologue Georges Lapassade et l'historien Philippe Rousselot en 1990 intitulé *Le rap ou la fureur de dire* (Lapassade & Rousselot, 1990). Ce livre est le premier du genre en français à traiter exclusivement du hip-hop et plus précisément de son expression musicale, le rap. Là encore, l'approche revendiquée est celle de l'exploration : il s'agit de proposer une présentation pédagogique au lecteur des origines, du sens et des perspectives d'avenir du rap. Dans une première partie, les auteurs retracent la genèse du genre musical rap aux Etats-Unis. Ils y voient l'héritage de pratiques d'oralité issues de la *black music* américaine (comme les *dirty dozens*), de la culture de joutes verbales jamaïcaines et de la longue tradition du militantisme afro-américain, notamment dans sa version afro-centriste. Dans la seconde partie, les auteurs analysent et confrontent plus en détail des dizaines d'extraits de morceaux de rap français et étasuniens pour tenter de « dégager les contours essentiels » du rap (*ibid.* : 14) et son « message » (*ibid.* : 77). Ils en arrivent à la conclusion que la parole du rappeur est avant tout une parole collective qui n'engage pas seulement l'interprète, puisque celui-ci s'exprime au nom de ses pairs. Ainsi, le rappeur « dit Je en pensant Nous. Il parle au nom des autres, il en est le délégué, et traduit ce que pense son auditoire, il témoigne pour lui » (*ibid.* : 90). Qui sont donc ses pairs ? Pour Lapassade et Rousselot, il s'agit « des jeunes de banlieues populaires, soumis à un régime scolaire qui méconnaît leurs aspirations » dont le rappeur « se fait le porte-parole » (*ibid.* : 90). Et quel est le message que ce porte-parole exprime ? « Le rappeur cherche à dire la désolation du ghetto ou de la banlieue, et loin de cacher ses origines, il les assume » (*ibid.* : 93). On retrouve chez ces auteurs – de façon encore plus nette que pour les exemples précédents – l'opération de décodage à l'œuvre. Avec deux traits caractéristiques propres au rap que l'on retrouvait moins dans le cas des travaux précédents sur la danse hip-hop et sur le graffiti et le tag. D'une part, les rappeurs sont ici circonscrits à un rôle politique au sens le plus restreint du terme : ils se voient revêtus d'une fonction représentative, d'un mandat consistant à porter une parole au nom d'un groupe de pairs. Cependant, remarquons que les auteurs esquivent la question de la définition de l'auditoire auquel cette parole est adressée. S'agit-il des institutions de contrôle social, policier et judiciaire ? De l'école ? Des institutions culturelles ? Du pouvoir politique local ? Des professionnels de la politique ? De la société toute entière ? Bref, la portée du message que les rappeurs sont supposés porter est mal définie. D'autre part, la saisie du message du rap

procède d'une opération de scriptocentrisme qui consiste à ne retenir des œuvres étudiées que le fond des textes. Or, cette entreprise d'analyse textuelle semble oublier qu'un morceau de rap ne saurait être confondu avec un tract ou un discours, pas plus qu'il n'ouvre un débat avec son public. Isoler un extrait de texte ne permet pas de saisir le contexte général qui en détermine le sens. Cela empêche aussi d'en appréhender sa fonction narrative, et revient alors à nier au rap son droit à la fiction, puisque le texte du rappeur est perçu comme étant forcément un récit à la première personne (du singulier ou du pluriel). Cette démarche néglige le fait qu'une chanson est la superposition d'une musique, d'un rythme, d'un phrasé, et d'un texte. Ne retenir que le texte, c'est se priver d'une analyse permettant d'éprouver la réalité de l'acte de création. En d'autres termes : « *professer une chanson, c'est adresser à l'auditeur un "tout propositionnel"* » (Cheyronnaud, 2003) qu'il serait erroné de réduire à une prise de parole politique. On peut également s'interroger sur le choix des morceaux retenus pour cette analyse textuelle, et remarquer que les auteurs ont tendance à ne sélectionner, d'une part que les morceaux les plus diffusés commercialement, et d'autre part, parmi cette sélection de morceaux commerciaux, que ceux dont le propos est le plus politique et le plus intelligible (i.e. peu d'argot ou de mots en langue étrangère). Bref, en l'absence d'une méthodologie d'enquête justifiée ou d'un relevé systématique, rien ne prouve qu'il ne s'agisse pas d'une sélection orientée pour aller dans le sens de la démonstration. Par ailleurs, si le rap est, comme le prétendent les auteurs, une expression issue du « *ghetto ou de la banlieue* », cela suppose qu'il faut également prendre en compte le statut du langage dans ces quartiers populaires, notamment chez les jeunes qui y habitent et pratiquent le rap observé. Or, des travaux d'anthropologie urbaine ont montré depuis longtemps que l'on observe souvent chez eux un rapport au langage très codifié qui témoigne d'une distance plus importante qu'ailleurs entre la parole et les actes⁶. Dans ces conditions, prendre le texte du rap au pied de la lettre revient à commettre une importante erreur d'interprétation : le message pris en compte est biaisé avant même que d'être décodé.

Une fonction sociale et politique supposée mais peu questionnée

À la suite de ces travaux pionniers, un nombre plus important de travaux portant sur le hip-hop a été produit dans les années 1990 et au début des années 2000. De façon générale, ces

⁶ Voir William Labov, *Le Parler ordinaire. La langue dans les ghettos noirs des États-Unis*, Traduit de l'anglais (États-Unis) par Alain Kihm, Paris, Editions de Minuit, 1993. Voir aussi ce qu'en dit David Lepoutre dans *Coeur de banlieue: codes, rites et langages*, Paris, Odile Jacob, 1997.

travaux présentent deux faiblesses : leur manque d'assise empirique, et la faiblesse des analyses qu'ils proposent sur l'articulation entre le hip-hop et l'espace socio-territorial des quartiers populaires.

Premièrement, peu de ces travaux reposent sur des matériaux empiriques solides et problématisés. Cette faiblesse empirique s'explique en partie par le fait que hip-hop est poreux, ardu à saisir, lisse. En effet, comme toutes les pratiques exercées en dehors du cadre institutionnel par des personnes appartenant aux classes populaires, les pratiques du hip-hop possèdent une faible tradition écrite. Ces dernières, parce qu'elles s'insèrent précisément en porte-à-faux par rapport à la culture légitime et à l'école, ont tendance à être particulièrement réfractaires aux tentatives de mise en écriture (Lahire 1993) et, *a fortiori*, d'historicisation. Cultures valorisant la mémoire et dont les pratiquants se méfient du tri qu'opère nécessairement l'historien, les cultures populaires se laissent mieux saisir à l'oral qu'à l'écrit⁷. En conséquence, rares sont les démarches d'archivage du hip-hop de grande ampleur qui ont été opérées par des acteurs institutionnels, et c'est bien souvent à travers des initiatives individuelles de conservation de documents divers (photos, magazines, vidéos, objets, vêtements, etc.) que l'on peut accéder à des fragments historiques objectifs de ces pratiques. On retrouve ce problème d'objectivation dans le vocabulaire employé par les travaux cités précédemment pour décrire les pratiques du hip-hop. Ainsi le rap est-il souvent décrit comme un « *cri* » ou un « *un flux verbal [...] violent* » (Milon 2003), les tags et les graffitis comme des « *traces* » (Kokoreff 1991) et les mouvements des danseurs comme une « *performance* » (Bachmann & Basier, 1985) ou un « *enchaînement de prouesses physiques* » (Shapiro & Bureau 2000: 20-21). Le hip-hop serait donc de l'ordre du « *jaillissement individuel et collectif* » (Bazin 1995), une fulgurance qu'on peine à mettre en mots et dont on ne prend pas la peine d'interroger véritablement les sources.

Deuxièmement, alors que la majorité de ces travaux continue de voir dans le hip-hop une expression propre à une certaine jeunesse masculine des quartiers populaires, les dispositions sociales des pratiquants ne sont jamais précisément décrites. Ce faisant, les auteurs interrogent peu le lien entre ces pratiques, le recrutement social des pratiquants et l'espace socio-territorial et symbolique que constituent ces quartiers.

⁷ La démarche entreprise en son temps par Richard Hoggart portait précisément de ce constat pour favoriser l'analyse des pratiques orales, de la vie quotidienne et des loisirs pour donner une description fine des styles de vie des classes populaires. Voir Richard Hoggart, *La culture du pauvre: étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Editions de Minuit, Paris, 1970.

Dans le cas du rap, peu de chercheurs semblent avoir considéré cette activité comme digne d'un intérêt scientifique en soi, dont les modalités méritaient d'être décrites avec finesse et analysées conjointement aux propriétés sociales des pratiquants. Par ailleurs, le rap est rarement pensé en lien avec les activités connexes qui l'entourent, c'est-à-dire des « *pratiques qui se déploient autour du rap, du fait de médiateurs de l'industrie musicale, d'administrations publiques, d'artistes ou de publics* » (Hammou, 2009 : 24). L'approche retenue consiste le plus souvent à ne s'intéresser qu'au contenu du rap, c'est-à-dire à l'œuvre produite. Et plus précisément à son contenu écrit, réitérant le penchant scriptocentriste cher à Georges Lapassade et à Philippe Rousselot. L'analyse textuelle des textes de rap – approche presque hégémonique – a même fait l'objet d'un livre plaidoyer au prétexte que « *la portée heuristique des textes de rap français permet alors, mieux que ne le ferait n'importe quelle étude sociologique, d'appréhender la motivation, la psychologie des "gars de cité"* » (Vicherat, 2001 : 22⁸). Ainsi les textes de rap ont-ils été souvent traités comme un matériau brut permettant de révéler des rapports supposés de certains jeunes des quartiers populaires à la société, à l'Etat, à la politique, au travail ou aux activités délinquantes, au détour d'enquêtes portant plus largement sur les quartiers populaires⁹. Les textes des morceaux de rap sont alors analysés comme une expression pure et naïve censée refléter les perceptions populaires du monde social en traduisant une « révolte » légitime des quartiers. Le rappeur est alors perçu comme un porte-parole, voire un messenger politique des banlieues. Ainsi, le rap posséderait un « *pouvoir de parole et de résistance* » (Vicherat, 2001 : 17) et serait le message envoyé à la société par des musiciens amateurs qui « *se conçoivent eux-mêmes comme des porte-parole de leur milieu social* » (Mucchielli 2003 : 333). Le rap serait « *par essence subversif* » (Bazin, 1995 : 66) ou encore « *une prise de parole éminemment politique* » (Mucchielli, 1999 : 65). De façon générale, pour beaucoup d'auteurs des années 1990 et du début des années 2000 ayant abordé cet objet, le rap « *se situe au-delà de la seule pratique esthétique, musicale et culturelle pour s'inscrire dans le social, dans le politique* » (Souchard, 1996).

⁸ L'auteur, Mathias Vicherat, qui s'est ensuite engagé dans une carrière politique et est devenu directeur du cabinet des maires de Paris Bertrand Delanöé et Anne Hidalgo, semble toutefois avoir renoncé à ce programme de recherche ambitieux.

⁹ Voir par exemple comment est cité le rap dans les travaux suivants : Cyprien Avenel, *Sociologie des « quartiers sensibles »*, Armand Colin, 2004, et Gérard Mauger, *Les bandes, le milieu et la bohème populaire. Études de sociologie de la déviance des jeunes des classes populaires (1975-2005)*, Paris, Éditions Belin, 2006.

Cet accent mis sur le politique tient probablement au poids des fonctions sociales et symboliques dont le hip-hop a hérité lors de son importation depuis les Etats-Unis. En effet, l'émergence des premières formes de hip-hop aux Etats-Unis a souvent été présentée – dans les discours médiatiques et grand public, mais aussi par les pratiquants eux-mêmes – comme le résultat de l'action d'Afrika Bambaataa et de ses acolytes. Selon ce récit, partiellement vrai¹⁰, ces affranchis des gangs des ghettos du South Bronx de New York auraient créé le hip-hop afin d'occuper les jeunes par des activités « positives » et ainsi les dissuader d'entretenir la guerre des gangs, et de se livrer à des carrières délinquantes et d'autres formes de déviances sociales (toxicomanie, comportements d'autodestruction, isolement, etc.). En France, certains acteurs du hip-hop eux-mêmes entretiennent ce cadrage¹¹ politique dans une forme de mimétisme. Par ailleurs, le contexte politique du milieu des années 1980 et du début des années 1990 favorise une réflexion sur l'analogie entre les ghettos newyorkais et les quartiers populaires périphériques des grandes agglomérations françaises alors perçus à travers des schèmes de pensée et d'action associant le triptyque « malaise des banlieues », « problème de l'immigration » et crainte sécuritaire de la délinquance juvénile¹² (voir chapitre 1). Il est dès lors logique de retrouver des traces de ce cadrage politique du hip-hop chez les chercheurs qui se sont intéressés à l'émergence du hip-hop en France, jusqu'au début des années 2000 environ.

Toutefois, si la fonction sociale et politique du rap est généralement décrétee, elle est souvent peu analysée. Un bon exemple de ce paradoxe est l'ouvrage étonnant écrit par Hugues Bazin et intitulé *La culture hip-hop*, (Bazin, 1995). Il s'agit du seul travail de la période qui propose d'aborder les disciplines du hip-hop dans leur ensemble. Véritable ouvrage de référence au moment de sa parution, cet ouvrage reste encore aujourd'hui l'ouvrage le plus cité dans les travaux scientifiques abordant de près ou de loin le hip-hop¹³. Très bien documenté, présentant des éléments historiques nouveaux et développant des analyses originales, il est décrit par l'auteur comme « somme » sur la question en quatrième de couverture. Cependant, l'approche d'Hugues Bazin ne parvient pas à poser une distance critique avec le mythe

¹⁰ Voir la critique que nous livrons au sujet des mythes sur l'émergence du hip-hop dans le chapitre 1.

¹¹ Le concept de cadrage médiatique (*framing*) est emprunté aux travaux de chercheurs étasuniens en *media studies*. Voir Maxwell E. McCombs, Donald L. Shaw, « The agenda-setting function of mass media », *Public Opinion Quarterly*, vol. 36, n° 2, 1972, ou, pour une illustration plus récente, William A. Gamson, Andre Modigliani. « Media Discourse and Public Opinion on Nuclear Power : A Constructionist Approach », *American Journal of Sociology*, no.1, 1989, p.1-37.

¹² Tissot Sylvie, *L'État et les quartiers. Genèse d'une catégorie de l'action publique*, Paris, Seuil, 2007. Chapitre 1 : « Du "mal des grands ensembles" à la question des "quartiers sensibles" : naissance d'un problème social ».

¹³ Cet ouvrage est également celui qui a le plus été évoqué par les différents acteurs – pratiquants du hip-hop, acteurs associatifs, acteurs institutionnels spécialisés – sur nos différents terrains d'enquête.

fondateur du hip-hop étasunien qui fait la part belle à la canalisation des « énergies négatives » liées à la drogue et à la violence en « énergies positives » liées à la créativité et au dépassement de soi. Ainsi, Hugues Bazin écrit-il que « *le hip-hop est indissociable du contexte urbain. Il se conçoit comme une réponse à un environnement plus ou moins hostile, celui des grands centres urbains marqués par la crise ou la désagrégation. Il appartient aux " cultures de la rue " qui impriment un mouvement de réaction face aux conditions de vie imposées par ce milieu* » (ibid. : 112). La pratique du hip-hop est alors comparée à une « *religiosité sans religion* » (ibid. : 189) sans que l'on comprenne les ressorts de cet investissement à l'échelle individuelle. Cette analyse fonctionnaliste de la pratique du hip-hop glisse enfin vers une forme de réification dans laquelle dernière est réduite à un simple « *indicateur de la création d'un creuset culturel nouveau mêlant multi-appartenances et valeurs universelles qui se forgent dans une société " à double vitesse "* » (ibid. : 23). Indicateur de quoi ? La réponse est toute trouvée : le hip-hop « *bouscule le modèle classique d'intégration républicaine en assignant une dimension culturelle à l'espace public* » (ibid. : 27). En d'autres termes, le jeune de banlieue (lequel ?) qui pratique le hip-hop est supposément mal intégré à la République, et sa pratique est réduite à une résistance peu structurée face à cette situation qu'il ne perçoit que sous la forme d'une domination ou d'une exclusion culturelle. À ce propos, Karim Hammou résume bien quelles sont « *les questions de [ses] prédécesseurs, et leurs résolutions habituelles* », c'est à dire « *supposer une affinité d'un ordre inconnu entre le rap et la banlieue, assimiler les chansons à des textes, associer indifféremment propos tenus en entretien, en interview et interprétés dans des chansons de rap, présenter le rappeur en révolté, et finir par lui donner des leçons de révolte.* » (Hammou 2009 : 10).

Les limites que nous venons de signaler ne doivent pas pour autant amener à nier les apports considérables que ces travaux représentent pour la sociologie de ces pratiques et de leurs pratiquants. En d'autres termes, ce n'est pas parce que l'on décèle – avec le recul prudent et confortable du chercheur qui évalue l'œuvre de ses prédécesseurs – des lacunes dans les travaux précédents que l'on doit pour autant rejeter les hypothèses et les pistes interprétatives qu'ils proposent, quand bien même celles-ci sont peu étayées empiriquement. Ces travaux doivent être pris pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire des entreprises de défrichage qui ont le mérite d'avoir ouvert des chantiers pour les chercheurs des générations suivantes.

Les travaux récents : diversité des approches et renoncements sociologiques

Face à cette lecture, qui définit *a priori* la pratique du hip-hop comme un *acte politique* d'une partie de la jeunesse des quartiers populaires et qui donne au chercheur le rôle de décodeur des messages, des revendications, et de la portée de ces actes, certains travaux ont, depuis le début des années 2000, frayé d'autres chemins théoriques. En prenant le contrepied de leurs prédécesseurs, des auteurs ont tenté de lire la pratique du hip-hop à travers des prismes nouveaux et variés, comme ses aspects marchands, sa diversité esthétique, la professionnalisation de ses pratiquants, la globalisation culturelle par le hip-hop ou encore la relation symbolique entre les pratiquants et leurs publics. Mais ces travaux ont tendance à extraire trop rapidement les pratiques qu'ils étudient et les pratiquants qui s'y consacrent des rapports sociaux dans lesquels ils s'insèrent.

Esthétique et symbolique du hip-hop

Un premier ensemble de travaux de philosophes est caractérisé par une sorte de renoncement à toute tentative d'explication sociologique précise et se focalise sur une description de l'esthétique et de la symbolique du hip-hop.

Il en va ainsi du chapitre consacré au hip-hop par Jean-Louis Bischoff dans un ouvrage paru en 2007 s'intéressant aux rapports entre spiritualité et musiques populaires (Bischoff, 2007). L'auteur reprend à son compte le concept de « tribus », à la suite des travaux de Michel Maffesoli (Maffesoli, 1988), pour expliquer comment certains styles musicaux comme le punk, le hardcore, la techno ou le rap parviennent à créer des « *agrégations électives* » (Bischoff, 2007 : 20) de jeunes mus par la même passion pour des univers musicaux, qui partagent une « croyance » commune au sens religieux. Cet effet socialisateur s'explique par le fait que la musique est un « *régulateur socio-culturel, qui permet au groupe d'acquérir sa cohésion [et qui] satellise des façons de s'habiller, de danser, d'écrire, de penser, de s'exprimer, bref, de se rapporter à soi-même, aux autres et au monde* » (*ibid.* : 20). Le rap est alors présenté comme un archétype d'une musique tribale, qui possède la particularité de se fondre dans une culture hip-hop plus large, sur laquelle l'auteur s'attarde très peu : « *le rap [...] est incontestablement le genre musical qui accompagne l'émergence musicale de la tribu. Le tag et le graff en sont des expressions graphiques et la breakdance son expression*

corporelle. » (Bischoff 2007 : 23). Ici, l'accent est donc mis sur les relations symboliques et imaginaires qui se nouent entre les pratiquants et leurs publics. Rien n'est dit des conditions sociales d'appropriation de cette musique ni des modalités de sa pratique. Le rap est ramené à un objet de croyances et de sens, et les rappeurs à des artistes producteurs d'objets artistiques neutres, non-inscrits dans des rapports de pouvoir. Le renoncement à l'entreprise sociologique n'est même pas argumenté.

Il en va différemment de la démarche entreprise par le philosophe Christian Béthune, dont deux travaux, parus en 1999 et en 2004, revendiquent le fait de favoriser l'analyse d'une « *esthétique du rap* » (Béthune, 1999, 2004). Pour justifier ce choix, l'auteur évacue dans un premier temps l'intérêt d'une approche sociologique ou politique du rap, sur laquelle il s'attarde très peu. L'auteur écrit que « *le rap constitue bien un " fait de société ", et les implications sociales du hip-hop sont loin d'être négligeables* ». Cependant, il refuse de s'attarder sur l'analyse de ces implications sociales ou sur « *les conditions sociales susceptibles d'expliquer son émergence* » (*ibid.* : 23) et préfère favoriser l'analyse de « *l'expression en elle-même* » (*ibid.* : 25). Ce renoncement étant acté, l'auteur se livre alors à une analyse, très riche au demeurant, des particularités esthétiques du genre rap (le flow, le verlan, la scansion des rappeurs), afin de montrer que le rap ne s'inscrit pas dans la continuité de la chanson française. Enfin, Béthune met en évidence que les « *véritables linéaments* » de ce genre musical (Bethune, 2004 : 20) tiennent à l'appropriation en France d'une esthétique afro-américaine. Mais il est frappant de remarquer que l'auteur n'interroge pas les fondements sociaux, culturels ou politiques qui sont susceptibles d'expliquer les raisons de cette greffe du hip-hop en France – pourquoi la France est-elle plus poreuse au hip-hop que d'autres pays ? – ni les modes d'appropriations de ces pratiques – qui se les approprie véritablement et pourquoi ?

Des travaux originaux sur certains aspects particuliers du hip-hop

D'autres chercheurs ont, depuis le milieu des années 2000, interrogé le hip-hop à travers des angles et des objets originaux. Leur point commun est de chercher à évacuer la question politique qui focalisait l'attention de leurs prédécesseurs pour mieux objectiver et situer socialement les pratiques qu'ils observent à travers des méthodes d'enquête variées.

Le travail mené par Anthony Pecqueux (Pecqueux, 2007) a fortement participé au renouveau des approches sur le rap. L'auteur envisage de donner une définition du rap qui, pour la première fois, prend en compte la question de l'auditeur, ce qui revient de fait à rejeter le postulat selon lequel le rap serait d'abord « message de la banlieue » adressé à la société ou aux pairs sociaux des rappeurs. Anthony Pecqueux replace le rap dans une filiation longue et montre comment ce dernier constitue « *un renouveau de la chanson protestataire* » (*ibid.* : 15). Ce faisant, il s'interroge sur le lien entre les rappeurs et les auditeurs en partant du principe que la pratique du rap est trop large pour ne concerner « *que la banlieue, que les quartiers défavorisés, l'immigration, etc.* » (*ibid.* : 8). Il élabore ainsi, étape par étape, un modèle d'« *écoute-en-action* » (Pecqueux, 2003, 2007) du rap qui est celui de l'auditeur moyen, c'est-à-dire l'amateur de rap qui estime que le rap n'est pas un message qu'il convient de capter pour comprendre le rappeur, mais une pratique chansonnière comme les autres. Le rap est alors appréhendé de façon volontairement technique, comme la « *résolution d'une équation entre des paroles proférées selon une vectorialité cinétique et un support mélodique* » (*ibid.* : 8-9) disponible à qui veut l'écouter. En d'autres termes, Anthony Pecqueux ouvre ici la voie à une complexification des analyses du rap, qui prend en compte sa diversité esthétique et thématique, ainsi que la relation rappeur-auditeur afin de pouvoir analyser empiriquement et interpréter le sens des œuvres. Ce travail a inspiré un autre ouvrage, publié par Stéphanie Molinero, sur les auditeurs du rap (Molinero, 2009). L'auteur s'attèle pour la première fois à la lourde tâche de dresser un portrait sociologique des différents publics du rap à travers la triple question : « *Qui écoute du rap aujourd'hui en France, quel(s) type(s) de rap et pour quelles raisons ?* ». Si les données traitées laissent parfois perplexes quant à leur mode de récolte et à leur valeur (questionnaires à la sortie de certains concerts, notamment), et que les analyses statistiques fournies ne sont pas toujours convaincantes, cet ouvrage parvient à démontrer quantitativement plusieurs éléments fondamentaux. D'abord, le rap – « *musique (avec des paroles), dont une des spécificités est d'être en rapport étroit avec l'univers des quartiers dits sensibles* » (*ibid.* : 12) – est une musique écoutée dans toutes les catégories de la société, et pas uniquement par les « jeunes des cités », c'est-à-dire par le groupe de pairs des rappeurs eux-mêmes. À ce sujet, elle écrit que « *contrairement aux préjugés concernant le rap, les individus issus ou appartenant aux classes populaires sont plus que les autres indifférents au rap* ». De plus, « *les individus appartenant aux classes populaires et moyennes ont une propension plus forte que ceux des classes supérieures à émettre un avis négatif sur le rap, ce qui confirme l'idée selon laquelle le rap n'est pas le porte-parole de l'ensemble des individus formant les classes défavorisées* ».

*ou encore de l'ensemble des jeunes habitants des cités » (ibid. : 215). D'autre part, Stéphanie Molinero démontre que la massification du public¹⁴ s'accompagne d'une grande différenciation de celui-ci en fonction des types de rap écoutés. Elle élabore alors une typologie des formes de rap à partir de différents critères (paroles, *flow*, thèmes, auteurs) qui permet de rendre compte plus en détail de la diversité des publics du rap. Partant du principe qu'« il est peu probable que tous les récepteurs de rap socialement hétérogènes, aient tous le même point de vue sur cette musique, l'apprécient pour les mêmes raisons, et de la même façon » (ibid. : 23), elle montre que le détail des préférences parmi les amateurs de rap est fortement corrélé aux appartenances sociales de ces derniers. Ainsi « les récepteurs du rap issus et/ou appartenant aux classes populaires recherchent, plus que les autres récepteurs, une " esthétique populaire " (demandant à l'œuvre de remplir une fonction) alors que les récepteurs issus et/ou appartenant aux classes dominantes sont plus sensibles à « l'esthétique savante » (qui s'intéresse principalement à la forme de l'œuvre). » (ibid. : 281). L'enquête révèle ainsi que plutôt que de public du rap, il serait désormais plus juste de parler de différents publics de différents raps. Cette démonstration ouvre alors la voie à d'autres interrogations que l'auteure n'aborde pas. Par exemple, le livre suggère de savoir si les producteurs du rap connaissent cette pluralité des goûts de leurs auditeurs, et dans quelle mesure se produit une adaptation de l'offre à la demande.*

Le travail entrepris par Karim Hammou à l'occasion de sa thèse (Hammou, 2009, 2012) est remarquable à plus d'un titre. D'abord pour la (dé)construction de l'objet rap qu'il opère. D'entrée de jeu, il interroge la lecture politique du rap, majoritaire parmi ses prédécesseurs. Il propose d'interroger ces discours sur le rap et le pouvoir qui lui est généralement attribué en élaborant une « enquête qui actualise un temps présent du rap » (Hammou, 2009 : 24). Il se livre donc à une critique très documentée des travaux antérieurs¹⁵ et constate que la plupart d'entre eux supposent que le rap est pris dans une relation de pouvoir mais que cette supposition n'est jamais étayée empiriquement. Plus précisément, le rap est généralement présenté à travers le couple message/résistance. Le rap serait le produit d'une situation face à laquelle le rappeur résiste : « Derrière la notion de " résistance " (ou de " cri "), il y a un portrait de l'artiste en victime » (ibid. : p.17) : victime de la crise, de la relégation, du chômage, des discriminations, du rejet, de la stigmatisation, etc. Il y a donc un « pouvoir en

¹⁴ Pour plus de détails sur la composition des auditeurs du rap, voir l'encadré 10 « L'évolution du public du rap en France depuis 1997 », au chapitre 5.

¹⁵ A laquelle nous reconnaissons une grande dette.

amont » (*ibid.* :17) du rap. Le rap est alors systématiquement analysé comme une « message » : « L'idée de " message " renvoie à un futur plus ou moins proche, il appelle une réflexion sur la portée et les effets moraux de ce " message-résistance ". Ces effets sont saisis de deux façons : comme influence (rarement, mais de façon croissante), ou comme appel [...] Il interpellerait ses contemporains, son propos serait fondamentalement sur le mode interrogatif, et non affirmatif » (*ibid.* : 17). Cette résistance constitue le « pouvoir en aval » supposé du rap. Or, comme le fait remarquer Karim Hammou, cette insertion du rap dans une relation de pouvoir, largement définie par l'association entre rap et banlieue, en reste généralement au constat et n'est jamais problématisée, pas plus qu'elle n'est étayée empiriquement. Les questions théoriques qu'il pose à ses prédécesseurs sont donc : en quoi la banlieue créerait-elle une résistance qui trouverait un écho chez certains jeunes sous la forme du rap ? Et en quoi rapper est-ce résister ? En fait, résume Hammou, « on ne trouve pas de description de fonctionnements, de lieux d'actualisation, ou de mises à l'épreuve par les acteurs. Le pouvoir en amont du rap se limite à un contexte qui vient expliquer l'objet, et le pouvoir en aval du rap est l'occasion d'une simple évaluation morale de l'objet » (*ibid.* : 20). Partant de ce constat, Karim Hammou propose un dispositif d'enquête qui vise à « *historiciser de part en part le genre rap* » (*ibid.* : 42). Son enquête repose sur analyse formelle de disques de rap, d'archives de presse et sur le suivi du parcours professionnel de quelques rappers. Il propose d'abord de faire une histoire du couple rap - banlieues. Il montre que banlieue est devenue un « *thème imposé* » du rap (Hammou, 2012 : 70), voire un mythe (Hammou, 2015) sous l'effet d'une première médiatisation au début des années 1990. Le rap n'échappe pas aux représentations politico-médiatiques dominantes du moment sur la banlieue, objet de peurs sociales et d'un « *triple stigmaté* : [...] populaire [...] jeune [et] non-blanc » (Hammou, 2012 : 86). Le rap se voit alors affublé d'une définition médiatique qui ne s'est jamais totalement estompée : celle d'un « *genre allogène de paroles juvéniles codées et rythmées posant problème* » (*ibid.* : 86). Cette définition est encore renforcée à la suite des premiers dispositifs d'aide publique aux activités du hip-hop au début des années 1990, qui ont pour effet de « *promouvoir une géographie implicite du soutien au hip-hop calquée sur la géographie des quartiers prioritaires de la politique de la ville* » (*ibid.* : 126). Enfin, Karim Hammou souligne que cette période est aussi celle d'un tournant répressif visant à lutter contre la présence physique des jeunes d'origines populaires des centres-villes, dans un contexte de focalisation médiatico-politique sur les actes de petite délinquance des « bandes ». En conséquence, la pratique du hip-hop, qui se déroule bien souvent dans des lieux publics des centres des grandes villes (Paris, Lyon, Marseille, Toulouse, Bordeaux, etc.), est

délocalisée en périphérie des villes, et bien souvent encadrée par des animateurs et des éducateurs dans des structures socioculturelles (centres sociaux, maisons de quartiers, etc.) (*ibid.* : 136). Partant de là, Karim Hammou met en évidence un phénomène central dans la compréhension de l'évolution de l'univers du rap en France : l'apparition progressive, durant les années 1990, d'un ensemble de « lieux propres du hip-hop » (associations spécialisées, labels, magazines, émissions de radio, etc.) qui forment « un maillage distendu d'entreprises collectives définissant le rap comme leur spécialité » (*ibid.* : 152). Ces « lieux » vont permettre le développement d'une pratique du rap jouissant d'une certaine autonomie vis-à-vis des réseaux traditionnels de production et de diffusion de la musique et vont ainsi favoriser l'émergence d'une culture professionnelle propre au rap. Karim Hammou mène alors une riche analyse de réseaux à travers la pratique du *featuruing*, qui permet de dessiner différentes générations de rappeurs définies à la fois selon la forme des œuvres produites et selon les modalités de leur production et de leur diffusion (maisons de disque « major » ou bien labels dits indépendants). Une telle analyse, inspirée de la sociologie des professions de Howard S. Becker (Becker, 1988) et de la notion de « monde social » d'Anselm Strauss (Strauss, 1978), induit une rupture importante dans l'histoire des travaux portant sur le rap. Pour la première fois, un auteur montre que la pratique du rap s'insère dans un « monde de l'art » – des chaînes de production incluant des professionnels du disque, des journalistes, des « personnels de renfort » (Becker, 1988) – dont les ressorts sont avant tout la recherche de profits économiques.

On peut toutefois adresser au travail de Karim Hammou une critique centrale. Selon nous, cette lecture historique possède le défaut de sa force. Tout en critiquant l'association *a priori* entre rap et banlieue réalisée par ses prédécesseurs, Karim Hammou propose un dispositif qui évacue complètement la question des dispositions et des origines sociales des pratiquants. En effet, si l'on ne peut pas nier l'influence d'une définition médiatique et d'un contexte politique dans certaines représentations liées au rap, il faut également se demander quel est le lien que les rappeurs eux-mêmes entretiennent avec l'espace socio-territorial des quartiers populaires, quand bien même ce lien serait renforcé par une assignation externe. Par ailleurs, l'approche du rap sous un angle professionnel et économique est extrêmement féconde pour saisir certaines évolutions esthétiques et techniques des modes de production du rap. Mais elle n'interroge pas les liens entre le contenu des œuvres et les dispositions requises pour les produire, qui sont elles-mêmes liées aux trajectoires des pratiquants, pour le hip-hop comme pour toute autre activité artistique. Dit autrement, l'artiste inséré dans un « monde de l'art » apparaît ici quelque peu déconnecté des rapports sociaux dans lesquels s'inscrit pourtant sa

pratique. Et la diversité des appartenances sociales de classe, de race et de sexe des pratiquants, pourtant nécessaire à la compréhension de la diversité esthétique et thématique du rap, apparaît peu dans l'analyse.

Rares sont les travaux sur le hip-hop qui reposent sur l'observation de pratiques localisées. Parmi eux, on peut citer le livre de Loïc Lafargue de Grangeneuve intitulé *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*, paru en 2008. Dans un travail qui se fonde sur une solide enquête de terrain ethnographique et sur une analyse précise de l'environnement institutionnel et politique, Loïc Lafargue de Grangeneuve entreprend un passage en revue de l'émergence et des reconfigurations successives des dispositifs publics nationaux et locaux relatifs au hip-hop. Il montre que ces dispositifs sont mis en place au tournant des années 1980 et 1990, notamment dans le cadre de la politique de la ville « *lorsque les pouvoirs publics misent sur la culture hip-hop pour qu'elle devienne le support du traitement des problèmes sociaux, précisément parce qu'elle en est issue.* » (Lafargue de Grangeneuve, 2008 : 12). Sa recherche, basée sur une enquête multi-sites (Bordeaux, Marseille) et sur une collecte archivistique, pose la question centrale de savoir « *quelle théorie du changement social sous-tend la politique publique du hip-hop ?* » (*ibid.* : 12). Il met en évidence un certain nombre de déplacements successifs du hip-hop – toutes disciplines confondues – depuis les quartiers populaires vers l'extérieur, à la fois en termes de formes de pratiques, de trajectoires des pratiquants, de type de subventions, de publics. La « *politique publique du hip-hop* » aurait alors pour effet principal de favoriser l'émergence d'un « *hip-hop des centres-villes* » (*ibid.* : 77) en encourageant la déterritorialisation de la pratique et son entrée dans les équipements culturels prestigieux (théâtres, Opéras, grandes salles de spectacle). Si l'on peut trouver cette hypothèse un peu trop englobante, son travail a le mérite de pointer du doigt l'importance des réseaux d'acteurs institutionnels, associatifs, politiques et artistiques, qui se mobilisent à l'échelle locale et qui contribuent ainsi à façonner des politiques locales du hip-hop. Par ailleurs, ces politiques locales deviennent même parfois des éléments des stratégies de communication des municipalités autour de l'« image » de leurs villes. En retour, ces politiques publiques du hip-hop tendent alors à provoquer des effets sur les pratiques et les trajectoires des pratiquants, sommés de choisir entre accepter, refuser, ou transiger avec les exigences de l'institutionnalisation. On peut toutefois regretter que l'auteur en reste à un niveau global d'analyse. Ainsi, il ne détaille pas beaucoup les mécanismes de sélection sociale induits par cette institutionnalisation. Par ailleurs, cette institutionnalisation doit aussi être

comprise comme le pendant de la consécration du hip-hop par le marché privé de la culture et des loisirs, que l'auteur n'aborde presque pas.

Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia ont initié au début des années 2000 un travail d'enquête dans la région lyonnaise visant à étudier les effets sociaux du soutien institutionnel apporté à l'enseignement de la danse hip-hop, à la fois dans les établissements scolaires et dans les structures éducatives ou socioculturelles. Leurs conclusions viennent d'abord bouleverser la vision caricaturale du hip-hop comme activités majoritairement réalisés dans l'espace public. Leur travail montre au contraire qu'une grande partie – la majorité ? – de la pratique se réalise dans des lieux institués (centres sociaux, MJC, salles d'établissements scolaires). Par ailleurs, à la suite de l'enquête de Lafarge de Grangeneuve, les deux sociologues soulignent que le soutien institutionnel au hip-hop n'est pas uniforme. Schématiquement, on peut distinguer l'action socioéducative ou socioculturelle qui s'est saisie du hip-hop pour en faire un outil de prévention de la délinquance à destination des « jeunes de banlieue », et l'action culturelle qui soutient les formes de danse hip-hop les plus esthétiquement hybridées avec d'autres formes chorégraphiques, et vise à les « faire entrer » dans les institutions culturelles légitimes. Les auteures évoquent ainsi une bipolarisation des pratiques entre « danse de compétition » et « danse chorégraphique » (Faure & Garcia, 2005). Par ailleurs, elles notent que ce travail institutionnel, apparu dès le début des années 1990, rejoint l'objectif d'autres dispositifs socio-éducatifs visant à « *transformer les dispositions des jeunes à partir des principes d'autonomie et de responsabilité* » pour en faire des « *entrepreneurs de soi-même* » (Faure & Garcia, 2007). Ce travail auprès des apprentis danseurs est mené par des animateurs, éducateurs ou professeurs qui le conçoivent comme « *un véritable travail de transformation des dispositions relatives à la "culture de rue"* ». Enfin, les deux auteures s'intéressent aux effets sexués de l'enseignement de la danse hip-hop. À la manière du travail entrepris par Marie Buscatto au sujet l'univers du jazz (Buscatto, 2007), elles proposent une analyse genrée de l'encadrement institutionnel du hip-hop. Elles mettent en évidence le fait que « *les dispositifs "jeunes" introduisent [...] des différences de traitement entre les jeunes selon leurs propriétés sociales et scolaires, mais aussi [...] selon leurs "appartenances de sexe"* » (Faure et Garcia, 2005 : 91). Elles observent d'abord une « *féminisation de la danse hip-hop* » qui possède une dimension pratique à travers la hausse du nombre de danseuses et une dimension symbolique puisque l'inscription d'une partie de la pratique de la danse hip-hop dans le champ de la danse chorégraphiée légitime « *induit des façons de faire perçues comme "féminines", en particulier par la partie des danseurs la plus éloignée de la culture légitime* »

et du champ scolaire » (Faure, 2004 : 7). Selon cette grille d'analyse, les comportements sexistes et les stéréotypes de sexes qui s'expriment parfois dans des situations d'enseignement peuvent être compris comme des actualisations symboliques de l'opposition entre « danse de compétition », exercée majoritairement par des jeunes hommes habitants des cités et scolairement peu dotés, et « danse de chorégraphie », exercée par des danseurs dont le recrutement social est relativement moins populaire et moins féminin.

Il faut enfin signaler un article publié en 2004 par Sami Zegnani (Zegnani, 2004) qui rend compte des conditions d'écriture d'un groupe de rappers de l'agglomération toulousaine, rencontrés à l'occasion de son terrain d'enquête de thèse. L'auteur, à la suite de Béatrice Sberna et de son enquête pionnière sur le rap à Marseille (Sberna, 2002), suit de façon rapprochée le processus de conception des morceaux par les rappers dans des ateliers menés dans une structure locale d'animation. Il montre comment l'élaboration de morceaux de rap suppose un travail d'apprentissage de l'écriture et l'acquisition d'un « *déroulement explicite de la pensée* » (*ibid.* : 70) qui ne va pas de soi pour les jeunes pratiquants les moins dotés scolairement. Sami Zegnani est alors en mesure d'affirmer que ce travail ne peut être compris que si l'on s'intéresse aux « *conditions de production de ces textes* » (*ibid.* : 65) et au « *rapport à l'écrit des rappers dans le cadre des relations sociales permettant leur activité* » (*ibid.* : 67). Il montre ensuite que l'activité d'écriture insère de fait les rappers dans une longue histoire du rap, et les oblige à se positionner dans une « *littérature du rap* » (*ibid.* : 72), et fait donc d'eux des « lettrés ». L'auteur introduit ici une rupture fondamentale par rapport à la plupart des travaux précédents sur le rap en interrogeant le statut et le sens du moment de l'écriture des textes de rap plutôt que de réduire le rap à un message oral à prendre au pied de la lettre comme une expression pure de la jeunesse des quartiers populaires. Et on ne peut que le suivre lorsqu'il écrit que « *l'auditeur non averti se laisse impressionner par la mise en scène de l'oralité que s'efforcent de réaliser les artistes. Parce que le rap est un art populaire et que les rappers cherchent à préserver son " authenticité ", ils construisent une sorte d'exhibition de l'oralité supposée rendre plus difficile toute récupération par des autres groupes sociaux que la jeunesse des cités* » (*ibid.* : 82). Par ailleurs, le travail de Sami Zegnani a le mérite d'interroger les sources d'inspiration et les dispositions de ces « lettrés », comme d'autres travaux l'ont fait au sujet de genres musicaux *pop* ou *underground* (Seca, 2001, 2005). Il souligne ainsi que devenir un auteur suppose l'acquisition d'une réflexivité sur ses propres conditions de vie et le sens que l'on donne à son activité de rappeur. En ce sens,

l'auteur ouvre la voie à un travail empirique qui replace l'objet étudié dans son contexte social d'élaboration plutôt que de ne tenter d'en saisir le sens qu'une fois produit.

Des pratiques et des pratiquants détachés des rapports sociaux

Quel bilan général tirer de ces travaux sur le hip-hop ? Au total, ils sont d'une assez grande richesse, généralement appuyés sur des recherches archivistiques pointues, de nombreux entretiens avec des acteurs ainsi que des données statistiques originales. Mais la concurrence entre une lecture exclusivement politique et une lecture volontairement dépolitisée du hip-hop a conduit à écarter certaines interrogations et à extraire les pratiques qu'ils étudient et les pratiquants qui les réalisent des rapports sociaux dans lesquels ils s'insèrent.

Les lacunes des travaux français sont d'autant plus surprenantes qu'aux Etats-Unis, des chercheurs et des journalistes se sont emparés de longue date de l'objet hip-hop et ont essayé de le penser en l'insérant dans des questionnements plus larges. Ainsi, des travaux ont pensé l'émergence du hip-hop en rapport avec le contexte local social et historique des ghettos new-yorkais dans les années 1970 (Chang, 2005). D'autres l'ont replacée dans l'histoire plus large des pratiques activités juvéniles populaires déviantes (Hagedorn, 2008) ou de la circulation internationale des formes culturelles (Osumare, 2008)¹⁶. Enfin, des travaux se sont intéressés à l'analyse de l'articulation du hip-hop avec les luttes sociales et politiques des habitants des ghettos, des minorités raciales ou des femmes (Rose, 1994, 2008 ; Collins, 2006).

Pour nombre des travaux portant sur le hip-hop en France, on pourrait reprendre les grandes critiques qu'Olivier Schwartz adresse au courant de la sociologie interactionniste – dont s'inspirent beaucoup certains des auteurs précédemment cités, comme Karim Hammou, Anthony Pecqueux, mais aussi Stéphanie Molinero d'une certaine manière – et qu'il livre dans la fameuse postface au livre de Niel Anderson, *The Hobo*, qu'il a intitulée « L'empirisme irréductible »¹⁷. Olivier Schwartz reconnaît d'abord la pertinence qu'il y a à s'intéresser aux interactions, qui « *mettent les acteurs au travail, [et] génèrent une multitude proliférante d'activités, un véritable " monde social " , avec ses opérations de négociation et d'ajustement,*

¹⁶ Depuis le milieu des années 1990, plusieurs universités étasuniennes – à la suite de la Howard University – accueillent des groupes de travail de « *hip-hop studies* »

¹⁷ Olivier Schwartz, « L'empirisme irréductible », postface à Niels Anderson, *Le Hobo, Sociologie du sans abri*, Paris, Armand Colin [1993], 2011.

ses répartitions de tâches, ses processus d'attribution, de prise et de changement de rôles » (Schwartz, 2011a : 258). Mais il souligne également que ces interactions « *échappent aux difficultés d'analyse et d'observation que présentent des concepts à caractère plus global et plus structurel, comme ceux de culture, de groupe social, ou d'organisation : l'interactionnisme évite de s'enliser dans ces questions classiques de la sociologie, et leur préfère, avec les interactions, des phénomènes plus immédiatement lisibles »* (ibid. : 257). Et Olivier Schwartz d'insister sur les difficultés de la sociologie interactionniste à mettre en évidence les « logiques de sens » des acteurs « en [es] *cherchant dans des cadres situationnels ou interactionnels trop étroits* (ibid. : 261). La plupart des auteurs que nous avons cités semblent ainsi se méfier des structures – classes, dispositions sociales, stratification, etc. – et opèrent volontairement une sorte de neutralisation théorique des pratiques et des acteurs observés vis-à-vis de l'espace social et territorial. Comme si le pratiquant du hip-hop – sans doute car l'art possède souvent une prétention à l'universel – n'était plus un agent social comme les autres et que son activité ne mettait pas en jeu ses dispositions sociales et ne donnait pas lieu à des rapports de dominations (concurrences, oppositions, clivages, etc.). À cet égard, il est frappant de constater que, dans la plupart des travaux cités, les auteurs s'attardent peu sur les trajectoires (sociales, résidentielles, scolaires, professionnelles, conjugales, etc.) des pratiquants. Or, ces trajectoires sont des clés d'explication des rapports symboliques et matériels au monde dans lesquels s'insèrent les pratiquants et qui se reflètent nécessairement dans leurs activités artistiques. De même, la question du genre des pratiquants – qui est pourtant une interrogation qui frappe tout observateur de l'univers très masculin du hip-hop – est le plus souvent éludée. Or, on ne peut comprendre le sens de ces pratiques et leurs fonctions si l'on ne s'interroge pas sur la façon dont elles rendent compte de division des activités collectives entre hommes et femmes dans les milieux populaires.

II. Vers une étude localisée et socio-historique de la pratique du hip-hop

À quelles pistes d'investigation ces travaux ouvrent-ils la voie ? À la suite des auteurs qui ont saisi une pratique du hip-hop à travers une enquête de terrain « par le bas » (Sberna, 2002, Zegnani, 2004, Faure & Garcia, 2005), nous proposons donc **une enquête localisée des**

pratiques du hip-hop qui, reposant en premier lieu sur **une observation de type ethnographique**, replace l'activité de production d'œuvres artistiques **dans le *continuum* des activités quotidiennes des pratiquants** et qui interroge en l'historicisant son **ancrage dans l'espace socio-territorial des quartiers populaires**.

Pour une socio-histoire du hip-hop

Le hip-hop est, d'un point de vue formel, un ensemble de pratiques réalisées par des acteurs sociaux. Cette affirmation, en apparence évidente, a son importance lorsque l'on constate à quel point la sociologie des arts et de la culture, depuis les travaux de Howard S. Becker notamment (Becker, 1982), a eu tendance à présenter les activités artistiques surtout comme de échanges symboliques entre producteurs, consommateurs et intermédiaires. Le producteur de biens culturels, engagé dans des échanges de sens et de valeurs, est généralement présenté comme un individu en apesanteur sociale, détaché des rapports sociaux de domination et des appartenances collectives. Dans ces conditions, c'est surtout sa pratique qui fait l'objet d'une analyse riche et détaillée. Mais celle-ci n'est que rarement ramenée à l'ensemble des autres activités qui forment le quotidien du producteur et qui en font un agent social parmi d'autres, dont l'activité de production ne saurait être comprise en dehors du contexte social général dans laquelle elle prend pied et par lequel elle est rendue possible. Dit autrement, l'artiste est un agent social et économique spécialisé et sa pratique artistique – ou son activité de production de d'œuvres – s'insère nécessairement dans un *continuum* de pratiques quotidiennes. Produire des œuvres, c'est évidemment produire des propositions symboliques, c'est-à-dire « *un ensemble de significations que se communiquent les individus d'un groupe donné à travers des interactions interindividuelles* » (Sapir, 1924 : 44). Mais c'est également devoir faire avec des contraintes matérielles de temps, de techniques, d'argent, de lieux, de corps et des contraintes sociales quotidiennes liés à l'emploi, la vie de famille, les amis, etc.

Contrairement à une approche excessivement symbolique, nous avons donc choisi dans cette thèse de favoriser une approche matérialiste des activités artistiques du hip-hop. Plutôt que de se saisir du hip-hop comme d'un ensemble d'œuvres portant le même label, nous avons préféré le voir comme un ensemble de pratiques et observer la façon dont ces pratiques s'insèrent dans le quotidien des pratiquants. Cette piste de recherche nous est venue à la suite

d'un mémoire de Master 2 portant sur la socio-histoire de l'émergence du hip-hop en région parisienne¹⁸. Tout en saisissant les grandes dynamiques socio-économiques, intellectuelles et politiques qui rendirent possible l'apparition du hip-hop en France, au début des années 1980, il nous est apparu nécessaire de questionner plus en détail les conditions de son appropriation. Qui s'approprie ces pratiques, comment, et pourquoi ? Telles furent les principaux questionnements qui devaient guider la suite de notre travail d'investigation. Cependant, nous réalisons que, par ce premier travail, nous n'avons saisi qu'une configuration particulière du hip-hop en France : celle de son premier âge, c'est-à-dire celle du hip-hop tel qu'il était conçu et pratiqué par les membres de la première génération de pratiquants. Par génération, nous entendons ici une génération sociale, c'est-à-dire « *une cohorte "en soi", partiellement structurée, dont les membres peuvent partager des caractéristiques données sans en avoir nécessairement la conscience* » (Chauvel, 2003 : 27). Or, nous percevons des différences fondamentales entre ce premier âge du hip-hop tel qu'il ressortait de notre investigation, et les modalités de pratiques contemporaines des acteurs plus jeunes que nous rencontrions aux marges de notre enquête de terrain. Il fallait donc penser de façon historique notre objet et nous interroger sur les transformations de la pratique du hip-hop depuis le début des années 1980 jusqu'à aujourd'hui. Dit autrement, nous décidions d'entreprendre une socio-histoire du hip-hop en France.

Ce programme de recherche nécessitait alors de construire un terrain d'enquête qui permettait à la fois de saisir le hip-hop *en cours*, c'est-à-dire observer la pratique quotidienne et ordinaire des disciplines du hip-hop ; et le hip-hop *au long cours*, c'est-à-dire saisir concrètement les métamorphoses de cette pratique entre deux générations de pratiquants. Olivier Schwartz conseille de « *se garder d'imposer aux activités un découpage qui viole les cadres, [et de] reconstruire les ensembles significatifs dans lesquels ils s'insèrent. Les comprendre, c'est les rapporter aux univers socio-symboliques pertinents, c'est-à-dire à ceux dans lesquels ils sont effectivement vécus et dont il faut s'efforcer de suivre les médiations sous-jacentes et les contours. Accomplir ce travail n'est pas autre chose que se déplacer pour atteindre le point de vue des enquêtés dans ses logiques propres. On s'aperçoit alors qu'une perspective de « fait social total » introduit à la sociologie compréhensive, et que le chemin ouvert par Mauss conduit droit vers Weber* » (*ibid.* : 161). Pour atteindre le « point de vue des enquêtés », nous avons donc réalisé une enquête qui repose en grande partie sur la méthode

¹⁸ Louis Jesu, *Sociogenèse de l'émergence du hip-hop dans la région parisienne (1981-1988)* », Mémoire de Master 2, ENS Paris, 2010.

ethnographique fondée sur notre présence prolongée sur le terrain (quatre ans, entre février 2011 et juillet 2015). Cette enquête consistait principalement à observer les activités qui se déroulent autour de trois associations spécialisées dans la transmission du hip-hop implantées depuis une vingtaine d'années dans des quartiers populaires de l'agglomération parisienne (voir la description de ces associations plus bas).

L'enquête ethnographique sur la durée auprès de pratiquants, parce qu'elle permet d'atteindre un niveau de familiarité et une vision d'ensemble des activités des enquêtés, constitue la méthode de contextualisation la plus adéquate pour penser les pratiques ordinaires du hip-hop et leurs évolutions. Elle permet de combler une partie des lacunes que nous avons soulignées dans les travaux précédents.

Cette démarche permet d'abord de comprendre les sens et les fonctions que les pratiquants attribuent à leurs pratiques, selon les disciplines. Nous avons pris le parti de nous intéresser aux dispositions, aux représentations et aux trajectoires individuelles des pratiquants afin d'en dresser une sociologie la plus fine possible. Il s'agit ici de poser la question du « qui ? », rarement abordée par les travaux scientifiques sur le hip-hop. Décrire finement le recrutement social (de classe, de sexe et de race) des pratiquants apparaît d'autant plus important que certains travaux cités précédemment (Faure & Garcia, 2005, 2007 ; Lafargue de Grangeneuve, 2008 ; Molinero, 2009) ont rendu compte d'une diversification à l'œuvre entre différentes modalités de pratiques au sein de chaque discipline. La question du « qui ? » doit donc être articulée à la question du « comment ? ». En d'autres termes, il s'agit de se demander si aux différents courants du hip-hop correspondent des pratiquants présentant des caractéristiques sociales différentes. L'observation sur le long terme de différents lieux de pratiques permet d'accéder à la fois aux styles de vie (sociabilités, loisirs, goûts, habitudes,) et aux représentations (rapport aux institutions, à l'école, au travail, etc.) des pratiquants, et d'observer comment s'opère une spécialisation du hip-hop en différents courant définis par des lignes esthétiques et thématiques, et par des modalités de pratique et de diffusion des œuvres.

Cette démarche permet ensuite de résoudre la question politique que les travaux scientifiques portant sur le hip-hop en France ont souvent mal abordée ou évitée. Notre parti pris théorique est celui selon lequel il est possible de saisir comment le rapport à la politique des pratiquants se reflète dans leur pratique du hip-hop et non seulement dans leurs œuvres finies. En d'autres termes, ce n'est pas dans le contenu des œuvres qu'il faut nécessairement rechercher un sens

ou une portée politiques, mais aussi et surtout dans les modalités de la pratique routinière mise en œuvre par les pratiquants. C'est précisément de cette pratique routinière, largement invisible au profane, que nous rendrons compte de la façon la plus détaillée possible.

Cette démarche permet enfin de creuser la perspective, abordée dans l'enquête de Sylvia Faure et Marcia-Carmen Garcia, des modalités et des effets de l'encadrement de la pratique du hip-hop. Notre enquête permet de décrire finement le profil des encadrants qui ont créé des associations spécialisées dans le hip-hop dans les quartiers populaires à partir de la fin des années 1990, et de comprendre les raisons de leur investissement dans la transmission au service des plus jeunes. Elle permet aussi d'analyser les mutations connues par cet encadrement et de mettre en évidence une crise de renouvellement des cadres de la pratique quotidienne du hip-hop, depuis le début des années 2000. Dans un contexte d'institutionnalisation et de marchandisation croissantes des œuvres du hip-hop, notre enquête pose alors une question classique concernant les activités artistiques émergentes¹⁹ : la question de l'avenir des conditions de possibilités d'une pratique autonome.

Réinsérer les pratiques dans l'espace des quartiers populaires

Nous avons pris le parti de déployer notre enquête à partir de l'observation de pratiques localisées dans des quartiers populaires. En effet, dans les travaux scientifiques que nous avons cités, exception faite de l'enquête de Sami Zegnani, l'association entre hip-hop et quartiers populaires a toujours été supposée, extrapolée ou critiquée, mais n'a finalement jamais été vraiment résolue. Dans le cas du rap, Karim Hammou incite à regarder ce « *mythe* » qui fait du rap « *l'expression des banlieues* » comme un « *programme de vérité* » parmi d'autres, et à se saisir du rap comme « *une pratique ordinaire* » pour mieux dépasser cette problématique (Hammou, 2015). Nous nous plaçons dans la lignée de cette posture sceptique, et choisissons d'interroger et de préciser cette hypothèse de l'ancrage du hip-hop dans l'espace des quartiers populaires, à travers l'exemple de trois associations spécialisées dans la transmission du hip-hop dans l'agglomération parisienne. L'observation des activités routinières de ces associations, des interactions qui se déroulent autour d'elles, et des pratiquants qui les fréquentent permet de questionner le lien entre la pratique des disciplines

¹⁹ Voir par exemple ce qu'en dit Lionel Pourtau concernant la musique techno dans *Techno : une subculture en marge*, Paris, CNRS Éditions, 2012

du hip-hop et l'espace des quartiers populaires, dans ses dimensions sociales, territoriales et symboliques.

Ce programme de recherche permet de porter la focale sur des pratiques ordinaires et non déviantes des jeunes des quartiers populaires, alors que la majorité des travaux sur cette population s'attache à questionner plutôt les pratiques des jeunes les plus déviants (Mauger & Poliak, 1983, Lagrée & Lew-Faï, 1985, Dubet, 1987, Duprez & Kokoreff, 2000, Mauger, 2006, Kokoreff, 2008, Mucchielli, 2010, Lagrange, 2010, Mohammed, 2011). Nous attacherons ici, une importance particulière à la mise évidence de la distance qui a toujours séparé, dans les quartiers populaires, les pratiques du hip-hop et les activités les plus déviantes (petite délinquance, sociabilités des bandes, violences, etc.). Nous commencerons par nous demander quels sont précisément, parmi les jeunes habitants des quartiers populaires, ceux qui se consacrent à ces pratiques, et pourquoi. Nous distinguerons donc ce qui, dans les trajectoires des pratiquants ou dans leurs styles de vie, est susceptible de favoriser leur investissement dans une discipline du hip-hop ou une autre, et au sein de celle-ci dans un courant ou dans un autre. Il s'agira alors de montrer que, sous son apparente uniformité, le recrutement social des hip-hoppeurs, des années 1980 jusqu'aux années 2010, a toujours été complexe et en évolution. Nous mettrons en évidence qu'une des clés d'explication de l'investissement des pratiquants dans telle ou telle modalité de pratique est le rapport particulier que ceux-ci entretiennent vis-à-vis de l'espace des quartiers populaires. À partir d'une sociographie historique des pratiquants du hip-hop, nous serons alors en mesure de nous demander à quelles conditions la pratique du hip-hop autorise, pour certains jeunes des quartiers populaires – et notamment les plus dominés – des formes de revalorisation symbolique et de franchissement des barrières sociales.

Comme l'écrivent Stéphane Beaud et Michel Pialoux, « *la force sociologique de l'enquête ethnographique réside dans son pouvoir de contextualisation des propos et des situations. Ainsi, elle offre une capacité de décrire et d'analyser, sous un autre point de vue que celui couramment utilisé, des processus sociaux qui sont enracinés dans un contexte socio-historique donné* » (Beaud & Pialoux, 2006 : 83). Penser ce contexte socio-historique suppose alors de prendre l'espace socio-territorial des quartiers populaires non pas comme un ensemble de modes de vie ou une organisation sociale figée possédant des caractéristiques précisément déterminées, mais comme une « configuration » donnée, au sens qu'en donne Norbert Elias. Pour ce dernier, la configuration est l'échelon observé par le chercheur qui

adopte un point de vue dit « synoptique » sur une situation dans laquelle des individus sont pris dans des normes sociales à la fois fixes et souples, qui contraignent leurs actions en même temps qu'elles délimitent leur marge de manœuvre individuelle. Il donne notamment l'image du filet²⁰ : le sociologue, pour saisir les raisons de la forme d'un filet et la façon dont celle-ci est susceptible d'évoluer, doit porter son regard sur l'ensemble des mailles qui le composent, puisque ni la forme d'un fil ni celle de chacun des fils pris séparément ne peut suffire à en rendre compte ; c'est l'association des fils ensemble qui rend possible une configuration du filet à un moment précis, et le mouvement du filet dans son ensemble aura des conséquences sur chacun des fils. L'approche synoptique revient donc à porter sur son objet non pas un regard le plus fin possible, mais un regard le plus complet et synthétique possible pour comprendre la « texture » de la configuration, quelle que soit sa taille. Appliqué aux quartiers populaires, cette approche « configurationnelle » suppose d'éviter l'écueil de la réification qui fige l'espace social, et d'adopter une analyse historique. Dit autrement, il s'agit de comprendre ce qui, dans la configuration des quartiers populaires des années 1980, permet d'expliquer qu'une partie des jeunes qui y habitent s'approprient la pratique du hip-hop. Puis de questionner l'hypothèse selon laquelle l'évolution de la pratique est en partie liée à l'évolution de cette configuration dans les trois décennies suivantes.

On peut détailler les grandes évolutions qu'ont connues ces quartiers populaires. Si l'on s'en tient à une acception formelle de l'expression « quartiers populaires » en termes de présence de grands ensembles d'habitat social et de concentration de populations socialement fragiles, les sociologues Michel Kokoreff et Didier Lapeyronnie estiment que « 8 à 10 millions de personnes » y habitent, soit environ 15% de la population française (Kokoreff & Lapeyronnie, 2013 : 14). Ce chiffre n'a pas beaucoup évolué depuis les années 1980. Si l'on choisit de ne s'intéresser qu'aux quartiers dits « prioritaires », c'est-à-dire bénéficiaires des dispositifs de la politique de la Ville, les 751 Zones urbaines sensibles (ZUS) de France réunissent 4,7 millions d'habitants, soit 7,5% de la population française et environ 10% de la population urbaine, et les quartiers concernés par les Contrats urbains de cohésion sociale (CUCS) hors ZUS, près de 4 millions d'habitants²¹. Dans ces quartiers, on compte environ 60% des logements HLM de qualités et de prix très variables. La population y est plus jeune (31,6% de moins de 20 ans en 2014²²) et moins diplômée que la moyenne des populations des communes

²⁰ Norbert Elias, *La société des individus*, Paris, Fayard, (1987)1991.

²¹ Onzus, Rapport 2014 de l'Observatoire national des zones urbaines sensibles, disponible sur onzus.fr.

²² Fodé Sylla, « L'emploi des jeunes des quartiers populaires », Paris, Conseil économique et social, juillet 2009.

environnantes et que la moyenne nationale, et on observe une surreprésentation des familles nombreuses et monoparentales (Pan Ké Shon, 2007). La mobilité résidentielle y est également plus importante que sur le reste du territoire français, signalant par-là que les habitants cherchent à quitter plus rapidement qu'ailleurs un habitat globalement dégradé et que l'Etat peine à rénover (*ibid.*). Le taux de chômage en 2014, et en particulier celui des jeunes est plus élevé que la moyenne nationale. Le taux de chômage général est de 19,5%, celui des 25-49 ans de 22,7 %, celui des 50-64 ans de 16,6 %, contre respectivement 10 %, 9,1 % et 6,7 % pour les populations hors ZUS²³.

Dans l'ensemble, les habitants de ces quartiers connaissent donc des phénomènes de ségrégation territoriale, socio-économique et raciale, qui tendent à perdurer ou à s'accroître, depuis une trentaine d'années. La mixité sociale n'y a jamais vraiment existé puisque les classes moyennes qui y habitaient à leur construction (Clerc, 1967) les ont quittés dès le milieu des années 1970 (Pinçon, 1981) et que les familles immigrées d'ouvriers et d'employés y sont depuis surreprésentées (Tissot, 2005). Ainsi, au milieu des années 1980, les quartiers populaires apparaissent déjà comme « *le produit de la ségrégation spatiale, de l'homogénéité, et surtout de la privation du droit à la ville* » (Kokoreff & Lapeyronnie, 2013 : 13) et de concentration des difficultés sociales, quand bien même « *ces questions ne sont pas spécifiques aux cités de banlieue, mais celles-ci ne sauraient non plus s'y réduire* » (*ibid.* : 14)

Par ailleurs, depuis la fin des années 1980, le chômage a plus affecté les habitants de ces quartiers que le reste de la population (de + 6 points en 1990 à + 10 points en 2006). L'écart s'est également accru en termes d'accès aux diplômes. Si l'on prend ceux des diplômés des quartiers populaires qui ont obtenu un diplôme bac+2 ou plus, l'écart avec le reste de la population est aujourd'hui d'environ 16 points. De façon générale, les emplois occupés par les habitants des quartiers populaires sont plus souvent des contrats de travail précaires ou à temps partiel subi²⁴. Entre les jeunes habitants des quartiers populaires qui sont adolescents ou jeunes adultes dans les années 1980 et du début des années 1990 – ceux dont sont issus les membres de la première génération de pratiquants du hip-hop – et leurs cadets de la fin des années 1990 et des années 2000, il existe donc des continuités et des ruptures. La continuité, c'est celle d'une même situation marquée, dans l'ensemble, par une pauvreté matérielle relative (vis-à-vis du reste de la population), un même habitat en logement social et une permanence, si ce n'est une aggravation, du sentiment de faire l'objet d'une stigmatisation

²³ Onzus, Rapport 2010 de l'Observatoire national des zones urbaines sensibles, disponible sur onzus.fr.

²⁴ Fodé Sylla, *op. cit.*, 2009.

sociale, et d'un « regard dépréciatif, souvent méprisant, voire raciste de la part de larges fractions de la société française aussi bien que de ses principales institutions (police, administration, justice, etc.) » (Beaud & Masclet, 2006 : 821). Les ruptures sont celles qui caractérisent le passage d'une « génération banlieue » ou d'une « génération des Beurs » à une « génération de cité » (*ibid.* : 804). C'est-à-dire que la fin des formes traditionnelles d'encadrement des classes populaires par les municipalités de gauche et les organisations ouvrières à partir de la fin des années 1970 amorcent un divorce politique et social plus profond entre les militants et les élus de gauche d'une part, et les habitants des cités d'autre part (Masclet, 2003), que l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981 n'a pas empêché. En même temps que cette alliance entre gauche et cité s'étirole, la « génération de cité » est aussi celle du « durcissement de la compétition scolaire au détriment des familles les moins dotées en ressources culturelles » (*ibid.* : 822). Chez une partie des habitants des quartiers populaires des années 1990 et 2000, et notamment chez les plus jeunes, se développent à la fois une désillusion politique profonde et une forme de pessimisme généralisé, nourrie de la baisse des croyances en les possibilités d'ascension sociale par l'école et le travail. En conséquence, la « galère » (Dubet, 1987) des plus jeunes, qui peinent à accéder à l'emploi stable et à quitter le domicile familial, débouche sur le développement de comportements déviants (toxicomanie, pratiques à risques) et du trafic de drogue dans les quartiers. Ce dernier constitue à la fois une tentation pour les adolescents et une soupape économique importante pour les familles les plus précaires (Duprez & Kokoreff, 2000). C'est ainsi que, au cours des années 1990, une certaine « culture des rues » devient un élément central de l'organisation de la vie des jeunes habitants des quartiers populaires. Nous reprenons à notre compte cette expression, selon la définition qu'en donne David Lepoutre dans l'enquête qu'il a consacrée aux sociabilités adolescentes dans un grand quartier d'habitat social de La Courneuve (Seine-Saint-Denis). Le sociologue parle d'un « système culturel » (Lepoutre, 1997 : 28) qui organise surtout les relations entre les adolescents dans la cité, avant l'entrée dans la vie adulte et avant la projection dans un avenir social, patrimonial et professionnel. Cette culture se compose à la fois d'usages du langage (importance de la parole orale, dispositions langagière particulières, comme l'argot des cités, notamment), types de sociabilité (densité des réseaux d'interconnaissance, agrégations juvéniles en bande), proximité et tolérance vis-à-vis des actes de petite délinquants (vols et bagarres notamment), violence symbolique des échanges, pratiques agonistiques (ludiques, sportives, artistiques), système de valeur fondé sur l'honneur et la réputation, et enfin attachement fort à l'espace local. David Lepoutre signale que ce système de dispositions, d'attitudes et de valeurs est surtout partagé par des adolescents, et

que, après 16 ans, la plupart des jeunes s'en éloignent pour se conformer à un mode de vie adulte dominant. Pour autant, cette culture des rues est peut être prolongée dans « *des formes de sous-cultures délinquantes* » (*ibid.* : 33), c'est-à-dire que cette culture est aussi celle qui autorise l'entrée et l'installation dans des carrières délinquantes « sérieuses » pour les post-adolescents et les jeunes adultes des quartiers populaires. Enfin, David Lepoutre souligne que, si cette culture des rues est « *intimement liée au cadre des grands ensembles de banlieue* » (*ibid.* : 31), elle « *fait bel et bien partie de la culture française contemporaine dont elle forme une composante marquante, et même [...] un pôle de diffusion de plus en plus affirmé* » (*ibid.* : 33).

Les travaux que nous venons de citer tendent tous à souligner une rupture qui intervient entre la fin des années 1990 ou au tout début des années 2000, et qui marque le passage d'une configuration historique à une autre pour les quartiers populaires. Nous reprendrons donc dans notre analyse ce découpage historique en deux périodes (1981-fin des années 1990, puis fin des années 1990-2015) et nous demanderons en quoi le passage d'une configuration à une autre – avec toutes les stylisations théoriques que cela suppose – éclaire aussi *le passage d'une génération de pratiquants du hip-hop à une autre*.

III. L'enquête et ses matériaux

Notre programme de recherche – observer le hip-hop *en cours* et le saisir *au long cours* – supposait une méthodologie transversale, combinant les matériaux ethnographiques avec des données *macro* sur l'évolution structurelle de l'environnement (social, politique, intellectuel économique, institutionnel) dans lequel s'insère les pratiques et les pratiquants. Nous avons donc engagé conjointement deux démarches. Nous avons d'abord réalisé une enquête de terrain sur le long terme, qui nous a permis de récolter des matériaux d'observation sur la pratique et de réaliser des entretiens biographiques, des entretiens courts et des questionnaires avec des pratiquants dans des cadres variés. Nous avons complété ce travail par la collecte et l'analyse de données de cadrage (archives télévisuelles, archives de presse, archives personnelles) et d'une base de données des acteurs du hip-hop en France. Grâce à cette méthode, Olivier Schwartz souligne que les faits observés « *parce qu'ils sont étudiés " de l'intérieur "*, dans les conditions où ils se produisent et où ils sont vécus, [...] sont des faits

d'intersection, qui obligent le sociologue à circuler entre les sphères abstraitement séparées de la vie sociale, entre les niveaux les plus différents d'analyse, passant du plus " structurel " au plus " situationnel " et du plus " social " au plus " individuel " pour les faire s'éclairer réciproquement » (Schwartz, 2011a : 259).

Quelques précisions théoriques

Comment qualifier les activités du hip-hop ?

Etudier des pratiques généralement classées dans l'ordre des pratiques culturelles implique de fixer au préalable une définition de ce que l'on entend par « culture ». Cette entreprise de définition est rendue d'autant plus nécessaire que le sens commun associe souvent le hip-hop à une « culture populaire » et que cette catégorie est fréquemment au cœur de controverses politiques, et de querelles scientifiques²⁵.

Deux approches de la « culture » coexistent. La première repose sur une définition limitée de la notion de culture, « *acception restreinte, académique, " cultivée ", qui renvoie aux œuvres dites culturelles, et aux pratiques qui leurs sont attachées* » (Cuche, 2010 : 8). De ce point de vue, les disciplines du hip-hop sont des *pratiques culturelles*, c'est-à-dire des actions dont la finalité est de produire des œuvres destinées à être consommées comme des loisirs pour un public. Les pratiquants du hip-hop sont alors des producteurs intégrés – ou aspirants à être intégrés – à des « mondes de l'art » (Becker, 1982) dont le fonctionnement est structuré par des objectifs de rentabilité économique et par des interrelations fortes entre artistes, professionnels de l'art et public. La seconde approche repose sur une définition large de l'idée de culture, dite aussi anthropologique, c'est-à-dire l'ensemble des modes de vie et de pensée d'une communauté ou d'un groupe social. De ce point de vue les disciplines du hip-hop sont des *éléments culturels*, des traits caractéristiques du groupe, grâce auxquels ses membres se définissent, intègrent les pairs et excluent les étrangers, et qu'ils transmettent aux jeunes générations. Les pratiquants du hip-hop sont alors des membres d'un groupe doté d'une culture propre dont le hip-hop est un élément de définition parmi d'autres, un « trait culturel »

²⁵ Sur la capacité de l'adjectif populaire à générer des controverses scientifiques et politique, on peut se référer à l'article de Pierre Bourdieu, « Vous avez dit " populaire " ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 46, mars 1983, p. 98-105.

dont les formes ne sauraient être comprises sans prendre en compte l'ensemble des autres traits du groupe.

Ne retenir qu'une seule de ces deux conceptions entraîne forcément des analyses partielles. Considérer le hip-hop uniquement comme une pratique culturelle permet d'explorer des aspects centraux de ces pratiques (économie du hip-hop, diffusion, générations de pratiquants, diversification des œuvres, etc.). Mais l'on se trouve privé d'une compréhension des motivations des acteurs, de la diversité des modalités de la pratique, des relations entre les pratiquants, etc. Inversement, ne considérer le hip-hop que comme un élément culturel propre à un ou plusieurs groupes sociaux permet de mieux comprendre comment cette activité s'insère dans un système cohérent de traits culturels propre aux membres du groupe (sociabilités, modes de vie, représentations, valeurs, etc.). Mais l'on passe alors à côté du fait qu'une grande partie de ces activités sont orientés vers la recherche de profits (économiques, symboliques) et que les pratiquants s'insèrent dans des réseaux concurrentiels qui déterminent en partie les modalités de leurs pratiques et les formes des œuvres qu'ils produisent.

Nous proposons donc, autant que possible, d'alterner entre ces deux approches de la culture afin de proposer des analyses les plus complètes possibles. C'est pourquoi nous choisissons de définir l'activité de se livrer à un ou plusieurs disciplines du hip-hop – rapper, danser, graffiter, taguer, faire du *deejaying* – comme des **activités artistiques, qui sont pratiquées par des hip-hoppeurs**. Ce terme est à la fois assez généraliste et assez précis pour qualifier les pratiques observées simultanément sous l'angle de la définition savante de la culture et sous l'angle de sa définition anthropologique. En outre, ce terme souligne l'idée d'action, qui est au principe de notre projet d'une sociologie des pratiques *en cours* et met l'accent principal sur les pratiquants et leur insertion dans des rapports sociaux plutôt que sur le contenu des œuvres produites.

Aborder le hip-hop dans son ensemble pour mieux penser sa diversité

Penser ensembles les différentes disciplines du hip-hop n'est pas chose aisée. Ce choix procède surtout de la démarche socio-historique que nous avons choisi d'adopter. En effet, le « mouvement hip-hop » est apparu dans le Bronx sous à la suite d'opérations de syncrétisme ayant réuni des expressions variés, inspirées de différentes traditions chorégraphique, musicales et graphiques (Chang, 2005 : 72 et suiv.). En France, l'importation du hip-hop – sur laquelle nous reviendrons en détail – a respecté ce schéma originel. Ainsi, les premières

formes de pratiques collectives du hip-hop en France réunissaient-elles à la fois des danseurs, des graffeurs, des rappeurs et des DJ. Et beaucoup des pratiquants de la première génération pratiquaient en réalité plusieurs disciplines (voir chapitre 1).

Pourtant, on constate un profond déséquilibre dans la visibilité qu'ont acquise les différentes disciplines dans le champ de la recherche scientifique. La danse est la discipline qui a suscité la première l'intérêt de certains journalistes et chercheurs, comme l'illustre l'article pionnier Luc Basier et Christian Bachmann (Bachmann & Basier, 1985) cité plus haut. Pourtant, rares sont les chercheurs à avoir réellement pris cette pratique comme objet d'étude à part entière, en dehors de Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia (2005). En revanche, le graff a suscité dès le début des années 1990 un fort engouement médiatique et politique lié à la « *constitution du tag en problème public* » (Hammou, 2012 : 72). Cependant, presque aucun travail de sciences sociales n'a été mené sur cette pratique, au-delà de deux essais qui ne reposent pas sur un travail d'enquête de terrain au long cours, écrits par Alain Vulbeau (Vulbeau, 1992) et Alain Milon (Milon, 1999). Seul un article de Frédéric Vagneron, qui rend compte d'une courte observation de graffiteurs en train de réaliser des œuvres, permet d'apporter quelques éléments sur les sociabilités entre pratiquants et certains ressorts de cette activité (Vagneron, 2003). Plus récemment, la thèse menée par Nicolas Mensch (Mensch, 2014), dans laquelle il interroge quelques graffeurs, permet de questionner des aspects peu explorés, comme leur rapport à la transgression ou la tension entre anonymat de la pratique et quête de visibilité. En réalité, c'est surtout le rap – discipline la plus médiatisée du hip-hop depuis le début des années 1990 et plus encore depuis 1997 (Hammou, 2012 : 194 et suiv.) – qui a inspiré les plus grandes quantité et diversité de travaux scientifiques, comme la revue de littérature présentée plus haut l'a montré. Exception faite de Loïc Lafargue de Grangeneuve (2008) et, avant lui, d'Hugues Bazin (1995), aucun auteur n'a choisi de traiter le hip-hop de France dans son ensemble. Cette atomisation des recherches sur le hip-hop fait écho à la réalité de l'atomisation disciplinaire de la pratique. En effet, l'interdisciplinarité n'a pas subsisté à la première génération de pratiquants (voir chapitre 2) et, comme nous le montrerons plus loin, l'univers du hip-hop connaît depuis la fin des années 1990 un processus de spécialisation des acteurs qui accentue le cloisonnement disciplinaire (voir chapitres 4, 5 et 6).

Toutefois, nous faisons le choix de proposer un dispositif d'enquête qui permet de saisir les pratiques du hip-hop dans leur ensemble, sans présager *a priori* de ce qui les réunit ou, au contraire, les distingue. Cette proposition possède deux avantages. D'une part, il s'agit précisément de s'interroger sur la réalité de l'unité des disciplines du hip-hop : Qu'y avait-il

de commun, au milieu des années 1980, entre les pratiques et les pratiquants du rap, de la danse et du graff ? Comment ce lien a-t-il évolué ? D'autre part, il s'agit de comparer et d'interroger raisons des évolutions différenciées connues par chaque discipline en termes de modalités et de lieux de la pratique, de recrutement social des pratiquants, des publics visés, des réseaux de diffusion et des modes d'organisation économiques des acteurs.

L'enquête de terrain : trois associations spécialisées

Le cœur du dispositif de recherche est une enquête comparative organisée autour de trois terrains sur lesquels nous avons enquêté durant près de quatre ans. Ces terrains sont des associations spécialisées dans des activités de transmission (cours, stages, ateliers) et de diffusion (organisation d'événements, production de disques, de spectacles, de festivals) des disciplines du hip-hop. Elles ont en commun d'être implantées depuis environ vingt ans dans des quartiers populaires dans lesquels elles déploient leurs activités.

Ces associations sont :

- L'association « Véridique Clan », située à Toureau (Hauts-de-Seine)
- L'association « Vergny City Breakers » (VCB), située à Vergny (Seine-Saint-Denis)
- L'association « Urban Mood », située dans le Nord-est de Paris.

Contextes locaux

L'association Véridique Clan, qui existe depuis 1996, est spécialisée dans la transmission et la diffusion de la musique rap. Elle est installée dans la ville de Toureau (Hauts-de-Seine) qui compte environ 30 000 habitants. Ancienne ville ouvrière au sortir de la Seconde guerre mondiale, dirigée par un maire SFIO puis le PCF avant l'arrivée de la droite au milieu des années 1980. La répartition des habitants par PCS est presque identique à celle du département des Hauts-de-Seine dans son ensemble, où les classes moyennes et supérieures sont largement surreprésentées : près de la moitié des habitants de plus de 15 ans sont « Artisans, commerçants, chefs d'entreprise » (2,7 %), « Cadres et professions intellectuelles

supérieures » (25,5 %) ou « Professions intermédiaires » (20,2 %) ²⁶. Le local de l'association est plus précisément implanté dans le quartier la Citadelle, principal quartier d'habitat social de cette ville, qui regroupe 2000 habitants. Ce quartier concentre les plus forts taux de chômage et de familles nombreuses. Un trafic de drogue impliquant quelques dizaines d'adolescents et de jeunes adultes y est solidement implanté

Les bénéficiaires des activités de l'association sont presque exclusivement des adolescents et des jeunes adultes du quartier La Citadelle, âgés pour la plupart de 15 à 25 ans. L'association dispose d'un local qui lui est prêté par la ville. Ce local se compose d'une partie studio comprenant une cabine d'enregistrement insonorisée reliée à un poste de travail pour un ingénieur du son, où sont installés des outils audio professionnels (console de mixage, matériel d'enregistrement, postes informatiques et instruments de musique). Il comporte aussi une salle avec des ordinateurs en accès libre et une partie salon, avec canapés, table basse, coin cuisine et sanitaires ²⁷. La principale activité de l'association consiste à proposer aux adhérents des séances d'enregistrement ou de répétition dans le studio, assistées d'un ingénieur du son. L'association dispose aussi de matériel de captation et de montage vidéo pour réaliser des clips. Le Véridique Clan propose aussi, en partenariat avec le service jeunesse de la Ville de Toureau, des ateliers d'écriture et des stages d'initiation ou de création musicale pour des jeunes de la ville. Enfin, l'association organise chaque année un festival de hip-hop réunissant danseurs, graffeurs et rappeurs, et des concerts ponctuels dans des salles des environs. On compte une trentaine d'adhérents actifs (c'est-à-dire qui réservent des séances, aident à l'organisation des événements, payent leurs cotisations et participent régulièrement aux conseils d'administration). Deux ingénieurs du son sont employés à temps partiel, en « contrats aidés ». La majorité des dépenses de fonctionnement est assurée grâce à subventions de la Ville de Toureau.

L'association Vergny City Breakers (VCB) est une association de « danseurs de quartier » qui propose des activités liées à la danse hip-hop dans la Ville de Vergny (Seine-Saint-Denis). Cette commune d'environ 80 000 habitants est adossée à un tissu de grandes industries et de sous-traitants du secteur des transports, à proximité de l'aéroport de Roissy Charles-de-Gaulle. Elle est particulièrement clivée entre une moitié « riche », composée du centre-ville historique, de zones pavillonnaires, de petits immeubles modernes et de résidences privées, et une « moitié pauvre » composée principalement de grandes ensemble de logements sociaux.

²⁶ Données INSEE, Recensement général de la population, 2008.

²⁷ Voir annexe n°12.

Situé dans cette moitié « pauvre » de la ville, le quartier des Prairies, classé ZUS, compte environ 22 000 habitants dans un ensemble HLM construit au début des années 1970. Le taux de chômage est de 28% (contre 24% pour l'ensemble de la commune), deux tiers de ménages sont allocataires d'une ou plusieurs prestations des Caisses d'allocations familiales (contre 50% pour l'ensemble de la commune). La médiane des revenus fiscaux déclarés est deux fois plus basse que pour l'ensemble de la commune. Enfin, le quartier accueille une forte proportion d'immigrés (30% de population de nationalité étrangère) et de familles nombreuses (17,3% des ménages, contre 6% pour l'ensemble de la commune)²⁸. Par ailleurs, le quartier est connu pour abriter plusieurs points de trafic de stupéfiants, qui concernent quelques dizaines d'adolescents et de jeunes adultes.

L'association VCB est implantée dans le quartier depuis le milieu des années 1990, et a adopté différents noms et différentes formes successivement. La principale activité de VCB consiste à proposer des cours de danse destinés aux enfants et adolescents du quartier des Prairies. Ces cours, qui ont lieu dans des salles d'un centre de danse municipal situé en plein cœur du quartier, vont de cours d'initiation pour des jeunes enfants à des cours dédiés à l'entraînement de danseurs en voie de professionnalisation. Trois professeurs, bénévoles ou rémunérés, assurent la totalité des cours. En plus des cours, l'association organise durant les vacances scolaires des ateliers (graffiti, *deejaying*, écriture de rap, vidéo). L'association organise également depuis 2003 un *battle* de danse annuel, qui réunit des danseurs venus de plusieurs pays, et qui se déroule dans une salle mise à disposition par la ville de Vergny, située à proximité du quartier. Depuis 2013, l'association propose de façon plus informelle des mini-*battles* destinés à des danseurs plus jeunes et moins qualifiés, sans sélection préalable, dans un parc jouxtant le quartier. Enfin, l'association assure des animations de quartier ponctuelles, comme des démonstrations de danse ou de graffiti, ainsi qu'un grand pique-nique annuel dans ce même parc, auquel sont conviés les élèves, les familles, et les proches de l'association. L'association dispose d'un petit bureau dans cet équipement pour stocker du matériel et gérer les tâches administratives. L'association bénéficie de subventions de la Ville et du département, mais la majorité de ses revenus provient des cotisations des élèves.

L'association Urban Mood a été créée en 1998. Il s'agit à l'origine d'une association dispensant des cours de danse hip-hop, qui s'est peu à peu professionnalisée et a élargi ses

²⁸ Données INSEE, Recensement général de la population, 2008.

domaines d'activités à toutes les disciplines du hip-hop. L'association est implantée dans le 19^{ème} arrondissement de Paris, plus précisément dans un des derniers quartiers du Paris populaire (dont une partie est classée en ZUS), caractérisé par la présence de nombreux ensembles HLM – on y trouve les loyers les plus bas de Paris – et de friches industrielles, dont certaines font l'objet de réhabilitation urbaine (espaces verts, bureaux, commerces, équipements culturels, etc.).

Après avoir obtenu et utilisé un local dans une « pépinière d'associations » pendant quelques années, l'association Urban Mood bénéficie désormais de son propre local, moderne et spacieux (environ 100 m²). Les activités principales sont des cours dans toutes les disciplines du hip-hop : danse, graffiti, *deejaying*, écriture de rap, *human beatbox*. Cependant, l'association élargit peu à peu le spectre à des activités artistiques non liées au hip-hop (vidéo, *light painting*), ou à des activités sportives (boxe). Les cours réguliers, qui réunissent surtout des jeunes du quartier, sont le plus souvent dispensés dans le local ou dans des lieux situés à proximité immédiate (équipement culturel ou sportif, parc public, etc.). L'association organise aussi des événements réguliers (*block parties*, festival de films) ou ponctuels (démonstrations, expositions, conférences). L'association vend par ailleurs des prestations privées (cours, stage, démonstrations, spectacles) pour des clients divers : comités d'entreprises, établissements scolaires et collectivités territoriales. Urban Mood s'est également lancé depuis 2010 dans un nouveau domaine d'activité : il s'agit, un peu à la manière d'une agence d'artistes, de répertorier des hip-hoppeurs et de les « placer » pour assurer des missions ponctuelle auprès de clients (animation lors d'un lancement de produit d'une marque ou d'un événement d'entreprise, démonstration lors d'un événement public organisé par une collectivité, etc.). Enfin, Urban Mood développe depuis 2012 une mini-médiathèque de documents d'archives sur le hip-hop, consultables dans son local sur des postes informatiques, et organise des projections de vidéos d'archives tous les mois. L'association emploie désormais quatre salariés à plein temps, et accueille deux stagiaires. Les revenus de l'association se composent à la fois de nombreuses subventions publiques (Ville de Paris, Département, Région, Direction des affaires culturelles), subventions privées (mécénat *via* des fondations d'entreprises) et des produits de leurs activités marchandes.

L'accès au terrain

Notre accès à ces terrains d'enquête a été différent selon les cas. Nous avons rencontré Bruno, le cofondateur de VCB, à l'occasion de notre travail de mémoire de Master 2 portant sur la

sociogénèse du hip-hop en région parisienne. Nous voulions d'abord recueillir ses souvenirs de « pionnier » de la danse hip-hop et retracer son parcours. Il nous a donné rendez-vous dans les locaux du centre de danse municipal dans lequel l'association donne ses cours. Nous avons ensuite demandé à assister à certains cours pour danseurs amateurs, puis à observer d'autres cours auxquels nous ne participions pas. Cette première initiative de notre part fut comme une sorte de test, qui avait, selon nous, deux finalités. D'une part, il s'agissait de vérifier notre véritable intérêt scientifique pour les activités de l'association, et pour la danse hip-hop en général. En effet, les premiers contacts avec Bruno ont été rugueux, celui-ci se méfiant des « étudiants et des journalistes » qui voulaient « se servir de [leur] culture hip-hop » pour « faire des livres ou des films ». Passer du temps, les soirs et les week-ends, dans les salles de cours de ce centre de danse municipal, permettait de démontrer le fait que notre motivation n'était pas pécuniaire. D'autre part, il s'agissait de tester notre capacité à nous adapter au milieu social dans lequel nous étions alors immergés, et par là, de vérifier que nous ne serions pas déstabilisés. Se mettre au niveau d'un élève comme les autres a permis d'évacuer peu à peu cette suspicion d'altérité sociale et de faire accepter notre présence. Progressivement, nous avons alors pu assister aux autres activités quotidiennes de l'association, comme les ateliers de graff organisés durant les vacances scolaires, le *battle* annuel et les animations de quartiers (*battles* ponctuels, initiation à la danse le parc voisin du quartier). Nous avons aussi assisté à différentes réunions publiques ou privées de l'association, organisées à différentes occasions. Petit à petit, nous avons également noué des contacts avec d'autres bénévoles de l'association, et notamment Stéphane, qui est co-fondateur de l'association avec Bruno. Au cours des quatre années qu'a duré l'enquête, nous avons pris soin de régulièrement donner des nouvelles et assister ponctuellement à certains événements, afin de ne jamais laisser les relations se distendre.

Nous avons rencontré Gauthier, le fondateur d'Urban Mood, à l'occasion de notre mémoire de Master 2, lorsque l'association s'appêtait à organiser un événement pour commémorer les trente ans du New York City Rap Tour, la première tournée en France d'artistes hip-hop étasuniens réalisée en 1982. Nous avons d'abord été présentés par un ami en commun. Il a tout de suite été coopératif avec notre projet de recherche, dont on peut supposer qu'il entrait en résonance avec son objectif de légitimation de l'action de son association. Nous avons alors pris l'habitude de passer régulièrement le saluer et prendre des nouvelles de l'avancée des projets de développement de l'association. En parallèle, nous avons assisté à plusieurs des activités que cette dernière propose : cours de danse, ateliers de graff, *block party*, festival de

court-métrage, conférences-débats. À ces différentes occasions, nous avons rencontrés plusieurs salariés ou stagiaires de l'association. Nous avons aussi rencontré de nombreux pratiquants, de différents âges et pratiquant plusieurs disciplines du hip-hop, avec certains desquels nous avons réalisé des entretiens biographiques (voir plus bas). Nous avons été sollicité par l'association pour participer à la conception et à l'organisation d'un cycle de conférences-débats consacrés à la danse hip-hop, qui s'est déroulé entre décembre 2011 et mars 2012 dans un équipement culturel public municipal situé à proximité des locaux de l'association. Enfin, nous nous sommes rendu à plusieurs reprises dans les locaux de l'association pour consulter des archives dans le cadre d'une mini-médiathèque sur le hip-hop qu'Urban Mood est en train de constituer (vidéos, magazines, archives personnelles). Les relations avec les salariés et les pratiquants gravitant autour de l'association ont toujours été assez fluides. Avec deux ou trois pratiquants de la première génération, les relations ont été empreintes de méfiance pendant un premier temps. Ceux-ci semblaient vouloir vérifier nos connaissances sur l'histoire du hip-hop sous formes de questions directes (« *et, tu connais X ?* », « *Tu as déjà vu/écouté ce qu'a fait X ?* ») ou de questions rhétoriques (« *J'imagine que tu sais que... ?* »). Mais une fois ces effectuées ces vérifications – que nous interprétons comme une assurance de respect mutuel sur la base du partage d'une passion –, les relations se sont normalisées.

Enfin, nous avons été présentés à Jean-Marc, le fondateur et directeur du Véridique Clan par un ami rappeur amateur qui avait fréquenté un temps les locaux de l'association. Nous avons réalisé un premier entretien avec lui, puis avec un des deux ingénieurs du son qui y sont salariés, et avons rencontrés quelques-uns des rappeurs adhérents. Jean-Marc nous a ensuite sollicité pour devenir évaluateur scientifique pour un projet de collaboration artistique entre des rappeurs de l'association et les musiciens de l'orchestre symphonique du conservatoire municipal, dans le cadre du dispositif « Expérimentations sociale » financé par le Fonds d'Expérimentations pour la Jeunesse (le projet « Classico hip-hop »). À partir d'octobre 2010, nous avons alors passé beaucoup ensemble, pour rédiger les objectifs du projet, les budgets et les demandes de subventions. Puis nous avons assuré la mission d'évaluation, en observant toutes les étapes du projet (répétitions, enregistrements, concerts, vente des concerts auprès de programmeurs de salles) et en réalisant des entretiens et des questionnaires auprès des participants. Ce projet nous a permis de nouer des relations de confiance avec certains rappeurs adhérents. Nous avons alors pu négocier une position d'observateur privilégié au sein des locaux du Véridique Clan.

Dans un premier temps, nous avons obtenu de pouvoir assister à des séances d'enregistrement ou d'entraînement des rappeurs en nous asseyant aux côtés de l'ingénieur du son, derrière sa console. Après leur avoir expliqué la démarche, les deux ingénieurs du son ont peu à peu accepté notre présence. Nous avons alors pu passer des dizaines de journées à observer les activités quotidiennes de l'association et les sociabilités qui se déroulent autour d'elles. Cette position fut facilitée par le fait que le studio – et plus généralement les locaux de l'association – accueille une multitude de personnes en plus de l'ingénieur du son et du rappeur ou du groupe de rappeur dans le cadre de leur séance (amis, famille, autres rappeurs, etc.). Il est donc habituel que soit présentes d'autres personnes. Toutefois, face à certains rappeurs qui, en nous voyant, questionnaient notre présence, nous avons rapidement trouvé le soutien des ingénieurs du son, qui nous présentaient soit comme un étudiant, soit comme un ami, soit – par commodité – comme « un stagiaire ».

Les matériaux de l'enquête

Sur ces trois terrains, nous avons collecté des matériaux de différentes natures. Notre enquête a d'abord consisté à suivre de façon prolongée une partie des activités quotidiennes de ces associations. Pour ce faire, nous avons assisté aux activités suivantes, entre février 2011 et juillet 2015 :

- Une vingtaine de des séances d'enregistrement ou de répétition de rappeurs au sein du studio de Véridique Clan. Ces séances débutaient à 14h30 ou à 17h30 (selon les jours), et se terminaient environ à 21h. Parfois, ces séances se prolongeaient plus tard dans la nuit.
- Huit cours de *breakdance* (entre deux et trois heures) donnés le soir en semaine (de 18h à 20h ou 21h) par l'association Vergny City Breakers dans le centre de danse municipal. Nous avons également assisté à trois petits *battles* de danse donnés dans un parc voisin du quartier des Prairies, et à deux ateliers de graffiti, de tag et d'écriture de rap proposés durant les vacances scolaires.
- Un atelier de graffiti, deux cours de danse, une *block party* (juin 2013), et une exposition sur l'histoire du hip-hop (juillet 2014) organisés par Urban Mood.

Nous avons également assisté à des activités plus ponctuelles de ces associations, en tant qu'observateur participant :

- Nous avons ainsi participé à l'élaboration et à l'animation d'un cycle de quatre conférences-débats sur le hip-hop entre décembre 2011 et avril 2012, organisées par Urban Mood dans un équipement culturel public du quartier. Des extraits du verbatim d'une de ces conférences-débats sont retranscrits et analysés dans le chapitre 6 (Encadré 19 - Un échange vif entre deux générations de danseurs)
- Nous avons assisté à deux réunions de soutien organisées par VCB au début de l'année 2013, à un moment où l'association rencontrait des difficultés avec la direction du centre municipal de danse dans lequel elle donne ses cours et que la mairie menaçait de diminuer ses subventions. Nous avons alors pris position publiquement et sommes intervenu en tant que chercheur auprès de certains élus et directeurs de service.
- Nous avons pris part, en tant qu'évaluateur scientifique, au projet « Classico hip-hop » porté par Véridique Clan et financé par le Fonds d'Expérimentations pour la Jeunesse. Ce projet consistait en une collaboration artistique entre des rappeurs de l'association et les musiciens de l'orchestre symphonique du conservatoire municipal qui a duré d'octobre 2010 à juin 2012. Notre rôle consistait, conjointement aux responsables de l'association, à définir des objectifs à cette « expérimentation sociale » (selon la terminologie ministérielle) et à imaginer et mener un dispositif d'évaluation scientifique au cours du projet permettant de jauger le niveau d'accomplissement de ces objectifs²⁹.

En parallèle de toutes ces moments formels d'enquête, nous avons favorisé, tant que possible, une enquête ethnographique par présence prolongée auprès de certains adhérents, salariés ou bénévoles des associations. C'est-à-dire que nous avons prêté une attention particulière à aux interactions routinières qui se déroulaient autour des activités principales des associations, entre les adhérents, les bénévoles, les partenaires et les proches : sociabilités, échanges verbaux et non-verbaux, allers et venues dans les locaux des associations, etc. Enfin, au cours de l'enquête, nous avons noué des relations privilégiées avec certains enquêtés – parfois des relations amicales – qui nous ont permis d'accéder à des tranches de leur quotidien qui sont autant de pans de leurs « monde privé ». Nous avons ainsi été amené à honorer les invitations à des repas familiaux, aller chercher les enfants à l'école, visiter untel à son travail, partager

²⁹ Voir le rapport Beaud S., Burckel V., Jesu L., 2012, *Hip-hop Orchestra à Toureau : l'innovation musicale au service du décroisement des populations*, Rapport d'évaluation pour le Fonds d'expérimentation pour la Jeunesse, Ministère de la Jeunesse, février 2012.

un déjeuner, se rendre dans un magasin ensemble, aller à un concert ou un spectacle ensemble, participer au tournage d'un clip, aider à la rédaction d'un texte pour l'association, etc. Ces expériences sont parfois mobilisés afin de mettre en lumière les correspondances ou, au contraire, les dissonances entre les activités et les propos observés sur certaines scènes sociales et ceux observés dans la vie privée.

Entretiens biographiques et entretiens courts

Sur ces trois terrains, nous avons multiplié les entretiens semi-directifs auprès des enquêtés, en favorisant les entretiens biographiques longs (et parfois répétés) permettant d'évoquer avec eux et de reconstituer leurs trajectoires (scolaires, professionnelles, familiales, résidentielles) et leurs aspirations. Ces entretiens ont été réalisés avec des salariés et bénévoles associatifs qui participent à l'encadrement du hip-hop dans des quartiers populaires, avec des adhérents des différentes associations et avec des pratiquants du hip-hop appartenant aux deux générations. Nous disposons ainsi de vingt-et-un entretiens biographiques suivants :

Abdel (frère de Daouda) (28 ans, père chauffeur livreur, mère femme de ménage, Brevet). Manutentionnaire. Rappeur adhérent du Véridique Clan	Entretien réalisé le 9 avril 2013 (1h45).
Alfred (41 ans, Bac ES, mère aide-soignante, père assistant social). Ancien DJ, ingénieur du son salarié au Véridique Clan	Entretien réalisé le 25 novembre 2011 (2h30)
Barnabé (42 ans, mère infirmière, Bac) Ancien musicien en DJ, ingénieur du son salarié au Véridique Clan	Entretien réalisé le 10 décembre 2012 (2h30)
Benjamin (23 ans, père médecin hospitalier, mère éditrice, étudiant en école d'art). Graffeur et étudiant en école d'art, adhérent d'Urban Mood	Entretien réalisé le 5 mai 2014 (2h15)
Bruno (45 ans, père agent de sécurité et mère au foyer, Bac Pro comptabilité) Co-fondateur de Vergny City Breakers, chorégraphe et professeur de <i>breakdance</i>	Entretien réalisé le 22 février 2011 (2h15)
Chadi (28 ans, père chauffeur livreur, mère femme de ménage, Brevet) Rappeur adhérent du Véridique Clan.	Entretien réalisé le 15 mars 2013 (1h45)
Claude (33 ans, père postier, mère secrétaire, DEUG) Salarié cadre d'une Caisse d'allocation familiale Rappeur adhérent du Véridique Clan	Entretien réalisé le 5 juin 2013 (2h00)
Daniel Fourneuf (55 ans, mère employée municipale, bac Pro) Ancien gérant de la boutique de Tikaret à Paris.	Entretien réalisé le 9 mai 2011 (2h)

Daouda (frère d'Abdel), (33 ans, père chauffeur livreur, mère femme de ménage, brevet) Animateur au service jeunesse de Toureau, président du Véridique Clan	Entretien réalisé le 10 mars 2013 (2h)
Felix (29 ans, mère institutrice, Bac) Danseur, adhérent d'Urban Mood	Entretien réalisé le 7 mai 2014 (1h30)
Frédéric (46 ans, mère employée municipale, père ouvrier dans l'automobile, BEP) Danseur et chorégraphe « pionnier » de Seine-Saint-Denis.	Entretien réalisé le 9 décembre 2010 (2h)
Gauthier (36 ans, père graphiste, mère productrice de spectacles, Bac professionnel dans le domaine du bâtiment) Fondateur d'Urban Mood	Entretien réalisé le 7 février 2011 (2h30) et le 13 mars 2012 (1h30)
Jean-Marc (47 ans, père boulanger, mère aide-soignante, BEP) Fondateur et ancien président du Véridique Clan	Entretiens réalisés le 1 ^{er} février 2010 (2h30) et le 14 avril 2012 (2h).
Jérôme (32 ans, père et mère employés de La Poste, brevet) Rappeur adhérent du Véridique Clan. Employé de maintenance informatique dans une entreprise d'assurance.	Entretiens réalisés le 1 ^{er} septembre 2011 (1h30) et le 29 novembre 2011 (1h30).
Tiphaine (28 ans, parents employés, Licence de lettres) Guitariste et chanteuse, adhérente du Véridique Clan	Entretien réalisé le 8 mars 2014 (1h30)
Ludovic (28 ans, père peintre en bâtiment, mère couturière, BTS commerce international) Rappeur adhérent du Véridique Clan. Commercial pour un équipementier du BTP	Entretiens réalisés le 5 juin 2012 (2h15) et le 4 mars 2014 (1h45)
Malik , (33 ans, père peintre en bâtiment, mère femme de ménage, BTS action commerciale) Rappeur adhérent du Véridique Clan. Enseignant en lycée section SEGPA.	Entretien réalisé le 12 juillet 2013 (2h).
Maxime (46 ans, père employé de banque, mère au foyer, Bac) Graffeur « pionnier » parisien	Entretien réalisé le 5 janvier 2013 (2h15)
Rodrigue , (33 ans, mère psychologue, bac général, DEUG de STAPS) Danseur et chorégraphe de Seine-Saint-Denis	Entretien réalisé le 8 novembre 2011.
Stéphane (47 ans, père gardien de nuit, mère au foyer, BTS Comptabilité, comptable) Co-fondateur de Vergny City Breakers, chorégraphe, professeur de <i>breakdance</i> et animateur d'ateliers de graff.	Entretien réalisé les 11 et 18 juillet 2015 (3h)
Thierry , (47 ans, mère aide-soignante, Bac G). Danseur et chorégraphe « pionnier » du Val-de-Marne.	Entretien réalisé le 10 juin 2010 (2h).

Nous avons également réalisé neuf entretiens plus courts avec certains adhérents, partenaires ou artistes rencontrés au fur et à mesure des enquêtes :

Fred Drewniak , responsable de la documentation au Centre d'Information et de ressources pour les musiques actuelles (IRMA)	Entretien réalisé le 17 octobre 2012 (1h45)
Karine (17 ans, père commerçant, mère employée de vente) Étudiante et violoniste dans l'orchestre symphonique du Conservatoire de Toureau.	Entretien réalisé le 29 août 2011 (2h15)

Antoine , (19 ans, père cadre dans le privé, mère fonctionnaire cadre), Corniste dans l'orchestre symphonique du Conservatoire de Toureau.	Entretien réalisé le 1 ^{er} septembre 2011 (1h30)
S. , Adjoint au maire à la Culture de Toureau	Entretien réalisé le 5 mai 2011 (1h)
Fernand Professeur de danse de l'association Danseurs des Villes (DDV) à Vergny	Entretien réalisé en février 2013 (1h)
Farid , Directeur d'un centre d'animation jeunesse de Toureau	Entretien réalisé en avril 2011 (1h)
Amina , Responsable administrative de l'association Urban Mood	Entretien réalisé en janvier 2012 (45m)
N. , Agent d'accueil du centre de danse municipal de Vergny	Entretien réalisé en février 2013 (45m)
A. , Directrice du Conservatoire municipal de Toureau	Entretien réalisé en juin 2011.

NB : Les données socio-économiques (profession des parents, diplômes, emplois) qui figurent entre parenthèse concernent les informations que nous avons pu recueillir. Lorsqu'elles ne figurent pas, cela signifie que nous n'avons pas eu accès à l'information. L'âge indiqué correspond à l'âge de l'enquêté-e au moment de la réalisation de l'entretien, ou du premier entretien le cas échéant.

Ne figurent ici que les principaux entretiens, réalisés en face-à-face, dans des endroits calmes, et enregistrés à l'aide d'un dictaphone. Les entretiens plus courts, réalisés de façon informelle, ne sont pas listés.

Ce volume comporte plusieurs dizaines d'extraits retranscrits de ces entretiens. Les entretiens ont généralement été retranscrits dans leur quasi-intégralité, à l'exception de certains passages que nous avons jugés peu pertinents. Nous avons favorisé une retranscription fidèle des propos des enquêtés-s, qui conserve au maximum les hésitations et les imperfections syntaxiques et grammaticales. Certaines fautes d'expression ont toutefois été corrigées lorsqu'elles empêchaient la bonne compréhension du sens du propos. Les mots ou expressions indigènes (argot, verlan, jargon, etc.) ont été conservées et sont parfois expliqués entre crochets.

Données *macro* et matériaux archivistiques

En parallèle de ces matériaux ethnographiques « qualitatifs », nous avons recueilli des données plus « quantitatives ». On doit ici signaler à quel point, lorsque l'on s'engage dans un travail long de recherche, impliquant la formulation de questions de recherche variées et le

passage en revue de nombreuses hypothèses sur un même objet, la frontière théorique entre ces deux types de matériaux apparaît superficielle. D'abord car les méthodes dites qualitatives s'accompagnent toujours d'opération intellectuelle continues et répétées de dénombrement et d'objectivation (Beaud, Weber, 1998). L'ethnographe en situation d'enquête n'a cesse de se créer mentalement ses propres opérateurs de perception, ses propres variables dans l'observation de phénomènes qui, si « lettrés » soient-ils, créent des données de nature statistique. D'autre part, les matériaux dits « qualitatifs » ne sont rien d'autre que les résultats agrégés d'opération de définition, de catégorisation, de division du réel en item (Grignon & Passeron, 1989 : 51 et suiv.).

Les matériaux dits « quantitatifs » récoltés sont de différents ordres :

- Une base de données nationale sur les acteurs du hip-hop compilée par le Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles (IRMA). Cette base est issue des différentes éditions d'un guide-annuaire, intitulé *Le Réseau*, qui a pour ambition de référencer à l'échelle nationale l'ensemble des acteurs institués du hip-hop (artistes, collectifs, festivals, médias, entreprises, associations, techniciens, etc.). Ce référencement a été effectué par une équipe d'enquêteurs ayant collecté des informations par différents moyens (téléphone, internet, sondage des acteurs institutionnels, recoupements)³⁰. Les données dont nous disposons sont celles issues de recoupement des bases des éditions 2003 et 2008³¹. Au total, la base comprend 6542 entrées dont les notices sont renseignées (l'adresse, les domaines d'activités, les spécialités, le contact, l'adresse, etc.) et dont certaines apparaissent en 2003 uniquement, d'autres en 2008 uniquement, ou d'autres encore en 2003 et en 2008. À partir d'un traitement statistique (nettoyage, tri, identification des types d'« unités urbaines » correspondant aux adresses indiquées) nous en avons tiré différents indicateurs, cartes et tableaux. Ceux-ci permettent de dresser un état des lieux fiable, bien que nécessairement non exhaustif³², des acteurs institués du hip-hop en termes de types d'activités, de nombre et de localisation.

³⁰ Entretien avec Fred Drewniak, responsable de la documentation au Centre d'Information et de ressources pour les musiques actuelles (IRMA), réalisé le 17 octobre 2012.

³¹ Les données de 1997 n'étaient pas disponibles en format électronique.

³² L'objectif de la publication de ce guide-annuaire est double. Il s'agit, pour les aspirants à la professionnalisation que forme l'IRMA (stages, formations, etc.) de bénéficier du plus de contacts possible. Il s'agit ensuite, pour l'IRMA, de recenser tous les potentiels partenaires pouvant s'impliquer, d'une manière ou d'une autre, dans les réseaux des salles de musiques actuelles pour lequel officie l'IRMA dans le cadre d'une mission de service public. Ces deux aspects de la démarche autorisent à penser que le recensement a été réalisé de façon à viser l'exhaustivité.

- Une série de 47 questionnaires – comportant notamment une partie sur des données sociodémographiques individuelles – auto-administrés par les participants (rappeurs et musiciens de l’orchestre) du projet « Classico hip-hop » évoqué plus haut. Ces données fournissent des informations sur les trajectoires et les situations scolaires et professionnelles des individus concernés, ainsi que sur leurs loisirs et leurs pratiques culturelles. Ces données sont exploitées et présentées de façon plus précise dans le chapitre 4.
- Des données de comptage concernant les 39 épisodes de l’émission télévisée H.I.P.H.O.P. diffusée du TF1 de janvier 1984 à décembre 1984. La plupart des épisodes ont été visionnés grâce aux fonds de l’Institut national de l’Audiovisuel (INA). D’autres ont été trouvés dans des fonds privés et sur la plateforme YouTube. Pour chaque épisode, nous avons relevé des informations concernant le déroulement du programme et des caractéristiques démographiques des différents protagonistes qui y interviennent. Ces données sont exploitées et présentées de façon plus précise dans le chapitre 1.
- Des archives spécialisées (vidéos, photos, magazines) récoltées auprès de particuliers et dans la presse. Ces archives servent surtout de supports à la première partie de ce travail portant sur la sociogenèse du hip-hop. Dans d’autres cas, elles permettent de mettre en évidence la présence de certains discours sur le hip-hop dans l’espace public, apportent des précisions historiques, ou fournissent des informations spécifiques sur le parcours de certains pratiquants.

IV. Organisation de la thèse

Nous organisons notre travail à travers six chapitres obéissant à un ordre chronologique, qui permet restituer les étapes de notre démarche socio-historique. Nous rendons compte successivement des métamorphoses du recrutement social des pratiquants, de l’ancrage socio-territorial des pratiques, des mécanismes d’institutionnalisation et de marchandisation et de la diversification de l’univers du hip-hop qui en découle.

Le premier chapitre rend compte des conditions politiques, économique et intellectuelles qui ont rendu possible l'émergence des disciplines du hip-hop en France à partir de 1981. Nous livrerons d'abord une critique des récits mythiques qui entourent le développement du hip-hop aux Etats-Unis puis en France, et mettrons en évidence des processus historiques qui éclairent ce « *franchissement de l'Atlantique* » (Bethune, 2004) en nous appuyant sur des portraits de pionniers, des récits et des archives. On s'interrogera notamment sur le rôle de quelques « passeurs de culture » dans l'importation de ces pratiques depuis les Etats-Unis vers un de « branchés » puis de jeunes de milieux populaires. Nous nous attarderons aussi sur la médiatisation accrue que connaît le hip-hop durant l'année 1984. En analysant les émissions du programme H.I.P.H.O.P. diffusé par TF1 de janvier à décembre 1984, nous montrerons alors que le hip-hop est soumis à un traitement médiatique paradoxal. Présenté le plus souvent comme une « mode jeune » universelle, la pratique du hip-hop fait en réalité, dès son émergence, l'objet d'une appropriation socialement située en terme de classe, de race et de sexe, par un public dont l'archétype est un jeune garçon enfant d'immigrés et/ou originaire des quartiers populaires des grandes agglomérations françaises.

Le second chapitre dresse une description détaillée du recrutement social des « pionniers » du hip-hop, qui pratiquent du milieu des années 1980 à la fin des années 1990. Il s'agit principalement d'adolescents et des jeunes adultes masculins issus de familles populaires et de l'immigration, qui sont séduits par les valeurs universalistes de paix, d'unité, d'égalité et d'antiracisme qui accompagnent l'émergence du hip-hop. L'analyse des modalités et des lieux de la pratique fait ressortir que ces derniers, en imposant leur pratique au cœur des centres-villes, cherchent à être reconnus comme des artistes et à affirmer symboliquement une présence positive à l'heure de la stigmatisation politico-médiatique des jeunes de la « génération banlieue ». Le fait que les garçons soient ceux qui, parmi cette « génération banlieue », constituent la cible prioritaire des stigmatisations sociales, permet d'expliquer que peu de filles se joignent à cette entreprise collective de « destigmatisation ». Par ailleurs, en fonction des disciplines, les pratiquants ne présentent pas les mêmes dispositions sociales, aptitudes et espèces de capitaux. On assiste alors à une stratification transversale de l'univers du hip-hop, entre des jeunes appartenant à des fractions différentes des habitants des quartiers populaires. La centralité de la force physique et des dispositions agonistiques dans la pratique de la danse – qui est alors la discipline cardinale du « mouvement hip-hop » – renforce encore la faible féminisation parmi les « pionniers » du hip-hop. Enfin, ces hip-hoppeurs mettent tout en œuvre pour apparaître comme une élite artistique des cités en se distinguant

symboliquement des pratiques les plus stigmatisées, comme la petite délinquance et des sociabilités de bandes. Pour autant, il existe alors une porosité objective entre l'univers du hip-hop et ces pratiques juvéniles masculines déviantes.

Le troisième chapitre est consacré aux modalités de survie de la pratique à partir du milieu des années 1990. Alors que la majorité des « pionniers » n'a pas réussi à faire de sa pratique un métier, certains d'entre eux créent des associations spécialisées permettant de transmettre et de faire perdurer ces pratiques de façon autonome auprès des plus jeunes pratiquants. Nous montrerons que ces associations, qui sont le plus souvent implantées dans des quartiers populaires, ont pour effet de circonscrire le hip-hop à ces espaces et à un public de jeunes garçons des cités. Le soutien public dont elles disposent les cantonne dans le champ de l'action sociale ou socioculturelle et favorise des modalités d'encadrement des pratiques qui visent surtout la réhabilitation symbolique de ces derniers. L'« encadrement d'ouverture » que ces anciens hip-hoppeurs mettent en œuvre repose sur l'inculcation de dispositions paradoxales, et tend à situer la pratique à cheval sur l'espace socio-territorial des quartiers populaires et sur l'univers des professions artistiques.

Les quatrième et cinquième chapitres s'intéressent aux dynamiques qui tendent à remettre progressivement en question l'ancrage du hip-hop dans l'espace des quartiers populaires à partir de la fin des années 1990 et du début des années 2000. Il s'agit d'abord d'une dynamique de reconnaissance institutionnelle, qui correspond à l'entrée progressive du hip-hop dans les réseaux institutionnels publics et professionnels de création et de diffusion de la culture légitime en France. Cette entrée dans l'institution est rendue possible par un contexte politique favorable à la reconnaissance et au soutien par l'Etat des expressions artistiques peu légitimes, dans le sillon de la doctrine de la démocratie culturelle. Elle est également appuyée par des discours esthétisants et savants qui présentent le hip-hop comme un courant digne d'intérêt artistique. Toutefois, cette entrée ne concerne qu'un petit nombre de pratiquants de la deuxième génération et, parmi eux, surtout des danseurs, qui profitent alors d'une ouverture sans précédent des équipements institutionnels chorégraphiques. De façon générale, la reconnaissance institutionnelle s'accompagne pour les pratiquants d'injonctions à l'hybridation esthétique de leurs œuvres avec des formes artistiques plus légitimes. Quelle que soit la discipline concernée, cette sélection tend à ne retenir qu'un petit nombre de pratiquants et, parmi eux, seulement ceux qui présentent certaines dispositions sociales et culturelles bien particulières. Ceux qui s'en sortent le mieux sont ceux qui, comme

femmes, possèdent la plus grande proximité avec la culture dominante ou qui manifestent le plus de bonne volonté culturelle, du fait de leur socialisation scolaire, professionnelle ou conjugale. Pour illustrer ces phénomènes, nous présenterons l'exemple d'une collaboration artistique entre rappeurs et musiciens d'un orchestre de musique classique.

Il s'agit ensuite d'un phénomène de consécration marchande. Sous l'effet de l'élargissement du public, les professionnels des réseaux privés de diffusion des arts et des loisirs « grand public » accueillent une partie des pratiquants du hip-hop en espérant en tirer des profits. À défaut d'être reconnues comme des œuvres d'art légitimes, certaines des œuvres du hip-hop deviennent donc aussi, en adoptant l'étiquette de « cultures urbaines », des produits culturels marchands de masse. Le marché procure alors des opportunités de diffusion plus nombreuses que les institutions culturelles légitimes et opère une moindre sélection entre les disciplines et entre les pratiquants. On retrouve donc, parmi les pratiquants de ce hip-hop marchandisé, des individus qui présentent des dispositions sociales et culturelles diverses. Toutefois, vendre ses œuvres suppose aussi de soumettre son art aux exigences marchandes, selon deux modalités : folkloriser les modes de vies les plus déviants des « jeunes de cités » ; ou adopter, dans la forme et le fond, les standards commerciaux des produits culturels à destination du « grand public ». Dans un marché précaire et très concurrentiel, certains personnels de renforts, qui sont souvent d'anciens pratiquants, créent des petites entreprises qui deviennent des acteurs économiques centraux et incontournables de l'économie du hip-hop de la deuxième génération.

Le dernier chapitre revient d'abord sur les conséquences des dynamiques de reconnaissance institutionnelle et de consécration marchande sur l'organisation et le recrutement social des pratiquants de la deuxième génération. Si lieux de la diffusion et de consommation du hip-hop se diversifient, la pratique quotidienne, routinière et invisible reste physiquement et symboliquement ancrée dans l'espace des quartiers populaires. Pour cette raison, le recrutement social général (de race, de classe et de sexe) des pratiquants a très peu évolué depuis le milieu des années 1980. On assiste néanmoins à une profonde modification de la stratification interne de l'univers du hip-hop vers un espace divisé en quatre pôles distincts, définis à la fois par le contenu esthétique et thématique des œuvres, le recrutement social précis des pratiquants concernés, et un rapport aux quartiers particulier. Contrairement à leurs aînés, une majorité des pratiquants de la deuxième génération produit un hip-hop soumis à des exigences hétéronomes marchandes et, plus rarement, institutionnelles. Cette « victoire du

marché » témoigne, plus généralement, d'une méfiance des « jeunes de cités » à l'égard des institutions publiques et d'une croyance en le marché comme principale voie de salut social. Pour autant, nous montrerons qu'il est trop hâtif de parler de dépolitisation des œuvres et des pratiquants. Selon les sujets, et selon les pôles, on observe des rapports variés à la politique et formes de politisation ou de non-politisation disparates. Enfin, nous montrerons que l'encadrement des adolescents et des jeunes adultes des quartiers populaires par le hip-hop connaît une crise de renouvellement. Les associations que nous avons étudiées constituent un pôle normatif reposant sur un universalisme fédérateur ouvert à l'expression des individualités, que les encadrants tentent de faire perdurer. Mais, ils rencontrent la concurrence des pratiques sportives et religieuses, qui offrent des formes de réhabilitation symbolique et morale alternatives.

Chapitre 1

Comment le hip-hop vint aux cités françaises. Une socio-histoire du franchissement de l'Atlantique (1981-1984)

Le « mouvement hip-hop » est un conglomérat de plusieurs expressions artistiques apparues aux États-Unis au milieu des années 1970. Interroger l'apparition de ce « mouvement » en France, c'est donc d'abord interroger les conditions de sa circulation puis de son ancrage. Nous nous intéresserons d'abord à la construction et au fonctionnement des mythes fondateurs qui entourent l'émergence du hip-hop aux États-Unis et en France. Puis nous verrons, d'un point de vue structurel, quels sont facteurs politiques, intellectuels et médiatiques et culturels qui permettent d'expliquer ce « franchissement de l'Atlantique » (Béthune, 2004 : 20). Nous mettrons alors l'accent sur le rôle important joué par plusieurs « passeurs de culture » qui ont contribué à la diffusion du hip-hop en France d'un univers de « branchés » vers des franges plus larges de la jeunesse populaire. Enfin, nous réaliserons une sociographie de classe, de race et de sexe des jeunes séduits par la « mode hip-hop » à travers une analyse des publics, des invités et des participants de l'émission H.I.P.H.O.P diffusée sur TF1 en 1984.

I. Dépasser les récits mythiques sur l'émergence du hip-hop en France

La plupart des ouvrages qui traitent du hip-hop en France, et en particulier les ouvrages journalistiques ou à destination du grand public, ont en commun de retracer brièvement, en guise de propos liminaire, les contours de l'histoire de la naissance du hip-hop aux États-Unis afin d'éclairer le lecteur sur l'origine de cet ensemble de pratiques artistiques en France. Ces appendices historiques sont généralement des compilations de récits élaborées autour de quelques propos d'acteurs, et font la part belle aux récits et anecdotes mythiques expliquant la façon dont le hip-hop étasunien vint à la France et aux Français. Ces mythes sont des constructions partiellement faussées, qui, tout en reposant sur des événements bien documentés et importants pour l'émergence du hip-hop, possèdent des fonctions précises et que l'on peut aisément déconstruire.

A. Les mythes fondateurs du hip-hop aux États-Unis et en France

L'histoire mythifiée du hip-hop en France, qui nourrit le sens commun des discours médiatiques et profanes, est généralement reconstituée sur un mode journalistique consistant à compiler des récits d'acteurs ayant vécu les premières heures du hip-hop aux États-Unis ou en France.

Du côté étasunien, l'historiographie concernant la naissance du hip-hop est prolifique. Ainsi, des travaux ont pensé l'émergence du hip-hop en rapport avec le contexte local sociale et historique des ghettos new-yorkais dans les années 1970 (Chang, 2005) ; d'autres l'ont replacée dans l'histoire plus large des pratiques activités juvéniles populaires déviantes (Hagedorn, 2008) ou de la circulation internationale des formes culturelles (Osumare, 2008)³³ ; d'autres enfin se sont intéressés à l'analyse de l'articulation du hip-hop avec les luttes sociales et politiques des habitants des ghettos, des minorités raciales ou des femmes (Rose, 1994, 2008 ; Collins, 2006). Mais dans tous les cas, l'histoire débute par le récit mythique des *block parties*, d'Afrika Bambaataa et de DJ Kool Herc. Cette histoire est à peu près la suivante. Dans le Bronx du milieu des années 1970, quartier en proie à la violence des gangs, à la vétusté de l'habitat, au chômage de masse et aux ravages des drogues de mauvaise

³³ Depuis le milieu des années 1990, plusieurs universités étasuniennes, à la suite de la Howard University, accueillent des groupes de travail de « *hip-hop studies* ».

qualité, Kevin Donovan, membre du gang des Black Spades, prend conscience de la nécessité d'en finir avec cette dévastation collective pour les jeunes de son quartier après que son meilleur ami a été assassiné lors d'une fusillade avec la police. Inspiré par les premières expériences de *deejaying* qui se développent en Jamaïque et qu'un ami lui aurait fait découvrir (son père est lui-même un Jamaïcain immigré), il se lance dans cette pratique. Constatant que sa musique plaît aux membres des gangs et que plusieurs d'entre eux s'essayaient au *rap*, il décide de s'en servir comme un vecteur de transformation sociale, permettant d'exprimer des paroles inspirées de la violence du quotidien, c'est-à-dire de canaliser les « énergies négatives » en « énergies positives » (Chang, 2005 : 106). Lui vient alors l'idée d'organiser des fêtes de quartier (*block parties*) d'abord dans un centre social de son quartier, puis directement dans les rues du Bronx, en détournant l'électricité des réverbères. À l'aide de deux platines, il fait tourner deux disques vinyles simultanément, passant de l'un à l'autre, modifiant et coupant par moment le son pour créer des pièces instrumentales originales. Sur une scène improvisée à même le sol, il branche deux micros qui permettent aux jeunes des gangs – quasi-exclusivement des garçons – de régler leurs différends par le biais d'une joute verbale. Puis certains membres du public développent des pas de danse rythmés par cette musique et se défient devant les spectateurs qui s'improvisent alors collectivement arbitres pour déterminer qui est le meilleur danseur des deux. Dans le même temps, d'autres commencent à recouvrir les murs mornes du quartier de fresques colorées peintes à l'aide de banales bombes de peinture aérosol. S'adressant aux participants au cours d'une de ces premières fêtes de quartier, il expose sa vision du hip-hop et de son rôle pacificateur, qui permettra de rompre avec les sociabilités de gangs : « *Ce truc des gangs, c'est les flics qui nous ont mis là-dedans. La société nous y a tous mis pour qu'on se batte entre nous et qu'on se bute, et ça nous mène nulle part* » (*ibid.* : 105)³⁴. Ce faisant, Afrika Bambaataa crée une structure informelle, la *Zulu Nation*, ayant pour but de promouvoir le développement de ce « *hip-hop movement* » en réunissant le plus grand nombre de membres des gangs, en les impliquant dans l'organisation de ces *block parties* et en édictant vingt « lois » que chaque *zulu* doit respecter. Parmi ces lois, on trouve à la fois des principes de vivre ensemble – comme le fait de se saluer dans la rue, de ne pas fumer si cela indispose des gens, de ne jamais s'insulter –, des principes moraux – comme la non consommation d'alcool et de drogues –, ou encore des principes de portée plus universelles – comme l'égalité entre femmes et hommes, l'antiracisme, la solidarité entre *zulus*. Le terme « hip-hop », quant à lui,

³⁴ Traduction libre de l'auteur.

est aussi empreint d'un flou mythique. Certains prétendent que c'est un des DJ présent aux côtés de Bambaataa, DJ Kool Herc, qui l'aurait inventé. D'autres affirment que c'est la chanson *Rappers' Delight* de Sugar Hill Gang (1979), dont les paroles commencent par « *I say the hip, the hop* », qui en serait à l'origine. Quoi qu'il en soit, dès la toute fin des années 1970, le terme *hip-hop* est bien attaché à un ensemble précis de trois disciplines qui n'a pas évolué jusqu'à aujourd'hui : la musique (les DJ, les rappeurs dits « MC » – pour *Master of ceremonies* – et les *beatboxers*), la danse (les *breakdancers*, ou *B. Boys* et *B. Girls*), et le graffiti (les *taggers*, et les *writers*)³⁵.

Les acteurs cités par les auteurs étasuniens pour établir ce récit, et souvent repris ailleurs, sont des personnes ayant appartenu à la première génération de pratiquants, communément qualifiés de « pionniers » du hip-hop. L'ouvrage de référence en la matière est celui de Jeff Chang *Can't Stop Won't Stop. A History of The Hip-hop Generation* (Chang, 2005), dans lequel l'auteur, journaliste, cite des centaines d'extraits d'entretiens avec plusieurs dizaines de ces « pionniers du hip-hop »³⁶. On retrouve ainsi des extraits d'entretiens de chercheurs ou de journalistes réalisés auprès d'Afrika Bambaataa lui-même et de ses acolytes de la *Zulu Nation* (DJ Kool Herc, MC Grandmaster Flash), ou de « pionniers » du graffiti new-yorkais (Taki183, Tracy 168, Fab Five Freddy, Phase 2, Futura 2000) ou du *breakdance* (Rock Steady Crew, Zulu Kings, New York City breakers). L'ouvrage, qui est une somme sur le sujet et qui tente de faire la synthèse des nombreux sous-courants esthétiques du hip-hop s'essaie souvent à replacer l'émergence du hip-hop dans une histoire politique et sociale plus large. L'auteur s'intéresse tantôt à l'insertion du phénomène étudié dans des contextes vastes (la fin du mouvement pour les droits civiques), tantôt à des cadrages plus restreints (les micro-rivalités de gangs dans le Bronx). Mais l'ouvrage pêche toutefois par un manque d'attention portée aux trajectoires sociales des acteurs concernés. En définitive, la démarche historique est fertile à plus d'un titre, mais lacunaire : Jeff Chang renonce à toute tentative d'explication sociologique ou politique de l'émergence du hip-hop aux États-Unis.

Du côté français, il est souvent fait référence aux mêmes types de récits mythiques dans les publications scientifiques ou profanes, selon un mimétisme flagrant. Toutefois, ces références

³⁵ Pour simplifier les appellations, nous utiliserons ici les termes suivants pour désigner les pratiquants du hip-hop : rappeurs, danseurs, graffeurs, tagueurs et DJ.

³⁶ Au-delà de cet exemple, on retrouve peu ou prou les mêmes « pionniers du hip-hop » cités dans d'autres ouvrages évoquant au hip-hop étasunien, comme ceux de Tricia Rose (1994, 2008), John M. Hagedorn (2008) ou de Patricia Hill Collins (2006).

au récit étasunien sont loin d'être naïves et sont généralement introduites à des fins critiques. Par exemple, Morgan Jouvenet, dans son travail sur la professionnalisation des musiciens du rap en France (Jouvenet, 2006), souligne l'importance d'apporter un éclairage historique distancié sur le genre rap qu'il qualifie d'« objet fuyant » (*ibid.* : 9). Et constatant que les récits mythiques de l'émergence du hip-hop sont mobilisés à l'envi par les pratiquants et qu'ils travaillent en retour leurs pratiques, Morgan Jouvenet met en évidence l'importance de réaliser une « *histoire des effets de cette histoire sur les pratiques musicales* » (*ibid.* : 16). Citons ici trois exemples de récits mythiques, parmi les plus repris. Le premier est celui de la création d'une « Zulu nation française ». Cette association a été créée en 1984 (Bazin, 1995 : 21) lorsque Afrika Bambaataa, de passage à Paris, confie à certains pratiquants la mission de fédérer les hip-hoppeurs de France au sein d'une organisation similaire à celle qu'il a créée à New York. Obéissant aux mêmes règles que sa grande sœur américaine, la Zulu Nation française est composée de « rois » et de « reines » (Queen Candy, Queen Afrika Loukoum, King Jaïd, King Scalp, etc.) qu'il nomme lui-même sur la base de leur niveau d'excellence dans la pratique de leur discipline et de leur respect des vingt règles de la Zulu Nation, parmi lesquelles figure le respect sans faille dû à ces mêmes « rois » et « reines ». Ce cercle de hip-hoppeurs a édité pendant environ trois ans le premier fanzine consacrée au hip-hop en France, *The Zulu's Letter*. De fabrication artisanale et tiré à quelques centaines d'exemplaires, ce livret de quatre pages³⁷ est uniquement distribué de main à la main. Ses rédacteurs sont presque exclusivement ces « rois » et « reines ». *The Zulu's Letter* reproduit dans son premier numéro (été 1985) les règles de la Zulu Nation, puis donne des informations sur les actualités du « mouvement ». On y retrouve des éloges d'Afrika Bambaataa et des citations qui lui sont attribuées ainsi qu'une série de palmarès des pratiquants établi selon leur niveau estimé par les rédacteurs. On y trouve aussi une rubrique de petites annonces (vente de matériel audio, d'habits, propositions de rendez-vous, etc.).

Le second exemple est celui de la tenue de *block parties* à Paris. Le rôle d'un « *Afrika Bambaataa français* » (Bazin, 1995 : 23) est joué par un jeune DJ amateur, Daniel Bigeault, dit DJ Dee Nasty. Il s'inspire de la scénographie new-yorkaise et organise à partir de l'été 1986 des fêtes dans un terrain vague en friche situé dans le quartier de Stalingrad. Il installe ses platines et une table de mixage sur une planche, alimentée par un groupe électrogène. Devant lui, une assistance de curieux, mais aussi de danseurs qui s'exercent sur un vieux carrelage au sol, alors que des graffeurs réalisent leurs œuvres sur les palissades et les murs de

³⁷ Voir annexe n°8.

l'ancien bâtiment abandonné qui jouxte la friche. Ces *block parties* sont des rassemblements informels qui se tiennent les samedis après-midi d'août à novembre 1986 (Piolet, 2015 : 145). L'information circule par le bouche-à-oreille ou par des prospectus – imprimés par DJ Dee Nasty lui-même et déposés à la Fnac de Montparnasse, à Paris, principal lieu de vente des vinyles de musique hip-hop étasunienne – qui circulent de main en main parmi les amateurs. L'accès au site, interdit, se fait en escaladant un mur, ou en enjambant un grillage, et l'entrée coûte deux francs, pour payer l'essence du groupe électrogène. Dans l'assistance, on retrouve la quasi-totalité de ceux qui deviendront des hip-hoppeurs dans le rap (DJ DeeNasty, Destroy Man et Jhonygo, Lionel D., NTM, Assassin, etc.), le graffiti et le tag (Bando, Spirit, Darco, Mod 2, etc.) ou la danse (Paris City Breakers, Aktuel Force, etc.). À quelques centaines de mètres de ce terrain vague, au début de l'année 1986, la boutique Ticaret³⁸ ouvre ses portes. On y trouve des disques de *black music* (jazz, funk, soul) et les premiers disques de rap étasunien, ainsi que l'ensemble des accessoires vestimentaires portés par les hip-hoppeurs étasuniens. Cette boutique fonctionne alors, aux dires de Dan, qui y travaillait, comme appendice du terrain vague et comme « *lieu de rendez-vous pour les graffeurs, les danseurs et les rappers*³⁹ » pendant quelques années. La plupart de ces « pionniers du hip-hop » de la région parisienne et leurs pairs qualifient ces deux lieux de « mythiques » dans les entretiens que nous avons réalisés avec eux ou dans les interviews qu'ils accordent à la presse⁴⁰. Ce sont finalement deux descentes de police et les menaces d'arrestations et d'amendes qui ont raison de ces *block parties* au bout de quelques mois, alors que le magasin Ticaret continuera d'exister une dizaine d'années.

Enfin, le troisième récit mythique concerne l'apparition du hip-hop à Marseille, quelques années après l'émergence de hip-hop parisien. Le moment fondateur de cette apparition, tel qu'il est raconté par certains pratiquants⁴¹ et acteurs institutionnels⁴², est le suivant. Marseille et Toulon, au début des années 1980, accueillent de nombreux navires des forces militaires étasuniennes en escale. Ces militaires bénéficiaient alors de permissions dans la ville. Ainsi, certains *marines* auraient-ils rencontrés des jeunes locaux à qui ils auraient fait écouter, puis

³⁸ Voir annexe n°7. Le nom « *ticaret* », qui signifie commerce en turc, est un héritage du commerce précédent dont la devanture n'aurait pas été enlevée au moment du changement de propriétaire.

³⁹ Entretien avec Dan réalisé le 9 mai 2011.

⁴⁰ On en trouve mention dans les ouvrages suivants : Hugues Bazin, *La culture hip-hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995 ; Christian Bethune, *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck, 2004 ; Olivier Cachin, *L'offensive rap*, Gallimard, Paris, 2001 ; Lapassade et Rousselot, *Le rap ou la fureur de dire*, Talmart, 1990, ou encore le film de Marc-Aurèle Vecchione, *Writers. 20 ans de graffiti à Paris*, Doriane Films, 2004.

⁴¹ Voir notamment les extraits d'entretiens cités par Julien Valnet (Valnet, 2013) dans son ouvrage *M.A.R.S. Histoires et légendes du hip-hop marseillais*.

⁴² Voir, par exemple, le récit de cette histoire dans la plaquette de présentation de l'exposition « Hip-hop, art de rue, art de scène » du Musée national des Civilisation d'Europe et de la Méditerranée de Marseille, juin 2005.

pour qui ils auraient copié sur des cassettes, des morceaux de rap new-yorkais. C'est notamment le cas de Philippe Subrini, employé de l'école de la marine marchande de Toulon, qui découvre le rap et la *Zulu Nation* auprès de soldats étasuniens vers 1982, et qui sera à partir du début de l'année 1983 l'un des deux animateurs de la première émission de radio à diffuser du rap en dehors de la région parisienne, *Prélude*, sur la Radio Delta Sud, à Arles (Piolet, 2015 : 102). Par la suite, les premiers morceaux de rap auraient fait leur apparition dans quelques discothèques marseillaises. De là, une génération de hip-hoppeurs aurait vu le jour et développé les disciplines du hip-hop indépendamment de leurs homologues parisiens.

B. Déconstruire les mythes

Ces récits sont mythiques en ce sens qu'ils reposent sur des éléments réels mais en proposent une lecture partielle et simplifiée. Si l'ensemble des événements auxquels il est fait référence sont avérés, les récits mythiques réduisent l'histoire de l'émergence du hip-hop à des chaînes de causalités trop simples pour expliquer véritablement la genèse de phénomènes complexes et protéiformes.

Quelques travaux réalisés par des auteurs étasuniens permettent de soumettre le mythe d'Afrika Bambaataa, de ses *block parties* et de sa *Zulu Nation* à un examen critique. Dans leur livre sur l'histoire des gangs à travers le monde, John M. Hagedorn et Mike Davis relativisent le caractère novateur des *block parties* en les replaçant dans le contexte historique des nombreuses fêtes de rue organisées au milieu des années 1970 à New York. Au début des années 1970, le chômage frappe durement les jeunes habitants des quartiers populaires, et notamment ceux des grands ensembles d'habitat social (les *projects*) bâtis au cours des années 1950 le long du Bronx River. Par ailleurs, le maire John Lindsay, en poste de 1965 à 1973, lance un projet d'autoroute urbaine qui a pour conséquence de désorganiser les sociabilités locales (nombreuses associations de voisinage, notamment) qui, jusque-là, étaient très influentes dans l'animation culturelle, éducative et sportive des jeunes du quartier. C'est également le moment où le mouvement des droits civiques, qui avait un temps fédéré les classes populaires afro-américaines et les immigrés portoricains des centres-villes, s'essouffle, et que « *les communautés se sont retrouvées brisées et sans meneurs* » (Hagedorn, Davis, 2009 : 94). Jeff Chang relate cet épisode ainsi : « *Vers 1971, les Young Lords ont recentré leurs objectifs sur l'exportation de la révolution à Puerto Rico. Avec les Lords à San Juan et*

les Black Panthers loin des rues, les gangs de jeunesse avaient la voie libre pour combler l'espace laissé par les révolutionnaires. » (Chang, 2005 : 48).

En marge des activités délinquantes, certains membres de ces gangs entreprennent alors de combler ce manque d'activités de voisinage en s'adonnant à des nouvelles formes d'expression artistiques collectives, comme la peinture sur le sol, des formes de joutes verbales non chantées ou la danse. On peut aisément comprendre ici que ces expressions artistiques ne sont pas de simples inventions ludiques destinées à passer le temps. Il s'agit aussi d'activités ostentatoires pratiquées entre pairs masculins, qui prolongent ainsi les sociabilités de bandes. Les fêtes de quartiers improvisées durant lesquels certains jeunes exposaient collectivement leur talent ne sont pas très éloignées d'une *gangsta culture* faite d'intimidations, de défis et de démonstrations de force auxquels les membres des gangs se livrent de façon permanente (Hagedorn, Davis, 2009 : 96). D'autant que ces expressions artistiques sont largement influencées par les expressions artistiques préexistantes et valorisées par les habitants du Bronx. Ainsi, la plupart des travaux historiques qui se sont intéressés au sujet ont montré que le *deejaying* et le *rap* sont très inspirés des *sounds systems* et du *toasting* pratiqués par la diaspora jamaïcaine de New-York (Bradley, 2000, Lapassade & Rousselot, 1990). Le graff s'inspire largement des formes graffiti politiques qui existent au moins depuis les années 1960 (Miller, 2002, Yang, 2014), alors que la danse hip-hop emprunte ses traits à des danses étasuniennes du début du XX^e siècle (charleston, swing, lindy hop), à la *black culture* et à certaines danses *latino* (soul, jazz, funk, boogaloo, capoeira) (Chang, 2005 : 121 et suiv.). On peut donc affirmer que Afrika Bambaataa n'invente pas hip-hop à proprement parler. Mais, à la différence d'autres DJs contemporains, sa proximité avec l'univers des gangs lui permet de donner un essor à ces fêtes de quartier en y attirant les jeunes garçons des différents gangs du Bronx et en permettant d'en détourner certains des activités délinquantes. C'est ce qui fait dire à Jeff Chang, sur un ton très journalistique, que : « *Ce n'est pas, comme l'ont dit beaucoup de journalistes et d'universitaires de façon erronée, que l'apparition des block parties et des sound systems a remplacé les bagarres ou les émeutes [...] La vérité est en réalité beaucoup moins spectaculaire et beaucoup plus profonde. Dans la hiérarchie de la "coolitude" du Bronx [the hierarchy of cool], l'homme avec les disques a remplacé l'homme avec les couleurs [i.e. les couleurs de son gang]. La violence n'a pas soudainement disparu – comment serait-ce possible ? – Mais une énorme*

*quantité d'énergie créative était désormais disponible pour être déversée depuis le bas de la société américaine*⁴³» (Chang, 2005 : 82).

On peut soumettre les mythes de l'émergence du hip-hop en France au même examen critique. Premièrement, il semble que la Nation Zulu française n'ait eu qu'un rôle très marginal dans la diffusion des pratiques du hip-hop en France (Boucher, 1998) et que, par ailleurs, son existence ait été de très courte durée. Créée en 1985 de façon informelle, elle peine à atteindre l'objectif qu'elle s'est fixée de fédérer les hip-hoppeurs français pour valoriser leurs disciplines. Le fanzine *The Zulu's letter*⁴⁴ est édité de façon non régulière, et généralement à une centaine d'exemplaires⁴⁵. Son contenu est surtout la retranscription en français des bulletins que la Zulu Nation étasunienne fait parvenir à certains « rois » et « reines », plus qu'un vecteur d'informations sur le hip-hop français. On peut y trouver des rappels à l'ordre concernant les règles des *zulus* et des blâmes sur ceux qui ne les respectent pas, comme par exemple lorsqu'un *zulu* s'est permis de critiquer son « roi » ou sa « reine » sur l'antenne d'une petite radio périphérique⁴⁶. Hugues Bazin rapporte qu'en 1989, les quelques meneurs de la Zulu Nation française, entre temps formellement constituée en association de type loi 1901, ont tenté de rendre l'adhésion obligatoire pour comptabiliser les personnes qui se reconnaissaient dans le « mouvement ». Seule une cinquantaine d'adhésions aurait été recensée (Bazin, 1995 : 41), montrant ainsi avec force le peu de centralité de cette publication. Les fameux « rois » et « reines » de la Zulu Nation française ne sont ainsi jamais parvenus à asseoir leur autorité spirituelle sur un mouvement au développement incontrôlable. Et contrairement à la Zulu Nation new-yorkaise, la majorité de ces derniers n'ont pas connu de reconnaissance professionnelle et/ou ont rapidement arrêté leur expérience de hip-hoppeur.

Le terrain vague de la Chapelle est chargé d'une réputation qui excède largement la réalité de son poids historique. La quasi-totalité des pratiquants de la première génération du hip-hop de la région parisienne que nous avons rencontrés prétend l'avoir fréquenté au moins une fois. Deux enquêtés prétendent même être à l'origine de sa découverte et de son défrichage collectifs, mais sans se mentionner mutuellement ! Et d'autres récits trouvés dans des ouvrages ou dans la presse désignent encore d'autres personnes. De façon générale, la

⁴³ Traduction libre de l'auteur.

⁴⁴ Voir annexe n°8.

⁴⁵ Un éphémère fanzine concurrent, la *Zulu Nation Marseille* voit même le jour à Marseille en 1985, sur le même modèle, mais sa diffusion sera encore plus limitée.

⁴⁶ Georges Lapassade, « Brève histoire du hip-hop Français » in *PEPS No 36*, association Paroles Et Pratiques Sociale, 1991.

présence sur ce terrain vague, fonctionne simultanément comme une preuve de l'appartenance à la première génération du hip-hop français, comme un rituel d'adoubement au sein du « mouvement » hip-hop parisien et comme une garantie permettant l'auto-labellisation de « pionnier du hip-hop en France » par les acteurs eux-mêmes. Nous avons pu vérifier la force de cet adoubement à plusieurs reprises lors de nos enquêtes, lorsque des enquêtés ôtaient tout crédit aux propos d'un autre sous prétexte qu'ils ne l'avaient « *jamais vu au terrain vague* ». Si ces *block parties* ont bien existé et ont effectivement été les premiers rendez-vous importants de la pratique collective du hip-hop à Paris, il faut nuancer quelque peu l'importance qui leur est généralement prêtée. D'abord car celles-ci ont été relativement peu nombreuses. Organisées d'août 1986 à novembre 1986, leur nombre n'a mathématiquement pas pu dépasser la vingtaine⁴⁷. On peut également supposer que les contraintes climatiques (froid, pluie) ont encore réduit ce nombre. Ensuite, l'assistance était très limitée. Vincent Piolet raconte ainsi qu'il s'agissait « *d'ersatz de block parties new-yorkaises* » qui attiraient au mieux « *quelques centaines de jeunes* ». Et de trancher : « *rien à voir avec les block parties du Bronx organisées pendant plusieurs années par Kool Herc, Grandmaster Flash ou Afrika Bambaataa, DJs au statut de stars, renommés pour leur sound system détonnant d'inventivité et d'avant-garde, attirant des milliers de fans* » (Piolet, 2015 :145). On peut supposer qu'en l'absence de moyens de communication rapides et de médiatisation de ces événements, seules les personnes habitant à proximité de ce lieu et celles étant les plus intégrées dans des réseaux d'interconnaissance étaient au courant de la tenue ou de la non tenue de ces *block parties*. Le caractère illégal et marginal (un terrain vague sale, où résident des SDF et où l'on croise des toxicomanes) empêchent enfin ces fêtes d'attirer un public élargi au-delà des pratiquants eux-mêmes et de leurs connaissances. Les quelques documents photographiques de l'époque⁴⁸ confirment d'ailleurs cette hypothèse : si on peut y apercevoir un certain nombre de personnes qui ont ensuite acquis une notoriété importante ou qui se sont lancées dans des carrières professionnelles, ce tableau est terni par deux constats. D'une part, en comparant des photographies et des vidéos de plusieurs de ces événements, les personnes qu'on y aperçoit sont souvent les mêmes. D'autre part, l'affluence maximale observée ne dépasse jamais deux cents personnes. Glorifiées, décrites comme « mythiques » ou « incontournables » par beaucoup des enquêtés que nous avons rencontrés, les *block parties* du terrain vague de La Chapelle ont surtout fonctionné comme un cercle d'initiés, d'ampleur limitée et dont l'influence a été surtout établie *a posteriori*. Enfin, avant même que Dee Nasty n'y élise

⁴⁷ Karim Hammou parle d' « *une dizaine* » (Hammou, *op. cit.*, 2012 : 59)

⁴⁸ Voir annexe n°4.

domicile pour ses *block parties* les samedis, ce terrain vague était déjà un lieu de pratique du graffiti et de danse. Dès 1985, en effet, des graffeurs parisiens du *crew* BBC (Ash, Skki, CXash, Slaze) et d'autres (Bando, Lokiss, etc.) ont déjà commencé à recouvrir les murs de l'enceinte de leurs œuvres. L'endroit est par ailleurs un lieu de rendez-vous habituel des jeunes du quartier habitant les cités voisines, qui ont l'habitude de s'y retrouver quotidiennement, notamment le soir, pour discuter, boire des bières ou fumer des joints (Piolet, 2015 : 144). Par ailleurs, le travail d'historien de Karim Hammou incite à replacer ces *block parties* dans un ensemble plus vaste de « *lieux de danse alternatifs* », comme les après-midi festifs qui se tenaient dans la salle du Bataclan à Paris, dès 1982 (Hammou, 2012 : 57). Un de ces lieux est la salle de danse ouverte par Paco Rabanne rue de la Grange-aux-Belles, à deux stations de métro de là (voir plus bas). On comprend mieux alors comment des jeunes danseurs, après avoir été recalés de la salle à cause de leur âge, décident un jour de 1985, de franchir le mur (ils connaissaient probablement le lieu et des habitués du lieu), de balayer le carrelage et de se mettre à y danser. Ces *block parties* s'insèrent donc dans un contexte global de développement de nouvelles formes chorégraphiques venues des États-Unis, et dans le contexte local d'un processus plus long d'occupation sauvage de terrains abandonnés, où des formes de hip-hop ont progressivement vu le jour. C'est aussi le symbole de l'incarnation de la fin de ce même processus, puisque les descentes de la police, alertée par les riverains, empêcheront la tenue de la deuxième saison des *block parties* du terrain vague, au début de l'été 1987.

Enfin, le troisième récit mythique, celui de l'arrivée du hip-hop à Marseille, paraît fondé sur la seule transmission orale, et n'a jamais été confirmé par un travail d'archives ou de recoupements de témoignages. Il n'existe par exemple, à notre connaissance, aucun témoignage d'un des fameux soldats étasuniens qui aurait fait découvrir le rap à des jeunes Français. On observe par ailleurs que ce récit mythique rappelle très fortement celui des débuts de l'implantation du jazz en France. Pour Ludovic Tournès, cette dernière « *commence en 1917 lorsque les États-Unis entrent en guerre aux côtés de l'Entente* » (Tournès, 2001 : 109) c'est-à-dire lorsque des soldats étasuniens font écouter cette musique à leurs alliés français. La présence de soldats étasuniens durant le second conflit mondial serait la deuxième étape de cette acculturation (Tournès, 1999, 2001). Ainsi, dans un article sur les mythes liés à la présence musiciens américains de jazz à Paris dans les années 1960, l'angliciste Jean Szlamowicz rappelle que « *la présence et surtout l'implantation de musiciens de jazz américains est bien à dater de 1945 : la présence de troupes américaines en Europe*

*fut la condition permettant, par entraînement, de créer un public*⁴⁹ ». Or, pour le jazz comme pour le rap, ce schéma explicatif, s'il repose probablement sur des faits réels, semble trop simple pour expliquer l'émergence d'une « scène rap » – c'est-à-dire d'un ensemble de pratiquants durable dans le temps – à Marseille et dans ses environs. Il y a fort à parier que les premières émissions de radio en France diffusant du rap à partir de 1981 (parmi les principales : *Get Up Stand Up*, sur Carbone 14 à partir de décembre 1981, *Funkability* sur Radio Arc-en-Ciel, à partir de 1981, *Planète Funk* sur Carbone 14, à partir de mi-1982, *Ben NY Show* sur RDH, à partir de fin 1982, *Rapper Dapper Snapper* sur Radio 7, 1981-1984) ont permis plus efficacement que le contact avec des soldats la diffusion de cette musique. En effet, ces émissions étaient animées par des connaisseurs de musique étasunienne, au courant des nouveautés importées d'outre-Atlantique (Phil Barney, Sidney, Dee Nasty, Bad Benny) qui agissaient comme de véritables « passeurs de culture. Ces émissions, dont l'écoute est gratuite contrairement à la fréquentation des boîtes de nuits « branchées » où l'on pouvait écouter quelques morceaux de rap étasunien, ont donné lieu à de nombreux enregistrements sur cassette, qui circulaient de main en main parmi les amateurs, comme le signalent nombre d'acteurs dans des témoignages sur cette époque (Bazin, 1995, Piolet, 2015)⁵⁰.

C. Les fonctions des mythes : simplifier et occulter

On peut enfin s'attarder sur les fonctions exercées par les mythes. Il faut comprendre les raisons qui expliquent leur succès et leur transmission. On peut dans un premier temps mettre en évidence le fait qu'ils exercent des fonctions bien précises, qui expliquent partiellement pourquoi ils survivent. On peut dans un second temps faire l'hypothèse que les mythes servent à combler un déficit historiographique en donnant du sens et de la cohérence à des événements que le travail d'enquête sur le temps n'a pas encore fournis.

Une définition classique de mythe est celle donnée par l'historien Pierre Grimal : il s'agit, selon lui, d'« *un récit se référant à un ordre du monde antérieur à l'ordre actuel et destiné, non pas à expliquer une particularité locale et limitée [...], mais une loi organique de la nature des choses*⁵¹ ». La première fonction du mythe est donc de donner une dimension universelle à des phénomènes locaux, c'est-à-dire de masquer en les homogénéisant les

⁴⁹ Jean Szlamowicz « Rebonds : Le mythe des musiciens de jazz américains à Paris dans les années 1960 : une révision de l'histoire contemporaine », *Revue française d'études américaines* 2/2005 (n° 104), p. 80-99.

⁵⁰ Karim Hammou a ainsi bien documenté l'importance de ces émissions de radio pour les premiers amateurs de rap à Marseille comme Akhénaton et Philippe Subrini (Hammou, *op. cit.*, 2012 : 45 et suiv.).

⁵¹ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951.

idiosyncrasies, pour mieux les réunir au sein d'un seul et même ensemble auquel on donne une cohérence et une unité. Ou encore, pour le dire comme l'historien Eric Hobsbawn, cette « invention de la tradition » permet « [d]'établir ou de symboliser la cohésion sociale ou l'appartenance à des groupes, des communautés réelles ou artificielles⁵² ». Les mythes de l'émergence du hip-hop se prêtent bien à cette analyse. Aussi bien la figure d'Afrika Bambaata que les *block parties* du terrain vague de La Chapelle permettent de donner une cohérence à un ensemble de pratiques et de praticiens très divers. Plus précisément, le mythe de Bambaataa donne une unité à un ensemble de pratiques qui proviennent d'horizons divers, procèdent de logiques artistiques hétérogènes et exercent des fonctions très différentes selon les praticiens. Le terme de « hip-hop » vient ainsi donner une cohérence à un tout hétéroclite, et permet d'éluder la question des conditions d'apparitions et des vecteurs de développement distincts de la danse hip-hop, de la musique hip-hop et de l'art pictural hip-hop. Morgan Jouvenet saisit bien cette fonction du mythe lorsqu'il écrit que « la culture hip-hop est le résultat d'une opération d'unification doctrinale destinée explicitement à trouver une alternative à la violence des gangs aux États-Unis » (Jouvenet, 2006 : 10)⁵³. La création d'une association visant à promouvoir l'ensemble hip-hop – quand bien même son influence a été quasi-nulle – est l'élément final, la pierre angulaire qui vient soutenir l'idée d'une unité des disciplines et des pratiquants. Enfin, la reproduction de ce schéma organisationnel en France et la réappropriation du terme « hip-hop » comme un ensemble cohérent (le *movement* aux États-Unis devient le « mouvement » ou « mouv' » en France), à Paris comme à Marseille, vient achever de donner au hip-hop à peine naissant la légitimité d'un courant culturel véritable, possédant ses disciplines, ses leaders, ses règles, ses lieux, ses codes et son histoire propres.

L'importance prise par ces mythes peut dès lors être interprétée comme une façon que certains acteurs et commentateurs ont de combler un déficit historiographique en la matière. Les pratiques culturelles populaires – dans le sens de pratiques exercées en dehors du cadre institutionnel par des personnes appartenant aux classes populaires – sont généralement transmises par la voie orale, accordant au passage une large place aux croyances, aux récits féériques ou mystérieux. Cette caractéristique, que l'on peut faire remonter en Europe au contexte économique et social dans lequel se déroulent les débuts de l'imprimerie (Martin,

⁵² Eric Hobsbawn, *The invention of tradition*, Cambridge Editions, 1983.

⁵³ Il remarque aussi, à juste titre, que cette fonction attribuée au hip-hop rappelle la fonction de régulation de la violence généralement attribuée au sport moderne. Cette thèse a été disséquée et critiquée par Norbert Elias et Eric Dunning (1994 [1986])

1975) permet d'expliquer un certain déficit de tradition écrite – et surtout de conservation des traces écrites – des expressions artistiques populaires comme les disciplines du hip-hop. C'est précisément parce qu'elles se développent en porte-à-faux par rapport à la culture légitime et à l'école, qu'elles ont tendance à être particulièrement réfractaire aux tentatives de mise en écriture (Lahire, 1993) et, *a fortiori*, d'historicisation. De fait, il n'existe pas en France de démarche d'archivage public du hip-hop, ni d'espace de documentation de grande ampleur sur le sujet⁵⁴. C'est bien souvent à travers des initiatives individuelles de conservation de documents divers (photos, magazines, vidéos, objets, vêtements, etc.) que l'on peut accéder – et c'est le cas pour les archives que nous avons collectées – à des fragments historiques objectifs de ces pratiques. Par exemple, les images (photographies et vidéos) des premiers temps de la pratique du hip-hop en France sont très rares. Pour y accéder, il a fallu compter sur la coopération de certains témoins qui ont bien voulu nous permettre d'accéder à leurs archives personnelles. Plus récemment, la publication d'un livre contenant de nombreuses photos d'archives prises par le photographe amateur japonais Yoshi Omori⁵⁵ a permis d'illustrer de façon plus précise ces pratiques. De la même manière, rares sont les témoignages des graffeurs – illégalité de la pratique oblige. Il a fallu attendre la publication par un graffeur d'un beau livre consacré à l'histoire du graffiti dans le métro parisien, et richement illustré, pour avoir accès à des fragments visuels cette histoire⁵⁶.

Par ailleurs, les mythes ont l'avantage de procurer des explications simplistes à des phénomènes complexes, c'est-à-dire des schémas interprétatifs aisément pensables et transmissibles. La similarité des mythes de l'émergence du hip-hop dans le Bronx et du hip-hop en France d'une part, et les liens entre ceux-ci que ces mythes entretiennent, nourrissent en creux l'hypothèse de l'analogie France / États-Unis comme facteur explicatif de ces émergences consécutives. Plus précisément, ces mythes supposent que si le hip-hop émerge en France, c'est parce qu'il existe une analogie entre les quartiers populaires français et les ghettos du Bronx, et donc entre les conditions et les styles de vie des jeunes habitants de ces deux types d'espaces socio-territoriaux. Dit autrement, aux mêmes causes, les mêmes effets : puisque les quartiers populaires des grandes villes françaises sont similaires aux ghettos étasuniens, le hip-hop émerge en France par un lien mécanique, pour les mêmes raisons qu'il

⁵⁴ Mis à part le projet d'une bibliothèque spécialisée dans le cadre du nouvel équipement public dédié au hip-hop à Paris, intitulé « La Place », dont l'ouverture est prévue durant l'année 2015 ou 2016.

⁵⁵ Marc Boudet, Jay One Ramier, Yoshi Omori, *Mouvement. Du terrain vague au dance floor 1984-1989*, 19/80 édition, Paris, 2014.

⁵⁶ Karim Boukercha, *Descente interdite. Graffiti dans le métro parisien*, Edition Alternatives, Paris, 2011.

a émergé aux Etats-Unis. Hugues Bazin décrit bien cette thèse de l'homothétie lorsqu'il voit dans les premières générations de hip-hoppeurs français un certain nombre de motivations communes avec leurs aînés étasuniens : « *Aux Etats-Unis, le rap signe la reconnaissance d'une génération de Noirs américains qui a été étouffée dans les années 1970 et qui a éclaté sous la domination reaganienne des années 1980. Sur ce "terreau" de la décomposition sociale (enclavement géographique, destruction de la cellule familiale, violences urbaines et marché de la drogue, institution culturelle de la ségrégation raciale...) naît le hip-hop. Son amorce, c'est la dégradation des conditions de vie des minorités pour lesquelles il constitue une réponse [...] Nous décelons dans le hip-hop français une même énergie de survie, la volonté de puiser la force de se battre, de ne pas subir.* » (Bazin, 1995 : 29). Pourtant, si l'on fait l'effort mental de faire momentanément abstraction de nos connaissances et que l'on se demande où les disciplines du hip-hop auraient pu logiquement être exportées et réappropriées depuis les États-Unis, on pense spontanément au Royaume-Uni. En effet, ce pays est le premier allié diplomatique et économique de son ancienne colonie étasunienne. De ce fait, les deux sociétés présentent des caractéristiques communes en termes d'organisation sociale et économique, et d'histoire culturelle et migratoire. À la fin des années 1970, le Royaume-Uni est le premier pays européen à être frappé par la récession économique consécutive au choc pétrolier mondial. Les fermetures des grands fleurons industriels, l'apparition du chômage de masse et l'appauvrissement soudain des couches laborieuses des bassins ouvriers des grandes villes rappellent le processus observé aux États-Unis à la même période. Au début des années 1980, la brutalité des politiques libérales menées par les gouvernements de M. Thatcher et de R. Reagan renforcent encore la précarisation de larges fractions des classes populaires. On trouve dans les deux pays une forte immigration de Caribéens (principalement Jamaïcains et Trinidiens) occupant le plus souvent des emplois d'ouvriers ou de petits employés, dont une partie réside dans des quartiers spécifiques à (Brixton à Londres, Chapels Town à Leeds ou encore St. Pauls à Bristol). En outre, le Royaume-Uni est un lieu où de nombreuses expressions musicales issues de la *black culture* étasunienne et caribéenne ont été précocement réappropriées, comme le jazz, la soul ou le reggae. Plus généralement, Londres et les grandes villes anglaises sont, dans les années 1970 et 1980 des lieux de foisonnement des cultures populaires (ska, reggae, punk) bien plus que les villes françaises. Or, le hip-hop ne « prend » pas au Royaume-Uni comme en France (Rose, 1994). Il semble donc que la thèse de l'homothétie structurelle s'avère peu féconde, et qu'il faille chercher ailleurs que dans les grandes structures sociales les causes de l'émergence du hip-hop en France.

Plutôt que d'adopter la thèse de l'homothétie, nous favorisons donc une posture wébérienne⁵⁷, c'est-à-dire que nous faisons l'hypothèse d'un pluralisme causal et d'une méfiance envers l'explication mimétique, qui est une forme de réduction déductive. Ces mythes occultent les causes de l'émergence du hip-hop en France au début des années 1980, qui sont nombreuses et entremêlées, et méritent un examen attentif qui obéit à une démarche socio-historique.

II. Le contexte intellectuel et les vecteurs médiatiques de l'appropriation du hip-hop

Se détacher des seuls récits des « pionniers du hip-hop » permet d'essayer de problématiser le « franchissement de l'Atlantique ». Or Anthony Pecqueux remarque que cela n'a jamais été réellement fait, pas même dans les travaux scientifiques jusqu'alors publiés sur le sujet (Pecqueux, 2007 : 18). Il insiste sur le fait qu'il faut se demander ce qui « *dans l'histoire culturelle française [...] pouvait préfigurer le développement particulier de cette pratique artistique.* » (*op. cit* : 20). Nous prendrons au pied de la lettre ce programme de recherche en nous demandant en quoi le contexte culturel et politique de l'époque rend possible cette réappropriation durable par un certain nombre de personnes en France, dans des lieux précis, et en quoi ce contexte est similaire à celui qui a vu l'émergence du hip-hop aux États-Unis. Puis nous présenterons les vecteurs médiatiques transnationaux de diffusion et de réappropriation du hip-hop entre les États-Unis et la France qui débouchent sur un premier engouement médiatique lors de l'année 1984.

A. Le contexte intellectuel et culturel d'américanophilie

Une hypothèse, rarement avancée, permettant d'expliquer l'implantation des expressions du hip-hop en France, tient au contexte politique et intellectuel d'« américanophilie » qui se développe au milieu des années 1970 en France dans les espaces de production idéologique – médias, intellectuels, politiques – et a entraîné un regain de diffusion et de valorisation des productions culturelles étasuniennes. Ce phénomène trouve d'abord ses causes dans un

⁵⁷ Max Weber, *Economie et société*, tome 1, Paris, 1971 [1921]

contexte politique. Pascal Ory écrit que « *si les années 1965-1975 avaient marqué l'apogée d'un radicalisme progressiste, sur fond de recul occidental face aux offensives convergentes de l'ancien Tiers-monde, la seconde moitié de la décennie soixante-dix apparaît plutôt comme le lieu d'un renversement culturel de grande ampleur, en termes à la fois intellectuels et artistiques* » (Ory, 2002 : 580). L'historien lie cette vague d'américanophilie à ce qu'on a appelé « l'effet Soljenitsyne », c'est-à-dire à la prise de conscience d'une partie des intellectuels de gauche du caractère totalitaire du régime soviétique et à la reconsidération consécutive du modèle de la démocratie libérale et de son organisation sociale afférente, dont l'archétype est la société américaine dite « ouverte » et « multiculturelle ». Une conséquence indirecte de ce contexte intellectuel est la relative revalorisation de certaines expressions artistiques étasuniennes, comme les musiques blues⁵⁸, soul et funk qui connaissent un succès grandissant en France⁵⁹.

Ce contexte rappelle celui qui a permis la popularisation du jazz en France dans les années 1950, un phénomène bien documenté par Ludovic Tournès (Tournès, 1999). Ce dernier précise ainsi que si la Première Guerre mondiale a été le moment de l'émergence d'un goût pour le jazz en France, c'est surtout durant la décennie post-Libération que ce genre musical s'enracine durablement, grâce à un climat pro-américain au sein des élites économiques, culturelles et politiques. Il affirme ainsi que « *c'est dans l'Hexagone que le jazz a, pour la première fois, trouvé un public et des lettres de noblesse. Bien plus qu'une simple mode passagère, l'histoire du jazz en France est en effet un processus de longue durée qui commence en 1917 lorsque les États-Unis entrent en guerre aux côtés de l'Entente, et qui se poursuit jusqu'à nos jours de manière continue, de sorte que l'on assiste à une véritable acculturation de cette musique importée au sein du paysage culturel hexagonal. Cette histoire constitue donc un remarquable exemple de la multiplicité des influences extérieures, et notamment de l'influence américaine, auxquelles a été soumise notre culture nationale au XX^e siècle* » (Tournès, 2001 : 111). L'histoire de l'enracinement du hip-hop en France doit

⁵⁸ À la fin des années 1970, se développe une petite scène de « blues à la française », incarnée par des chanteurs comme Benoît Blue Boy et Paul Personne.

⁵⁹ Evoquant le basculement progressif de l'intelligentsia française de l'américanophobie à l'américanophilie à cette période, l'historienne Diana Pinto souligne, dans la revue de débats *Commentaires* le rôle joué par ceux qu'elle appelle les « intellectuels gourous », qui sont alors « *incrustés ans les pages culturelles du Nouvel Observateur, de Libération, ou gravitant autour de la revue Autrement* ». Pour Pinto, « *Cette américanophilie traduit la soif d'espace, de nouveauté et de possible des nouveaux cadres voulant dépasser les contraintes de la "petite" France. Pratiquant l'Amérique tous azimuts, ces intellectuels gourous ont renversé le traditionnel dédain des Français tout ce qui venait de l'étranger en faisant une religion de ce qui vient de l'Amérique. Y sont vénérés les films [...] ; la musique (naturellement), les livres (toujours plus passionnants), la mode [...]* » Diana Pinto, « De l'antiaméricanisme à l'américanophilie. L'itinéraire de l'intelligentsia française », *Commentaire* n° 31, 1985/3, p. 874-879.

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 XX^e siècle, et notamment des *black music*.

On peut alors supposer que ce regain d'américanophilie, dans un premier temps, est propice à la diffusion des productions culturelles étasuniennes, et notamment de la musique rap qui, comme nous l'avons souligné plus haut, s'inscrit dans la lignée de la *black culture* étasunienne. Les élites culturelles garante du bon goût – dans la musique, mais aussi dans la mode et l'art contemporain – et les journalistes contribueraient ainsi à diffuser ces productions à un public large. Le rap est alors la musique à laquelle il convient de s'intéresser puisqu'il constitue le dernier avatar des musiques dites « *underground* » ou « alternatives », catégories fourre-tout qui ont tout à tour englobé les esthétiques rock, punk, jazz, métal, reggae, hardcore ou soul, et plus tard techno (Seca, 2001, 1998). Le travail archivistique de Karim Hammou a bien documenté ce phénomène. En s'appuyant sur une analyse qui ne repose pas sur des témoignages en premier lieu, mais sur des disques traités comme archives (45-tours sortis de 1980 à 1989) et des matériaux médiatiques (analyse d'émissions télévisées et d'articles de presse), l'auteur contredit Lafargue de Grangeneuve et apporte la première enquête solide permettant de penser l'importation du hip-hop en France. Son travail permet d'esquisser les contours des conditions de possibilité de la popularisation d'une « *interprétation rappée en français* » (Hammou, 2012 : 18). Cette popularisation repose d'abord sur le succès de quelques 45-tours précurseurs du genre⁶⁰ qui « *contribue[nt] à ce que les maisons de disques multiplient la production et la distribution d'œuvres rappées en français* » (*ibid.* : 24). Mais cette investissement reste « *une innovation mineure dans l'industrie des variétés* » (*ibid.* : 33) et ne fait pas, avant 1990, l'objet d'un investissement réel de la part des maisons de disques. La popularisation du rap doit aussi être placée dans un contexte plus général du début des années 1980 durant lequel « *les boîtes de nuit constituent [...] des lieux de découverte musicale qui contribuent à désenclaver les musiques afro-américaines* » (*ibid.* : 54), dont s'inspirent le rap.

Ce n'est donc pas totalement un hasard si une partie des pratiquants du hip-hop de la première heure ont d'abord été des amateurs de rock américain sixties, de jazz ou de funk. Ainsi, le tandem de rappers JhonyGo et Destroy Man, qui comptent parmi les premiers rappers français, ont-ils d'abord été des amateurs et des musiciens de rock avant de se mettre au rap. Le DJ, rappeur, animateur de radio et de télévision Sidney a d'abord été batteur au sein d'un

⁶⁰ Dont *Chacun fait (c'qui lui plaît)* de Chagrin d'amour, 1981.

groupe de funk (Piolet, 2015 : 55 et suiv.). Il a aussi été DJ dans une boîte de nuit jazz-funk de Paris, l'Émeraude, de 1976 à 1983. Durant ces quelques années, et alors que la mode de la musique disco (musique « blanche ») est à son apogée, Sidney prend le contrepied de cette tendance musicale et fait de l'Émeraude un des principaux lieux de diffusion des « musiques noires » venues des États-Unis : jazz, reggae, funk et soul. Il en fait une marque de fabrique jusqu'à l'indiquer sur la porte d'entrée : « *j'en avais fait le club anti-disco, j'en étais fier, et je l'affichais à l'entrée : le club anti-disco de la capitale*⁶¹ ».

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 migrations des départements d'Outre-mer (Bumidom, crée 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, JohnyGo, DestroyMan, Joey Starr, GabinNuissier, Xavier Plutus, JayOne, etc. Au-delà du cas des Antillais, on peut supposer que les enfants de l'immigration africaine sub-saharienne – également nombreux parmi les pratiquants de la première génération – sont susceptibles de s'identifier à ces différentes formes de *black music* et, ce faisant, aux expressions du hip-hop⁶².

⁶¹ Sidney, cité par Vincent Piolet, *op. cit.*: 57.

⁶² Cette hypothèse est inspirée de nombreux entretiens avec des enquêtés de cette première génération de pratiquants, qui insistaient sur l'identification partielle entre les Noirs de France et les Afro-Américains des États-Unis. Mais cette identification tient aussi à des questions politiques – notamment un contexte de hausse des actes et des discours racistes – sur lesquelles nous revenons dans le chapitre 2.

Dans le sillage du rap, les expressions artistiques liées à la musique rap (danse et graffiti) et des éléments vestimentaires afférents (le style B.Boy / B. Girl et les accessoires arborés par les artistes du hip-hop étasunien) voient leur adaptation – ou du moins leur moindre rejet – facilitée. De façon générale, les premières heures de la pratique du hip-hop en France sont fortement corrélées à la diffusion de produits culturels étasuniens. Ainsi, plusieurs films du début des années 1980, dans lesquels figurent des scènes de pratiques de graffiti dans le métro (*Wild style*, Charlie Ahearn, 1982) ou de *battles* de danse hip-hop (*Flashdance*, Russ Regan, 1983) ont pu avoir un impact sur la popularisation de ces expressions artistiques (Bazin, 1995, Hammou, 2012). De façon encore plus explicite, deux films sortis en 1984, *Beat Street* (Stan Lathan, 1984) et *Break street* (Joel Silberg, 1984) sont centrés sur l’histoire de jeunes danseurs – respectivement du Bronx, à New York et des quartiers Sud de Los Angeles – qui tentent de percer grâce à leur talent et qui se heurtent à un monde professionnel du *show business* qui ne leur fait pas de cadeau. Ces deux derniers films font d’ailleurs l’objet d’une campagne de marketing ciblée envers les adolescents de France et constituent des succès en termes de nombre d’entrées en salle. On peut enfin signaler qu’un des premiers lieux de pratique de la danse hip-hop à Paris était la dalle des Olympiades, dans le XIII^e arrondissement, devant l’un des premiers restaurants McDonald’s de la capitale (Piolet, 2015 : 60).

B. Les « branchés » importent le hip-hop en France

Une seconde hypothèse de l’émergence du hip-hop en France au milieu des années 1980 tient au rôle joué par certains journalistes et professionnels de la culture. Il n’est pas excessif de dire que le « mouvement hip-hop » exerce, dès son apparition aux États-Unis, une sorte de fascination auprès d’une partie des élites intellectuelles, culturelles et médiatiques de l’époque. Ces « branchés » jouent un rôle important dans la diffusion des expressions artistiques du hip-hop en France dès 1981.

Dans son livre, le journaliste Vincent Piolet relate ainsi le rôle de précurseurs joué par certaines personnalités qui sont à la fois journalistes et producteurs de musique gravitant autour de journaux liés aux avant-gardes culturelles, comme *Actuel*, *Rock & Folk* ou *Libération* (Bernard Zekri, Alex Jordanov, Jean Karakos Jacques Massadian). Très vite intéressés par les artistes du hip-hop étasunien, notamment pour en devenir les producteurs,

ces derniers partent les rencontrer dès 1981-1982 à New-York. Mais cette fascination déborde largement les milieux de l'avant-garde culturelle *stricto sensu* puisque des jeunes journalistes de médias plus généralistes comme *TF1* ou *Europe 1* (Alain Maneval) ou *Paris Match* (Sophie Bramly) jouent également un rôle dans la diffusion médiatique des expressions artistiques du hip-hop.

Ces « branchés » dénichéurs de nouveautés, que Karim Hammou qualifie de « *francs-tireurs du goût* » (Hammou, 2012 : 66) jouent des rôles divers dans la diffusion et la promotion des expressions du hip-hop en France. Certains d'entre eux se font producteurs d'artistes rap étasuniens et font distribuer leurs productions en France. C'est le cas de Bernard Zekri et Jean Karakos, qui produisent au sein du label Celluloid basé à New York quelques artistes comme Time Zone, Fab 5 Freddy, Phase II, The Smurfs, Futura 2000 et Grand Mixer D. ST, puis travaillent à les faire connaître en France. Ainsi, avec Jacques Massadian, ils organisent la première tournée en France d'artistes hip-hop étasuniens : le New York City Rap Tour⁶³. La promotion est assurée par le journaliste Alain Maneval qui, dans l'émission *Megahertz* qu'il anime sur TF1 reçoit les danseurs, rappeurs, graffeurs et DJs newyorkais participant à la tournée⁶⁴. Coproduite par Celluloid, la FNAC, Europe 1 et *Actuel*, la tournée s'arrête entre novembre et décembre 1982 à Paris et Pantin (Seine-Saint-Denis), mais aussi à Lyon, Belfort, Mulhouse et Strasbourg, avant une date à Londres et une dernière à Los Angeles. C'est un échec commercial, mais la tournée permet de populariser le hip-hop grâce aux relais médiatiques dont elle fait l'objet. Elle permet aussi au leader de la Zulu Nation, Afrika Bambaataa, de faire le tour des médias français pour expliquer le fonctionnement de son organisation et ses fameuses vingt « lois » ou règles de bonne conduite adressées aux hip-hoppeurs du monde entier.

On peut aussi signaler le rôle joué par une partie des élites culturelles « branchées » de Paris qui, dans les boîtes de nuit de la capitale, s'initient peu à peu aux danses jazz-funk et aux premiers morceaux de rap. Ainsi, un journaliste d'*Actuel* réalise un reportage à propos de l'Émeraude, où Sidney officie comme DJ de 1976 à 1983, et écrit : « *on rencontre des punks, des Antillais, des jeunes blacks smart, des immigrés endimanchés et des rastas défoncés. C'est jeune, un peu crado, mais la communion passe bien*⁶⁵ ». On y croise aussi des « branchés » de l'époque, comme Jacques Higelin, Clémentine Célarié ou Nina Hagen. On retrouve ainsi parmi le public du concert parisien du New York City Rap Tour au Bataclan, le

⁶³ Voir annexe n°1.

⁶⁴ Emission *Megahertz*, TF1, 20 novembre 1982.

⁶⁵ Marie-Joséphine Grosjean et Henri Kala-Lobé, « C'est pas de leur faute aux Français », *Actuel*, n°26, décembre 1981, cité par Vincent Piolet, *op. cit.*, 2015 : 58.

21 novembre 1982, nombre de ces « branchés » aux côtés de jeunes venus assister en curieux à ce concert annoncé sur les ondes de la radio Europe 1. Le récit d'un journaliste du *Matin de Paris* qui assistait au concert informe de la composition du public : « *premier contact des rappers [sic] avec Paris. Enfin le showbiz. Quelques centaines d'invités et une poignée de curieux. C'était étrange. Deux tribus s'observaient. Les rappers rappaient et les Parisiens attendaient. Étonnez-moi pensaient les seconds. Qu'attendent-ils pour bouger leurs fesses ? se demandaient les premiers*⁶⁶ ». On est donc bien loin d'un public d'adolescents des quartiers populaires passionnés par le hip-hop étasunien.

C'est un autre de ces « branchés », le styliste Paco Rabanne, qui va permettre à toute une génération de danseurs de hip-hop de la région parisienne de trouver un lieu pour s'adonner à sa pratique. Ouvert en 1983, le Centre 57, situé dans le quartier du Colonel Fabien (Paris X^e) devait, à l'origine, être un lieu de défilés de mode. Mais son fondateur ouvrit peu à peu les portes à des musiciens et des danseurs – dont des danseurs de hip-hop – pour qu'ils puissent s'y entraîner. Le styliste raconte ainsi la façon dont il a convié des hip-hoppeurs :

Il y avait deux énormes plateaux de danse et une vingtaine de studios, sur 3000 m² de plancher. C'était libre pour mes musiciens, mais le bruit s'est répandu dans Paris. Alors j'ai décidé de proposer trois heures par jours, trois jours par semaine, pour chaque groupe, gratuitement. Il y avait des danseurs de modern jazz, africains, contemporains... Des centaines de personnes y venaient chaque jour. Parfois même certains n'avaient pas de lieu où dormir. Je leur donnais l'autorisation de s'y faire un petit coin... Un jour, un musicien antillais m'a dit : « Mon frère fait du hip-hop. Tu sais ce que c'est ? » [...] : J'ai dit : « Qu'ils viennent ici ! ». J'ai vu arriver des tas de groupes [...] Leur danse était pour moi prodigieuse et parfois hallucinante. Je me souviens du petit Joey Starr, de MC Solaar et son grand frère. Tous ces jeunes s'entraînaient là. Le lieu était beau, très lumineux, très propre. Des danseurs américains sont même venus avec Afrika Bambaataa⁶⁷.

Des membres de groupes comme les Paname City Breakers, les Suprême NTM, les 42nd Street, les Crazy Furious ou les Aktuel Force viendront s'entraîner presque quotidiennement pendant plus d'un an. L'entrée y est gratuite, et les danseurs de hip-hop côtoient les danseurs de danse contemporaine et de modern jazz que Paco Rabanne héberge (Piolet, 2015). Ce dernier fait donc figure de mécène du hip-hop pendant quelques temps, et plusieurs émissions

⁶⁶ Bernard Loupiau, « New York is in the house », *Le Matin de Paris*, 26 novembre 1983. Cité par Florent Serina, 2004, « Histoire de l'acclimatation et de l'enracinement de la culture hip hop dans la région parisienne (1963-1986) », Mémoire de Master, Université Paris 1.

⁶⁷ François Gautret, *R.Style – Book Collector – 10 ans d'activisme et ce n'est qu'un début*, R.Style, 2012, cité par Vincent Piolet, *op. cit.*, 2015.

de H.I.P.H.O.P. y seront enregistrées, confirmant ainsi à cette « salle Paco Rabanne » le statut de premier lieu institué de la danse hip-hop en France.

Le graffiti fait également l'objet de l'attention de certains professionnels de la culture spécialisés dans les expressions avant-gardistes. Une première exposition « Graffiti et Société » est organisée au Centre Pompidou, à Paris, en 1981. Mais celle-ci réunit surtout des pochoiristes français (Speedy Graphito) et des artistes du mouvement de la Figuration Libre (Hervé Di Rosa, les frères Ripoulain) plus que des graffeurs de rue. La première exposition en France d'un graffeur à proprement parler est celle du newyorkais Futura 2000, et procède d'une initiative privée. Le collectionneur et marchand d'art Yvon Lambert repère l'artiste lors de son passage à Paris en novembre 1982 à l'occasion du New York City Rap Tour et lui propose d'exposer certaines œuvres – directement réalisées à la bombe aérosol sur les murs – en janvier 1983 dans sa galerie parisienne. Le cas de cette exposition est particulièrement instructif pour comprendre la façon dont s'opère une alliance entre « branchés » et artistes du hip-hop étasunien balbutiant. Yvon Lambert est un autodidacte parmi les galeristes parisiens. Il a commencé sa carrière en s'intéressant aux artistes minimalistes et conceptuels étasuniens des années 1960 (Robert Rauschenberg, Brice Marden, Lawrence Weiner). Au moment où il expose Futura 2000, sont également exposés dans sa galerie les plasticiens et peintres qui formeront le mouvement de la Figuration Libre (Hervé Di Rosa, Richard Combas)⁶⁸. Précurseur et marginal, son intérêt pour les formes de peinture avant-gardistes croise logiquement le graffiti, forme alors novatrice et mystérieuse pour les professionnels de l'art. Cette exposition est le point de départ de plusieurs autres expositions de graffeurs étasuniens à Paris : Keith Haring (galerie Daniel Templon, 1986), Jean-Michel Basquiat (galerie Daniel Templon, 1987)⁶⁹, etc.

Comment qualifier l'action de ces « branchés » de façon théorique ? À titre de comparaison, on peut reprendre l'étude de Ludovic Tournés sur la popularisation du jazz dans les années 1950. Ce dernier écrit que « *la période 1948-1960 occupe une place centrale, car c'est à ce moment que le jazz quitte les cercles de spécialistes où il restait confiné jusque-là pour conquérir le grand public. Mais cette longue décennie n'est pas seulement une étape dans l'approfondissement d'une implantation culturelle : c'est aussi un moment où le jazz, musique auparavant marginale, connaît une véritable révolution des modalités de sa diffusion et de sa*

⁶⁸ Valérie Duponchelle, « Yvon Lambert, vétéran de l'art contemporain, ferme sa galerie », *Le Figaro*, 4 juillet 2014.

⁶⁹ Pour une histoire plus détaillées, voir Denys Riout, *Le livre du graffiti*, Paris, Éditions Syros Alternatives, 1990

réception qui témoignent de son entrée dans l'univers de la culture de masse » (Tournes, 2001 : 111). Pour l'auteur, c'est l'activisme d'une petite bourgeoisie culturelle férue de musiques étasunienne qui rend possible à cette époque cette circulation du jazz vers le grand public. Dans le cas du hip-hop, l'action des « branchés » spécialistes de la musique, de la danse et des arts graphiques a également pour effet de sortir ces expressions artistiques des milieux de spécialistes pour les diffuser auprès d'un public plus large.

Ces processus convergent pour ouvrir une « parenthèse hip-hop »⁷⁰ dont l'apothéose se situe au cours de l'année 1984.

C. La « parenthèse hip-hop » de 1984 : l'éphémère engouement médiatique pour le hip-hop

Après la première médiatisation du New York City Rap Tour par TF1, Europe 1 et *Actuel*, le hip-hop va rencontrer en 1984 un nouvel écho grâce à l'engouement de quelques passionnés qui œuvrent à sa médiatisation.

Le vecteur emblématique de cette popularisation est l'émission de télévision H.I.P.H.O.P. présentée par le DJ et animateur radio Sidney, sur TF1 – chaîne encore publique à l'époque –, de janvier à décembre 1984. L'émission est diffusée à une heure de grande écoute, le dimanche à 14h20, puis rediffusée une deuxième fois le mardi en fin d'après-midi. L'émission est construite comme outil de promotion des expressions artistiques du hip-hop. Chaque épisode dure 15 minutes et comporte trois moments. Une chronique sur la musique, la danse, ou le style vestimentaire hip-hop ouvre l'émission, parfois agrémentée d'une courte interview. Puis le moment de « la leçon » consiste en une session didactique de présentation détaillée d'un mouvement de danse particulier. Les téléspectateurs y apprennent des pas de danse comme « la chenille » (émission du 19 février 1984) ou des techniques de *deejaying* comme le « scratch » (émission du 25 mars 1984). On peut également y apprendre des conseils vestimentaires comme l'art de lacer ses baskets avec des gros lacets (dits *fat laces*, émission du 17 mars 1984). Enfin, après une éventuelle prestation musicale en direct assurée par un artiste, vient le moment du « défi ». Il s'agit d'un concours de jeunes danseurs amateurs,

⁷⁰ L'expression nous a été soufflée par un ancien danseur devenu depuis animateur socioculturel dans le Val d'Oise. Il qualifiait ainsi l'année 1984 et s'en souvenait comme un moment de trêve dans un climat plus large fait surtout de hausse des discriminations racistes et de la ségrégation sociale et géographique pour les jeunes garçons habitant des quartiers populaires.

reprenant la scénographie des *block parties*, animé par un DJ officiant devant un décor recouvert de graffitis et dont le gagnant est désigné par un jury composé de hip-hoppeurs français et/ou étasuniens. À partir de septembre 1984, l'émission organisera même un concours pour élire le meilleur danseur de France.

Cependant, contrairement au cas du jazz, cette médiatisation ne fait pas entrer le hip-hop dans l'ère de la culture de masse. En fait, la popularisation du hip-hop se fait alors surtout en direction d'un public adolescent, et la parenthèse médiatique de 1984 est plutôt le point de départ d'une éphémère « mode hip-hop », encore appelée « mode smurf »⁷¹, qui fait penser aux modes jeunes contemporaines telles que la pratique du *roller*. On y retrouve en effet les caractéristiques classiques des éphémères « cultures jeunes », telles que les a décrites l'historien Mathias Bernard : « *cette culture est jeune à la fois par le public qu'elle vise, mais aussi par les médias qu'elle utilise. Il s'agit bien d'une culture audiovisuelle qui apparaît alors comme « neuve », supportée par les médias de masse [...] Autour se greffent ainsi des comportements individuels et collectifs spécifiques qui aspirent non seulement à dépasser les clivages sociaux, mais aussi les frontières nationales. La « culture jeune » est, en effet, une culture internationale, à dominante anglo-saxonne* » (Bernard, 2006 : 93). L'émission H.I.P.H.O.P. elle-même, du fait de sa dimension pédagogique, est destinée à un public enfant ou adolescent plus qu'à un public adulte. De fait, les participants au « défi » et les membres du public présents sur le plateau dépassent rarement les 15 ou 16 ans. Un journaliste de *Libération* ayant assisté à un enregistrement observe ainsi que « *plus de trois cent jeunes se présentaient à chaque casting. [...] Moyenne d'âge : 14 ans*⁷² ».

Cette mode passe aussi par un ensemble de campagnes publicitaires qui utilisent des références au « smurf » afin de séduire les jeunes consommateurs ou leurs parents. Les premières entreprises à miser sur cette stratégie publicitaire sont celles qui commercialisent des habits ou des objets liés à la pratique du hip-hop : vêtements de sports, chaînes stéréo portables, etc. Ainsi, la marque K-Way lance-t-elle pendant l'été 1984 une campagne intitulée « Vu au Trocadéro », sur laquelle on aperçoit des jeunes vêtus de K-Way et en train de danser sur l'esplanade du Trocadéro, un des premiers lieux de rendez-vous des danseurs de hip-hop à Paris en 1984. La marque offre également un disque de « musique hip-hop » pour tout achat

⁷¹ Le terme « smurf » – qui désigne un sous-genre de la danse hip-hop dans le vocabulaire des pratiquants des Etats-Unis – est souvent employé de façon erronée en France durant quelques années pour qualifier la danse hip-hop en général.

⁷² Louis Skorecki, « H.I.P.H.O.P fait smurfer TF1 », *Libération*, 15-16 janvier 1984

d'un de ses produits⁷³. La marque Hitachi reprend exactement le même environnement visuel des danseurs du Trocadéro pour promouvoir sa nouvelle chaîne stéréo portable⁷⁴. D'autres marques comme Kodak, Yoplait ou même la Société Générale utilisent aussi cet imaginaire dans différentes campagnes publicitaires au cours de l'année 1984. Plus surprenant est l'écho donné par des titres de presse généraliste à cette mode. Notamment le magazine *Elle* qui consacre dans ses pages « Idées » en mars 1984, un dossier « adressé aux mères de famille » et qui leur donne des conseils pour habiller leurs enfants avec des vêtements issus de la « culture smurf [sic]⁷⁵ ». Ou, encore plus illustratif de l'idée de mode jeune, le magazine *Pif Gadget* qui, en juillet 1984, propose comme gadget une « casquette smurf » en guise de « contribution géante du nouveau Pif au mouvement hip-hop⁷⁶ ».

Alors que les films consacrés à la danse hip-hop *Beat Street* (Stan Lathan, 1984) et *Break street* (Joel Silberg, 1984) rencontrent des succès importants, on assiste durant l'année 1984 à un épisode d'intense médiatisation des expressions du hip-hop à la télévision, et notamment dans les émissions destinées à un public enfant ou adolescent. Ainsi, les danseurs du groupe Paris City Breakers, déjà stars de l'émission H.I.P.H.O.P. dans laquelle ils sont régulièrement interviewés forment un temps le jury du « défi » et font une apparition dans l'émission de jeunes talents *Un temps pour tout*⁷⁷. Dans l'émission *Recré A2*, les présentateurs William Leymergie et Dorothee s'initient à quelques pas de danse⁷⁸ et même *La chance aux chansons*, émission pourtant plus portée sur les musiques de l'entre-deux-guerres, accueille des danseurs de hip-hop pour une démonstration⁷⁹. Enfin, La « mode smurf » prend également forme à travers plusieurs productions de musique pour les jeunes publics inspirées du rap, comme le *Rap Folie* de Marcel Fobert ou le *Rap des carottes* dans l'émission « Croque Vacances » de Claude Pierrard, qui ne sont qu'une déclinaison du léger mais bien réel attrait suscité par les morceaux comportant des interprétations rappées par les maisons de disques à partir de 1981 (Hammou, 2009, 2012).

⁷³ Voir annexe n°6.

⁷⁴ Voir annexe n°6.

⁷⁵ Voir annexe n°5.

⁷⁶ Voir annexe n°5.

⁷⁷ *Un temps pour tout*, Antenne 2, 22 mars 1984

⁷⁸ *Recré A2*, Antenne 2, 25 avril 1984

⁷⁹ *La chance aux Chansons*, Antenne 2, 30 avril 1984.

Sidney lui-même se fait le relais de ce cadrage⁸⁰ jeuniste – et bien sûr, commerçant – du hip-hop. Il multiplie les interventions télévisées et radiophoniques pour promouvoir le hip-hop, qu'il présente presque exclusivement sous l'angle d'une culture destinée aux jeunes, à des fins distractives et éducatives, reprenant ainsi partiellement le discours de Afrika Bambaataa sur le hip-hop comme outil de lutte contre la délinquance. Répondant à une interview dans *Le Matin de Paris* en janvier 1984, Sidney déclare: « *le hip-hop, c'est un mouvement gai, sportif, non-violent, qui permet de bien se défouler sur du funk, c'est « fresh » [...]. Ce n'est pas parce qu'on est né à La Courneuve qu'on est un malpropre [...]. On ne boit pas, on ne fume pas, on ne se défonce pas. On s'éclate sur la musique. Le break, c'est une arme anti-délinquance. Les parents devraient encourager leurs enfants à s'y mettre*⁸¹ ». Dans un portrait réalisé par la télévision RFO, il déclare même, enthousiaste, que « *Le hip-hop est aux années 1980 ce que le yé-yé a été aux années 1960*⁸² ».

La « parenthèse hip-hop » se referme aussi subitement qu'elle avait débuté, à la fin de l'année 1984. L'émission H.I.P.H.O.P. s'achève en décembre, après que la ligne éditoriale de l'émission a été remaniée à la rentrée scolaire au profit d'une programmation moins monothématique hip-hop et plus orientée vers les « cultures jeunes » en général. Le nombre d'évocations du hip-hop dans la presse et les grands médias audiovisuels chute drastiquement, et les artistes du hip-hop ne sont presque plus invités à parler de leur art dans les émissions généralistes. Tout fonctionne comme si l'engouement pour le hip-hop n'avait pas dépassé l'année scolaire. Ce qui vient confirmer en creux le fait que le hip-hop, pour beaucoup d'adolescents et de professionnels des médias et de la culture, n'a jamais été plus qu'une éphémère « mode jeune ». Thierry, danseur et chorégraphe de 47 ans (mère aide-soignante, Bac G), résume de façon laconique la façon dont la frénésie qui l'avait animée – il avait alors 16 ans –, lui et quelques amis, s'éteint alors :

En gros, après la première vague avec H.I.P.H.O.P, les gens croyaient que c'était démodé. Même les quelques mecs de mon quartier qui étaient vachement dans le mouvement hip-hop, ils ont arrêté⁸³.

⁸⁰ Le concept de cadrage médiatique (*framing*) est emprunté aux travaux de chercheurs étasuniens en *media studies*. Voir Maxwell E. McCombs, Donald L. Shaw, « The agenda-setting function of mass media », *Public Opinion Quarterly*, vol. 36, n° 2, 1972, ou, pour une illustration plus récente, William A. Gamson, Andre Modigliani. « Media Discourse and Public Opinion on Nuclear Power : A Constructionist Approach », *American Journal of Sociology*, no.1, 1989, p.1-37.

⁸¹ Interview de Sidney, *Le Matin de Paris*, 17 janvier 1984.

⁸² Interview de Sidney, « La vogue du smurf : Sidney », *RFO Hebdo*, RFO, 25 mars 1984.

⁸³ Entretien avec Thierry réalisé le 10 juin 2010

Reste à s'interroger un peu plus sur la façon dont cette mode « hip-hop » est survenue durant l'année 1984. Dans la partie suivante, nous nous intéressons au rôle – primordial pour l'émergence de cette mode du hip-hop – joué par quelques personnalités ayant œuvré à promouvoir les expressions du hip-hop auprès de larges franges de la jeunesse populaire.

III. Le rôle des « passeurs de culture »

La médiatisation du hip-hop de l'année 1984 doit beaucoup à l'action de certains individus qui ont joué le rôle de « passeurs de culture ». Ceux-ci ont contribué à importer les expressions du hip-hop en France d'une part, mais aussi à les faire sortir du milieu des « branchés » pour toucher un public adolescent plus large. Nous commencerons ici par dresser un portrait rapide de trois d'entre eux pour ensuite mettre en évidence certaines de leurs caractéristiques communes.

A. Trois portraits de passeurs de culture parisiens

Sidney Duteil, dit « Sidney »

Né en 1955 dans une famille de Guadeloupéens installées dans l'Hexagone, il grandit à Argenteuil (Hauts-de-Seine). Sa famille comprend de nombreux musiciens : son oncle était batteur de jazz et ses parents sont des musiciens professionnels, amateurs de musiques américaines. Lui-même se met à la musique dès l'adolescence. Il est d'abord saxophoniste dans un groupe de jazz, puis bassiste et choriste au sein d'un des rares groupes français de musique funk, Black, White & Co⁸⁴. Grâce à ce groupe, il sort deux albums, et plusieurs singles, dont un co-signé avec Stevie Wonder. Il rencontre alors de nombreux professionnels du monde de la production et de la diffusion musicale (radios, maisons de disque, etc.). À l'âge de dix-neuf ans, il commence également à travailler comme *disc-jockey* dans plusieurs discothèques parisiennes, dont certaines des premières à diffuser les morceaux de rap venus des États-Unis, comme l'Émeraude. Dans cette discothèque, il anime des soirées dont le

⁸⁴ Interview donnée dans le webzine *WeGO funk*, 30 janvier 2006

thème est « *les productions black-américaines jazz, rock et funk*⁸⁵ ». Il y est repéré par Marie-France Brière, la directrice des programmes de Radio 7 (futur groupe Radio France), radio destinée aux jeunes et à la programmation rock, qui lui propose d'animer une émission quotidienne sur l'actualité de la musique funk en France et aux États-Unis. Cette émission, intitulée « Rapper Dapper Snapper », lui permet de diffuser de nombreux morceaux des musiques émergentes aux États-Unis, dont le rap, alors perçu comme un prolongement de la musique funk, à la fois car beaucoup de disques joués par les DJ sont des disques de funk, et car de nombreux morceaux de funk comportent des passages de paroles mi-dictées mi-chantées, proches du rap. Il y invite aussi plusieurs des premiers rappers et DJ américains (Fab Five Freddy, Afrika Bambaataa, DST, etc.). Il prend l'habitude de se faire l'ambassadeur du « mouvement hip-hop » naissant aux États-Unis et donne à l'antenne des conseils sur les gestes et les pas de danse à effectuer pour accompagner cette musique⁸⁶. L'émission connaît un succès important, et Sidney raconte à ce sujet que « *les jeunes venaient de plus en plus loin à la radio, ils voulaient apprendre à danser, ils venaient tous dans le hall de Radio France [...] moi-même, je mettais les disques instrumentaux, je ne parlais pas, je laissais les jeunes rapper à l'antenne, j'avais trop envie de danser*⁸⁷ ». Fin 1983, Marie-France Brière est devenue directrice des divertissements sur TF1 et lui propose de nouveau d'animer une émission, mais cette fois-ci à la télévision, La première émission du programme H.I.P.H.O.P sera diffusée en janvier 1984⁸⁸. Plusieurs émissions spéciales sont enregistrées à New-York, ou bien dans des discothèques (les Bains Douches,) ou des lieux de pratique du hip-hop (la salle Paco Rabanne). Il y reçoit de nouveau des hip-hoppeurs américains (Futura 2000, Afrika Bambaataa), des *jazzmen* comme Herbie Hancock, ou la chanteuse Madonna. L'émission connaît un succès important et le moment du « défi » attire de nombreux jeunes candidats. Parmi ces jeunes danseurs, on compte beaucoup des futurs hip-hoppeurs qui deviendront ensuite professionnels, soit en restant fidèles à la pratique de danse (comme les Aktuel Force), soit en se spécialisant dans le rap (Joey Starr, Stomy Bugsy, etc.). Sidney gagne en notoriété. Il est choisi par TF1 pour animer le 21 juin 1984, soir de la Fête de la Musique, l'émission « Tropicadéro », en direct du Trocadéro à Paris. Il s'agit d'un concert-spectacle en plein air, réunissant des artistes hip-hop (rappers, DJ et danseurs), ainsi que des chanteurs de variété comme Axel Bauer et Jacques Dutronc. Dans le public, Jack Lang (ministre de la Culture) et Jack Ralite (ministre délégué chargé de l'emploi) sont présents. En même temps qu'il anime

⁸⁵ Florent Serina, *op.cit.*, 2004

⁸⁶ *idem.*

⁸⁷ Cité par Hugues Bazin, *op.cit.*, 1995 :139.

⁸⁸ Voir annexes n°2 et 3.

« H.I.P.H.O.P. », Sidney devient le porte-parole médiatique du hip-hop, et multiplie les interventions et les interviews dans les programmes télévisés et radiophoniques et dans la presse grand public pour en parler. Il est notamment interviewé dans *Elle*⁸⁹, et invité d'émissions télévisées de variété, comme l'émission *Carnaval* animée par Patrick Sébastien sur TF1⁹⁰. Après la fin de l'émission « H.I.P.H.O.P » Sidney se voit proposer d'animer une autre émission, centrée sur la musique rock. Le succès escompté n'est pas atteint et il confie alors lui-même avoir été peu motivé par ce projet « *blanc et rock*⁹¹ », qui s'arrête au bout de quelques mois. À partir de 1985, Sidney enchaîne les petits projets à la télévision et la radio, participe à l'organisation et au parrainage de nombreux événements de hip-hop – concerts, spectacles de danse, projets associatifs – à travers la France. Il devient quelques années plus tard DJ résident au casino de Forges-les-Eaux, où il anime des soirées et sort quelques disques qui connaissent un succès relatif. Après un retour médiatique au début des années 2000, durant lesquelles il anime de nouveau quelques émissions de télévision, il devient propriétaire et gérant d'un hôtel-restaurant à Beaumont-sur-Oise (Val d'Oise) dans lequel il travaille encore aujourd'hui⁹².

Daniel Fourneuf, dit « Dan de Tikaret »

Daniel est né en 1960 dans le Val-de-Marne au sein d'une fratrie de trois garçons dont il est le benjamin. Il grandit avec ses deux frères et sa mère (employée municipale), séparée de son père, tous deux nés en Martinique. Il suit un parcours scolaire général, connaît un redoublement, et quitte l'école à dix-huit ans, avant l'obtention du bac. Il part alors travailler comme ouvrier saisonnier dans une station de ski des Alpes proche de Chambéry, où réside une partie de sa famille. Adeptes de la boîte de nuit de la station, où il développe son goût pour la danse jazz-rock, il est repéré par le patron de l'établissement qui lui propose de remplacer l'animateur-DJ qui connaît des problèmes de santé. Il exerce ce travail pendant trois saisons de suite, de 1979 à 1982. Durant ces trois saisons, il se construit une importante culture musicale, notamment auprès du public américain de la station, qui lui réclame de la musique funk et rap. Il est aussi témoin « *des premières personnes qui commençaient à faire des pas de smurf ou de break dans la boîte* ». De retour à Paris à l'été 1982, il exerce plusieurs petits boulots « *dans le textile* », et « *dans une boîte qui faisait des néons publicitaires* ». Il continue

⁸⁹ Magazine *Elle*, n°1992, 12 mars 1984

⁹⁰ Emission *Carnaval*, TF1, 5 mai 1984.

⁹¹ José-Louis Bocquet et Pierre-Adolphe Philippe, *Rap ta France*, Flammarion, Paris, 1998.

⁹² Nous n'avons jamais réussi à rencontrer Sidney, qui a refusé de donner suite à notre demande d'entretien.

alors d'habiter chez sa mère. Toujours grand amateur de danse et de musiques américains, il assiste « *par curiosité* » en novembre 1982 au spectacle « New York City Tour » du Bataclan. D'abord déçu par la performance des artistes américains, dont la musique « *ne sonne pas bien* », dont les pas de danse « *ne sont pas dans le rythme* » et dont la fresque murale de graffiti « *ne ressemble à rien* », il hésite à partir avant la fin. Il raconte que se produit ensuite une sorte de « *déclat* » durant la soirée, où « *tout s'est assemblé, le graff, la musique, la danse* » et durant lequel il a pris conscience de « *la force du truc, la force du hip-hop* ». Grand amateur de *roller*, il fréquente plusieurs fois par mois certains lieux de la capitale comme l'esplanade du Trocadéro ou la dalle de Montparnasse, où il vient s'entraîner à réaliser des figures acrobatiques avec ses amis. Peu à peu, entre 1982 et 1983, il raconte que les jeunes qui fréquentaient ces lieux « *se sont mis à faire des pas de hip-hop* » qu'ils avaient vus lors de la rediffusion télévisée du « New York City Tour » ou dans un extrait du film *Flashdance* (Russ Regan, 1983) où l'on voit quelques pas de breakdance. Lui-même raconte avoir été voir « *trois ou quatre fois* » le film, simplement pour observer cet extrait. Jusqu'à 1986, il travaille comme vendeur dans un magasin de fripes dans le centre de Paris et s'installe en colocation avec un ami, toujours à Vitry-sur-Seine. Au début de l'année 1986, la propriétaire du magasin acquiert un nouveau local rue du Château-Landon (Paris X^e) pour y entreposer des habits et faire de la vente en gros. Daniel est chargé de tenir ce local, qui reprend le nom de l'ancien magasin de produits turcs, « Ticaret ». Au même moment, il fréquente les *block parties* organisées sous la houlette de DJ Dee Nasty sur le terrain vague situé en face du magasin. En dehors de ces rassemblements qui ont lieu le week-end, le terrain vague est également fréquenté la semaine par de nombreux graffeurs qui viennent y réaliser leurs graffiti et tags. À la demande de certains jeunes hip-hoppeurs, il fait importer des États-Unis, où se rend fréquemment sa patronne, les premiers habits et accessoires vestimentaires à la mode chez les hip-hoppeurs américains. Il raconte ainsi la naissance de ce commerce : « *Des gars sont venus me demander si je ne pouvais pas leur rapporter des États-Unis des ceintures avec des nameplates [boucles de ceinture personnalisables en métal chromé, sur lesquelles on peut apposer son nom, celui de son groupe ou n'importe quel mot]. Je leur ai dit que c'était pas possible, que nous, on ne vendait que des fripes des années 50 ou 60. Mais ils ont tellement insisté que j'ai demandé à ma patronne d'essayer d'en trouver à New York où elle allait pour acheter des habits. Et pour pas prendre de risque, j'ai dit aux mecs qu'il fallait me donner la moitié de l'argent. En échange, je leur faisais un bon, et ils venaient récupérer leur ceinture dès que je les recevais, en payant le reste. [...] j'ai dû en vendre une cinquantaine ou une centaine comme ça. Et un jour, y'a des types qui sont venus sans bon, juste parce qu'on leur*

avait dit que c'était le seul endroit où on pouvait en trouver à Paris. De là, j'ai commencé à importer tout ce qu'on me demandait : les casquettes, les lacets, les joggings, les baskets, les pendentifs, etc. » Par la suite, Dan multipliera les voyages aux États-Unis pour aller se fournir en marchandises. De fait, le magasin, renommé « Tikaret », va fonctionner pendant une petite dizaine d'années comme un lieu d'information, d'échange et de rendez-vous pour une grande partie des hip-hoppeurs franciliens, qu'ils soient pratiquants professionnels ou simples amateurs. Daniel va nouer des liens avec presque tous les artistes – rappeurs, danseurs, DJ, graffeurs – qui connaîtront le succès dans les années suivantes. Son magasin servira aussi de studio d'enregistrement pour nombre de productions de musique hip-hop. Lui-même, grâce à l'argent qu'il gagne (« *je vivais très bien* ») achète du matériel professionnel de DJ et s'improvise producteur, arrangeur ou artiste sur de nombreux disques. Au milieu des années 1990, il achète son propre magasin dans le quartier des Halles. Mais il est contraint de le fermer rapidement, concurrencé par l'arrivée du magasin Foot Locker « *qui cassait les prix sur les baskets* », sa première source de revenus. Après avoir « *un peu tourné en rond* », et connu « *une transition douloureuse* », il a retrouvé du travail dans la vente d'habits en gros. Il exerce toujours ce travail maintenant, et crée aussi des habits originaux « *en rapport avec le hip-hop* ». Il prévoit prochainement de lancer une marque de vêtements. Il habite toujours à Vitry-sur-Seine⁹³.

Daniel Bigeault, dit Dee Nasty

Né en 1960, il grandit à Bagneux (Hauts-de-Seine) dans la cité de la Pierre Plate, où il dit mener une « *jeunesse banale*⁹⁴ ». Dès l'enfance, il apprend à jouer de la guitare et espère devenir musicien professionnel. Il raconte qu'il est, dans son quartier, « *le seul blanc à aimer la soul et la funk*⁹⁵ ». Attiré par les musiques américaines en général, il arrête l'école avant sa majorité et trouve des petits boulots qui lui permettent d'économiser de l'argent pour se payer un voyage aux États-Unis en 1978. En Californie, il découvre les premières *block parties*, l'émergence de la danse hip-hop, l'explosion des graffitis et les débuts du *deejaying*. De retour en France, il travaille comme coursier et co-anime une émission intitulée « Funk à Billy », sur la radio Arc-en-ciel, une radio pirate qui émet sur le Nord-Est de Paris. Les années

⁹³ Entretien avec Dan réalisé le 9 mai 2010 dans un café à Paris. Nous nous sommes recroisés par la suite lors d'une *block party* à Paris.

⁹⁴ Nous avons rencontré DeeNasty à deux reprises, et pu effectuer un rapide entretien informel. En revanche, il n'a pas donné suite à notre demande d'entretien formel.

⁹⁵ Cité par Vincent Piolet, *op. cit.*, 2015 : 165.

suivantes, il anime différentes émissions de radio, sur des antennes locales ou régionales (RDH, Carbone 14, Radio 7). À la même époque, il s'entraîne un peu au breakdance et au rap, mais abandonne vite et se tourne vers le *deejaying*. Il autoproduit le premier album de rap français, *Panam City Rappin* (1984), comportant 6 titres. Distribué de main à la main, l'album s'écoule à quelques centaines d'exemplaires. Au dos, il laisse son numéro de téléphone personnel. À partir de l'été 1986, il organise avec certains rappeurs et graffeurs les *block parties* sur le terrain vague de La Chapelle. Travaillant toujours comme coursier pendant un temps, il devient ensuite DJ et animateur d'émissions de radio à temps plein. Il anime des soirées dans la discothèque parisienne Le Globo à partir de 1987. Il collabore avec beaucoup d'artistes français sur leurs disques, comme les Rita Mitsouko ou Khaled. Il sort lui-même quelques disques qui connaissent un succès limité. Il présente tous les soirs de fin 1988 à fin 1989 l'émission « Deenastyle » sur Radio Nova en Île-de-France. Cette émission accueille beaucoup d'étoiles montantes du rap, comme les New Generation MC, les NTM, IAM, Mc Solaar ou Assassin. En 1990, il participe également à la première compilation de rap en français, intitulée *Rapattitude*⁹⁶, sur laquelle on retrouve beaucoup des rappeurs étant passés par cette émission. Il sort quelques albums au début des années 1990 et devient un artiste international en assurant les premières parties de nombreux groupes de hip-hop français et américains et en collaborant sur scène avec divers artistes internationaux. Il sort de nouveaux albums au début des années 2000, participe à de nombreux projets musicaux ou scéniques avec différentes artistes musiciens électro, funk, jazz ou groove. Il continue aujourd'hui d'animer quelques émissions de radio sur Radio Nova – devenue radio nationale – et organise régulièrement des soirées dans des bars ou des discothèques, principalement à Paris, où il réside. Reconnu de façon quasi-unanime comme « le pionnier du hip-hop en France », il a multiplié tout au long de sa carrière les interviews et les conférences, dans lesquelles il se conforme à ce rôle. L'histoire mythique des *block parties* du terrain vague de La Chapelle est largement associée à son nom. Dans son propre récit du début de ces événements, il s'accorde une place centrale et décrit cette initiative comme celle qui a permis le développement du hip-hop en Ile-de-France : « *Au début du hip-hop, on a eu le droit à tout : au racisme musical, mais aussi aux portes fermées. Tout le monde nous disait que notre musique et notre culture, ça ne valait rien. [...] Et c'est pour ça que je me suis retrouvé dans un terrain vague pour exister, pour donner de la foi à tous ceux qui étaient dedans aussi.*⁹⁷ »

⁹⁶ *Rapattitude*, Labelle Noire, 1990

⁹⁷ Dee Nasty, interview réalisée par *Fragil.org*, lors d'une conférence sur l'histoire du hip-hop dans le cadre du festival HIP Opssession à Nantes, 14 avril 2008

B. Le hip-hop passe des « branchés » à la jeunesse populaire

Qu'ont en commun ces trois « passeurs de culture » ? Premièrement, leur âge les distingue du reste des pratiquants du hip-hop. Ils sont nés en 1955 et 1961. En 1984, ils sont âgés de 23 à 29 ans, c'est-à-dire qu'ils sont de jeunes adultes alors que la masse du public de la « mode hip-hop » est composée d'adolescents. Comme nous le verrons plus loin, ils sont aussi plus vieux que les jeunes pratiquants du hip-hop qui vont faire perdurer la pratique après l'année 1984, une fois la « parenthèse hip-hop » refermée. En second lieu, ils ont tous les trois passé leur enfance dans des quartiers populaires de la région parisienne. Certains éléments de leurs parcours permettent de supposer qu'ils sont issus de familles appartenant aux fractions hautes des classes populaires, relativement dotées en capital culturel. En effet, les deux parents de Sidney sont des musiciens professionnels, qui incitent leur fils à les suivre à la fin de son adolescence. Cependant leur parcours résidentiel (Argenteuil, Aulnay-sous-Bois, La Courneuve) laisse deviner une dotation moindre en capital économique. Dan arrête les études avant le bac, et commence à travailler à plein temps dès l'âge de dix-huit ans (DJ saisonnier dans une station de sports d'hiver). Il connaît alors un parcours professionnel instable et précaire (électricien dans une entreprise de néons, périodes de chômage) avant d'être embauché dans la boutique Ticaret. Les premières étapes du parcours professionnel de Dee Nasty laissent deviner qu'il est également issu d'un milieu social modeste : il commence à exercer des petits boulots dès dix-huit ans, et se paye un voyage aux États-Unis avant de retrouver un emploi de coursier à mobylette à Paris. Par ailleurs, aucun d'entre eux semble n'avoir connu de parcours délinquant ni de période de « galère » (Dubet, 1987) avant d'accéder à des formes d'emploi stables et/ou leur permettant d'investir professionnellement leur goût pour la musique. Dee Nasty et Sidney grandissent dans des familles de mélomanes et de musiciens (parents musiciens, cours de guitare dès l'enfance, etc.), alors que Dan semble également s'être forgé une importante culture musicale dès l'adolescence, puisqu'il est embauché comme *disc jockey* à l'âge de dix-huit ans dans une discothèque. De façon générale, les trois nourrissent une forte curiosité envers les musiques et les danses venues des États-Unis et sont amenés à côtoyer de près l'actualité des expressions artistiques issues de la *black culture* étasunienne.

Autre point commun, les trois ont très vite connu des expériences professionnelles ou des voyages qui leur ont permis de quitter le domicile familial dès la fin de l'adolescence, de

s'éloigner de leur quartier et de découvrir d'autres horizons sociaux et culturels. Dan travaille ainsi dans les Alpes une grosse partie de l'année, Sidney appartient à un groupe de musique qui fait des concerts partout en France et devient DJ dans un club parisien et Dee Nasty voyage aux États-Unis à 19 ans puis travaille comme coursier pour des titres de presse et des radios. Ces expériences leur permettent de faire des rencontres décisives dans les milieux de l'avant-garde culturelle et médiatique des « branchés » décrits précédemment. C'est par son activité de musicien que Sidney rencontre des musiciens et des artistes. Puis, c'est en tant que Dj dans le club l'Émeraude qu'il rencontre certains « branchés » habitués des lieux. C'est l'une d'entre eux, Clémentine Célarié, qui le présentera à Marie-France Brière, programmatrice de TF1 en charge des divertissements, rencontre qui devra donner le jour à l'émission H.I.P.H.O.P.⁹⁸. Dan se retrouve à travailler dans un magasin de vêtements situé en face du terrain vague sur lequel Dee Nasty organise ses *block parties* et est démarché par des hip-hoppeurs pour importer des vêtements et des accessoires vestimentaires étasuniens. Et, de fait, son magasin va se spécialiser dans le hip-hop et devenir rapidement, à partir de 1986, un lieu de rencontre et d'échange d'information entre pratiquants, mais aussi fréquenté par des journalistes et producteurs (Sidney, Bernard Zekri, Alain Maneval, etc.). C'est comme cela que Dan devient malgré lui une personnalité incontournable, connue et reconnue, du hip-hop parisien. À ce sujet, il s'amuse à dire que « *c'est le hip-hop qui [l]'a anobli* » en ajoutant une particule à son nom, devenant ainsi Dan « de » Tikaret⁹⁹. Enfin, Dee Nasty, grâce à ses nombreuses émissions de radio et au succès de ses *block parties*, obtient une reconnaissance auprès des pratiquants du hip-hop de la région parisienne, reconnaissance formalisée par son adoubement en tant que « King » de la Zulu Nation par Afrika Bambaataa. Pendant un temps, il gravite ainsi dans l'univers des médias culturels et des boîtes de nuit branchées de Paris (Hammou, 2012 : 66 et suiv.). Il participe ainsi, avec Jacques Massadian et Bernard Zekri (journalistes travaillant à la fois à *Actuel* et à *Radio Nova*), à créer les premières soirées rap de Paris, dans le club Le Globo, à partir de février 1987.

Chacun à leur manière, ces trois personnalités du hip-hop contribuent à la diffusion du hip-hop en France. Plus précisément, ils complètent l'œuvre accomplie par les « branchés » – qui avaient fait connaître le hip-hop en France dans les milieux de l'avant-garde culturelle et médiatique – en procurant au hip-hop une visibilité auprès d'un public plus large. La popularisation passe surtout par des vecteurs médiatiques (Radio 7 et TF1 pour Sidney, Radio Nova pour Dee Nasty). Mais également par le biais d'un magasin et lieu de rencontre (pour

⁹⁸ Interview de Sidney, *France-Antilles*, 27 juillet 2013.

⁹⁹ Entretien avec Dan réalisé le 9 mai 2010.

Dan) et d'événements festifs (*block parties* de Dee Nasty, soirées en discothèque de Sidney et Dan). Leurs origines et trajectoires sociales font d'eux des personnes capables de naviguer entre différents univers de l'espace social. D'un côté, leur milieu d'origine et leur jeune âge induisent une proximité et une communauté d'évidences avec les jeunes habitants des quartiers populaires, qui ont été leurs pairs sociaux jusqu'au moment de l'accession à l'âge adulte. D'un autre côté, leurs rencontres et leurs expériences professionnelles auprès de professionnels de la culture et des médias leur permettent de partager avec ces derniers des langages, des goûts culturels et des loisirs. On comprend ainsi mieux comment Sidney parvient à réaliser le tour de force qui consiste à propulser les expressions du hip-hop – et leur imaginaire mythifié du ghetto new-yorkais – au cœur de la première chaîne télévisée publique de France. On comprend mieux aussi comment Dee Nasty parvient à attirer plusieurs centaines d'adolescents et de jeunes adultes amateurs issus de toute la région parisienne pour des après-midis festifs dans un terrain vague squatté par des graffeurs et des sans domicile fixe, ou comment Dan parvient à faire d'une petite boutique d'habits de soirée féminins un lieu de convergence rituel pour tous les hip-hoppeurs franciliens. Par ailleurs, les trois ont eu l'occasion de voyager aux États-Unis jeunes et y ont observé l'émergence du hip-hop. Cette expérience fournit une source d'inspiration artistique (pour Dee Nasty et Sidney) ou commerciale (pour Dan). Mais elle leur confère aussi une légitimité auprès de la majorité des pratiquants avides d'imiter ou de s'inspirer de leurs aînés étasuniens.

DeeNasty, Dan et Sidney ne sont pas les seuls à exercer ce rôle de « passeurs de culture ». On pourrait aussi citer deux graffeurs qui, en circulant entre Paris et New-York, contribuent à importer le graffiti et à le rendre visible à Paris. Le graffeur Bando, qui réside dès son adolescence chez de la famille à New-York s'initie là-bas au graffiti. En revenant à Paris, en 1983, il réalise les premières fresques dans le centre de Paris sur les quais de Seine, puis sur les rames de métro. Entre temps, il a fait la rencontre de JonOne, graffeur new-yorkais qui viendra s'installer à Paris en 1987 et deviendra un des graffeurs les plus reconnus en France.

Ces « passeurs de culture » jouent donc un rôle central dans la diffusion des expressions artistiques du hip-hop en France auprès de larges franges de la jeunesse populaire. Pour cerner dans le détail ce mécanisme et les contours de ces appropriations sociales, il est alors nécessaire de faire la sociographie des pratiquants du hip-hop à l'heure de la « mode hip-hop ».

IV. Sexe, race et classe de la « mode hip-hop » : sociographie de l'émission H.I.P.H.O.P.

Qui sont les adolescents séduits par le hip-hop en 1984, alors que celui-ci connaît l'apogée de son exposition médiatique ? La grande variété des relais médiatiques dont bénéficient les expressions du hip-hop durant l'année 1984, et notamment le fait que des médias « grand public » y consacrent des sujets, laisse supposer que cette « mode » touche uniformément tous les segments de la jeunesse de France. Si « cool » et « fresh » qu'il soit, pour paraphraser Sidney, le hip-hop donne pourtant lieu, dès le départ, à des réappropriations socialement et territorialement bien situées. Et à y regarder de plus près, le public de la « mode hip-hop » présente, dès 1984, des caractéristiques spécifiques de sexe, de race et de classe.

Une première façon de saisir la composition de ce public consiste à s'intéresser au public, aux invités et aux participants de l'émission H.I.P.H.O.P.

Fig.1 – Méthodologie et corpus d'analyse de l'émission H.I.P.H.O.P.

L'émission H.I.P.H.O.P a donné lieu à 39 épisodes (que nous avons numérotés de 1 à 39) diffusés chaque semaine – d'abord le samedi ou le dimanche, puis le mercredi à partir de septembre – du 14 janvier au 19 décembre 1984, avec une interruption entre le 1^{er} juillet (émission n° 24) et le 12 septembre (émission n° 25)

Nous avons pu visionner 34 des 39 épisodes, grâce aux fonds suivants :

- 18 épisodes disponibles dans les fonds de l'Institut national de l'Audiovisuel (INA) ;
- 12 émissions disponibles dans les fonds privé d'un enquêté, qui nous y a donné accès ;
- 4 émissions numérisées et mises en ligne par un particulier anonyme sur la plateforme YouTube.

Ces fonds se recoupant parfois, nous avons dû les comparer entre eux pour réussir à identifier précisément les épisodes. Parmi ces 34 épisodes, nous avons ainsi réussi à dater précisément 31 d'entre eux (les 18 épisodes de l'INA, 9 du fonds privé et les 4 du particulier). En revanche, 3 épisodes visionnés dans le fonds privé n'ont pu être datés avec certitude (parmi les 8 « trous » dans le tableau).

Pour ces 34 épisodes, nous avons reporté les informations suivantes :

- Catégorie raciale des artistes invités
- Sexe des artistes invités
- Catégorie raciale des participants au « défi »
- Sexe des participants au « défi »
- Commune d'origine des participants au « défi »

Ces informations ont été établies sur la base de l'observation et de l'écoute des épisodes. La commune d'origine des participants au « défi » et leurs noms et prénoms sont systématiquement signalés à l'écran à partir de l'épisode n° 6 (dimanche 19 février 1984). Les modalités de la variable « catégorie raciale » sont entendues comme constructions socialement situées. Elles sont

fondées sur des observations subjectives et nécessairement partiellement hypothétiques. Nous les avons construites sur la base de trois types d'informations : l'observation des traits phénotypiques (couleur de peau notamment), nom et prénoms des individus, et éléments discursifs donnés par Sidney ou par les individus eux-mêmes (« *Quelle origine ?* » « *Bah, Antillaise* », épisode n° 13 ; « *Elle vient de Côte d'Ivoire* », épisode n° 22 ; « *C'est un jeune black de New York City* », épisode n° 30). Il en ressort les modalités suivantes, nécessairement simplificatrices : Noir, Arabe et Blanc. Par ailleurs, nous avons parfois déduit ces informations pour certains épisodes non consultables à l'INA, mais qui avaient été répertoriés dans le fonds d'archives et dont la notice avait été renseignée. Par exemple, on y apprend pour l'épisode n° 4 que « *deux candidates s'affrontent dans un défi de danse* » et pour l'épisode 3 que « *Benoît Debussy et Laurent Brisset sont candidats au défi. Ce dernier est déclaré vainqueur* », ce qui informe sur le sexe des participants au « défi ». On apprend aussi, par exemple encore, pour l'épisode n°37, que les invités sont le groupe de *soul* Vanity 6 et le chanteur Gilbert Montagné, dont on déduit, après une recherche sommaire d'informations sur internet, le sexe et la race.

N°	Date de diffusion	Etat de visionnage ou de disponibilité
1	Samedi 14/01	INA - Visionné
2	Dimanche 22/01	Fonds privé - Visionné
3	Dimanche 29/01	INA – Non consultable
4	Dimanche 05/02	INA – Non consultable
5	Dimanche 12/02	INA – Non consultable
6	Dimanche 19/02	INA - Visionné
7	Dimanche 26/02	INA – Non consultable ; Anonyme-Visionné
8	Dimanche 4/03 à	INA – Visionné
9	Dimanche 11/03	INA – Non consultable ; Fonds privé - Visionné
10	Samedi 17/03	INA – Visionné
11	Dimanche 25/03	INA – Non consultable ; Fonds privé - Visionné
12	Dimanche 08/04	INA – Non consultable ; Fonds privé - Visionné
13	Dimanche 15/04	INA – Non consultable ; Fonds privé - Visionné
14	Dimanche 22/04	INA – Non consultable ; Anonyme-Visionné
15	Dimanche 29/04	INA – Visionné
16	Dimanche 6/05	INA – Non consultable ; Anonyme-Visionné
17	Dimanche 13/05	INA - Visionné
18	Dimanche 20/05	INA – Non consultable ; Fonds privé - Visionné
19	Dimanche 27/05	INA – Non consultable ; Fonds privé - Visionné
20	Dimanche 03/06	INA – Non consultable ; Anonyme-Visionné
21	Dimanche 10/06	INA - Visionné
22	Dimanche 17/06	INA - Visionné
23	Dimanche 24/06	INA – Non consultable ; Fonds privé - Visionné
24	Dimanche 01/07	INA - Visionné
25	Mercredi 12/09	INA – Non consultable ; Fonds privé - Visionné

26	Mercredi 19/09	INA - Visionné
27	Mercredi 26/09	INA - Visionné
28	Mercredi 03/10	INA – Non consultable
29	Mercredi 10/10	INA - Visionné
30	Mercredi 17/10	INA - Visionné
31	Mercredi 24/10	INA – Non consultable
32	Mercredi 31/10	INA – Non consultable
33	Mercredi 07/11	INA - Visionné
34	Mercredi 14/11	INA - Visionné
35	Mercredi 21/11	INA - Visionné
36	Mercredi 28/11	INA – Non consultable
37	Mercredi 05/12	INA - Visionné
38	Mercredi 12/12	INA – Non consultable
39	Mercredi 19/12	INA - Visionné
NC1	NC	Fonds privé - Visionné
NC2	NC	Fonds privé - Visionné
NC3	NC	Fonds privé - Visionné

A. Les artistes invités : majoritairement des hommes noirs

Analysons d’abord les appartenances de sexe et de race des artistes invités :

Fig. 2 – Catégories raciales des invités de l’émission H.I.P.H.O.P.

Catégorie raciale des invités	Nombre	%
Noirs	64	72.7 %
Arabes	4	4.5 %
Blancs	20	22.7 %
<i>Total</i>	88	100 %

Les artistes invités dans le cadre de la première séquence de l’émission sont aux trois quarts des artistes du groupe « Noirs ». La plupart du temps, il s’agit de danseurs ou de chanteurs, avec quelques exceptions (des DJs, un arrangeur, la fiancée d’un graffeur). Cette surreprésentation concerne autant les artistes français qu’étasuniens. Par ailleurs, le

visionnage des épisodes fait apparaître d'autres éléments qui viennent renforcer l'idée que l'émission se concentre surtout sur les artistes noirs. D'abord, certains échanges entre Sidney – qui est le premier présentateur noir à la télévision française – et les invités vont dans ce sens. C'est le cas de cet échange entre Sidney et le musicien et arrangeur François Feldman dans l'épisode n° 19 :

- « Tu fais de la musique depuis combien de temps ?
 — Ca fait 5-6 ans que je travaille en studio. Je fais les synthétiseurs, les arrangements. Je fais pas mal de musique. Et y'a beaucoup de Blacks qui assurent très, très fort en studio.
 — Tu aimes beaucoup ça, travailler avec les Blacks ? Le feeling, le *juice*, tout ça, c'est bien ?
 — J'adore ! »

D'autre part, quand la programmation de l'émission perd sa connotation exclusivement hip-hop et devient plus généraliste, à partir de septembre 1984, les artistes invités qui ne sont pas des artistes de hip-hop restent majoritairement des artistes noirs. Sont ainsi invités le saxophoniste de jazz camerounais Manu Di Bongo (épisode n° 33), le groupe de gospel les Force MDs (épisode n° 34), la chanteuse de variété suisse Anyzette (épisode n° 35), le chanteur de soul James Ingram (épisode n° 36), et le groupe de soul Vanity 6 (épisode n° 38).

Fig. 3 – Sexe des invités de l'émission H.I.P.H.O.P.

Sexe des invités	Nombre	%
Femmes	7	7.9%
Hommes	81	92 %
<i>Total</i>	88	100 %

La très inégale répartition par sexe des artistes invités reflète le caractère presque exclusivement masculin de la pratique des disciplines du hip-hop. Cette règle est confirmée par le fait que la plupart des sept femmes qui figurent parmi les 88 invités ne sont pas des artistes de hip-hop à proprement parler (Madonna et Anyzette, chanteuses de variété, les trois membres du groupe de soul Vanity 6, et C.C., la fiancée du graffeur Futura 2000¹⁰⁰). Seule une des sept femmes invitées est une artiste de hip-hop à proprement parler : la chanteuse BeSide, qui chante en duo avec un artiste masculin (épisode n° 7).

¹⁰⁰ Invitée improbable dont on ne comprend pas les raisons de la présence, puisqu'à aucun moment n'est fait référence à son éventuelle qualité d'artiste.

B. Les participants au défi : des garçons enfants d'immigrés et habitants de quartiers populaires

On peut ensuite s'attarder un peu plus sur les participants au « défi », dans les cas des épisodes à la fin desquels cette session est présente.

Fig. 4 – Catégories raciales des participants aux défis de l'émission H.I.P.H.O.P.

Catégorie raciale des participants au « défi »	Nombre	%
Noirs	27	38.6 %
Arabes	18	25.7 %
Blancs	25	35.7 %
<i>Total</i>	<i>70</i>	<i>100 %</i>

Si on la compare à celle des artistes invités, la composition raciale des participants au défi est relativement moins inégalitaire. Si le groupe des « Noirs » reste majoritaire, il est à peu près à égalité avec celui des « Blancs ». En revanche, le groupe des « Arabes » reste un peu derrière. Par ailleurs, une part significative des individus classés dans le groupe « Blancs » ont des patronymes qui laissent supposer une ascendance italienne, portugaise ou hispanique. Malgré les difficultés qu'il y a à objectiver de la sorte le public qui assiste à l'émission – pour lequel nous ne disposons que de l'observation des traits phénotypiques lors des plans larges de caméra, sans aucune garantie d'exhaustivité néanmoins – on peut toutefois remarquer que la composition raciale de ce dernier ressemble à peu près à celle des participants au défi. La part importante d'adolescents noirs (entre un tiers et la moitié du public) y est remarquable. En outre, le visionnage des épisodes permet de constater une différence de traitement de la part de Sidney entre les participants au « défi » noirs et les autres. Plus précisément, les participants au « défi » noirs font l'objet de rappels ou de références à leurs origines ou à leur couleur de peau de la part de Sidney, alors que celui-ci ne le fait pas pour les participants arabes ou blancs. Un exemple est fourni par cet échange entre Sidney et un des participants au défi : (épisode n° 13) :

« Tu es d'où ?
— De Paris.
— Ha bon... Mais tu es de quelle origine ?

- Bah, antillaise.
- Haaa, antillaise... Attention, c'est chaud ! (rires) »

Ou encore lorsque Sidney commente, à propos d'une participante alors que celle-ci est en train de danser, et qu'elle a précisé venir de Vitry-sur-Seine (Val-de-Marne) : « *Je crois qu'elle vient de Côte d'Ivoire (...) le hip-hop, ça gagne l'Afrique et tous les pays* » (épisode n° 22). Ici, le téléspectateur n'en saura pas plus sur les informations dont dispose Sidney (est-elle immigrée ou bien fille d'immigrés ivoiriens ?). D'autres remarques de Sidney révèlent une forme de référence ou d'insistance tacite sur le fait que de nombreux pratiquants du hip-hop sont Antillais, Africains, ou descendants d'Antillais ou d'Africains. Ainsi, alors que Sidney lit du courrier de téléspectateur en fin d'émission, il lance : « *Big up à ceux qui nous écrivent de la Réunion, des Antilles... La Suisse, la Belgique, l'Afrique aussi. On répond à tout le monde* » (épisode n° NC1). Autre exemple, alors que Sidney présente une des participantes au « défi », blanche, il remarque l'incongruité de sa blondeur et se lance dans cet échange surprenant visant à comprendre si elle connaît des danseurs antillais (épisode n° 11) :

- « T'es une des premières blondes qui breake qu'on reçoit... alors dis-moi, où tu as appris à danser ?
- Avec des copains
- Des copains quoi ? Des copains antillais ? Français ?
- Antillais
- (le public, vers lequel Sidney se tourne et qu'il prend à parti) : Ouiiiiis ! »

Il enchaîne ensuite sur la présentation de l'autre participante au « défi », noire, et ne fait aucun commentaire sur ses origines ou celles de ses amis danseurs. Tout fonctionne comme si Sidney percevait le fait de recevoir une danseuse blanche et blonde comme un paradoxe à résoudre, alors que la présence de son homologue noire ne fait pas l'objet d'une telle investigation.

Fig. 5 – Sexe des participants aux défis de l'émission H.I.P.H.O.P.

Sexe des participants au « défi »	Nombre	%
Femmes	9	12.2 %
Hommes	65	87.8 %
<i>Total</i>	<i>74</i>	<i>100 %</i>

La répartition par sexe est équivalente à celle des artistes invités : les femmes ne représentent même pas 10% de l'ensemble des participants au « défi ». L'émission fonctionne selon une division sexuelle entre danseurs et danseuses, puisque les « défis » ne sont pas mixtes, mis à part celui de l'épisode n° 2 (le garçon gagne, et l'expérience n'est pas renouvelée par la suite). De fait, comme pour le cas du groupe ethnique, les filles font souvent l'objet de la part de Sidney de remarques spécifiques visant à les soutenir, mais ayant pour effet d'accentuer leur qualité de membres d'un groupe minoritaire. Ainsi ce dernier rappelle-t-il à une participante : « *il faut plus de filles qui breakent* » (épisode n° 11). Ou encore, à l'occasion d'un « défi » opposant deux filles : « *Il y a aussi beaucoup de filles qui dansent le hip-hop, et c'est super. Le hip-hop, ça réunit tout le monde* » (épisode n° 22). Malgré le fait que Sidney introduise tous les épisodes par sa formule mythique « *Bonjour, les frères et les sœurs* », les sœurs restent peu visibles, aussi bien dans le public que parmi les participantes. Pour ce qui est du public observé, on remarque une forte surreprésentation de garçons (environ les trois quarts) qui prolonge celle des participants. Par exemple, lors d'une session enregistrée à la Foire du Trône (épisode n° 16) durant laquelle Sidney met en scène « la plus grande chaîne électrique du monde¹⁰¹ », seuls deux des quarante-deux danseurs sont des femmes. Et lorsque, à partir du mois de novembre 1984, les producteurs sélectionnent des participants « *parmi les meilleurs breakers qui ont participé à l'émission* » pour participer à un concours, l'ensemble des sélectionnés sont des garçons.

Fig. 6 – Commune d'origine des participants aux défis de l'émission H.I.P.H.O.P.

Communes d'origine des participants au « défi »	Nombre	Pourcentage
Paris	16	29.6 %
Dont :		
- Paris III ^e	1	
- Paris XI ^e	4	
- Paris XIV ^e	1	
- Paris XX ^e	1	
- Reste de Paris	9	
Banlieue parisienne	19	35.2 %
Dont :		
- Sarcelles	2	
- Vitry-sur-Seine	2	
- Bagneux	3	
- Les Clayes-sous-Bois	1	

¹⁰¹ La « chaîne électrique » est un mouvement collectif de danse, dans lequel des danseurs se tiennent par la main et miment le passage successif d'une impulsion électrique dans le corps de chacun d'entre eux.

- <i>Argenteuil</i>	<i>1</i>	
- <i>Epinay-sur-Seine</i>	<i>1</i>	
- <i>Les Pavillons-sous-bois</i>	<i>1</i>	
- <i>Asnières</i>	<i>1</i>	
- <i>Malakoff</i>	<i>1</i>	
- <i>Aubervilliers</i>	<i>1</i>	
- <i>Saint Gratien</i>	<i>1</i>	
- <i>Cergy</i>	<i>1</i>	
- <i>Montreuil</i>	<i>1</i>	
- <i>Orly</i>	<i>2</i>	
Autres	19	35.2 %
Dont :		
- <i>Lille</i>	<i>13</i>	
- <i>Montpellier</i>	<i>1</i>	
- <i>Maizières-lès-Metz</i>	<i>1</i>	
- <i>Toulon</i>	<i>1</i>	
- <i>Lanester</i>	<i>1</i>	
- <i>Grand Quevilly</i>	<i>1</i>	
- <i>Villefranche sur Soane</i>	<i>1</i>	
<i>Total</i>	<i>54</i>	<i>100 %</i>

L'analyse de la commune de résidence indiquée par les participants au « défi » informe un peu mieux sur ces derniers. Précisons que, puisque l'écrasante majorité d'entre eux est âgée de 11 à 15 ans, avec quelques exceptions – le candidat le plus âgé ayant 20 ans – on peut supposer qu'il s'agit ici des domiciles parentaux. Les deux tiers des participants résident à Paris ou en banlieue parisienne, alors que seul un tiers réside ailleurs. Ce chiffre s'explique ici sans doute par un effet de proximité géographique. En effet, l'émission est enregistrée dans les studios de TF1 à Paris, et le jeune âge des participants donne à penser que ceux-ci n'ont pas forcément l'indépendance nécessaire pour se déplacer loin de leur lieu de résidence afin de participer à l'émission. D'ailleurs, 13 des 19 participants répertoriés qui résident en dehors de la région parisienne sont des Lillois, qui ont participé à deux épisodes spéciaux enregistrés à Lille et durant lesquels le « défi » a opposé des compagnies de danse hip-hop locales (épisodes n° 34 et n° 35). Si l'on omet ces épisodes pour ne conserver que ceux enregistrés à Paris et dans les alentours, la proportion de participants originaires de Paris ou de banlieue parisienne passe de 64,8 % à 83,3%. Si l'on analyse le détail des communes indiquées par les participants, on constate que celles-ci sont majoritairement des communes ou des arrondissements populaires, au sens où elles accueillent une part importante d'habitants appartenant aux classes populaires et/ou qu'elles sont des lieux de forte implantation ouvrière historique. Ainsi, pour les candidats résidant à Paris, dans 5 cas sur 16, l'arrondissement est le XI^e ou le XX^e arrondissement. Pour les participants résidant en banlieue parisienne, la

majorité des communes indiquées sont des communes populaires de Seine-Saint-Denis (4), du Val-de-Marne (6) ou du Val-d'Oise (5). Enfin, dans le cas des participants résidant en dehors de la région parisienne, plusieurs d'entre elles sont des communes de la banlieue populaire de grandes villes (Grand Quevilly près de Rouen, Maizières-lès-Metz près de Metz), ou un bastion ouvrier (Lanester). Enfin, les quelques séquences d'épisodes tournées à l'extérieur le sont souvent dans des quartiers populaires (comme la Cité des 4000 à La Courneuve, en Seine-Saint-Denis, épisode n° 2) ou dans des espaces urbains de marginalité (zones industrielles, entrepôts désaffectés, toit d'immeuble) ou de loisirs jeunes et populaires (comme la Foire du Trône, épisodes n° 16 et 17). L'indicateur de classe est certes faible et grossier¹⁰², mais il permet toutefois d'attester que l'on compte parmi les participants aux défis une surreprésentation d'adolescents appartenant à des milieux sociaux modestes et notamment de jeunes habitants des quartiers populaires.

C. Traitement médiatique majoritaire et traitement médiatique alternatif de la « mode hip-hop »

Que révèlent ces comptages d'âge, de groupe ethnique et de sexe des artistes invités et des participants au « défi » ?

D'une part, on peut affirmer que l'émission H.I.P.H.O.P. véhicule l'image de l'artiste de hip-hop – c'est-à-dire du pratiquant professionnel ou aspirant professionnel du rap, du graff ou de la danse hip-hop – dont l'archétype est un homme noir. D'autre part, l'émission véhicule l'image du pratiquant amateur de la danse hip-hop, dont l'archétype est un enfant ou un pré-adolescent garçon non-blanc habitant une commune populaire. Compte tenu de leur âge et de la date, on devine que ceux-ci sont majoritairement des enfants d'immigrés. En effet, la migration des natifs des départements d'Outre-mer vers l'Hexagone est fortement incitée puis organisée par l'État en France dès les années 1950 – notamment *via* le Bureau des migrations des départements d'outre-mer (Bumidom), créé en 1963 – et s'accélère surtout entre le début des années 1960 et le milieu des années 1970 (Marie, 2014). Quant aux migrations à partir des anciennes colonies africaines, elles se déroulent essentiellement à partir de la fin des années

¹⁰² La correspondance entre une commune de résidence et une appartenance de classe est en effet très hasardeuse, tant les disparités socio-économiques au sein de chaque commune – même le plus populaires – sont importantes.

1960¹⁰³. Les enfants des groupes « Noir » ou « Arabes » qui participent au « défi », et qui sont nés entre 1965 et 1975 environ, sont donc dans leur majorité leurs enfants.

Pour résumer, cette vitrine médiatique du hip-hop, construite à des fins pédagogiques, est surtout un dispositif scénique dans lequel des garçons enfants ou pré-adolescents « non blancs » et issus des classes populaires immigrées observent des artistes hommes noirs, eux-mêmes probablement enfants d'immigrés antillais ou africains (pour les artistes français) et s'entraînent pour leur ressembler. Ce résultat permet de nuancer la présentation médiatique du hip-hop comme une « mode jeune » que nous avons évoquée plus haut et qui a constitué le traitement médiatique majoritaire du hip-hop durant l'année 1984. Plus qu'une mode touchant indistinctement toutes les franges de la jeunesse, le hip-hop ne transcende qu'imparfaitement les clivages de classe, de genre ni de race au sein de la jeunesse.

D'ailleurs Sidney lui-même, pourtant capable de se faire le relais d'un discours du hip-hop comme une mode jeune universelle, porte parfois dans les médias un discours permettant d'accréditer cette hypothèse, en tendant à assimiler le hip-hop aux jeunes « noirs » et/ou habitants « des banlieues ». Lorsqu'il déclare, dans une interview au *Matin de Paris*, à propos du hip-hop : « *Ce n'est pas parce qu'on est né à La Courneuve qu'on est un malpropre*¹⁰⁴ », il tend à assimiler tacitement les pratiquants du hip-hop à des enfants des quartiers populaires, dont la commune de La Courneuve (Seine-Saint-Denis) est une synecdoque. Dans un portrait réalisé par la télévisions RFO en mars 1984, il explique pourquoi le hip-hop séduit surtout des jeunes Noirs, en analysant les raisons de son propre attrait pour le hip-hop : « *Le hip-hop, ça vient de New-York [...] du Bronx, où les Portoricains dansaient ça dans la rue, partout. Ça vient même de plus loin que ça. Parce que c'est des anciennes danses de combat des Caraïbes. Ça touche donc toute la culture noire, avant tout, et surtout la culture des îles. [...] Moi, je suis d'origine guadeloupéenne, mais je suis né ici, dans la banlieue parisienne. Le fait d'être Guadeloupéen, le fait d'être noir, on a déjà un feeling qui est super naturel [...]. Moi, je danse depuis dix ans, et je crois que le feeling, il est venu comme ça*¹⁰⁵. » De façon plus explicite encore, il décrit à une journaliste de *Libération*, dans une interview réalisée en 1996, la composition du public de l'émission H.I.P.H.O.P : « *Pour la première émission, j'ai dû aller chercher des gars de mon quartier pour faire le public. Visiblement, ce n'était pas encore leur truc. Mais dès la deuxième, que nous avons tourné à La Courneuve, ce fut la*

¹⁰³ Blanc-Chaléard Marie-Claude, « IV/Les Trente Glorieuses de l'immigration (1945-1975) », *Histoire de l'immigration*, Paris, La Découverte, « Repères », 2001

¹⁰⁴ Interview de Sidney, *Le Matin de Paris*, 17 janvier 1984.

¹⁰⁵ Interview de Sidney, « La vogue du smurf : Sidney », *RFO Hebdo*, RFO, 25 mars 1984.

cohue. Nous avons dû improviser un service d'ordre. Tous les jeunes Noirs et Beurs accouraient des cités de banlieue. Surtout pour danser. Ici, tout a démarré par la danse. On a vu débouler les Actuel Force [sic], les Paris City Breakers, Solo, Franck le breaker fou ou Scalp de La Courneuve. C'étaient tous des copains. Très peu de Blancs. À tel point que pour les émissions suivantes, nous demandions au public de laisser quelques Blancs devant pour ne pas avoir de soucis avec la hiérarchie de la chaîne¹⁰⁶. » Ce récit de Sidney fournit un exemple net de la façon dont ce dernier exerçait son rôle de « passeur de culture », en faisant venir ses « copains » sur une émission du service public à une heure de grande écoute. D'autre part, il renseigne sur la façon dont Sidney a conscience – au-delà du discours universaliste qu'il tient à l'envi – que le hip-hop attire à lui surtout des jeunes garçons (« gars ») enfants d'immigrés (« Noirs et Beurs ») habitants des quartiers populaires (« des cités de banlieue »).

Il est alors possible de formuler l'hypothèse selon laquelle l'émission H.I.P.H.O.P et les discours tenus par Sidney dans les médias, parce qu'ils constituent le premier vecteur d'une médiatisation massive des expressions du hip-hop en France, ont imprimé en retour un effet durable sur le recrutement social des pratiquants de ces expressions. En présentant celles-ci comme des expressions pratiquées majoritairement par des artistes hommes noirs et par des amateurs garçons enfants d'immigrés habitants des quartiers populaires, Sidney et son émission auraient suscité un attrait pour le hip-hop plus marqué chez les adolescents enfants d'immigrés habitants des quartiers populaires que chez les autres franges de la jeunesse de France. Ainsi, on peut remarquer que les jeunes danseurs illustrant les articles consacrés à la danse hip-hop mentionnés plus haut (*Elle, Pif Gadget*, etc.) mais aussi ceux des visuels des campagnes de publicités que nous avons évoqués¹⁰⁷ sont presque exclusivement des danseurs noirs. Par ailleurs, des témoignages de pratiquants de la première génération corroborent le fait que la majorité de leurs pairs, adolescents pratiquants la danse hip-hop en 1984, étaient majoritairement des garçons « jeunes de cité » et/ou enfants d'immigrés. Ainsi, Dan décrit les danseurs qui venaient s'entraîner avec lui sur l'esplanade du Trocadéro à Paris en 1984 :

C'était mélangé, au niveau racial. Enfin disons que je ne faisais pas attention à ça vraiment. Pour moi, c'était juste un truc ouvert à tout le monde. Mais bon, oui, en vrai, c'était surtout des Reubeus et Renois... Même surtout des Renois, c'est clair. Mais après, je ne peux pas te dire s'il y avait plus

¹⁰⁶ « Quand Sidney surfait sur le smurf à la télé », *Libération*, 23 avril 1996

¹⁰⁷ Voir annexes n°5 et 6.

d'Africains ou d'Antillais » [...] c'était les mecs de banlieues qui prenaient les transports et qui s'approprièrent Paris, quoi ! Ils disaient que l'Ile-de-France, c'était à eux¹⁰⁸.

Les hésitations ne viennent pas seulement du travail de la mémoire qui reconstruit le passé *a posteriori*, elles traduisent également autre chose : la tension entre un traitement médiatique majoritaire présentant le hip-hop comme une pratique jeune universelle (« un truc ouvert à tout le monde ») et la réalité de la composition ethnique, raciale et de genre des danseurs qu'il observe alors.

Il est d'ailleurs éclairant de noter que certains journalistes qui vont à la rencontre des pratiquants durant cette « parenthèse hip-hop » s'émancipent également du traitement médiatique majoritaire et soulignent à leur tour la surreprésentation de jeunes garçons noirs issus des quartiers populaires. Comme dans cet exemple où, observant des danseurs de hip-hop – tous Noirs – qui font une démonstration sur le plateau de l'émission « Un temps pour tout » sur Antenne 2, le journaliste Olivier Delhoume commente : « *C'est la redécouverte du corps, mais aussi des origines. Puisque les racines viennent d'Afrique de Jamaïque*¹⁰⁹. » Ici, la couleur de peau des danseurs n'est pas explicitement soulignée, mais elle est sous-entendue par une remarque essentialisante. Dans un autre cas, plus rare, la question est abordée de façon explicite. Il s'agit d'un échange entre la journaliste Florence Jammot et des jeunes danseurs du Trocadéro en février 1984, figurant dans un reportage pour une émission d'Antenne 2¹¹⁰ :

Journaliste : — Y'a pas beaucoup de Blancs qui dansent le smurf. C'est une danse de Blacks ?

Danseur 1 : — Pas spécialement. Le smurf, c'est une danse pour tout le monde. S'il n'y a pas beaucoup de Blancs, c'est parce que ils ne s'y intéressent peut-être pas assez. Et c'est une danse que les Noirs aiment beaucoup. Ils ne font que ça.

Danseur 2 : — Moi, je dis que c'est une danse pour tout le monde, pour tous ceux qui l'aiment

Journaliste : — T'as pas eu de problème ?

Danseur 2 : — Non, pas du tout. Moi, ça va avec tout le monde. Je ne sais pas si c'est parce que je suis Blanc. Mais ça va, je me fais des copains

Danseur 3 : — Il y a des Métisses qui viennent s'ajouter à tout ça. Mais d'abord, c'est des Africains et des Antillais qui s'opposent. Et après, viennent s'opposer les Blancs et les Métisses

Danseur 4 : — D'un côté, y'a les Antillais qui s'habillent toujours en sport. Et de l'autre, y'a les Africains, les Congolais (« nous »), qui sont toujours avec des Weston, des vestes bien griffées.

¹⁰⁸ Entretien avec Dan réalisé le 9 mai 2011.

¹⁰⁹ Emission « Un temps pour tout », *Antenne 2*, 2 mars 1984.

¹¹⁰ Reportage de Florence Jammot et Claude Kolton dans l'émission *Aujourd'hui la vie. Idées en marche*, *Antenne 2*, 21 février 1984.

Journaliste : — Ça permet de draguer les filles facilement ?

Danseur 1 : — Ouais, ça peut, beaucoup même (rires). Ca les épate »

Ces extraits montrent que ce qui interpelle les deux journalistes est surtout la couleur de peau des pratiquants, plus que leurs origines sociales. En effet, ce traitement médiatique alternatif mobilise surtout des explications essentialistes – de la part des journalistes comme des pratiquants interrogés – pour justifier cette surreprésentation de noirs, au détriment d'explications sociologiques. C'est aussi ce que montre Karim Hammou en s'intéressant aux commentaires que suscite l'émission H.I.P.H.O.P. dans les magazines *Télérama* et *Télé 7 jours*. Il relève qu'y est souvent fait référence à la couleur de peau de Sidney et que cette référence s'accompagne souvent d'une posture « *d'intérêt et d'étrangeté* » et d'une ironie rappelant « *l'imagerie coloniale* » (Hammou, 2009 : 108) de la part des journalistes qui, en revanche, n'interrogent jamais la classe ou le sexe de l'émission.

La mode du hip-hop de l'année 1984 repose donc sur un traitement médiatique paradoxal et sur un non-dit sociologique. Le paradoxe est celui qui voit coexister un discours médiatique et indigène majoritaire présentant le hip-hop comme un ensemble d'expressions universelles, une culture jeune transcendant tous les clivages sociaux, alors que la composition ethnique, sociale et de genre très spécifique frappe la plupart des observateurs avisés et des pratiquants eux-mêmes. Le non-dit sociologique est celui qui, même lorsque cette surreprésentation de garçons enfants d'immigrés (et surtout d'immigrés africains ou antillais) issus des quartiers populaires est signalée, ne s'interroge presque jamais sur les causes sociales, économiques, politiques ou culturelles d'un tel recrutement social spécifique.

Le chapitre suivant vise à résoudre ce non-dit, en interrogeant les causes de l'investissement dans la pratique du hip-hop par des adolescents et des jeunes adultes après la fermeture de la « parenthèse hip-hop » de l'année 1984.

Chapitre 2

Sociographie de la première génération de pratiquants du hip-hop (1985-2000)

Après la parenthèse médiatique de 1984 émerge une génération de pratiquants des disciplines du hip-hop qui se mobilisent pour rendre leurs pratiques visibles et, par-là, imposer leur présence dans l'espace public à l'heure de la stigmatisation politico-médiatique des jeunes garçons de la « génération banlieue ». On retrouve ainsi parmi les « pionniers » du hip-hop principalement des adolescents et des jeunes adultes masculins issus de familles populaires et de l'immigration qui sont séduits par les valeurs universalistes de paix, d'unité, d'égalité et d'antiracisme qui accompagnent son émergence et par l'idée de se montrer sous un jour positif, alors même que la représentation politique des habitants des quartiers populaires faiblit (Juhem, 2002 ; Masclet, 2003). On peut donc parler d'une mobilisation collective pour la mise en visibilité des expressions du hip-hop, et pour la reconnaissance sociale des hip-hoppeurs comme des artistes. Cette sociogenèse permet de rompre avec le sens commun qui, dans les discours politiques et médiatiques actuels notamment, associe le hip-hop à une pratique marginale renfermée sur les ghettos. Nous montrerons que, pour cette génération des « pionniers », il s'agit plutôt de sortir des quartiers périphériques pour se montrer dans les centres-villes. Toutefois, après une période d'indifférenciation, les pratiquants de la génération des « pionniers » se spécialisent peu à peu selon les disciplines. Chacune des disciplines mobilise des dispositions, des aptitudes et des espèces de capitaux particulières, dont l'inégale répartition sociale opère comme des mécanismes de sélection des pratiquants. La centralité de la force physique et des dispositions agonistiques dans la pratique renforce encore la faible féminisation des pratiquants. Enfin, ces hip-hoppeurs mettent tout en œuvre, à partir de la fin des années 1980, pour accéder à des formes de prestige symbolique et de respectabilité sociale. Ils cherchent alors à se distinguer des pratiques les plus stigmatisées à l'époque, et notamment de la petite délinquance et des sociabilités de bandes, avec lesquelles existe pourtant une porosité.

I. Lieux et modes de pratique du hip-hop après 1984

Après l'éphémère engouement médiatique pour le hip-hop durant l'année 1984, la plupart des enfants et des adolescents qui avaient succombé à la « mode hip-hop » abandonnent définitivement la pratique de la danse, du rap ou du graff. Pour eux, le hip-hop aura constitué une simple mode passagère, dépassant rarement le cap de l'été et le retour aux salles de classe. En même temps que l'émission H.I.P H.O.P. s'essouffle et prend fin, les campagnes publicitaires faisant référence au hip-hop disparaissent de l'espace public. Toutefois, la pratique des disciplines du hip-hop ne s'éteint pas. Certains adolescents et jeunes adultes la font perdurer en région parisienne et dans quelques autres agglomérations françaises, dans de nouveaux lieux et selon de nouvelles formes. Et, paradoxalement, cet épisode de creux médiatique est le moment d'un processus de redéfinition collective du sens attaché à la pratique par les « pionniers » qui survivent à la fin de la mode hip-hop. Comme le raconte le danseur Bruno (45 ans, père agent de sécurité et mère au foyer, Bac Pro comptabilité) : « *En fait, ce qu'il s'est passé, c'est que, à un moment, l'émission de Sidney s'est arrêtée, et le phénomène de mode s'est terminé. Mais nous, même quand l'émission de Sidney s'est arrêtée, on était toujours là, on a continué*¹¹¹ ».

En nous intéressant aux lieux de la pratique du hip-hop après 1984, nous montrerons que les pratiquants de la première génération sortent des quartiers périphériques pour se réunir et faire perdurer la pratique. Au passage, il s'agit, par une pratique collective et virtuose, d'imposer physiquement et symboliquement sa présence dans les centres-villes.

A. Les lieux de la pratique de la danse : danser entre soi et danser en public

La fin de la médiatisation massive du hip-hop entraîne le développement de formes de médiatisation autonomes permettant aux pratiquants de rester en contact les uns avec les autres et de se réunir. En effet, mis à part *The Zulu's Letter* (dont le premier numéro est édité durant l'été 1985 et dont nous avons déjà signalé le peu d'audience et d'influence, voir chapitre 1), le « mouvement hip-hop » parisien ne dispose pas de médias permettant de relayer les informations, les lieux ou les événements de la pratique du hip-hop. Les premiers

¹¹¹ Entretien avec Bruno réalisé le 22 février 2011.

fanzines hip-hop ne sont publiés qu'à partir du début des années 1990 : *Get Busy* (1990), *L'Affiche* (1993), *Down With This* (1994) ...

Les graffs, du fait de leur visibilité, servent un temps de marqueur de présence pour les pratiquants du hip-hop. À titre d'exemple, le terrain vague de La Chapelle, avant d'accueillir les *block parties* animées par Dee Nasty (août - novembre 1986), est surtout un lieu de rencontre entre graffeurs dès le début de l'année 1985. Maxime (46 ans, père employé de banque, mère au foyer, Bac), un graffeur « pionnier », raconte ainsi :

Je me souviens que tout le monde était dégoûté. Parce qu'on pensait que le hip-hop, c'était fini. (...) Et là, je crois que c'est grâce au graff que ça a survécu. Parce que, quand on voyait des putains de gros graffs sur les trains ou dans la rue, on savait qu'il y avait encore des gars qui continuaient à porter le truc, dans leur coin ou en groupe. Et le terrain vague, à la base, c'était un lieu découvert par des graffeurs. C'est eux qui ont commencé à squatter le terrain vague. Et ils faisaient des gros graffs que tu pouvais voir quand tu passais par le métro. Ça a redonné de la motivation. (...) Et c'est pour ça que Dee Nasty il a fait ses *block parties* là-bas. C'était un peu le lieu où le hip-hop continuait à exister¹¹².

Pour les pratiquants de la région parisienne, le magasin Tikaret (ouvert en 1986) fait un temps fonction d' « office de tourisme » du hip-hop, pour reprendre les termes d'un enquêté. Il est le lieu où de nombreux pratiquants, en plus de venir pour acheter des disques ou des habits, se rendent pour se tenir informés de l'actualité du « mouv' ». Dan (55 ans, mère employée municipale, bac Pro)¹¹³, qui tenait la boutique, raconte son impression :

Au moment du terrain vague, c'était aussi le moment où il n'y avait plus d'émissions de télé ou de radio pour faire vivre le mouvement. (...). Dans la boutique, t'avais des gars qui venaient pour acheter des trucs. Mais t'en avais aussi qui passaient 2 ou 3 heures là, juste à discuter, à demander quand allait avoir lieu la prochaine soirée ou la prochaine *block party*. Je me souviens que, quand il y a commencé à avoir des problèmes avec les keufs [i.e. quand la police commençait à effectuer des contrôle d'identité aux abords du terrain vague], les mecs venaient tous me demander si le terrain vague, c'était fini, ou si ça allait reprendre. Moi, j'en savais rien du tout [...] ! Y'en même avait qui se donnaient rendez-vous devant la boutique ou à l'intérieur. Et ils attendaient là jusqu'à que leurs potes arrivent¹¹⁴.

¹¹² Entretien avec Maxime réalisé le 5 janvier 2013.

¹¹³ Voir son portrait détaillé dans le chapitre 1.

¹¹⁴ Entretien avec Dan réalisé le 9 mai 2011.

Mais c'est surtout à travers la pratique de la danse hip-hop que le hip-hop survit à la fin de la parenthèse médiatique de l'année 1984. La pratique se déroule alors dans deux types de lieux et selon deux modalités distinctes.

Premièrement, les disciplines du hip-hop sont pratiquées dans des lieux spécialisés où des pratiquants se retrouvent entre eux. Parmi ces lieux, on retrouve d'abord des espaces urbains informels ou marginaux, comme le terrain vague du quartier de la Chapelle que nous avons déjà cité, ou des lieux plus informels encore, comme des halls d'immeuble ou des surfaces planes et lisses : dalles en marbre ou recoins de centres commerciaux, comme ceux des Halles et de la Défense à Paris, ou de Mériadeck à Bordeaux (Lafargue de Grangeneuve, 2008 : 71) (danse) ; des squares, des caves, ou des petits locaux privés aménagés avec quelques équipements audio (rap) ; des entrepôts désaffectés, des toits d'immeuble, des centres de tri de train (graffiti) ; etc. Ces espaces rappellent ceux que Laurence Roulleau-Berger nomme des « *espaces intermédiaires* » ou « *espaces interstitiels* » (Roulleau-Berger, 1991) qui, dans le tissu urbain, accueillent l'émergence de nouvelles formes culturelles (elle parle de « *micro-cultures* ») avant que celles-ci ne fassent l'objet de reconnaissance institutionnelle. Hugues Bazin les définit comme des « *zones d'influences des sphères esthétiques, [...] propices à la création culturelle dans cet espace-temps de l'émergence, entre le moment de la création et le moment de la reconnaissance* » (Bazin, 2002 : 23). En ce sens, comme l'écrit Hugues Bazin, « *c'est la situation qui crée le lieu et non le lieu qui crée la situation* » (*ibid.* : 24). Dans le cas de ces espaces informels du hip-hop, c'est en effet la situation d'un soudain silence médiatique qui engendre, pour certains pratiquants, la recherche de lieux permettant de faire perdurer la pratique de façon autonome en l'absence d'incitations extérieures et d'espaces de reconnaissance institutionnelle, économique ou médiatique. D'autres lieux partiellement spécialisés sont plus formels, comme le centre 57, ouvert par Paco Rabanne – déjà évoqué (voir chapitre 1). Mais il n'est pas à proprement parler spécialisé dans le hip-hop puisqu'il s'agit d'un lieu consacré à la danse en général, qui ouvre ses portes à quelques danseurs de hip-hop à partir de 1984. On peut aussi citer les fêtes hip-hop organisées par DJ Chabin les dimanches après-midi à Paris dans la salle de la rue de la Grange-aux-Belles (Paris X^e), qui débutèrent en mai 1983 et durèrent jusqu'en 1987 (Serina, 2004, Piolet, 2015). Ou encore d'autres soirées hip-hop dans les discothèques de Paris (le Rex Club, le Globo, les Bains Douches) ou de banlieue (La Main Bleue, à Montreuil) durant lesquelles quelques DJ passaient du rap ou de l'électro-funk, et dont les pistes de danse accueillent à chaque soirée des *battles* improvisés entre danseurs ou *crews* de danseurs hip-hop.

Ces lieux spécialisés ou partiellement spécialisés offrent aux pratiquants la possibilité de prolonger l'expérience de la « mode hip-hop » et de faire perdurer la dimension collective et ésotérique de la pratique. Les jeunes hip-hoppeurs s'y entraînent plus qu'ils ne s'y montrent au public. On s'y observe entre initiés, et les passes ou les mouvements effectués sont surtout jaugés par un regard d'experts, capables de reconnaître la virtuosité du pratiquant même lorsque celle-ci ne saute pas aux yeux. Ici, comme dans d'autres pratiques artistiques, le cercle de pairs fonctionne pleinement comme « *une instance de consécration fondamentale* » (Heinich, 1992 : 262). Et, surtout, il permet de se mesurer aux autres, que cela soit en se scrutant ou à travers des défis individuels ou collectifs. Jean-Marc (47 ans, père boulanger, mère aide-soignante, BEP), qui avait 16 ans en 1984, raconte la façon dont les pratiquants s'exerçaient dans ces lieux de spécialistes :

Quand les plus grands allaient à Paris, ils allaient à la Grange-aux-Belles et nous [lui et ses copains du quartier de la Citadelle, à Toureau], on allait tous là-bas. Et eux, c'était eux qui animaient les trucs là-bas avec DJ Chabin. Donc je rentrais avec eux. C'était vraiment là où tu faisais ta culture hip-hop. Parce que là-bas, il y avait surtout du *battle* de danse. Et le rap, c'est venu après. Par exemple, moi, c'est la première fois que j'ai vu DJ Dee Nasty aux platines. C'était la première fois que je voyais un mec scratcher. C'était vers 82 ou 83. Et puis, à l'époque, on dansait. Moi, je dansais. Et on marmonnait du « yaourt », du rap entre le français et l'anglais [...]. Cette histoire de rap français, pour moi, ça a commencé là-bas. À l'époque, t'avais trois rappers seulement, c'était JohnnyGo, Destroyman et Lionel D. Et on m'a dit : « vas-y, toi, il faut que tu rappes aussi. ». Et puis j'ai commencé à rapper comme ça. Et j'ai mis deux potes à moi sur le truc aussi, et ils ont rappé aussi. Voilà, c'est venu comme ça. En fait, c'est venu parce que c'était un vrai kif. T'avais les danseurs, les rappers, les graffeurs. Tout le monde se retrouvait là-bas le dimanche, ou le samedi sur le terrain à La Chapelle. C'était là où tout se passait.¹¹⁵

Le récit de Dan complète celui de Jean-Marc et permet de mettre en évidence d'autres fonctions de cette pratique entre spécialistes :

Je dansais tout seul chez moi, au début. Et puis j'ai commencé à danser avec des potes à Montparnasse [sur une esplanade derrière la gare Montparnasse, à Paris]. [...] Mais quand t'allais à Montparnasse, c'était quand... c'est quand tu veux commencer à faire voir aux autres où tu en es, quoi. Et quand t'as pris ta claquette, tu rentres chez toi et t'essayes de faire pareil que les gars que tu as vus l'après-midi ! C'est pareil quand tu fais un défi avec un gars. Bah il faut que le gars soit juste un peu meilleur que toi, et tu te dis « putaaaaain »... ça te donne envie de progresser. Et quand c'est toi qui le démontes, ça te fait kiffer de le faire kiffer ton adversaire. Le gars, il a les nerfs parce que t'as réussi à faire 15 tours et

¹¹⁵ Entretien avec Jean-Marc réalisé le 1^{er} février 2010.

lui seulement 10. Et t'as le public qui fait « ouais, ouais ! ». Il a les boules, mais tu lui donnes envie de progresser. J'ai kiffé ce truc là, ce truc de défi positif.

[...] Quand on allait à [la salle ouverte par] Paco Rabanne, les mecs t'aidaient... t'aidaient à faire ton échauffement, ou te montraient comment faire tel mouvement ¹¹⁶.

La pratique collective permet ainsi de faire de ces lieux des espaces d'échange de savoirs et de techniques entre pratiquants. Elle possède également une dimension émulative. En l'absence d'enjeux professionnels ou économiques réels, elle se déroule – pour reprendre les termes d'un enquêté – sous la forme d'une « une compétition sans concurrence ». L'évaluation par les pairs est la norme et la pratique ne se conçoit que pour être montrée aux spécialistes.

Un deuxième type de lieu accueille la pratique des disciplines du hip-hop dans une optique tout autre. Il s'agit de lieux non spécialisés et qui permettent aux pratiquants de se mettre en scène face à un public de profanes. Ce sont généralement des lieux de passage qui offrent une grande visibilité aux pratiquants : esplanades passantes, halls de gare, grandes places piétonnes, rues commerçantes, etc.

Par exemple, des rappeurs marseillais prennent l'habitude de se rencontrer et d'improviser des démonstrations publiques sur le Vieux-Port, c'est-à-dire en plein centre-ville (Valnet, 2013) alors que les danseurs marseillais font étal de leurs talents dans la rue Saint-Ferréol, une rue piétonne très fréquentée, et ceux de Bordeaux dans son équivalent, la rue Sainte-Catherine. À Paris, un de ces lieux de convergence des danseurs de hip-hop à partir de 1984 est l'esplanade du Trocadéro. Située dans le quartier chic et touristique de la Tour Eiffel, cette esplanade est depuis les années 1970 un lieu emblématique des grands événements culturels « jeunes » : concerts de rock, concours de danse, etc. Par ailleurs, de nombreux artistes amateurs (chanteurs, musiciens, danseurs, clowns, etc.) s'y donnent en spectacle devant les touristes de passage. À la fin des années 1970, l'esplanade devient un lieu de rendez-vous pour les pratiquants de patins à roulettes qui viennent s'y entraîner ou réaliser de courts spectacles et des figures acrobatiques pour les touristes. C'est également un des premiers lieux publics de rendez-vous des jeunes danseurs de danse hip-hop à partir de 1984. Plusieurs reportages télévisés y sont alors réalisés. Et l'esplanade sert même de décor à la campagne publicitaire de la marque K-Way à l'été 1984, qui met en scène des jeunes danseurs vêtus de la marque en

¹¹⁶ Entretien avec Dan réalisé le 9 mai 2011.

pleine action¹¹⁷. Bruno, danseur qui avait 14 ans en 1984, raconte comment il a découvert le Trocadéro grâce à ses grands frères :

Le premier vrai contact, physique avec le hip-hop c'était grâce à mes grands frères. Parce que eux, c'était des danseurs de jazz-rock [danse des années 1970, associée à la musique funk]. J'avais quatre grands frères, et j'étais le plus petit des garçons. Et eux, ils bougeaient beaucoup en discothèque ou dans ce qu'on appelait les « boums ». Moi, je dansais déjà le disco-funk. Mais eux, ils m'ont fait découvrir les premiers pas de hip-hop : la marche arrière, la vague, l'ondulation, etc. [...] Et mes grands frères, ils ont compris très vite que je me reconnaissais là-dedans. Parce que par exemple, ils ont vu que quand j'ai commencé à essayer de tourner sur la tête, en deux ou trois jours, j'arrivais à faire trois tours complets sur la tête. Je me suis acharné. [...] Ils se sont dits : « c'est son truc ». Donc ils m'ont pris sous leur aile, et ils ont commencé à m'emmener au Trocadéro, dans des endroits comme ça où on dansait le hip-hop et qu'ils m'ont fait découvrir¹¹⁸.

À Paris, les danseurs se retrouvent aussi sur les Champs Elysées ou devant la gare Montparnasse. En dehors de Paris, d'autres lieux publics similaires accueillent quelques dizaines ou centaines de danseurs de hip-hop qui continuent de se retrouver après 1984 pour danser devant les passants : sur le parvis de l'Opéra de Lyon, sur la place de l'Opéra à Marseille¹¹⁹, etc.

Le souci de se monter en public à des profanes répond en partie à une logique économique. La démonstration de danse n'est pas un acte gratuit et les danseurs qui la proposent ont pour habitude, à la manière des artistes de rue, de « tendre le chapeau » (ou le bonnet !), c'est-à-dire de demander aux passants qui le souhaitent de rétribuer leurs prestations. Le choix des lieux touristiques ou passants obéit donc à un calcul économique, comme le raconte Dan :

Quand on allait sur les Champs [Elysées], on faisait des petites démonstrations et on faisait la manche. [...] Quand on voulait faire une démo, pourquoi on allait se rencontrer au Trocadéro et pas dans un endroit pourri du 18^{ème} arrondissement ou sous le métro ? Parce qu'on savait que y'avait du monde, que y'avait de la population qui nous matait, et qu'on ramassait un peu de caillasse. Même si c'était des gens qui ne connaissent rien à la danse (rires). Il suffisait que tu fasses un petit tour sur la tête, même trop pourri, et ils applaudissaient comme des oufs ... et ils lâchaient une pièce ! Ca faisait partie du truc, bien sûr¹²⁰.

¹¹⁷ Voir annexe n°6.

¹¹⁸ Entretien avec Bruno réalisé le 22 février 2011.

¹¹⁹ Voir les récits de danseurs marseillais dans J.-S. Bordreuil, R. Sage, G. Suzanne, C. Dupot, *Marseille et ses mouvements musicaux : ville et scènes musicales*, programme interministériel de recherche : « Culture, Ville et Dynamique Sociales », Ministère de la Culture et de la Communication, 29 novembre 2000, cité par V.Piolet, *op. cit.*

¹²⁰ Entretien avec Dan réalisé le 9 mai 2011.

La dichotomie entre, d'une part, des lieux de confidentialité, de l'entre soi de spécialistes et, d'autre part, des lieux publics de démonstration aux profanes rappelle ici l'ambivalence du rapport à la musique des *jazzmen* musiciens de danse de Chicago décrits par Howard S. Becker dans son travail sur la déviance¹²¹. Ceux-ci apprécient de se retrouver dans des petits bars entre musiciens connaisseurs, qui sont également des lieux de transmission de techniques et de savoirs entre pairs. Mais ils jouent aussi dans des cabarets, des hôtels ou des bars pour non-spécialistes (les « *squares* », ou « *caves* » en français) pour éventuellement tirer une rémunération de leur art. Et, souvent, ils acceptent pour satisfaire leur public de jouer une musique peu exigeante. Ainsi Becker cite-t-il un *jazzman* qui raconte : « *je préfère jouer quand il y a quelqu'un à qui je m'adresse [...] je pense qu'après tout, la musique est faite pour ça – pour que les gens l'écoutent et y prennent plaisir. C'est pourquoi ça ne me gêne pas trop de jouer des morceaux galvaudés : si ça plaît à quelqu'un, ça me donne une sorte d'exaltation* » (Becker, 1985 : 119). Certes, les hip-hoppeurs du Trocadéro ne sont pas encore des professionnels qui gagnent leur vie grâce à leur art comme le sont les *jazzmen* de Chicago. Mais on retrouve bien ici l'idée qu'il existe des endroits pour faire ses gammes entre pairs et d'autres pour exposer son art au grand public, quitte à devoir sacrifier une partie de sa virtuosité au profit des attentes de ce dernier.

D'une certaine manière, cette dichotomie des lieux et des modes de pratique rappelle la trame du dispositif de l'émission H.I.P.H.O.P.. Comme dans l'émission, il existe un temps pour apprendre ou s'améliorer dans l'entre-soi des spécialistes (le moment de « la leçon ») et un moment pour mettre en application cet apprentissage (le moment du « défi ») devant quelques spécialistes (le jury et les spectateurs dans le studio), mais surtout devant le grand public composé des téléspectateurs. Tout fonctionne ainsi comme si les jeunes qui continuent à pratiquer les disciplines du hip-hop après 1984 étaient des « survivants » de la mode hip-hop. Et en faisant perdurer ces pratiques, ils se font également « pionniers » puisqu'ils contribuent à inventer au passage des formes et des modalités nouvelles qui marquent durablement la pratique du hip-hop en France.

¹²¹ H.S. Becker, « La culture d'un groupe déviant ; les musiciens de danse », *Outsiders : étude de sociologie de la déviance*, Métailié, 1985 [1963], p. 103-125

B. Des banlieusards qui sortent du quartier

Au-delà des fonctions strictement pratiques de ces rendez-vous entre hip-hoppeurs, on peut lire ces rassemblements comme des mobilisations symboliques. Le choix de danser au cœur des grandes agglomérations ne répond pas uniquement à des préoccupations pratiques (la centralité géographique et les facilités d'accès), mais aussi à une volonté des pratiquants d'imposer physiquement et symboliquement leur présence.

Comme nous l'avons signalé, le recrutement social des enfants et des adolescents séduits par la « mode hip-hop » en 1984 comporte une surreprésentation de garçons enfants d'immigrés (et surtout d'immigrés africains ou d'Antillais installés dans l'Hexagone) habitants des quartiers populaires des grandes agglomérations, souvent en zone périphérique dans le cas de ceux de l'agglomération parisienne. Par ailleurs, notre enquête menée auprès de « pionniers du hip-hop » en région parisienne¹²² confirme cette surreprésentation. Danser, graffer ou rapper collectivement suppose donc de se déplacer physiquement, c'est-à-dire de quitter le quartier et de se rendre ailleurs, et éventuellement dans les centres-villes. Le récit de Bruno, ayant grandi dans le quartier populaire des Prairies à Vergny (Seine-Saint-Denis), fournit un exemple de la façon dont la pratique de la danse hip-hop, dès le début de l'adolescence, a rimé avec apprentissage de la mobilité dans l'agglomération parisienne :

Nous, les plus jeunes, on s'entraînait dans des caves qu'on avait un peu aménagées. À cette époque, à Vergny, il y avait souvent des boums le samedi. Et, à ces boums, il y avait des danseurs qui venaient de partout. C'était des gars un peu plus âgés que nous, de Saint-Denis, d'Aubervilliers, de Tremblay, de Paris. Surtout du 93 et de Paris en fait. Ces gars-là, c'était tous ces gens qui commençaient déjà à aller aux après-midi au Bataclan, [...]. Et quand il y avait des après-midi hip-hop à Vergny, ils organisaient des concours de danse. Et les grands du quartier, quand ils se retrouvaient face à des gens plus forts qu'eux, ils venaient nous chercher dans notre cave. Ils venaient chercher les petits dont moi, la petite mascotte. Ils venaient aussi nous chercher parce qu'ils n'étaient pas très bons en *break* et qu'ils tombaient face à des gens qui étaient plus forts qu'eux.

En 1983 ou 84, avec mes frères, on a fait le premier concours inter-cités organisé à Aubervilliers, *Fêtes et Forts*¹²³. Et notre *crew*, il s'appelait « Breaksuite ». En fait, c'était le *crew* de mes frères, mais ils m'ont emmené avec eux. On a préparé nos chorégraphies ensemble, on a bossé les pas, les enchaînements. Bon, au final, on a été éliminés au deuxième tour. Mais pour moi, c'était vraiment une

¹²² Ayant donné lieu à un mémoire de Master 2 : Louis Jesu, *Sociogenèse de l'émergence du hip-hop dans la région parisienne (1981-1988)* », Mémoire de Master 2, ENS, Paris, 2010.

¹²³ Cet événement témoigne des premières formes d'utilisation du hip-hop à des fins occupationnelles et préfigure l'intégration du hip-hop dans des dispositifs socioculturels. Il est analysé plus en détail dans le chapitre 3.

grosse expérience. J'ai vraiment eu l'occasion de voir un peu les gens de cette époque qui se lançaient dans la danse [...] Les autres, ils avaient plutôt entre 17 et 19 ans. Moi, j'avais plutôt 13 ans. [...] Ça m'a permis de vraiment voir l'ampleur du mouvement en dehors de Vergny. C'était la première fois que j'ai réalisé ça. Et ensuite, j'ai été dans d'autres endroits, comme le Trocadéro. La première fois, je me souviens que mon frère, il y allait, et il ne voulait pas m'emmener avec lui. Ce jour-là, il y avait des danseurs américains qui venaient au Trocadéro pour parler un peu de ce qu'était la culture hip-hop. Donc, avec un pote, on les a suivis. On a pris le même RER qu'eux, mais on s'est cachés. Mais ils nous ont repérés à Gare de Nord, et ils nous ont semés. On s'est perdus à Gare du Nord, on ne connaissait pas du tout. On a galéré. Et je ne sais plus comment, mais on a fini par réussir à aller au Trocadéro. Mais le truc était déjà passé. Et quand mon frère est revenu avec ses potes, ils ont ramené des nouveaux pas qu'ils avaient vu faire par les Américains. Des trucs de ouf, comme le gonflement de poitrine [il fait une démonstration]. Un truc que tout le monde a repris juste après. J'étais dégoûté de ne pas avoir vu ça ! [...] Et puis après, vers 1984 et après, j'ai commencé à aller au Trocadéro sans mes frères, avec des amis de mon quartier. Et là, j'ai vraiment rencontré plein de personnes qui, par la suite, ont formé les principales personnes qui ont animé le courant hip-hop en France et qui font aujourd'hui cette culture [il cite de nombreuses personnes]¹²⁴.

Ce faisant, ces expériences de mobilité et de « montée » sur Paris finissent également par former des itinéraires urbains, des parcours dans la ville. C'est notamment le cas pour les graffeurs, qu'Alain Vulbeau qualifie de « *scriptambules* » (Vulbeau, 1990 : 12) pour désigner tout à la fois leur démarche déambulatoire et la fonction d'abolition des frontières urbaines que leur expression graphique incarne. Ainsi, interviewé en 2008 dans le magazine *Technikart*, le danseur Gabin (né en 1966), membre d'Aktuel Force, une de premières compagnies professionnelles de danse hip-hop, se remémore : « *On avait notre petit parcours le samedi. On commençait par aller s'entraîner à la salle Paco Rabanne, au métro Colonel Fabien, et après on marchait jusqu'au terrain vague* ». Le rappeur Saxo précise : « *On y restait quelques heures, on regardait les books des graffeurs, on écoutait du son sur des gros postes*¹²⁵ ». Ces parcours témoignent d'un ancrage de ces jeunes adultes dans le territoire parisien qui va au-delà du simple déplacement. En d'autres termes, ces jeunes prennent place dans Paris, et plus largement dans les centres-villes, à la fois lieux d'histoire, lieux de pouvoir politique et symbolique, et lieux de concentration de capitaux économiques et culturels.

Ces déplacements s'accompagnent aussi de nouvelles formes de socialisation entre pratiquants, au-delà des cercles familiaux ou de voisinage. En d'autres termes, la pratique d'une discipline du hip-hop en dehors de son quartier entraîne la formation de relations

¹²⁴ Entretien avec Bruno réalisé le 22 février 2011.

¹²⁵ Cité par Philippe Roizès, « Quand le rap était SDF », *Technikart* n°112, janvier 2008.

amicales entre pratiquants qui partagent souvent une condition sociale – être des jeunes de la « génération banlieue » – mais sont issus d’horizons ou géographiques différents. Bruno raconte ainsi comment ses réseaux amicaux se forment au gré de ses pérégrinations de hip-hoppeur :

La plupart des danseurs avec qui je suis devenu ami, on s’est rencontrés à travers des défis un peu partout. Par exemple, Fred [un membre de sa compagnie de danse], on l’avait croisé avec un pote au Trocadéro, et on avait trouvé qu’il se la racontait trop. Et dans le RER du retour, on le croise. On lui parle, et ça part en défi dans le fond du train. ! Ensuite, on s’est revus, on s’est entraînés ensemble, et on est devenus les meilleurs amis du monde.¹²⁶

Cet extrait informe sur la centralité de l’espace parisien comme lieu de rencontre entre des jeunes habitants des quartiers populaires périphériques et que les lignes de transports en commun font converger. Au passage, ce même extrait informe sur le caractère très enfantin des interactions qui peuvent se dérouler entre ces hip-hoppeurs de banlieue qui, comme Bruno, sont alors des adolescents.

C. « *On est chez nous* » : des « smurfeurs » virtuoses dans la ville

Cette convergence de jeunes « des quartiers » dans les centres-villes ne passe pas inaperçue. L’imposition de leur présence dans les centres-villes repose en effet sur des activités collectives fondées sur les principes de l’ostentation et de la virtuosité. Les pionniers du hip-hop, en se montrant et en attirant le regard sur eux au cœur des lieux historiques ou commerciaux, imposent leur présence à la ville. Dan, avec trente années de recul, propose un regard politique de cette démarche :

Par le hip-hop, c’est clair qu’un moment, on a pu se dire qu’on était ici chez nous, que ici, c’était chez nous. Y’a un morceau comme ça de Johnygo et Destroyman [pionniers du rap en français] où ils disent : « *on est chez nous* ». Bah ouais ! J’ai l’impression que, jusqu’avant, on se disait encore qu’on était que des fils d’immigrés, donc pas vraiment à notre place. Et là, que ça soit dans des textes de rap, ou même dans le fait de venir danser à Paris, on disait pareil. Quand on allait au Trocadéro... bah ça voulait dire : la ville, elle est à nous. On est partout chez nous, partout. C’est clair¹²⁷.

¹²⁶ Entretien avec Bruno réalisé le 22 février 2011.

¹²⁷ Entretien avec Dan réalisé le 9 mai 2011.

Imposer sa présence passe d'abord par l'affichage de son extravagance vestimentaire. La pratique du hip-hop suppose alors comme condition *sine qua non* le revêtement d'un style vestimentaire propre à rendre visible aux autres et sans aucun doute possible son identification au « mouv' ». Ce style a été largement décrit et commenté par Luc Basier et Christian Bachmann lors de la première petite enquête sur le hip-hop en région parisienne (Bachmann & Basier, 1985) : casquettes, pantalons larges, tee-shirts larges et colorés, baskets de sport, bonnets ou chapeau, colliers ou pendentifs chromés, etc. C'est la panoplie du « smurfeur », telle qu'elle est portée par Sidney à l'antenne¹²⁸, parfois appelée « zulu », « smurf », « hip-hop » ou « b-boy »/ « b-girl » (de « breakboy » et « breakgirl », c'est-à-dire les danseurs et danseuses de *breakdance*, la danse hip-hop au sol).

Ces formes de déplacements en bande de jeunes garçons issus de milieux populaires et imposant leur présence physique de façon ostentatoire dans les centres-villes n'ont rien de nouveau. Elles rappellent à s'y méprendre les comportements collectifs des blousons noirs et des barjots, décrits par Jean Monod (Monod, 1968). L'auteur y dépeint ainsi la façon dont ces fils d'ouvriers banlieusards des années 1960 se réunissaient le vendredi soir au bar-snack avant de « monter sur Paris » sur leurs mobylettes pour y « traîner »¹²⁹. Quinze ans plus tard, les descriptions que font Gérard Mauger et Claude Fossé-Poliak des sociabilités et des traits culturels des « loubards » (Fossé-Poliak & Mauger, 1983) se rapprochent encore plus des comportements des « smurfeurs » qui leur succéderont la décennie suivante. Ces loubards, habitants des banlieues ou des quartiers populaires de Paris, se livrent à des formes d'appropriation collective de la ville, parfois sur le mode de l'intimidation, comme lorsqu'ils « investi[ssent] (en nombre suffisant) les compartiments de première classe du métro » (*ibid.* : 64). Dans le même temps, ils présentent des comportements qui visent à rendre leur présence la plus visible possible à travers un « uniforme archétypal *Jeans, Perfecto, Santiags* » (*ibid.* : 54), une *hexis* corporelle virile et démonstrative («rouler sa caisse», *ibid.* : 51), et un excès de langage et d'intensité sonore.

Dans le cas qui nous intéresse, on peut souligner trois fonctions de cette tenue vestimentaire du « smurfeur ». La première concerne principalement les danseurs et répond aux exigences de la pratique physique. Les habits amples et les chaussures de sport sont ainsi nécessaires à

¹²⁸ Lors d'un épisode de l'émission H.I.P.H.O.P, le vainqueur du « défi » remporta « une super tenue de smurfeur » de la marque Adidas, comprenant un ensemble de survêtements, une casquette et des baskets blanches. Voir annexe n°2.

¹²⁹ Dans une version caricaturale, on pourrait aussi citer la fameuse chanson *Quand on arrive en ville* interprétée par Daniel Balavoine en 1978, qui décrit la façon dont « les zonards [...] descendent sur la ville » et sèment « la panique sur les boulevards ».

l'exécution de mouvements de danse, souvent complexes et acrobatiques. Les bonnets – à l'origine bleus, ce qui donnera le nom de *smurf*, *schtroumpf* en anglais – permettaient quant à eux la réalisation de figures sur la tête, comme la toupie ou la couronne. Cette fonction pratique en autorise une autre, celle de l'identification entre pairs. Nombre des éléments de la panoplie du hip-hoppeur n'ont rien à voir avec les exigences de la pratique, comme les casquettes de baseball ou de basket-ball venues des Etats-Unis, ou encore les lacets larges, les bérets, les chaussures montantes en daim, les boucles d'oreille, les pendentifs, les médaillons ou les ceinture chromées. Ces accessoires permettent surtout aux hip-hoppeurs de s'identifier entre eux. Le récit de Thierry (47 ans, mère aide-soignante, Bac G), ayant grandi à Fontenay-sous-Bois (Val- de-Marne) est éclairant à cet égard :

Il faut dire qu'au début, on n'était pas si nombreux que ça. Donc quand on rencontrait quelqu'un qui était dans ce mouvement là, tout de suite, les connexions se faisaient. [...] Pour se reconnaître, c'était très facile : un mec avec un jean large, une casquette. Personne n'en portait à l'époque, ça n'existait pas. Donc un mec qui avait une casquette, on savait qu'il avait dû suer pour la trouver. Donc il était forcément dans le mouvement hip-hop. Pour les *baggies* [pantalons larges] c'est pareil. On prenait des 501 [modèle de jeans de la marque Levi's], mais la plus grande taille qui existait en magasin, et on serrait la ceinture. Et cette façon-là de s'habiller, ça n'existait pas à l'époque. Tout le monde nous regardait bizarrement et se moquait de nous. Donc quand tu voyais quelqu'un habillé comme ça, tu ne passais pas à côté de lui sans lui dire bonjour. Et on discute un peu : « Tu fais quoi ? Ah ouais ! Je vais te montrer ce que je fais, moi. Passe-moi ton numéro, on s'appelle, on se voit tel jour, etc. ». On était tellement peu, que des mecs comme ça, t'en rencontrais un une fois par trimestre, pas plus. Donc on était comme obligés de se parler. [...] On se faisait un *check* [avec la main], mais pas avec le poing, ça, c'est venu par les rastas¹³⁰.

Dan précise la façon dont cette tenue permettait aux hip-hoppeurs de se reconnaître et d'amorcer la conversation :

La première question quand on croisait un mec qui avait le style vestimentaire hip-hop, c'était « Est-ce que t'es du mouv? ». Et si l'autre te répond « oui », la deuxième question, c'est « c'est quoi ton blaze, ton nom de danseur, de graffeur ? ». Et après, on s'échange des infos, sur tel lieu, telle salle, tel concert, tel gueu-ta [tag en verlan] qu'un mec a fait sur un mur, etc.¹³¹

Le style vestimentaire endosse enfin une troisième et dernière fonction : celle de se distinguer individuellement. Certains hip-hoppeurs se dotent, à la manière de leurs aînés étasuniens,

¹³⁰ Entretien avec Thierry réalisé le 10 juin 2010

¹³¹ Entretien avec Dan réalisé le 9 mai 2011.

d'accessoires personnalisés sur lesquels figurent leur « blaze », c'est-à-dire leur nom d'artiste, comme des casquettes personnalisées. Ainsi, le graffeur Hondo raconte : « *On avait des gestes avec les noms. Moi, j'avais une casquette marquée Hondo noir sur fond rouge. On se voyait, moi je m'appelle comme ça, toi tu t'appelles comme ça*¹³² ». Il en va aussi de la même façon pour les *nameplates* (boucle de ceinture personnalisable en métal chromé) ainsi que pour les pendentifs ou les bagues sur lesquels figurent les noms des hip-hoppeurs ou de leurs groupes, généralement stylisés à la manière d'un tag, que Dan faisait importer de New York pour les revendre dans sa boutique Tikaret. Ces accessoires personnalisés sont d'ailleurs souvent représentés sur les fresques de graffiti, et c'est notamment le cas des accessoires personnalisés au nom du groupe pour les cas des groupes de hip-hoppeurs comprenant à la fois des danseurs, des rappeurs et des graffeurs. Par ailleurs, se procurer ces accessoires suppose souvent de faire preuve de « combines » : se rendre dans une boutique de surfeurs qui commercialisait les gros lacets, connaître quelqu'un qui se rendait aux Etats-Unis et qui allait pouvoir leur rapporter une casquette, etc. L'appartenance au « mouv' » est alors difficilement envisageable sans l'adoption de tout ou partie de ce style vestimentaire.

Imposer sa présence, au-delà du seul style vestimentaire, passe aussi par l'affichage d'une pratique intrinsèquement spectaculaire. Quelle que soit la discipline, les expressions du hip-hop se caractérisent par une complexité ostentatoire qui fonctionne sur le mode de la prouesse collective. Cette prouesse tient au décalage entre la virtuosité de l'œuvre et le peu d'accessoires utilisés pour la créer : on danse à même le sol, on rappe avec sa voix pour seul instrument, on crée de la musique avec des platines pour vinyles, on peint avec des bombes aérosols.

Les graffeurs réalisent des œuvres complexes : lettres entremêlées, superpositions de couleurs, effets de condensation de la peinture, création de personnages stylisés aux traits précis, perspectives, effets d'optique, etc. Le fait de réaliser ces fresques sur les endroits les plus visibles possible comme les wagons de train ou les murs des centres-villes – voire les murs des stations de métro – tient de la performance : celle visant à montrer que l'on peut rivaliser avec la précision et la complexité des grands peintres en utilisant pour seul outil des objets du quotidien peu coûteux (bombes de peintures aérosols) et en esquivant les forces de l'ordre. La dimension de performance est d'autant plus avérée que ces œuvres sont généralement pratiquées dans un temps record, excédant rarement une heure ou deux. Pour Michel

¹³² Cité par Hugues Bazin, *op. cit.*, 1995, p. 50.

Kokoreff, si le « *frisson du risque* » permet d'expliquer le développement rapide du graffiti en France, il faut aussi rajouter que : « *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* » (Kokoreff, 1988 : 86). Ainsi, les graffitis sont « *de l'ordre de la rumeur* » (*ibid.* : 89). Rumeur, complexité, expression pure et instantanée caractérisent bien la propension de cet art graphique à se montrer ou, pour prendre une expression triviale, à « en mettre plein la vue » de celui qui passe devant. La danse hip-hop procède de la même logique. Les chorégraphies réalisées dans des lieux publics par les danseurs sont presque toujours très acrobatiques et/ou visent à produire des effets visuels forts : tourner sur les mains, sur la tête, mimer le passage d'une vague dans son corps, mimer un robot en exécutant des gestes saccadés, tordre son corps en l'air en se maintenant sur les mains, « geler » la position de son corps dans des situations de torsions, sauter et se rattraper en même temps qu'on réalise une genuflexion, etc. Les figures et les tableaux s'enchaînent généralement très rapidement et les mouvements de transition, plus encore que dans la danse contemporaine, sont réduits au maximum. La danse peut être réalisée à même le sol, sur un trottoir ou une dalle de marbre lisse, ce qui en rajoute encore à l'effet spontané et brut des mouvements. Le but des défis – ainsi que le critère principal de jugement des jurys lors des compétitions officielles qui verront le jour plus tard – est d'abord d'époustoufler le public. Les gestes ne sont pas évalués seulement selon la complexité de leur réalisation pour le danseur, mais aussi selon leur qualité ostentatoire, c'est-à-dire la puissance de l'effet visuel qu'ils produisent. Enfin, on retrouve dans le rap cette même dimension. La musique créée par le DJ est élaborée à partir de disques vinyles qu'il s'agit de mélanger, de couper, de superposer, de modifier à l'aide de platines simples (les sampleurs et les tables de mixage n'apparaissent que plus tardivement). Les techniques employées visent à produire des effets sonores généralement percutants : coupure, scratch, accélérations, etc. Le rappeur vient ensuite « poser » son texte sur cette partie instrumentale, sur le mode d'une « *diction mi parlée, mi chantée de textes élaborés, rimés et rythmés* » (Lapassade & Rousselot, 1996 : 9) qui, une fois de plus, est élaborée de façon à produire des effets entraînants : coupures, contretemps, aphérèses, rimes riches, calembours, suspens, puis, bien qu'elles soient plus rares durant la période qui nous concerne, apocopes et élisions¹³³.

¹³³ Pour une analyse des techniques littéraires dans le rap, voir : Anthony Pecqueux, « L'écoute-en-action. L'écoute de la chanson comme activité sociale », in. Anthony Pecqueux (dir.) et Olivier Roueff, *Ecologie sociale de l'oreille : Enquêtes sur l'expérience musicale*, Editions EHESS, 2009.

D. Des pratiques collectives et intensives

Une autre caractéristique du mode de pratique des « pionniers du hip-hop » est son caractère collectif et intensif.

Dans un premier temps, les hip-hoppeurs français reproduisent les modes de pratiques de leurs aînés étasuniens et s'approprient le hip-hop comme un ensemble¹³⁴. Ainsi, la plupart d'entre eux s'essayent à plusieurs disciplines. La diffusion du programme télévisé H.I.P.H.O.P, qui reproduit la scénographie interdisciplinaire des *block parties*¹³⁵, avec un présentateur qui invite des danseurs, des rappeurs, des DJs et des graffeurs et qui est lui-même à la fois rappeur, DJ et danseur, tend à façonner chez les jeunes téléspectateurs une représentation du hip-hop comme un « mouvement ». Thierry, danseur qui avait 16 ans en 1984, raconte ainsi qu'il a découvert la danse comme une discipline particulière au sein du « mouvement hip-hop » :

Au début, quand le mouvement hip-hop arrivait, la plupart des gens qui pratiquaient ont touché à tout : aux platines, à la peinture, ...à tous les arts. Et moi aussi.

En 1984, avec l'émission « H.I.P.H.O.P. », on a commencé à découvrir qu'il n'y avait pas que la danse et le rap. On a vu qu'il y avait aussi le graffiti. Et là, les choses ont pris vraiment de l'ampleur. Et dans les quartiers, tout le monde n'était pas doué pour la danse ou pour le rap. Donc, dans les groupes qu'il y avait à l'époque, toutes les disciplines étaient représentées. Nous, on avait notre graffeur, mais il dansait aussi. En fait, chacun faisait un peu de tout, mais chacun était plus fort dans un domaine. Donc on a continué comme ça, à tout pratiquer à la fois, jusqu'à tant qu'on se spécialise.¹³⁶

L'attrait pour le hip-hop n'est donc pas tant un attrait spécialisé pour la danse, la musique ou l'expression graphique, mais une espèce d'attrait diffus pour une proposition artistique globale, souvent appelée « culture hip-hop » par ses promoteurs. Dan, qui a connu un très grand nombre des hip-hoppeurs de la région parisienne par le biais de sa boutique, confirme que l'interdisciplinarité était la règle dans la deuxième moitié des années 1980 :

La plupart des rappeurs, que ça soit Stomy Bugsy, Joey Starr, Squat, Kool Shen, Solo, c'est des rappeurs et des breakers. Et parfois ils étaient aussi graffeurs. Au début, tu kiffes toutes les disciplines, donc tu as envie de toutes les essayer. [...] Même moi, j'ai essayé le graff. J'ai pris des bombes, j'ai fait

¹³⁴ Voir le chapitre 1 pour une description des modalités de pratiques du hip-hop lors de son émergence aux États-Unis.

¹³⁵ Voir annexe n°2.

¹³⁶ Entretien avec Thierry réalisé le 10 juin 2010.

mes petits dessins. J'ai kiffé le faire : le fait de sentir la peinture, de créer un truc. Mais le lendemain, je suis passé devant, et j'ai vu que c'était pourri ! Et le fait que je n'aie pas eu de retombées bénéfiques, ça joue aussi. C'est-à-dire que si ceux qui le voyaient m'avaient encouragé, ou m'avaient dit que c'était mortel, ça m'aurait peut-être poussé à continuer dans le graff. Mais bon, ce n'était pas mon truc. La danse, j'ai vu que j'avais une facilité là-dedans, donc j'ai continué dans la danse¹³⁷.

La pratique peut parfois prendre une forme étonnamment intensive, au point d'accaparer la plus grande part du temps libre des pratiquants. Ceci s'explique notamment par le fait que l'adolescence et les premiers moments de l'âge adulte constituent une période durant laquelle les individus disposent de plus de temps libre, avant de connaître les contraintes temporelles d'une vie professionnelle et familiale : c'est ainsi que, chez les garçons de cette tranche d'âge, on retrouve la plus grande part de temps consacrée aux activités sportives¹³⁸ ou culturelles en général¹³⁹. Ces effets d'âge expliquent en partie le fait que ces adolescents ou ces jeunes adultes consacrent tant de temps au hip-hop. Pour certains des « pionniers » que nous avons rencontrés, le faible investissement scolaire et le peu d'entrain ou les difficultés à trouver un emploi stable renforcent encore la quantité de temps libre disponible. Thierry décrit ainsi des longues journées passées à s'entraîner, après l'école ou le travail, pendant les week-ends ou durant les vacances. Cet acharnement l'oblige même à mentir à sa mère qui ne voyait pas dans la passion de son fils une activité permettant de bâtir un projet professionnel sérieux :

Je travaillais en même temps que je faisais de la danse. J'ai continué un petit peu la danse sans travailler, parce que j'ai fait un petit mensonge à ma mère. À l'époque, j'ai réussi à me faire réformer pour l'armée. J'ai rien dit à ma mère, et elle pensait que j'allais partir à l'armée, et donc elle me disait que ça ne servait à rien de trouver un travail maintenant. Du coup, je pouvais continuer à m'entraîner sans qu'elle me prenne la tête en me disant d'aller chercher un travail. Et puis après, j'ai quand même cherché du boulot. Mais c'était la prise de tête. Parce que dès que tu disais que tu vivais dans les quartiers, c'était mort. Donc j'ai continué à m'entraîner tous les jours. Je partais le matin, et elle croyait que j'allais chercher du travail.¹⁴⁰

Toutefois, on peut aussi voir un lien entre la dimension collective et interdisciplinaire de la pratique et son aspect intensif chez certains pratiquants. Car l'acharnement à pratiquer une ou plusieurs disciplines du hip-hop ne peut être conçu sans une mise en commun des savoirs et

¹³⁷ Entretien avec Dan réalisé le 9 mai 2011.

¹³⁸ A titre d'exemple, les chiffres fournis par l'INSEE grâce à l'enquête « Participation culturelle et sportive » de 2003 montrent que 90 % des 15-24 ans ont pratiqué une activité physique ou sportive en 2003. Ils sont environ 82% chez les 25-44 ans et environ 25% après 65 ans. Voir : Lara Müller, « La pratique sportive en France, reflet du milieu social », *Données sociales 2006*, INSEE, Paris.

¹³⁹ Voir notamment la synthèse de l'enquête du Ministère de la Culture sur les pratiques culturelles des Français : Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique Éléments de synthèse 1997-2008*, Ministère de la Culture, octobre 2009.

¹⁴⁰ Entretien avec Thierry réalisé le 10 juin 2010.

des activités entre spécialistes, comme nous l'avons signalé plus haut. Les récits de Thierry et de Dan informent d'ailleurs sur les ressorts de la fascination qu'exerce sur eux le hip-hop, qu'ils perçoivent comme une « culture » ou un « mouvement » et non plus comme un simple loisir ou une mode, comme cela était le cas en 1984. C'est aussi ce qui explique pourquoi les pratiquants qui ont connu cette période se décrivent plus facilement comme étant des « hip-hoppeurs » (ou des gens ayant appartenu au « mouvement ») plutôt que comme des graffeurs, des danseurs, des *DJs* ou des rappers. Pour ces jeunes adultes et ces adolescents, la découverte de l'univers du hip-hop entraîne donc souvent une forme d'investissement intensif dans la pratique avec pour objectif la recherche d'une émulation collective qui passe par des pratiques de défis et l'évaluation par les pairs.

La mise en évidence des caractéristiques de la pratique des disciplines du hip-hop par ces « pionniers du hip-hop » au cœur des centres-villes dans la deuxième moitié des années 1980 conduit alors à interroger les liens entre le recrutement social de ces derniers et ce qui les pousse à investir et à s'approprier individuellement et collectivement ces expressions artistiques.

II. Faire survivre le hip-hop : une mobilisation collective

Nous proposons d'analyser cet engouement pour le hip-hop par les « survivants » de l'après 1984 comme une mobilisation collective ayant deux finalités : la reconnaissance artistique des expressions du hip-hop, et la reconnaissance sociale des hip-hoppeurs comme des artistes. Cela suppose d'abord de s'intéresser aux motivations que donnent les pratiquants à leurs pratiques. Puis d'interroger ces motivations à la lueur d'un contexte socio-historique particulier pour les jeunes issus de l'immigration et les quartiers populaires au milieu des années 1980 et au début des années 1990. On verra alors que la mobilisation pour le hip-hop est aussi une mobilisation par le hip-hop, qui vise à contrecarrer la stigmatisation sociale et médiatique qui vise la « génération banlieue » durant cette période.

A. « Unity and Having Fun » : le socle moral du hip-hop séduit la « génération banlieue »

Une hypothèse qui permet d'expliquer les raisons de l'enracinement du hip-hop en France tient à l'articulation entre le recrutement social des « pionniers du hip-hop » et le contexte politique de la seconde moitié des années 1980. En effet, on peut montrer que le hip-hop repose alors sur un socle moral universaliste qui, dans un contexte de hausse des actes et des discours racistes et xénophobes, séduit une partie des adolescents enfants d'immigrés et/ou habitants des quartiers populaires qui forment l'essentiel de ces « pionniers du hip-hop ». Il est alors nécessaire de s'attarder sur ce socle moral du hip-hop et de se demander dans quelle mesure celui-ci permet d'expliquer le succès rencontré par ce « mouvement » auprès d'une partie de la jeunesse française au milieu des années 1980 et au début des années 1990.

Quel est le contenu idéologique de ce socle moral ? On peut d'abord citer quelques-unes des vingt règles de la *Zulu Nation* étasunienne. La première de ces règles est la suivante : « *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.* » Cette recherche passe par des « *actions positives* » (règle n° 2) et l'évitement des « *actions négatives* » et du « *comportement animal* » qui « *appartiennent aux mauvais* » (règle n° 3). À l'inverse, les Zulus « *doivent être civilisés* » (règle n° 3), « *doivent être en paix avec eux-mêmes et les autres* » (règle n° 6) et « *doivent mener une vie de façon pacifique et s'efforcer d'être justes* » (règle n° 14). Enfin, les mots d'ordre de la *Zulu Nation* sont « *Peace, Unity, Love and Having fun* ». Ainsi, au message pacifiste et hédoniste des hippies (*Peace and Love*), les hip-hoppeurs étasuniens rajoutent le côté festif (*having fun*) et surtout l'unité (*unity*).

Cet universalisme se donne à voir symboliquement à travers des images (vidéoclips), des mots (paroles de chansons, discours de Afrika Bambaataa, etc.). Il s'incarne à travers la composition ethnique des collectifs de hip-hoppeurs étasuniens, qui mêlent jeunes Afro-américains, Blancs, Caribéens et Latino-américains. Il prend forme dans l'idéal de création d'une « nation zulu » visant à fédérer tous les hip-hoppeurs au-delà de leurs différences ethniques ou sociales, et même au-delà de leurs pays respectifs, puisque l'*Universal Zulu Nation* est pensée pour fédérer plusieurs branches nationales, comme la *Zulu Nation* française. La faiblesse numérique et le peu d'influence de cette organisation, déjà signalés plus haut, permettent certes de supposer que ces règles n'ont pas été véritablement appliquées

par les hip-hoppeurs français. Toutefois, elles constituent une sorte de base morale ou un ensemble de lignes de conduites à suivre qui fondent l'identité philosophique du « mouvement hip-hop » durant ses premiers temps en France.

Les premiers morceaux d'Afrika Bambaataa joués en France, comme *Zulu Nation Throwdown* (1981), ou *Unity* (1984) – dont les refrains comportent le slogan « *Peace, Unity, Love and Having fun* » qui figure aussi dans les vidéoclips du rappeur –, contribuent à importer ce socle moral en France en même temps que la pratique des disciplines du hip-hop elle-même. Pour tenter de comprendre pourquoi ce socle moral « parle » à certains jeunes hip-hoppeurs en France, citons quelques enquêtés. Bruno parle par exemple d'un « *mouvement qui réunissait tout le monde* » :

Dans le hip-hop, [il y avait] cet état d'esprit [...], notre racine. La *Zulu Nation*, elle n'est pas venue pas hasard. Ça s'intègre dans toute une histoire de plusieurs siècles. Et ça, on l'oublie. Aujourd'hui, la moitié des gens qui font du hip-hop ne savent même pas ce que hip-hop veut dire. Tout ça, il faut le savoir. Le savoir, c'est le seul moyen de comprendre vraiment ce qu'il se passe. [...] Le hip-hop, c'était vraiment un combat. C'était une référence aux peuples victimes de l'apartheid en Afrique du Sud. Mais ça ne veut pas dire que c'était un combat juste pour les Zulus. C'était un combat de tous les peuples opprimés. Afrika Bambaataa, dans ses clips, ou dans ses spectacles, il a toujours représenté les cinq continents. Lui, et les gens comme lui (et même les *Village People*) à son époque, ils cherchaient à réunir le monde entier. Alors qu'aujourd'hui, tout le monde cherche à diviser.

[...] Ce que Bambaataa faisait, c'était aussi se servir de la culture pour éduquer les gens. Moi, si je suis rentré dans le hip-hop, c'est aussi pour ça. Ça m'a fait apprendre plein de choses. Ça m'a sensibilisé à toutes ces questions, comme l'apartheid. Et ça m'a permis de sortir de pleins de galères.

[...] Si je me reconnaissais là-dedans, c'est parce que c'était des Renois. Mais pas seulement. C'était surtout parce que c'était un mouvement qui réunissait tout le monde. Par exemple, je kiffais Claude François, je kiffais danser sur sa musique. Et pourtant, il était blanc. Mais pourquoi je kiffais autant ? Parce que c'était un mec qui ne mettait pas de barrière. Sa musique, elle parlait à tout le monde. Dans ses danseurs, il y avait des Renois, des asiatiques. Sheila, c'est pareil, je me reconnaissais dedans¹⁴¹ !

Pour Jean-Marc, cet « *état d'esprit hip-hop* » fait également référence à une période de « *kif* », durant laquelle on « *ne parlait pas d'argent* » :

C'était vraiment le kif de rapper pour les gens. À ce moment-là, on ne parlait pas d'argent. C'était vraiment l'époque de la *Zulu Nation*. C'était « *peace, love, unity* », et puis voilà. On rappait, et c'était cool. Enfin, moi je voyais ça comme ça. Peut-être que certains vont te dire que c'était tendu. Mais pour

¹⁴¹ Entretien avec Bruno réalisé le 22 février 2011.

moi, je voyais vraiment ça comme une grosse éclate. Il fallait donner le plus possible. Quand on faisait des défis de danse, le kif c'était de démonter l'autre. Et quand on rappait, le kif c'était d'être considéré comme le plus fort, où celui qui a les meilleures phases¹⁴².

Ces deux récits renseignent sur la façon dont les premiers pratiquants percevaient alors le socle moral afférent au hip-hop. Au-delà de la simple distraction, la pratique du hip-hop est pour eux synonyme de désintéressement, de respect et de fraternité antiraciste. Comme ils le disent, c'était en même temps « *une grosse éclate* » et un ensemble d'activités qui « *cherchaient à réunir tout le monde* ».

Ce discours peut paraître anodin et un peu naïf. Mais il prend tout son sens lorsqu'on le replace dans le contexte politique de l'époque. Le milieu des années 1980 est d'abord le moment de l'essor des actes racistes et de la banalisation d'une représentation politique xénophobe. Les premières percées électorales du Front National ont lieu aux élections cantonales (1982), municipales (1983) et européennes (1984), et les crimes racistes se multiplient partout en France (Toufik Ouannès en juillet 1983, Habib Grimzi en novembre 1983, Habib Djabri en décembre 1983, etc.). Les « événements » des Minguettes de mars 1983 sont le moment de l'entrée dans l'espace public de ce que les journalistes ont appelé alors la « génération banlieue », à travers les thèmes du « problème de l'immigration », du « malaise des banlieues » qui font florès dans les discours politico-médiatiques. Le traitement public de ces questions prend le plus souvent la forme de préoccupations sécuritaires (la lutte contre la délinquance juvénile) et migratoires (les conditions de « l'intégration républicaine »). Les populations jeunes et/ou habitants des quartiers populaires et/ou enfants d'immigrés jouent alors, dans les schèmes de pensée et d'action politique du moment, le rôle de nouvelles classes dangereuses sur lesquelles pèse la suspicion de la délinquance aux portes de la ville et du manque de volonté d'« intégration » culturelle, comme cela avait été le cas durant les années 1840 et 1850 aux portes de Paris lorsque les ruraux venus chercher du travail en ville suscitaient la suspicion des élites intellectuelles et économiques¹⁴³. Comme le résume Annie Collovald : « *Bien qu'il soit déjà présent dans le débat politique de la fin du septennat giscardien, le "problème des banlieues" ne surgit véritablement qu'en 1981. Les incidents spectaculaires des Minguettes placent, en effet, sous le jour inquiétant de "l'émeute"* »

¹⁴² Entretien avec Jean-Marc réalisé le 1^{er} février 2010.

¹⁴³ Louis Chevalier, dans *Classes laborieuses et classes dangereuses* (Plon, 2002 [1958]), consacre un chapitre intitulé « Nomades et prolétaires » à la description de la façon dont les populations bourgeoises associent dans le discours et la pensée la suspicion envers les classes laborieuses et une crainte sécuritaire vis-à-vis des populations urbaines doublement nomades, puisqu'à la fois issues de l'exode rural et mobiles au sein de l'agglomération parisienne.

une jeunesse "immigrée" qui, jusque-là, n'avait pas retenu l'attention. [...] À la une, sous forme d'édito ou dans les pages intérieures, sous forme de reportage, "banlieue, immigration et délinquance" sont devenues indissociables. Le thème de "l'insécurité" trouve sa justification dans la découverte répétée de phénomènes à rattacher à la violence urbaine : policiers blessés (1984), violences au collège (1986), attaques d'employés SNCF (1989)¹⁴⁴». Dans ce contexte, la pratique du hip-hop apparaît alors en application concrète des notions d'universalisme et d'égalité. Une de ses caractéristiques est son côté ouvert : lors d'une *block party*, d'un défi ou de façon plus informelle, chacun peut franchir le pas et se lancer, en prenant le micro, en s'engageant sur la piste de danse ou en graffant un mur. L'animateur Sidney avait ainsi pris pour habitude de débiter ses émissions par « *Bonjour les frères et les sœurs* » et qualifiait tous les membres du public, les interviewés ou les concurrents du « défi » d'un fédérateur « *mon frère* » ou « *ma sœur* », comme le fera d'ailleurs dans son fanzine deux ans plus tard la Zulu Nation française. Les premiers morceaux de rap en français font également l'apologie d'une pratique du hip-hop fédératrice, porteuse de paix, de respect et d'unité. Ainsi, dans le morceau *Panam city rappin* issu de l'album autoproduit du même nom (1984), premier album de rap en français¹⁴⁵, Dee Nasty chante « *Maintenant qu'y a le hip-hop, y'a la paix dans la cité / Y'a presque plus d'baston, y'en a eu marre de s'fritter / Maintenant l'plus important c'est de savoir danser / de tourner sur la tête* ». Quant aux premières fresques de graffiti dans Paris, elles représentent souvent des mots ou des images d'unité et de paix, comme par exemple des personnages affichant le style vestimentaire hip-hop et se donnant la main.

La pratique des disciplines du hip-hop peut alors apparaître comme une fenêtre de liberté pour des enfants d'immigrés socialement et politiquement stigmatisés. Non pas parce qu'il constitue une distraction synonyme de légèreté, mais au contraire parce qu'il autorise la libre affirmation et la valorisation de leurs origines, ou du pays d'origine de leurs parents. La pratique du hip-hop apparaît alors comme une façon d'esquiver l'injonction sociale, politique et médiatique à mettre de côté ses origines.

L'engouement pour la pratique collective des disciplines du hip-hop peut aussi rejoindre des motivations individuelles pour les pratiquants. Pour certains enfants d'immigrés ou d'origine antillaise fraîchement arrivés dans l'Hexagone, le hip-hop est un vecteur d'intégration sociale. Ainsi Gabin, membre du collectif *Aktuel Force*, une des premières compagnies de danse hip-

¹⁴⁴ Annie Collovald, *op. cit.*, 2001.

¹⁴⁵ DJ Dee Nasty, *Paname City Rappin*, Funkzilla Records, 1984.

hop professionnelles en France, raconte-t-il comment la pratique de la danse lui a fourni une réponse au « *déracinement* » :

Moi qui étais né en Martinique, baigné dans cette culture caribéenne d'ouverture, de sourire, de nature, avec la mer... j'ai débarqué en 1974 en Seine Saint-Denis, à Dugny, du côté du Bourget à l'âge de huit ans. C'était l'époque du déracinement pour beaucoup de monde. A Dugny, ce n'était pas encore le béton partout, il restait des champs de maïs, des lacs... Nous nous retrouvions parmi des Algériens, des Portugais, des Espagnols. On était tous confrontés un peu à la même problématique qu'était la découverte d'une nouvelle vie. On n'était pas là pour s'imposer mais pour comprendre les autres et s'adapter à ce nouvel horizon [...] Le hip-hop a été comme un cadeau qui permettait aux déracinés que nous étions de se rassembler autour d'un tronc commun¹⁴⁶.

En interrogeant certains de ces « pionniers du hip-hop » sur les raisons pour lesquelles le hip-hop leur « parlait », et sans que nous n'abordions le thème, la plupart ont évoqué le lien entre les « valeurs » du hip-hop et le « climat raciste de l'époque », la « vague de crimes racistes », « la merde dans les cités », ou bien leurs propres expériences des discriminations à l'école, dans les rapports avec la police ou avec les voisins. Ainsi, Jean-Marc (parents nés en Martinique), raconte-t-il :

A l'école, on ne nous laissait pas notre chance. Par exemple, j'ai un pote, ils voulaient le faire redoubler. Mais ses parents, ils sont venus au collège pour le faire passer, ils ont gueulé un coup et ils ont fait pression. Et lui, il était Blanc. Alors que les autres qui étaient de milieux moins favorisés, leurs parents, ils ne venaient pas à l'école. Et puis on avait déjà décidé pour eux qu'ils allaient en CAP après la 5^{ème}, ou en BEP après la 3^{ème}. C'était déjà réglé pour eux. On leur disait de redoubler, ils redoublaient. Et c'est tout [...] Ce n'était pas méchant, c'était un truc plus compliqué, c'était tout un fonctionnement. La seule fois où j'ai senti du racisme à l'école, j'étais très, très jeune. Mais c'est tout. Ensuite, c'était plutôt une forme de blocage. Mais pour moi, ce n'était pas forcément du racisme. C'était plutôt un truc qui avait à voir avec le fait qu'on venait du quartier¹⁴⁷.

Pour beaucoup des « pionniers du hip-hop », le fait de pratiquer une ou plusieurs disciplines de cette culture émergente, aux côtés d'enfants d'Africains, d'Antillais, d'Arabes, de Français, d'Espagnols ou de Portugais est une forme de pied-de-nez au racisme et aux stigmatisations sociales dont ils font l'expérience de façon croissante à l'école, au travail,

¹⁴⁶ Nobel, Florent Le Reste, « Gabin Nuissier. L'histoire de la danse hip-hop en France » article du site *downwiththis.fr*, 25 mai 2012

¹⁴⁷ Entretien avec Jean-Marc réalisé e 1^{er} février 2010.

dans leur recherche d'emploi, ou dans la rue. C'est sans doute ce qui fait dire à Dan, quand il aborde la question de la composition ethno-raciale des hip-hoppeurs qu'il fréquentait :

Oui, il y avait plus de Renois. Mais après, la couleur de peau, je n'y faisais pas vraiment attention. À la limite, la passion était tellement forte pour le hip-hop, pour la danse, pour la musique ou le graff, qu'on ne voyait pas les choses de façon politique. À la rigueur, ça aurait été que des Antillais ou que des Africains, je m'en serais foutu. Et si ça se trouve, je n'aurais même pas fait attention. C'est le hip-hop qui nous unissait avant tout¹⁴⁸.

Dans tous les cas, et au-delà des motivations individuelles, là où le climat raciste et sécuritaire divise, le hip-hop unit. Et si le hip-hop unit, c'est bien parce qu'il charrie dans son sillage un socle moral diffus fait d'universalisme, de respect et d'égalité.

Par ailleurs, cette analyse des motivations des pratiquants de la première génération permet de donner une première explication à la faible part de filles parmi les pionniers du hip-hop. En effet, la stigmatisation médiatique et politique qui affecte la « génération banlieue » concerne surtout ses éléments masculins. Elle est surtout liée à la médiatisation de la petite délinquance (vols et économie parallèle engendrés par la montée du chômage et de la « galère » (Dubet, 1987), rodéos) et des violences collectives (entre bandes de « blousons noirs » (Mauger, 2006b), qui se développent à partir du début des années 1980 dans les cités. C'est précisément le moment où, dans les discours publics, *« la figure du jeune ouvrier est remplacée par celle du jeune fils d'immigré, tel qu'il apparaît avec force lors des événements des Minguettes »* (Kokoreff & Lapeyronnie, 2013 : 18). Et non des filles d'immigrées, pourrait-on préciser. En effet, comme le remarque Philippe Juhem, dans les quartiers populaires, *« les violences collectives ou les actes de délinquance sont massivement le fait de garçons plutôt que de filles, d'adolescents ou de jeunes adultes plutôt que d'hommes mûrs, de sans emplois plutôt que de salariés, de célibataires plutôt que d'hommes vivant en couple, d'agents disposant de faibles ressources économiques et scolaires plutôt que de diplômés »* (Juhem, 2000 : 3). Si l'on ne retient que la question du genre, la faible proportion de femmes parmi les auteurs d'actes « déviants » doit être questionnée en lien avec la division des rôles et des espaces entre hommes et femmes dans les milieux populaires en général. Plusieurs travaux ont montré que les filles de milieux populaires passent plus de temps dans l'espace du domicile familial lorsque les garçons passent plus de temps dehors¹⁴⁹. Ainsi, dans les quartiers populaires des

¹⁴⁸ Entretien avec Dan réalisé le 9 mai 2011.

¹⁴⁹ Olivier Schwartz, *Le monde privé des ouvriers. Hommes et femmes du Nord*, Paris, Puf, 1990, p. 203-221

grandes villes, on assiste dès l'âge de 12 ans environ à « *la production d'espaces séparés des filles et des garçons* » (Faure, 2008). L'espace public se voit alors investi par les bandes de copains masculins, qui repoussent les filles vers l'intérieur des appartements. Les filles consacrent relativement plus de temps aux tâches domestiques et éducatives, et à des activités solitaires comme la lecture ou les études (Beaud, 2002). En revanche, le temps passé dehors favorise chez les garçons l'apprentissage précoce d'un code de l'honneur¹⁵⁰ qui constitue le terreau premier des comportements collectifs délictueux tant stigmatisés. On peut alors supposer que le socle universaliste et antiraciste mobilise surtout les garçons de la « génération banlieue », qui sont plus à même d'y trouver un contre-discours valorisant. Les filles, qui étaient déjà maigrement représentées dans l'émission H.I.P.H.O.P, disparaissent presque complètement des lieux de pratique collective du hip-hop après 1984.

B. Le non-investissement politique des « pionniers »

On peut se demander pourquoi les idées politiques et les valeurs des hip-hoppeurs s'expriment par des pratiques artistiques à visée universaliste plutôt que par un engagement politique selon des formes traditionnelles.

En effet, le début des années 1980 est le moment où émerge une première forme d'expression publique autonome de la part de certains de ces jeunes des quartiers populaires, en réponse à la stigmatisation et à la montée des discours et des actes racistes dont ils font l'objet. La Marche pour l'égalité et contre le racisme (1983) constitue le point de départ de cette expression, qui perdra toutefois rapidement en ampleur et en autonomie dès les années suivantes (Bernard, 2004). Comme l'écrivent Stéphane Beaud et Olivier Masclet, avec cette Marche, « *ce qui apparaît alors au grand jour, c'est la création d'une force générationnelle capable de rompre avec la phase historique précédente au cours de laquelle prédominait la conscience diffuse de subir les mêmes "galères" sans pouvoir agir sur la société [...]. Elle allait marquer durablement la conscience collective de ces jeunes et constituer la matrice de la socialisation politique de bon nombre d'adolescents de même origine, qui ont alors vécu un moment rare de fraternité* » (Beaud & Masclet, 2006 : 809). On peut alors se demander dans quelle mesure la pratique du hip-hop est une prolongation – sous des formes artistiques – de la

¹⁵⁰ Claire Calogirou, *Sauver son honneur, rapports sociaux en milieu urbain défavorisé*, Paris, L'Harmattan, 1989.

démonstration politique de fraternité et de fierté des marcheurs de 1983. Cette question mérite d'autant plus qu'on s'y attarde que, aux Etats-Unis, il existe une filiation historique et politique entre les premières formes d'expressions artistiques du hip-hop et la fin du mouvement des droits civiques et du *black power*. La sociologue étasunienne Patricia Hill Collins a ainsi retracé l'histoire sociale et politique d'une « *génération hip-hop* » qui émerge au croisement des problématiques de genre, de race et du nationalisme noir héritées de ces mouvements politiques (Collins, 2006). Dans la troisième et dernière partie de son ouvrage, elle s'attache à montrer en quoi les expressions du hip-hop peuvent être analysées comme des formes actualisées de « *réponses* » – certes imparfaites, mais bien réelles – au racisme. Toutefois, elle remarque qu'aucun hip-hoppeur étasunien ou presque ne s'est véritablement engagé en politique, du moins selon les formes traditionnelles d'engagement.

Qu'en est-il en France ? Loïc Lafargue de Grangeneuve relève ainsi un « *contraste entre le potentiel protestataire de la culture hip-hop et la faiblesse de l'engagement politique de ses acteurs* » (Lafargue de Grangeneuve, 2008: 155). Les différents pratiquants de la première génération que nous avons rencontrés confirment que peu de leurs pairs se sont engagés selon des modalités traditionnelles. Nous citerons deux d'entre eux. Jean-Marc, âgé de 15 ans en 1983, raconte pourquoi la Marche pour l'égalité et contre le racisme, et l'action politique en général, ne lui « *parlai[en]t pas trop* ».

Je pense que le rap, ou le rock, ça sert à ça. Ça sert à tous ceux qui se sentent exclus. Ça, je l'ai ressenti dès le tout début.

- *Tu te souviens de la « marche des Beurs » ?*

Ouais, j'ai quelques images en tête. Mais c'est tout. Parce qu'à l'époque, ça ne me parlait pas trop. Le premier truc où je me suis senti concerné, par contre, c'était quand il y a eu l'affaire Malik Oussekiine [en 1986]. Ça, je m'en souviens. Moi, je l'ai perçu comme un truc banal. Je me suis dit : « Voilà, lui il y est passé. Et il y en a d'autres qui y passeront après lui. ».

- *Et tu considérais que le hip-hop pouvait contribuer à lutter contre les actes racistes ?*

Non. Ça n'avait pas d'influence globale. Je n'ai jamais pensé ça. Je me suis toujours dit que, quoi qu'on fasse, les mecs racistes ou intolérants, ils seront toujours pareils. Ce n'est pas parce que tu vas rapper et parler de je ne sais pas quoi que les mecs vont changer d'idée. Parce que tant que ça marche pour toi, que tu es accepté, que tu es apprécié, ça va pour toi. Mais le jour où il y a un problème, le premier qui va dégager, c'est toi.

Regarde aujourd'hui. Les Reubeus, ils sont là depuis je ne sais pas combien de temps. Depuis 45 ans. Et aujourd'hui, la cible, c'est eux. Les Reubeus, les Reubeus, les Reubeus. Et après, la cible ça sera les Africains, puis les Antillais, puis je ne sais pas qui. Tant que ça va bien, on te tolère. Mais dès que les temps deviennent durs, ça devient dur pour toi aussi. [...]

Aujourd'hui, avec Youtube et compagnie, t'entends tous les jours les hommes politiques ou les journalistes qui disent des trucs de ouf. Il y a dix ans, ils seraient passés en procès pour ces propos. Et aujourd'hui, tu peux dire ce que tu veux, c'est la fête. Alors y'en a qui disent « on ne peut plus rien dire ». Mais plus on dit ça, plus les gens ils disent ce qu'ils pensent, et plus ça dérape vers les propos racistes. C'est la folie¹⁵¹.

Le récit de Thierry, danseur et chorégraphe enfant d'une mère immigrée martiniquaise, également âgé de 15 ans en 1983, et qui a grandi dans une ville du Val-de-Marne qui est historiquement un bastion communiste, est très proche de celui de Jean-Marc :

Les premiers rappeurs qu'on a eus en France, ils étaient dans une culture rebelle. Mais c'était la même chose dans le graff. Le premier graff auquel j'ai participé, c'était en 1985 sur un mur à Montreuil, c'était un très gros graff. Le mot qu'on a peint, c'était « Pause ». Ça voulait dire pause par rapport aux guerres, par rapport à la haine. Dans les textes que j'écrivais, c'était pareil. Par exemple, j'étais vachement écologiste déjà à l'époque. Je disais que la Terre allait sombrer dans un précipice. À l'époque, on ne s'en souciait pas trop, mais moi je m'en souciais déjà. On [les membres de son groupe d'amis hip-hoppeurs] était vachement conscients des problèmes, et on était vachement revendicatifs. Ce qui nous faisait réfléchir, ce n'était pas seulement les problèmes dans notre entourage, c'était les problèmes de toute la planète. T'avais l'apartheid en Afrique du Sud par exemple. Ça, j'y étais super sensible. J'avais des dossiers dans lesquels je gardais des photos de Mandela qui brûlait ses papiers d'identité. Et je faisais un parallèle avec moi. Je me disais : « Je suis un humain aussi, j'ai aussi une carte d'identité, je me fais contrôler dès que je veux me déplacer ». J'ai pensé à brûler ma carte d'identité aussi. Quand tu passes des heures dans les postes, tu es conscient de ça... Et puis, dans les années 1980, tu avais toute une vague d'assassinats racistes, avec beaucoup d'Algériens et de Renois qui se faisaient tirer dessus comme des lapins. Entre ça et les contrôles, on a l'impression d'être dans un territoire occupé. On voyait la police comme une armée d'occupation. Et les policiers étaient super racistes. D'ailleurs, je crois encore que la majorité sont racistes.

[...] Nous, on voulait passer à autre chose. On vivait un peu dans un truc utopique. On pensait un peu qu'on allait pouvoir faire changer les choses avec nos pratiques. Maintenant, je me dis que les choses vont devoir changer, que ça ne peut pas rester comme ça. Mais je pense qu'il va falloir un gros cataclysme, une grosse merde pour que ça change. Parce que les politiques ne font rien. Ils prennent des petites mesures, c'est tout. C'est comme une cocotte-minute. On enlève un peu de vapeur quand ça va vraiment trop mal, mais ça finira quand même par exploser.

[...] Quand Mitterrand a été élu, j'avais 13 ans. Que ça soit la gauche ou la droite au pouvoir, c'est la même merde dans les quartiers. Le changement, je le vois surtout par rapport au statut d'intermittent du spectacle. Quand la gauche est au pouvoir, c'est un peu plus facile pour nous au niveau financier. Pour la culture en général, la gauche donnait un peu plus. Et sous la droite, c'est de pire en pire. Mais

¹⁵¹ Entretien avec Jean-Marc réalisé le 1^{er} février 2010.

globalement, pour les humains, ça ne change pas grand-chose. Ceux qui sont dans la merde sont toujours dans la merde¹⁵².

Ces deux extraits d'entretien laissent entrevoir un rapport assez semblable à la politique, perçue comme incapable d'apporter un véritable changement au cours « *banal* » des choses. Mais, dans le même temps, Jean-Marc et Thierry manifestent des formes de politisation¹⁵³ sur certains sujets spécifiques qui constituent des éléments centraux et durables (depuis l'enfance) de leur perception des rapports sociaux, comme le racisme, les inégalités et les injustices. On retrouve ici, chez ces enfants d'Antillais de milieu populaire (père boulanger, mère aide-soignante pour Jean-Marc, fratrie de sept ; mère célibataire aide-soignante pour Thierry) et ayant grandi dans des cités de banlieue, certaines caractéristiques d'un rapport au politique¹⁵⁴ mises en évidence chez les enfants des quartiers populaires dès le milieu des années 1980. En 1987, Didier Lapeyronnie écrivait, au sujet des enfants d'immigrés maghrébins de milieu populaire, que leur rapport au politique était surtout dicté par « *la frustration relative et le sentiment d'injustice* » (Lapeyronnie, 1987 : 293) générés par le décalage entre leur assimilation sociale et culturelle croissante et la réalité des discriminations et du racisme dont ils faisaient l'objet à l'école, au travail et dans leur rapport aux institutions publiques. On retrouve bien ce sentiment chez Jean-Marc et chez Thierry. Néanmoins, l'expression de leurs idées et de leurs convictions politiques ne trouve pas place dans leur pratique du hip-hop.

Comme le rappelle avec justesse Denis-Constant Martin, « *pratiques et produits culturels ne portent par essence nulle orientation politique : ils ne sont de nature ni soumis ni résistants ou plutôt sont, comme les êtres humains, les deux à la fois ; ils ne sont nécessairement ni de droite ni de gauche, ni conservateurs ni progressistes, ou plus précisément peuvent l'être l'un et l'autre* » (Martin, 2000 : 178). Il souligne aussi que « *la culture, même dite "populaire", n'est pas toujours résistante ou seulement contestataire mais elle fait entendre deux valeurs fondamentales dans des situations politiques concrètes : la dignité et la justice* » (*ibid.* : 178).

¹⁵² Entretien avec Thierry réalisé le 10 juin 2010

¹⁵³ Nous retenons ici le sens que Jacques Lagroye donne au terme de politisation, c'est-à-dire les processus de « requalification » (ou conversion) des pratiques et représentations ordinaires dans l'ordre politique (Lagroye, 2003 : 365). Nous ne retenons pas le sens que Daniel Gaxie donne au terme, c'est-à-dire une « attention accordée au fonctionnement du champ politique », reposant sur « le sentiment de se retrouver dans le déroulement des événements qui ponctuent le déroulement de la compétition politique » (Daniel Gaxie, *Le Cens caché. Inégalités culturelles et ségrégation politique*, Paris Seuil, 1978, p. 63)

¹⁵⁴ Le terme « politique » ne doit pas être entendu ici dans un sens réduit aux arènes institutionnelles, aux partis et à leur personnel, mais dans un sens large qui prend en compte « les pratiques et les croyances des acteurs qui, consciemment ou non, de bon ou de mauvais gré, épisodiquement ou de façon continue, contribuent à "produire de la politique" » (Lagroye, 2003, « avant-propos »). Il s'agit en quelque sorte de saisir le « *raisonnement ordinaire du politique* » (Lehingue, 2011 : 220).

Ici, Thierry fait part de convictions politiques solidement ancrées dans son époque (« *j'étais vachement écologiste* », « *on était vachement revendicatifs* », l'apartheid en Afrique du Sud, les assassinats racistes en France, etc.) sans pour autant considérer que le hip-hop est un outil politique adapté pour les défendre. S'il pensait « *un peu* » diffuser des messages *via* sa pratique, il est convaincu que « *les politiques ne font rien* », assimile gauche et droite quant à leurs actions « *dans les quartiers* » et considère que la seule éventualité possible de véritable changement pour « *ceux qui sont dans la merde* » est « *un gros cataclysme* ». Leurs pratiques ne constituent donc pas nécessairement le lieu dans lequel ils expriment leurs opinions, ni l'outil par lequel ils prétendent contribuer au changement social. Karim Hammou a d'abord bien montré, en analysant les premiers disques de rap français parus entre la fin des années 1980 et le début des années 1990, que les rappeurs de la première génération abordaient le plus souvent des thèmes festifs et universels sur un ton léger. C'est seulement sous l'effet d'un cadrage médiatique et politique associant le rap aux « *problèmes publics liés à la banlieue* » (Hammou, 2009 : 70) que se créera un « *clivage moral entre rap cool et rap hardcore* » (*op. cit* : 341 et suiv.) qui autorise l'expression de thèmes et de traitements plus politiques chez certains rappeurs seulement¹⁵⁵.

Ce non-investissement politique du hip-hop peut être interprété comme le révélateur du divorce politique entre les militants et les élus de gauche, d'une part, et les habitants des quartiers populaires, d'autre part, (Masclat, 2003) qui est la conséquence de l'étiollement des formes traditionnelles d'encadrement des classes populaires par les municipalités de gauche et les organisations ouvrières à partir de la fin des années 1970. Mis à part les quelques milliers de jeunes des cités qui prennent part à la Marche de 1983 et aux mouvements politiques qui en découlent (Convergences 84, Mouvement de l'immigration et des banlieues, etc.), la majorité de ceux qui ont grandi dans les quartiers populaires se caractérisent par des formes croissantes de désengagement politique (Juhem, 2002). Dit autrement, les pionniers du hip-hop sont aux premières loges du « *rendez-vous manqué* » (Masclat, 2003) entre la gauche instituée – partis politiques, organisations syndicales, associations culturelles – et les cités. Et leur absence d'engagement politique – entendu au sens d'engagement selon des formes traditionnelles – en est une illustration banale.

¹⁵⁵ On peut supposer, sans que cela soit contradictoire, que le succès alors grandissant du *gangsta rap* aux Etats-Unis renforce encore ce clivage théorique, que les journalistes français importent et appliquent aux productions hexagonale.

Cette précision est importante, car elle va à l'encontre de la plupart des travaux scientifiques publiés dans les années 1990 qui ont tenté de percevoir dans l'émergence de ces pratiques artistiques l'expression d'un message politique intrinsèque. Ainsi, Luc Basier et Christian Bachmann, s'intéressant au « smurf »¹⁵⁶ en 1985, concluaient-ils que la pratique de la danse « vise à l'arrachement du grand ensemble natal et à l'appropriation magique de la ville et des media » (Bachmann & Basier, 1985 : 67). Sur le graffiti, Michel Kokoreff écrivait en 1991 que « les tagueurs déclarent qu'ils n'ont rien à dire, ils cherchent juste à faire voir qu'ils existent » (Kokoreff, 1991: 27). À propos du rap, le psychosociologue Georges Lapassade et l'historien Philippe Rousselot écrivaient que le rappeur « dit Je en pensant Nous. Il parle au nom des autres, il en est le délégué et traduit ce que pense son auditoire, il témoigne pour lui » (Lapassade & Rousselot, 1990 : 90) et qu'il « cherche à dire la désolation du ghetto ou de la banlieue » (*ibid.* : 93). De façon plus explicite, Laurent Mucchielli affirmait que le rap était « une prise de parole éminemment politique » (Mucchielli, 1999) par des rappeurs qui « se conçoivent eux-mêmes comme des porte-parole de leur milieu social » (Mucchielli, 2003 : 333).

Ces lectures politiques ne nous semblent pas totalement erronées pour autant. En effet, l'expression artistique par des membres de groupes sociaux dominés et stigmatisés est en soi un acte politique, quand bien même, comme le note à juste titre Michel Kokoreff, on n'a « rien à dire ». Il faut donc préciser que la dimension politique du hip-hop ne prend pas forcément les formes classiques du message proféré par un artiste engagé, sous la forme d'une dénonciation, d'une accusation ni même d'un constat. Selon nous, ce sont les modalités de pratique, sous la forme d'une affirmation de sa présence aux autres, qui possèdent une dimension politique, plus que le contenu des œuvres. La fonction représentative des hip-hoppeurs ne doit donc pas être entendue au sens politique classique de détenir un mandat ou de porter une parole collective, mais aussi au sens publicitaire. Les hip-hoppeurs constituent plutôt – volontairement ou non – une vitrine publique pour les membres de la « génération banlieue ». Ils deviennent les représentants dans l'espace public d'un groupe dominé socialement, et sujet à une stigmatisation politique et médiatique croissante.

¹⁵⁶ Le terme « smurf » – qui désigne un sous-genre de la danse hip-hop dans le vocabulaire des pratiquants des Etats-Unis – est souvent employé de façon erronée en France durant quelques années pour qualifier la danse hip-hop en général.

On comprend dès lors mieux l'importance que les hip-hoppeurs de la première génération attachent au fait de diffuser une image positive de leur groupe de pairs sociaux dans des espaces de visibilité.

C. Le hip-hop comme vecteur de « déstigmatisation » des jeunes des quartiers populaires

Au sujet de la Marche pour l'égalité et contre le racisme de 1983, Stéphane Beaud et Olivier Masclet écrivent que celle-ci « a revêtu une forte dimension identitaire » et que « son enjeu central était celui de la reconnaissance sociale et de l'accès à la citoyenneté. La mobilisation a permis [aux marcheurs] de lutter efficacement contre l'image structurellement négative qui était donnée de leur groupe d'appartenance, d'offrir publiquement une contre-image susceptible d'entraîner un processus de "déstigmatisation" » (Beaud & Masclet, 2006 : 814). Nous émettons l'hypothèse selon laquelle la pratique du hip-hop, du milieu des années 1980 au milieu des années 1990, a endossé pour les pratiquants ces mêmes fonctions, en permettant de proposer une image valorisante de leurs pairs, c'est-à-dire à ces mêmes jeunes des quartiers populaires, souvent enfants d'immigrés. Il s'agit donc d'analyser la pratique du hip-hop durant cette période comme une forme de mobilisation collective faiblement structurée.

Dans un reportage diffusé sur Antenne 2 en mars 1984¹⁵⁷, les journalistes Betty Lartigue et Patrick Lumbroso se rendent sur l'esplanade des Olympiades à Paris. Ils y interrogent plusieurs danseurs sur les raisons de leur activité. L'un d'entre eux, grimé de la panoplie du « smurfeur », explique, l'air grave et avec un regard profond : « Depuis que je danse cette danse, là où je vais, bah c'est là que j'ai eu beaucoup d'importance. C'est-à-dire que c'est là où je me suis fait vachement remarquer ». Le fait de pratiquer les disciplines du hip-hop dans des lieux de visibilité des centres-villes a pour effet – comme nous l'avons mis en évidence précédemment – d'imposer dans ces lieux de concentration de capitaux et de pouvoir la présence de jeunes majoritairement issus des quartiers populaires et/ou enfants d'immigrés. Mais il faut – si l'on veut bien analyser cet effet – comprendre quel type d'image d'eux-mêmes ces pratiquants proposent. Se « faire remarquer », mais comment ? En d'autres

¹⁵⁷ Reportage Betty Lartigue et Patrick Lumbroso, émission *Un temps pour tout*, Antenne 2, 22 mars 1984. Consulté à l'Institut national de l'audiovisuel.

termes : sous quel jour les hip-hoppeurs et le hip-hop s'affichent-ils dans les centres-villes dans la deuxième moitié des années 1980 et au début des années 1990 ?

Il s'agit d'abord d'une mobilisation collective pour la reconnaissance artistique des expressions du hip-hop. Or cette prétention ne va pas de soi, car le hip-hop souffre de trois formes d'illégitimité. Premièrement, il s'agit de formes artistiques techniquement dégradées. Ceci ne signifie pas que les pratiquants du hip-hop sont moins habiles ou moins virtuoses que les pratiquants d'autres formes artistiques, mais plutôt que les techniques qu'ils déploient sont particulièrement accessibles et appropriables¹⁵⁸ En effet, la danse hip-hop est un ensemble de passes, de figures et d'enchaînements peu formalisés, que les pratiquants reproduisent en les modifiant légèrement chacun à leur manière. Et, dans les premiers temps de son émergence en France, rares sont les formes de danse hip-hop scénarisées selon une trame chorégraphique. En ce sens, c'est une danse dont les bases sont volontairement simplifiées afin de la rendre facilement appropriable. Elle est définie par une esthétique précise, à l'inverse de la danse contemporaine, « *qui cultive l'art de déjouer toute tentative de substantialisation* » (Frimat, 2011 : 7) et qui est souvent définie *a minima* par son caractère « *hybride* » (*ibid.* : 8). Roberta Shapiro, en étudiant les premières formes de critique journalistique de la danse hip-hop au début des années 1990, montre que les journalistes « *n'ont de cesse de poser la question [...] de la valeur artistique de la danse hip-hop* » (Shapiro, 2004 : 17). Et l'auteure de noter que « *la valeur du hip-hop est mise en rapport de manière privilégiée avec les caractéristiques sociodémographiques des personnes qui le pratiquent, avec les difficultés de leur situation sociale et les efforts qu'elles fournissent pour les surmonter* » (*ibid.* : 18)¹⁵⁹. Le rap, si on le définit comme « *la diction, mi-parlée mi chantée, de textes élaborés, rimés et rythmés, et qui s'étend sur une base musicale produite par des mixages d'extraits de disques et autres sources sonores* » (Lapassade & Rousselot 1990 : 9), est également une forme artistique basée sur une technique dégradée. D'abord parce que le DJ officie en créant des parties instrumentales à partir d'une autre musique, à l'aide de disques vinyles. D'autre part parce que la scansion de l'interprète est une forme de chanson simplifiée. Enfin, le graffiti est une forme de peinture dont les caractéristiques formelles sont volontairement limitées. En effet, il s'agit d'une expression graphique fondée sur l'usage d'un seul outil non spécialisé – la bombe aérosol – et dont les œuvres sont réalisées sur des supports non idoines et le plus rapidement

¹⁵⁸ On pourrait faire la même remarque au sujet de la musique punk.

¹⁵⁹ Roberta Shapiro met en évidence le fait que la critique proprement esthétique des œuvres de danse hip-hop n'émerge véritablement dans la presse généraliste qu'à partir de l'année 1997.

possible, et qui sont parfois reproduites à l'identique plusieurs fois. Là encore, les règles esthétiques implicites du graffiti sont assez strictes, puisque les œuvres représentent quasiment exclusivement les mêmes objets : des lettres et des personnages stylisés selon une esthétique proche de la bande dessinée ou du manga.

Deuxièmement, la parenthèse médiatique de 1984 a tendu à diffuser l'idée que le hip-hop est une « mode » jeune, c'est à dire un simple loisir de distraction. On pourrait par exemple comparer cette mode à celle du patin à roulettes, qui la précède d'une ou deux années en France. Or, lorsque des centaines de jeunes patineurs investissaient les places, les esplanades et les centres commerciaux pour réaliser des démonstrations collectives, et qu'ils faisaient « passer le chapeau » aux badauds, il ne venait à l'esprit de personne qu'il s'agissait là d'un art. Tout au plus pouvait-on parler de sport. De ce fait, la pratique des disciplines du hip-hop a longtemps pâti de cette présentation médiatique la renvoyant à un loisir éphémère condamné à une obsolescence précoce, bref à un piège de la consommation dans lequel, une fois de plus, les jeunes des quartiers populaires seraient tombés. Ainsi, dans *Le Monde*, dès avril 1984, le journaliste Alain Wais prévoit une extinction de la mode du hip-hop sur un ton quelque peu condescendant : « *Le smurf est la nouvelle panacée qui fait recette [...] Les marchands n'ont pas perdu de temps. La récupération d'un mouvement est un phénomène classique, c'est la meilleure façon de le propager mais aussi de le briser. Comment exploiter leurs dons sans se faire exploiter ? Pour les smurfers, la partie va se jouer serré, dans six mois le citron sera pressé et ils seront marrons*¹⁶⁰ ».

Troisièmement, quand se referme cette parenthèse médiatique, les pratiquants sont majoritairement des jeunes qui appartiennent à des groupes sociaux dominés (voir chapitre 1). Or, si l'on se réfère à la théorie bourdieusienne de *La Distinction* selon laquelle il existe une homologie structurale entre l'espace des positions sociales des groupes sociaux et l'espace de leurs styles de vie (Bourdieu, 1979), les membres des groupes dominés sont plus enclins aux pratiques culturelles les moins « légitimes », du fait que « *les choix doivent toujours une part de leur valeur à la valeur de celui qui les fait* » (*ibid.*: 100). Par ailleurs, les acteurs sont conscients de cette illégitimité du fait de l'écart entre leurs pratiques et la norme culturelle dominante. De ce fait, les pratiques culturelles de jeunes parmi lesquels les habitants des quartiers populaires et/ou enfants d'immigrés sont surreprésentés sont toujours suspectes de n'être que des « sous-cultures », et rarement regardées comme des arts. Et eux-mêmes auraient conscience que leurs pratiques sont des dérivés illégitimes des formes

¹⁶⁰ Alain Wais, « L'esperanto du smurf », Supplément « Loisirs » du *Monde*, 7 avril 84.

savantes d'art, c'est-à-dire, selon la formule de Pierre Bourdieu, des « *les fragments épars d'une culture savante plus ou moins ancienne [...] sélectionnés et réinterprétés selon les principes fondamentaux de l'habitus de classe et intégrés dans la vision dominante du monde qu'il engendre* » (Bourdieu, 1979 : 459).

Réussir à présenter et à faire accepter comme un art une pratique frappée de cette triple illégitimité est donc une œuvre de retournement de la hiérarchie culturelle qui s'avère ardue. Car s'affranchir de cette illégitimité sans cesse rappelée et intériorisée suppose aussi de prétendre à un statut d'artiste social légitime en revendiquant une certaine autonomie artistique qui ne va pas de soi.

Il est ici nécessaire de replacer cette mobilisation dans le contexte particulier de « *reconfiguration de l'économie de la production culturelle* » (Coulangeon, 2004 : 1975) à l'œuvre en France à partir du début des années 1960, du fait de la massification scolaire et de la massification de la production et de la consommation culturelles. Ces évolutions tendent à ôter aux élites culturelles leur monopole dans la production culturelle et la diffusion de normes esthétiques, provoquant la coexistence de plusieurs échelles de jugement esthétiques concurrents ou, selon la formule d'Yves Michaud, une « *invasion démocratique* » du monde des arts (Michaud, 1997). Ainsi le modèle de la légitimité culturelle de Bourdieu perdrait-il partiellement de sa pertinence – du moins dans sa version originelle – pour expliquer comment certaines pratiques culturelles populaires, en acquérant plus d'autonomie, « *ne sont plus nécessairement vécues sur le mode de l'indignité culturelle* » (Coulangeon, 2004 : 60), étant donné que les systèmes de valeurs et les normes esthétiques des classes populaires voient croître leur « *autonomie relative* » (Grignon et Passeron, 1989). En l'occurrence, pour les membres de la première génération de pratiquants du hip-hop des années 1980 et du début des années 1990, il ne s'agit pas tant de se conformer à la norme culturelle dominante, ni d'ériger le hip-hop en contre-culture de résistance face à celle-ci, mais plutôt de prétendre en faire un art tout aussi légitime que les autres en conservant un fort degré d'autonomie dans les choix esthétiques et thématiques.

Plusieurs récits de « pionniers du hip-hop » fournissent des exemples de la façon dont ces derniers percevaient les objectifs de leur investissement dans la pratique des disciplines du hip-hop¹⁶¹. Dans certains cas, la recherche de légitimité artistique peut être motivée par la

¹⁶¹ On trouve d'autres récits similaires dans l'étude que Virginie Millot consacre aux pionniers du hip-hop dans la région lyonnaise. Voir Virginie Millot, *Les fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse anthropologique d*

volonté de devenir professionnel. Rendre sa discipline légitime en tant qu'art permet de justifier ses propres prétentions à devenir un artiste professionnel, comme Thierry le raconte :

Je me suis dit que dans le hip-hop, tout était nouveau. Il y avait tout à faire. Donc je me suis dit qu'il fallait foncer. Et souvent, les gens du hip-hop n'y croyaient même pas. Et moi, dès 1985-1986, je me suis dit « il y a un avenir pour ça », je me disais « il y a moyen ». J'ai regardé l'histoire de la danse, et j'ai vu que même la danse classique avait commencé dans la rue, avec les saltimbanques, les troubadours. Les claquettes aussi. Je me suis rendu compte que toutes les danses qui se jouaient dans les théâtres, dans les grandes salles, avaient commencé dans la rue. Alors je me suis dit « pourquoi ça ne se passerait pas pareil pour le hip-hop ? » Il suffisait de se dire qu'on allait emmener le hip-hop assez haut pour ça. J'ai eu cette réflexion très tôt, ce qui m'a valu les ricanements de tous les gens du hip-hop à l'époque, parce que eux, ils y croyaient pas. Et moi, j'ai fait ce qu'il fallait pour aller jusqu'à ce niveau. Après, parmi ceux qui ricanaient, il y en a beaucoup qui ont suivi le train. Beaucoup de ceux qui ricanaient pensaient que le hip-hop allait s'arrêter. Ils pensaient que parce qu'on venait des quartiers, ce n'était pas possible de percer. Mais ils faisaient du hip-hop par passion, et ne voyaient pas plus loin. Moi, si. Je pensais à l'avenir du hip-hop.¹⁶²

Le récit de Thierry révèle aussi comment ce dernier appuie son discours de légitimation artistique du hip-hop sur la comparaison avec des formes artistiques plus légitimes (danse classique, saltimbanques, troubadours, claquettes). On pourrait aussi citer l'exemple d'un reportage diffusé dans l'émission *Un temps pour tout* sur Antenne 2 en mars 1984¹⁶³ dans lequel les journalistes interrogent des jeunes danseurs dans leur collège en Seine-Saint-Denis. Après une séance de ricanement, l'un d'entre eux, un danseur qui semble être d'origine maghrébine, explique que « *le smurf, c'est comme le mime Marceau, mais en complètement nouveau !* »

Concrètement, faire accepter sa pratique comme un art suppose souvent d'être capable d'introduire celle-ci dans des configurations artistiques préexistantes réunissant des professionnels de l'art, des réseaux de distribution et des ressources économiques sur la base de conventions pérennes, c'est-à-dire des « mondes de l'art » tels que les définit Howard S. Becker dans son ouvrage éponyme (Becker, 1988). Le témoignage du graffeur Spray détaille la façon dont ce dernier est parvenu à intégrer un de ces mondes de l'art. En se rendant

l'émergence et de la sédimentation du mouvement Hip Hop lyonnais, Thèse de doctorat, Université Lyon 2, 1997.

¹⁶² Entretien avec Thierry réalisé le 10 juin 2010

¹⁶³ Reportage Betty Lartigue et Patrick Lumbroso, émission *Un temps pour tout*, Antenne 2, 22 mars 1984. Consulté à l'Institut national de l'audiovisuel.

régulièrement au terrain vague de La Chapelle pour observer des graffitis, il noue des relations avec quelques graffeurs, dont un des plus actifs à Paris, Bando. Par l'intermédiaire de ce dernier, il rencontre des pochoiristes professionnels en vogue comme Blek le Rat ou Miss.Tic. En les côtoyant, il envisage de pouvoir lui aussi vivre de sa pratique et se convainc qu'il est, comme eux, un artiste: « *Je crois que c'est à cette époque que la Galerie du Jour Agnès-B a organisé une rencontre de graffiteurs et d'amateurs d'art. J'ai déposé là une petite toile* »¹⁶⁴. Sa toile est remarquée et il répond alors à des interviews pour *Le Journal du Dimanche* et *France Culture*. Par l'intermédiaire d'un autre artiste professionnel introduit dans ce « monde de l'art », il se retrouve alors invité à réaliser une fresque durant un concert des groupes de punk-rock Bérurier Noir et Les Garçons Bouchers à Paris, qui est retransmis sur Antenne 2 en 1988. Et l'année suivante, il participera à la création d'un décor pour l'émission « Décibels spécial zoulou » sur la chaîne FR3.

À travers ces exemples, on comprend mieux la fierté qu'ont ces jeunes adultes et ces adolescents d'avoir résisté à l'acte de mort prématurée du hip-hop proclamé par la plupart des journalistes, et d'avoir réussi un double coup d'éclat : avoir « *emmené le hip-hop assez haut* » et avoir « *percé* » par le biais de sa pratique , pour reprendre les termes employés par Thierry. On perçoit aussi en quoi la quête de légitimité artistique pour le hip-hop en général permet de prétendre à la reconnaissance du statut d'artiste pour les pratiquants. Car montrer ses prouesses esthétiques et physiques dans l'espace public revient à rechercher la considération, l'admiration et un certain prestige dû à ses aptitudes artistiques auprès d'un public...et pourquoi pas des professionnels de l'art. C'est en ce sens que le groupe des « pionniers » œuvre collectivement *pour* le hip-hop, mais que cette mobilisation est aussi une mobilisation *par* le hip-hop.

Par ailleurs, on peut aussi voir dans cette mobilisation *par* le hip-hop une façon de diffuser dans des espaces de visibilité une image positive du groupe des pairs sociaux des pratiquants. En effet, comme la Marche pour l'égalité et contre le racisme, l'exposition publique de prouesses dignes de susciter l'admiration relève d'une entreprise de « *déstigmatisation* » (Beaud & Masclet, 2006 : 814) pour la « génération banlieue » dépeinte dans les discours politiques et médiatiques. On retrouve dans cette mobilisation une entreprise collective correspondant très précisément à ce qu'Erving Goffman appelait une « *correction du*

¹⁶⁴ Cité par Karim Hammou, *op. cit.*, 2009.

stigmaté » (Goffman, 1963). L'auteur y définit le stigmaté comme le produit d'un décalage entre une « *identité sociale réelle* » et une « *identité sociale virtuelle* », et qui est constitué de traits structuraux permettant d'attribuer « *un statut, reconnaissable par d'autres, à un individu* » (*ibid.* : 12). Empruntant à la psychologie sociale, Goffman souligne que le stigmaté peut avoir recours à plusieurs « *stratégies de correction* » (*ibid.* : 19 et suiv.), dont celle qui consiste à tenter de « *maîtriser des domaines d'activité qui lui sont normalement interdits* » (*ibid.* : 21). La pratique publique du hip-hop permet alors de montrer que la « *génération banlieue* » est aussi capable de produire des actions créatives à prétention artistique. C'est-à-dire d'agir exactement à l'opposé des dégradations, des actes de délinquance et de la déviance sociale qui constituent les principaux traits du stigmaté relayés dans les discours politiques et médiatiques. C'est ce que saisit assez bien une journaliste du *Nouvel Observateur*, dès 1984, en écrivant : « *Le truc, c'est d'exister en se racontant sans complexe à la foule, à la rue, en bombant, en breakant, en rapping [...] La zone se style, le ghetto s'accepte. Fin de l'idéologie misérabiliste. Exit le desperado crasseux et asocial. La révolte, c'est démodé et l'idéalisme fatiguant. Crise oblige. Avènement du gagnant* »¹⁶⁵.

Ainsi Jean-Marc raconte-t-il comment une de ses motivations à devenir célèbre et reconnu *par* le rap consistait aussi à faire bénéficier « *son quartier* » – c'est-à-dire ses habitants, et notamment les jeunes – d'une réputation positive :

Le rap pour moi, ça a changé beaucoup de choses. Je n'étais plus le mec qui était au fond de la classe et qui doit être bon juste en sport. J'étais le mec qui était là-haut, et les autres me regardaient. Et quand ils me regardaient, ils kiffaient. Ce qui m'animait, c'était ça. Et c'est pareil avec la danse pour les danseurs. Le truc, c'est que j'étais capable de faire des trucs que les autres n'étaient pas capables de faire. Alors qu'à l'école, c'était l'inverse. On te disait tout le temps que tu n'étais pas bon. Même si t'avais les mêmes notes que ton camarade, on te disait que t'étais pas bon, et que lui il était bon. Pourquoi ? Parce que t'étais noir ? Parce que t'habitais la cité ? [...] Le fait de rapper, ça me prouvait que je n'étais pas celui qu'ils croyaient que j'étais. Qu'on n'était pas la bande de « *racailleux* » du fond de la classe.

[...] Dans mon boulot, il y a encore des gens qui appellent les jeunes de cités « *les sauvages* ». Et quand j'entends ça, je deviens très ... sauvage, justement ! Pour moi, c'est plus possible de parler comme ça. Ils ont raté une étape ceux qui disent ça. Et mon rap, mon message, il a été vachement porté là-dessus, sur le fait de faire partager cette expérience, sur le fait de dire que ce genre de choses ne devait pas se reproduire.

[...] Et ceux qui crachaient sur le rap, à l'époque, je leur en voulais à mort. Par exemple, Skyrock, ils se disaient « *premiers sur le rock* », et ils déblatéraient à longueur de journée sur le rap. Maintenant, leur slogan, c'est « *premier sur le rap* ». En fait, pour beaucoup de gens, il ne fallait pas que les Renois

¹⁶⁵ Chantal du Rudder, « *Les jeunes sont tombés sur la tête* », *Le Nouvel Observateur*, 3 février 1984.

s'en sortent. Il fallait qu'ils restent fils d'ouvriers, fils de chômeurs. Et c'est comme ça que beaucoup de Renois à l'époque l'ont ressenti.

[...]. Pendant très longtemps, on a toujours identifié le rap aux quartiers, aux territoires. Donc grâce à nous, notre quartier était identifié pour ça. Il était reconnu pour ça. Et c'est ces trucs-là qui font que j'ai toujours gardé l'association Véridique Clan [qu'il a créée] dans le quartier. Je me suis dit que c'était utile pour tous les gens d'ici¹⁶⁶.

Ces différents exemples montrent la pluralité et l'imbrication des différents objectifs visés à travers la mobilisation collective pour la mise en visibilité de la pratique des disciplines du hip-hop. Rendre visible des prouesses esthétiques et physiques dans différentes disciplines permet tour à tour : de présenter le hip-hop comme un ensemble artistique légitime, de gagner une légitimité d'artiste pour soi-même, et de retourner les stigmates associés à la « génération banlieue » pour eux-mêmes ainsi que pour leurs pairs.

Pour mieux comprendre pourquoi ces hip-hoppeurs se mobilisent, il reste alors à s'intéresser à leur recrutement social et aux modalités de la stratification sociale entre ces « pionniers » de la première génération de pratiquants.

III. Stratification sociale et disciplinaire des « pionniers du hip-hop »

Si les premiers temps de l'émergence de la pratique hip-hop en France se caractérisent par l'interdisciplinarité des pratiquants et par la centralité de la danse hip-hop (voir chapitre 1), cela ne signifie pas pour autant que tout le monde pratique toutes les disciplines indistinctement. Cette précision est importante dans la mesure où les discours universalistes et essentialisant sur « la culture hip-hop » tendent à rendre opaques les mécanismes de sélection à l'œuvre entre les hip-hoppeurs selon les disciplines.

À première vue, la pratique des disciplines hip-hop nécessite peu de prérequis techniques, peu de matériel spécifique et pas forcément de lieux consacrés. Danser le *breakdance* ne nécessite rien, sinon des baskets et un pantalon large. Rapper non plus, du moins dès lors qu'il ne s'agit pas d'enregistrer un morceau. Le graffiti utilise des matériaux peu onéreux (bombes de peinture aérosols de décoration ou de bricolage) et des supports gratuits (les murs ou les

¹⁶⁶ Entretien avec Jean-Marc réalisé le 1^{er} février 2010.

trains). Seul le *deejaying* fait figure d'exception puisque il nécessite d'acquérir du matériel relativement coûteux (table de mixage, platines, disques).

De façon générale, l'apprentissage du hip-hop se fait par la pratique directement, sans passer par une longue phase théorique d'acquisition de bases techniques. Pour ces raisons, il s'agit d'activités qui sont, en pratique, à la portée d'un grand nombre de personnes. Toutefois, nous montrerons que chacune des disciplines mobilise des dispositions, des aptitudes et des espèces de capitaux particulières, dont l'inégale répartition sociale opère comme des mécanismes de sélection des pratiquants. On peut alors se demander : qui sont, parmi les hip-hoppeurs, ceux qui possèdent ces différentes dispositions, aptitudes et espèces de capitaux permettant de performer dans une discipline plus que dans une autre ? En d'autres termes : comment s'organise la stratification sociale interne des hip-hoppeurs de la première génération ?

A. Les rappers : des lettrés scolairement frustrés

Le rap requiert surtout des dispositions langagières et littéraires (savoir raconter, savoir illustrer un propos) et des aptitudes rythmiques et musicales particulières (avoir un goût prononcé pour la musique, avoir une écriture efficace ou percutante, et une diction – un *flow* – original)¹⁶⁷. Ces dispositions et aptitudes s'acquièrent évidemment par la pratique, c'est-à-dire l'écriture de textes, la répétition et l'enregistrement. Mais elles peuvent également provenir d'activités précédentes permettant d'entretenir un certain *capital lettré* : la lecture, l'écriture, la « tchatche » entre copains, mais aussi l'habitude de tenir un discours en public, qui peut provenir par exemple d'une expérience dans l'animation socioculturelle.

Ces ressources ne doivent pas être confondues avec les dispositions lettrées entendues au sens scolaire. Il ne s'agit pas tant de savoir *bien écrire* – selon les canons littéraires conventionnels, c'est-à-dire en respectant une syntaxe parfaite et un vocabulaire compréhensible par tous – que d'avoir un propos à *exprimer en musique* et d'avoir envie de *le faire publiquement*. En ce sens, le capital lettré de ceux qui « choisissent » le rap ou se disent « attirés » ou « touchés » par le rap est souvent accumulé parallèlement au capital scolaire. On retrouve souvent, dans leurs récits, un rapport ambigu à l'école, à la fois lieu d'émergence des dispositions littéraires,

¹⁶⁷ L'évolution formelle de l'esthétique du rap français depuis le début des années 2000 tend à accorder une place plus importante aux parties instrumentales (les « prod » ou productions) qu'aux textes des rappers. Toutefois, pour la période qui nous intéresse, le centre de gravité du jugement esthétique de la qualité d'un rap reste le texte.

et lieu de bridage de ces dispositions par le jeu des orientations et de l'échec scolaire¹⁶⁸. Le récit que livre Jean-Marc (47 ans, père boulanger, mère aide-soignante, BEP) de son rapport à la culture scolaire dans ce long extrait d'entretien est un bon exemple :

Ce qui m'a fait vraiment me mettre au rap, c'était le premier album de Kurtis Blow. À l'époque, y'avait pas beaucoup de trucs, surtout pour un môme de mon âge. Les plus vieux, ceux qu'avaient 20 ans, eux ils savaient où chercher et trouver des trucs plus underground. Mais, pour un môme de mon âge, y'avait pas beaucoup de trucs. Y'avait Kurtis Blow, Grand Master Flash, et en gros, c'est tout. Et c'est Curtis Blow qui m'a mis au rap. Je connaissais toutes ses chansons par cœur, tous ses textes. Ça me parlait, en fait.

Qu'est-ce que ça veut dire quand tu dis que le rap te « parlait » ?

C'est tout con. Je me souviens d'une image qui m'avait super choqué. C'était une campagne de lutte contre l'illettrisme. Sur l'affiche, tu avais un petit gamin blanc avec son cartable. Et moi, je connaissais tellement de gars reubeus ou renois qui ne savent pas bien lire ou écrire ! Je me suis dit que là, parce que c'est un Blanc, on en fait tout un pataquès, alors que ça fait 20 piges que ça existe dans les cités. Moi, dans ma génération, 90% des mecs de cité qui sont Arabes ou Noirs, au maximum ils avaient un BEP. [...] Comme moi. J'ai fait un BEP. Et seulement 10% des Arabes et des Noirs de cités passaient le bac. Et tu vois, c'est avec ce genre de campagne que je me disais qu'on n'était pas valorisés. Par exemple, quand on était à l'école primaire, quelle que soit la classe dans laquelle on était, tous les mecs de mon quartier, on nous mettait au fond de la classe. On ne choisissait pas, on nous y mettait. Et ensuite, ça devient une habitude. Et quand t'arrives au collège et qu'on te laisse le choix d'où t'asseoir, bah tu vas automatiquement au fond de la classe, tu fais le malin avec tes potes et tu ne suis pas les cours. [...] Bien sûr, y'avait aussi des profs qui m'encourageaient. Par exemple, j'aimais bien les dissertations en français et j'avais un prof qui m'avait dit que j'avais beaucoup de talent d'imagination dans l'écriture. Déjà au collège ! Mais bon, ça ne veut pas dire que j'avais tout le temps des bonnes notes non plus. Donc le truc c'est que en gros, la plupart du temps, je considérais surtout que les profs, ils avaient quelque chose contre tous les élèves qui venaient des quartiers.

[...] Quand on a formé le groupe [vers 1984-1985], on a vraiment pris le truc au sérieux. On n'arrêtrait pas d'aller rapper partout où les gens nous appelaient, partout où on pouvait. Et les gens nous kiffaient. On devenait populaires. Et c'est ça qu'était bien. Du coup, on passait notre temps à écrire des textes, à répéter. Et puis, hop, on balançait nos trucs, et c'était un kif.

[...] Je n'ai jamais gardé de rancœur contre les professeurs qui m'ont empêché de « monter ». Par contre, je comprends quand il y a des profs qui sont insultés, voire agressés par des parents. Ces pères-là, c'est des mecs qui ont mon âge, qui ont vécu ça. Donc ils se disent qu'il est hors de question que leur môme vive ce qu'ils ont connu eux. Ça fait que, même moi, le prof qui dévalorise mon môme, qui dit que c'est un nul, ou qui prévoit dès la 6^{ème} qu'il va devoir faire un CAP ou un BEP, je le démonte. Et c'est ce qui se passe dans la tête de beaucoup de ces parents. C'est pas qu'ils n'aiment pas les profs,

¹⁶⁸ Pour une analyse complémentaire du rapport à l'échec scolaire chez les lycéens rockeurs au début des années 1990, voir Gilles Boudinet, 1996, *Pratiques rock et échec scolaire*, Paris, L'Harmattan.

c'est juste qu'ils se disent qu'il est hors de question que les profs fassent la même chose que les gens de leurs caste m'ont fait subir quand j'étais môme¹⁶⁹.

Le discours de Jean-Marc est marqué par une forme d'amertume. Tout en estimant avoir été victime de discriminations raciales et sociales à l'école, il considère que ce sont les dissertations qui lui ont donné le goût de l'écriture. Par ailleurs, son succès ultérieur dans le rap est présenté comme une revanche sur l'institution scolaire, pour laquelle il a des mots assez durs. Et il continue de percevoir le rap comme une activité qui lui a permis de rattraper ce déficit de confiance, en réalisant une prouesse paradoxale : devenir populaire grâce à son écriture. Le récit que livre le rappeur Akhenaton (né en 1968, mère secrétaire à EDF, père informaticien, Bac D), dans un livre autobiographique¹⁷⁰, raconte avec plus de précisions la tension entre un goût pour la lecture apparu très jeune et des aspirations scolaires frustrées :

Ma découverte du rap, je la dois à mon copain d'enfance Lawrence [...]. Il a baigné très tôt dans une grosse culture musicale, il écoutait énormément de disques, il avait ça dans le sang [...]. Pour l'anniversaire de mes douze ans, il m'avait offert un disque de Sugar Hill Gang, *Jam-Jam* ; ce fut la gifle musicale de ma vie.

Ma passion pour la lecture a débuté très jeune. Ma mère avait eu la riche idée d'acheter à un colporteur l'encyclopédie *Tout l'univers* [...] L'encyclopédie a marqué un tournant dans mon enfance, elle m'a énormément servi, aussi bien pour mes devoirs que pour satisfaire ma curiosité personnelle [...] Un enseignement fondamental pour un enfant qui avait des questions plein la tête [...] J'ai trouvé dans l'encyclopédie de nombreuses réponses à mes interrogations. Comment l'univers, dans son infinité, est-il constitué ? Le Big Bang, le système solaire...Je connaissais par cœur le tableau périodique des éléments, le nombre de protons, de neutrons et d'électrons dans chaque atome. Ma mère en restait scotchée. C'est bien simple : j'ai lu les vingt-quatre tomes de l'encyclopédie de la première à la dernière page.

En primaire, je n'étais pas encore fâché avec le système éducatif de la République. J'ai eu quelques bons instituteurs qui savaient nous écouter et instaurer un dialogue avec les élèves [...] Au collège, en revanche, j'ai appris l'ennui et le stress. Je ne me suis pas amusé un instant [...] En classe, je passais mes journées à rêvasser, assis près de la fenêtre [...] Cela dit, il ne faut pas trop noircir le tableau. J'ai eu la chance d'avoir des bons profs [...] en histoire [et] en sciences naturelles [...] Je n'étais pas tant fâché avec les professeurs qu'avec le système scolaire élitiste républicain.

[...] Je m'enfermais souvent à clef [dans ma chambre] pour rester tranquille. [...] Dans ma chambre, je pouvais passer des heures entières sans m'ennuyer une seconde : je dessinais des graffs sur des tickets de métro, sur les blousons de mes potes, je lisais et surtout, je me saoulais de rap. J'écoutais avec

¹⁶⁹ Entretien avec Jean-Marc réalisé le 1^{er} février 2010.

¹⁷⁰ Akhenaton, Eric Mandel, *La face B*, Don Quichotte, Seuil, 2010.

assiduité ma fameuse collection de cassettes enregistrées à la radio. Je décortiquais les textes, le phrasé des rappeurs, j'analysais les instrumentaux, j'identifiais les *samples*.

[...] Mon premier texte de rap, je l'ai écrit à 15 ans et demi. Un texte fun, léger, pour charrier mon ami Omar et les copains de la Castellane [quartier populaire de Marseille] après un match de foot.

Au-delà de leurs différences, les cas de Jean-Marc et d'Akhenaton présentent des traits communs. Ils découvrent tous les deux le rap par l'intermédiaire d'amis un peu plus âgés qu'eux à qui ils doivent leur première expérience musicale d'écoute. Ensuite, ils développent un certain goût pour la lecture et/ou l'écriture de façon solitaire. Mais ce goût n'est pas converti en des dispositions conformes aux attentes scolaires. Et s'ils gardent le souvenir des quelques bonnes expériences scolaires (certains exercices, certains professeurs), ces expériences sont rares. Au final, les deux conservent le sentiment de n'avoir pas été reconnus à leur juste valeur. Et nourrissent encore une méfiance forte, voire un rejet pour « *le système éducatif* » ou pour la « *caste* » des professeurs. C'est seulement à la fin l'adolescence, alors qu'ils s'acheminent vers la fin des études (Jean-Marc obtient son BEP sans motivation, et Akhenaton arrête les études après le bac, après une éphémère inscription à l'Université en Deug de biologie), qu'ils se mettent véritablement à écrire et à développer les aptitudes nécessaires à la pratique du rap. Progressivement, la pratique du rap rend nécessaire le fait d'apprendre à écrire, quitte à devoir rattraper certaines lacunes scolaires. Sami Zegnani, dans son enquête menée auprès de jeunes rappeurs dans un quartier populaire de Toulouse à la fin des années 1990¹⁷¹, met ainsi en évidence que le rap ne doit pas être réduit à l'oralité et qu'il s'agit plutôt d'une « *activité scripturale et réflexive* » (Zegnani, 2004 : 80). En d'autres termes, l'apprentissage du métier de rappeur débute toujours par l'apprentissage du métier d'écriture, c'est-à-dire un temps de réflexivité et de recherche narrative, activités qui sont parfois menées au sein d'ateliers dans des centres socio-culturels du quartier, ou alors de façon plus solitaire et autodidacte.

Ce goût pour l'écriture et cette volonté de rattraper les lacunes scolaires s'expliquent notamment par le fait que certains de ces rappeurs de la première génération proviennent de fractions cultivées des classes populaires. Ainsi, la mère d'Akhenaton était-elle une militante syndicale et politique (CGT et PCF) très investie et, comme son père, elle incitait ses enfants à lire beaucoup¹⁷². On peut aussi évoquer Stéphane (47 ans, père gardien de nuit, mère au foyer, BTS Comptabilité, comptable). Il s'exerce au rap avec plusieurs copains de son quartier avant de cofonder l'association de danse hip-hop VCB à Vergny (Seine-Saint-Denis). Après

¹⁷¹ Il s'agit donc de rappeurs de la fin de la première génération de rappeurs.

¹⁷² Voir Akhenaton, Eric Mandel, *op. cit.*, 2010 : 48 et suivantes.

avoir obtenu un BTS de comptabilité, il ne trouve pas de travail dans son domaine et travaille comme physionomiste en discothèque. Il raconte que son écriture devient alors « *très politisée* » (sur le racisme notamment). Lorsque nous l'interrogeons sur les raisons de cette politisation, il explique que cela provient de son père, ancien directeur d'école au Congo n'ayant pas réussi à faire valoir ses diplômes en arrivant en France, militant politique d'opposition et qui incitait ses enfants à regarder le journal télévisé tous les soirs « *pour s'informer sur le monde* ».

On peut donc faire l'hypothèse que les rappeurs appartiennent plutôt à des franges cultivées des jeunes classes populaires, et qu'ils se caractérisent par une certaine bonne volonté vis-à-vis de la culture légitime, tout en ayant éventuellement vu leurs aspirations sociales frustrées lors de leur scolarisation.

B. Les danseurs : des pratiquants virils éloignés de la culture légitime

La danse hip-hop requiert des dispositions physiques et sportives (une bonne endurance et une musculature adaptée) et des aptitudes chorégraphiques et corporelles (savoir s'exprimer avec son corps, savoir se mettre en scène). Ces dispositions et aptitudes s'acquièrent soit par la pratique elle-même, soit par d'autres activités antérieures permettant d'entretenir un certain *capital viril corporel* qui concerne plus les garçons que les filles : sport, entretien physique et, pour les plus âgés, travail ouvrier manuel. Ainsi, comme l'écrit Sylvia Faure, « *la "danse de compétition" [par opposition à ce qu'elle appelle la « danse de création», qui se développe surtout à la fin des années 1990] attire des danseurs qui mobilisent des dispositions à la force physique, au courage corporel, à l'esprit d'équipe et à un goût de l'affrontement* » (Faure, 2004 : 10). Or, ces dispositions physiques sont surtout des dispositions masculines. En effet, le *breakdance*, qui constitue alors la forme hégémonique de la danse hip-hop, sollicite surtout une forte musculature du haut du corps (biceps, trapèzes, pectoraux, abdominaux...) qui est aussi celle par laquelle s'exprime une partie des codes d'honneur et des attitudes viriles régissant les comportements agonistiques des jeunes garçons proches de la culture des rues (Lepoutre, 1997 : 263 et suiv.). Cette hypothèse est un élément supplémentaire qui permet d'expliquer la faible part de femmes parmi les pratiquants de la danse hip-hop, et parmi les pratiquants du hip-hop de la première génération en général, puisque l'on a vu que la pratique de la danse y occupait une place centrale (voir chapitre 1). Le danseur Bruno (45 ans, père

agent de sécurité et mère au foyer, Bac Pro comptabilité) raconte comment la danse hip-hop était, parmi les jeunes de la cité qu'il habitait, l'apanage des « *plus sportifs* »:

Faut savoir que la danse, on dit souvent que c'était un peu le truc que tout le monde pouvait faire. On dit que c'est accessible à tous, et tout. C'est vrai, mais c'est aussi faux. [...] Dans le quartier, y'a un moment, c'est vrai qu'on était beaucoup à danser. Tout le monde s'entraînait un peu, tout le monde essayait de ressortir les passes quand on faisait des après-midi [après-midi festifs organisés dans le quartier]. Mais quasiment tout le monde, ils ont lâché vite. Moi et mes potes, ceux qui ont continué vraiment, on était aussi...disons...plus sportifs que la moyenne. Le truc, c'est qu'on jouait au foot non-stop. On était des mordus de ça. On jouait 3, 4 fois par semaine. Donc je ne dis pas que le foot, ça fait de toi un bon danseur. Mais disons que si t'es bien sportif, un peu costaud, que t'as une bonne hygiène, c'est mieux (rires)¹⁷³.

Le danseur et chorégraphe Frédéric (46 ans, mère employée municipale, père ouvrier dans l'automobile, BEP), pour raconter sa préférence pour la danse parmi l'éventail des disciplines du hip-hop, résume les choses ainsi :

Très vite, la danse m'a intéressé. En fait, tout m'intéressait, les DJs aussi. Mais je ne me sentais pas doué pour tout ce qui était musical. Je sentais que je m'amusais plus en travaillant sur le corps qu'en travaillant sur un instrument. Et puis pour moi, suer, bouger, ce n'était pas vraiment un travail. À côté de ça, apprendre à maîtriser la musique, ça me paraissait être beaucoup plus compliqué. J'aimais bien écrire, mais je ne me sentais pas doué pour ça, pour penser à un texte en même temps qu'à un *flow*.¹⁷⁴

L'absence de familiarité avec la musique a donc eu raison de son choix de pratiquer la danse. Et, en creux, il souligne qu'il disposait déjà des aptitudes et des dispositions nécessaires à la pratique de la danse (« *suer* », « *bouger* », « *travailler sur le corps* ») et pas de celles nécessaires à la pratique du *deejaying* (« *ce qui était musical* », « *apprendre à maîtriser la musique* ») ni du rap (« *écrire* », « *penser à un texte en même temps qu'à un flow* »).

Qui sont les hip-hoppeurs présentant ces dispositions et aptitudes ? On peut d'abord remarquer que le « capital viril » spécifique aux danseurs de hip-hop rappelle les « *valeurs de virilité* » que, selon Bourdieu, les membres classes populaires affirment pour maintenir leur « *autonomie symbolique dans les rapports de domination* ». Ces valeurs reposent sur la force

¹⁷³ Entretien avec Bruno réalisé le 22 février 2011.

¹⁷⁴ Entretien avec Frédéric réalisé le 9 décembre 2010.

physique, à la fois comme force de combat et comme force de travail, utiles pour les emplois d'ouvriers auxquels ils se destinent. Pierre Bourdieu écrit même que « *la valorisation populaire de la force physique comme dimension fondamentale de la virilité* » est « *sans doute une des formes les plus autonomes* » de l'affirmation de soi en tant que classe (Bourdieu, 1979a : 447-448). Dans le cas de pratiquants de la danse hip-hop, le « capital viril » qui régit la compétition entre eux est surtout valorisé et exhibé dans les lieux de pratique de l'entre-soi, plus que dans les lieux de mise en visibilité publique de leurs prouesses, dont la fonction est différente (voir *supra*). Ces espaces fonctionnent alors comme les « *marchés francs* » décrits par Bourdieu, c'est-à-dire comme des « *espaces propres aux classes dominées, repaires ou refuges des exclus dont les dominants sont de fait exclus, au moins symboliquement* » (Bourdieu, 1983 : 103) et où les membres des classes populaires peuvent s'adonner ensemble au « *culte de la virilité, c'est-à-dire de la rudesse, de la force physique et de la grossièreté bourruée instituée en refus électif du raffinement efféminé* » afin de « *de lutter contre l'infériorité culturelle* » (*ibid.* : 104). Le culte de la virilité transparait formellement dans les pratiques du *battle* comme mode habituel de règlement de la compétition entre deux danseurs ou groupes de danseurs. Lors d'un *battle*, le ou les danseur(s) se lance(nt) au milieu d'un cercle de pairs pour une confrontation en un ou plusieurs passages d'une ou deux minutes, soumis au jugement de l'assistance des pairs, ou éventuellement d'un jury lors des compétitions institutionnalisées. Cette pratique du *battle* devient un mode habituel d'organisation des relations entre danseurs, qui n'est pas sans rappeler les joutes verbales, ou les vannes. Celles-ci ont été largement analysées par William Labov dans son enquête sur *Le parler ordinaire* dans les ghettos noirs étasuniens (Labov, 1993 : 223-288), mais aussi par de nombreux anthropologues s'intéressant aux « *parentés à plaisanteries* » dans des sociétés diverses d'Afrique de l'Ouest, d'Asie ou d'Océanie (Smith : 2004). En France, David Lepoutre, dans son enquête sur les sociabilités des adolescents du quartier des Quatre-Mille à La Courneuve, en Seine Saint-Denis, remarque que l'échange d'insultes entre pairs est surtout un « *jeu rituel [qui] occupe une place capitale et essentielle dans les échanges verbaux entre adolescents* » (Lepoutre, 1997 : 174). Et cette caractéristique reste centrale dans les sociabilités des jeunes des quartiers populaires étudiées dix ans plus tard par Marwan Mohammed (Mohammed, 2011 : 70 et suiv.). À l'image des joutes verbales, ces *battles* ne doivent pas être compris comme des affrontements, mais plutôt, pour reprendre les termes d'un danseur, comme une compétition bienveillante, qui est susceptible de constituer les fondements de relations amicales durables.

Sans reprendre aveuglément la rhétorique de la *Zulu Nation* qui présente le hip-hop comme une canalisation des énergies négatives des membres des gangs vers une énergie positive créative, cet exemple illustre bien la formule de Richard Shusterman selon laquelle la danse hip-hop « *fournit un champ esthétique où la violence et l'agression physique sont transformées symboliquement* » (Shusterman, 1992 : 194). L'importance de l'*hexis* corporelle virile chez les pratiquants de la danse hip-hop transparaît dans le récit de Thierry (47 ans, mère aide-soignante, Bac G), qui présente son attrait pour la danse hip-hop comme la conséquence de son échec à trouver un autre travail « en rapport avec le corps » :

Moi, je ressentais un bien-être quand je me sentais bouger. Quand j'étais petit, je savais ce que je ne voulais pas faire : tout ce qui est travail de bureau, rester enfermé, ce que fait le commun des mortels, ce n'était pas pour moi. Il fallait que je fasse un truc en rapport avec le corps, le sport ou l'art. C'était le seul truc qui me plaisait. Le reste, ça ne m'intéressait pas. Et ça je le savais dès que j'ai commencé à danser, et même avant. Dès que j'avais 10 ou 11 ans.

Je voulais être prof d'EPS, faire quelque chose en rapport avec le sport. Si je ne pouvais pas faire un métier avec mon corps en tant qu'artiste ou que sportif de haut niveau, autant être prof de sport, comme ça je restais en contact avec le corps. Je me disais que ça pouvait être une sortie possible. Pour ça, fallait faire une 2nde générale, un bac D [...] Mais ils ne m'ont pas laissé passer. [...] après mes deux ans de BEP, je suis rentré en 1^{ère} de réadaptation, et ensuite en Terminale. Mais pas celle que je voulais. J'ai eu mon bac à l'âge normal, à 18 ans, grâce à mon année (scolaire) d'avance. Mais après, pour intégrer la filière de prof d'EPS, ils prennent en priorité les bac G. Donc j'ai posé ma candidature, mais y'avait plus de place pour moi. Donc après, j'ai arrêté l'école¹⁷⁵.

La danse hip-hop est ici présentée comme un élément parmi d'autres d'un *continuum* de pratiques liées au corps, c'est-à-dire aux dispositions physiques que valorisent Frédéric et Thierry. Ce faisant, ce dernier dénigre aussi les activités opposées à ce travail du corps, c'est-à-dire ce qu'il appelle « *le travail de bureau* ».

À partir de ces exemples, on peut dès lors confirmer l'hypothèse selon laquelle les danseurs de hip-hop de la première génération appartiennent majoritairement aux fractions des classes populaires qui sont les plus éloignées de la culture scolaire. Comme dans les cas de Thierry, de Bruno ou de Frédéric, la plupart de ces danseurs de la fin des années 1980 et des années 1990 ont fait peu d'études (Bac G pour Thierry, BEP pour Frédéric, Bac Pro Comptabilité pour Bruno). Ils n'ont pas bénéficié des mesures politiques de démocratisation scolaire ayant

¹⁷⁵ Entretien avec Thierry réalisé le 10 juin 2010

permis aux jeunes de familles populaires, et notamment immigrées, d'accéder massivement aux études supérieures, et qui sont mises en place à partir des années 1980 (Beaud, 2003).

C. Les DJ : des autodidactes avec un petit capital économique

Le *deejaying* requiert des dispositions instrumentales et musicales (savoir écouter attentivement une musique, et avoir de solides connaissances musicales) et des aptitudes particulières à la composition artisanale du son (extraire des *samples* et des bruitages, créer des morceaux originaux). Ces dispositions et aptitudes peuvent être acquises par l'expérience elle-même, mais aussi par des activités comme la pratique d'un ou plusieurs instruments de musique, ou par des formations scolaires ou professionnelles (vendeur de disques, producteur musical, ingénieur du son, etc.). Et, plus que les autres disciplines du hip-hop, le *deejaying* nécessite un long apprentissage solitaire, souvent chez soi avec ses disques et son matériel (platine vinyles, table de mixage, sampleur, boîte à rythmes), qui est au fondement de l'accumulation d'un certain *capital ascétique*. Par ailleurs, cette activité nécessite un investissement pécuniaire important¹⁷⁶. Comme l'explique Karim Hammou, les DJ deviennent peu à peu, durant les années 1980, « *des bricoleurs du son* » (Hammou, 2013 : 51) et sont de ce fait aussi importants que les rappeurs dans la production du « *tout propositionnel* » (Cheyronnaud 2003) que constitue un morceau de rap. Si l'interprète est le narrateur, celui qui adresse un propos à l'auditeur et qui endosse à l'occasion les habits de la vedette, les DJ sont aussi les « *hommes-orchestres, connaisseurs des dernières innovations techniques et instrumentales du funk américain [qui] forment le creuset qui permet de développement durable de formes de rap locales au cours des années 1980* » (Hammou, 2013 : 51). Ce sont notamment eux qui impriment au rap français de la première génération – c'est-à-dire celui de la toute fin des années 1980 et des années 1990 – sa marque musicale funk et la pratique du *breakbeat*, c'est-à-dire les parties instrumentales saccadées des morceaux de rap réalisées grâce à l'essor des sampleurs numériques (*ibid.* : 52).

Qui sont les hip-hoppeurs présentant des dispositions instrumentales et musicales préalables, ainsi que des ressources financières et une capacité au travail ascétique ? La question de l'acquisition des outils et des disques est centrale. Morgan Jouvenet écrit que « *l'enquête qui*

¹⁷⁶ Il faut alors compter au moins 10000 ou 15000 francs pour du matériel permettant de produire des morceaux de qualité professionnelle. Auxquels il faut rajouter le prix d'achat des disques vinyles. Durant la période 1985-1995, ceux-ci coûtaient environ 15-20 francs pour un disque 45 tours, et 70-80 francs pour un disque 33 tours (et avec un supplément pour les « imports » venus des Etats-Unis)

démontrerait que, comme on l'entend souvent, les différences de profil sociologique entre les MC et les DJ du rap s'expliquent par [les] contraintes matérielles différentes, reste à faire » (Jouvenet, 2006 : 98). Pour y répondre, on peut d'abord remarquer que l'on trouve plusieurs DJ dans les principaux « passeurs de culture » signalés plus haut. Sidney, Dan de Tikaret, mais aussi DJ Dee Nasty ou encore DJ Chabin étaient tous DJ, à titre secondaire ou principal (Dan comme vendeur puis gérant de sa boutique, DeeNasty comme coursier, puis DJ de discothèque et animateur de radio, Sidney comme DJ de discothèque et animateur de radio). Or ce qui les distingue, dès 1984, des jeunes pratiquants séduits par la mode hip-hop est le fait qu'ils sont un peu plus âgés (nés entre 1955 et 1963), et qu'ils disposent de revenus issus de leur travail. Ces revenus leur permettent d'investir dans le matériel coûteux nécessaire à l'exercice indépendant de la profession de DJ, c'est-à-dire leur propre matériel, qui doit sans cesse être renouvelé pour coller aux innovations technologiques et donc à la concurrence. Et on peut supposer que ceux qui travaillaient comme DJ en discothèque ou en radio avaient réussi à accumuler rapidement une collection personnelle de disques vinyles.

Pour les autres, le matériel est souvent acquis grâce à l'aide des parents. Ainsi Thierry raconte-t-il que, au sein de son groupe de hip-hoppeurs pluridisciplinaire, « notre DJ, l'avantage qu'il avait, c'était que ses parents étaient chefs d'entreprise. Donc il a pu s'acheter des platines. À l'époque, ça coûtait quand même 4500 ou 5000 francs. Il avait aussi l'argent pour acheter les disques. Et il nous laissait un peu aller chez lui pour essayer les skeuds [disques] »¹⁷⁷. Un des grands DJ qui accompagne la première génération de rappers en France, Jimmy Jay, a quant à lui réussi à financer ses activités en ayant la chance de gagner 300 000 francs au Loto, à l'âge de 17 ans. Cet argent lui permet d'acheter un sampleur, un ordinateur pour le mixage et un micro, mais aussi un petit local à Paris qui servira de studio d'enregistrement (que fréquenteront MC Solaar, Menelik, Timides et Sans complexes, les Sages Poètes de la rue, etc.)¹⁷⁸. Toutefois, ce gain inespéré n'est pas suffisant pour couvrir ces achats et Jimmy Jay devra aussi recourir à l'aide financière de ses parents.

Par ailleurs, certains DJ, comme Sidney, ont grandi dans des familles de musiciens et sont eux-mêmes musiciens. La proximité familiale avec la pratique musicale et le fait d'être soi-même instrumentiste constituent une caractéristique fréquente des DJ. Il en va ainsi d'Alfred (41 ans, Bac ES, mère aide-soignante, père assistant social), qui raconte comment il a d'abord appris la musique en autodidacte avant de se mettre au *deejaying* :

¹⁷⁷ Entretien avec Thierry réalisé le 10 juin 2010.

¹⁷⁸ Interview de Jimmy Jay, Abcdrduson.com, 20 septembre 2009.

En fait, je n'étais pas trop dans le délire hip-hop avant mes 18 ans. J'écoutais du rap. Mais je n'étais pas un « activiste », c'est-à-dire que je ne faisais pas quelque chose comme danser ou graffer. Moi, j'ai commencé assez tard. Moi, à l'époque des émissions de Dee Nasty sur Radio Nova [l'émission DeeNastyle, animée par Lionel D. et mixée par DJ Dee Nasty, en 1988-1989], j'écoutais autre chose... [..] En fait [le goût pour le hip-hop], je crois que c'est surtout lié aux connaissances. J'ai toujours été très ouvert musicalement. Et mes amis, ils me faisaient souvent découvrir plein de genres de musiques. Je me souviens de la sœur d'un ami, qui était une fan de The Cure. Moi, j'avais 13 ans, et je me suis mis à écouter The Cure et je suis devenu fan aussi. Voilà, tu t'adaptes aux genres de musique qu'écoutent les gens avec qui tu traînes. Et tu t'adaptes. J'ai un autre pote qui était dans le délire hard-rock, et moi, j'écoutais, j'achetais des disques. [..] J'écoutais du rap déjà depuis 1993 environ. Mais juste un peu. Et j'écoutais ça autant que du rock ou d'autres choses. [..] C'est un truc qui est venu très tôt, le fait d'acheter des disques, de s'intéresser aux disques. Le premier disque que j'ai acheté – enfin que j'ai fait acheter à mes parents (rires), j'avais 11 ou 12 ans. C'était les 45 tours de Renaud et de Téléphone. Comme quoi, musicalement, j'ai toujours été très ouvert. J'ai aussi été autodidacte. J'ai joué de la guitare tout seul, j'ai joué de la batterie tout seul. J'ai joué dans diverses formations, que ce soit du hard-rock, de la fusion. [..] C'est en 1994-5 que j'ai découvert le *deejaying* par le biais d'un gars que j'ai connu en stage. À l'époque, j'habitais chez mes parents. Donc avec l'argent que je gagnais, je m'achetais des vinyles. J'ai aussi un peu économisé pour m'acheter du matériel, qui était relativement cher à l'époque. Je me suis mis à mixer d'abord dans mon coin, et j'ai commencé à sortir des cassettes mixées, des *mixtapes*. Et je les proposais dans des magasins spécialisés¹⁷⁹.

De façon générale, on retrouve chez les DJ des formes d'apprentissage très proches de celles des musiciens des musiques populaires. Ainsi la capacité à mener un long travail solitaire d'apprentissage rappelle-t-elle les modes d'acquisition des compétences musicales chez certains pratiquants du « *jazz de danse* » (Becker, 1985 [1963] : 103 et suiv.), parmi les guitaristes amateurs (Deslyper, 2014) ou encore chez les lycéens qui se forgent une « *vocation rock* » (Seca, 1991). Dans beaucoup de cas, le soutien parental, qu'il soit matériel ou qu'il s'agisse d'une tolérance indirecte à la pratique (Seca, 1991), s'avère fondamental pour permettre à des adolescents de s'investir dans l'apprentissage du métier de DJ. On voit aussi, chez eux comme chez nombre autres musiciens autodidactes, un mode d'apprentissage qui s'effectue en dehors de l'école, des cours particuliers ou de l'école de musique, selon une modalité plus informelle (Green, 2002) qui obéit souvent à schémas évolutifs irréguliers. En conséquence, les parcours d'apprentissage des DJ sont souvent ponctués par les rencontres opportunes. Comme le rappelle Claude Fossé-Poliak, « *l'autodidacte n'apprend jamais "tout seul", mais ses maîtres, ses guides, ses "sourciers", car il y en a toujours (même s'ils peuvent*

¹⁷⁹ Entretien avec Alfred réalisé le 25 novembre 2011.

prendre diverses figures), ne sont pas les enseignants habilités par l'institution scolaire » (Fossé-Poliak, 1992 : 30). Ainsi Alfred raconte-t-il la façon dont il a appris le métier de DJ au gré des rencontres et d'un travail solitaire :

Et puis il fallait que j'apprenne les choses. Parce que moi, comme études, j'ai eu un Bac ES – que j'ai fait malgré moi, parce que ce n'était pas ce que je voulais faire – et j'ai fait un peu de fac, mais j'ai abandonné au bout de quelques mois (en première année de licence de LEA]. Donc j'ai dû apprendre sur le tas : rédiger les statuts, contacter un avocat, etc.

- *Tu as un diplôme d'ingénieur du son ?*

Non. [...] Dans le monde du hip-hop, en général, la plupart des gens sont des autodidactes, ils apprennent sur le tas.

Chez moi, quand je faisais mes *mixtapes*, j'ai appris indirectement le métier. Parce que je me servais d'une table 4-pistes-cassette, et c'est le même système qu'une console que tu peux retrouver en studio, mais avec moins de boutons. Et après, j'ai investi dans un autre lecteur 8-pistes numérique, mais là encore, c'est le même principe. Chez moi, je n'avais pas d'ordinateur. Mais, en tant que DJ, la technique, les boutons, tu sais comment ça marche. Tu as quand même des bases.

- *Tu n'as jamais appris aux côtés d'autres DJ ?*

Alors si, au tout début, y'a un gars que j'ai rencontré qui était DJ de soirée. Il m'a montré le matériel qu'il avait, il m'a fait essayer. Et là, je me suis dit : « il faut que j'aie ça aussi ». Peut-être qu'il m'a appris deux ou trois trucs, qu'il m'a donné quelques conseils. Mais après, ce qui compte, c'est la pratique. T'es tout seul face à ton matériel. Si tu veux apprendre, c'est toi face à toi-même. Mais je crois que c'est pareil dans toutes les disciplines du hip-hop. Chez moi, j'enregistrais des émissions de radio, et je les mixais. Y'avait aussi des émissions de DJ. Alors j'écoutais, et j'essayais de faire les mêmes trucs. Après, j'ai rencontré d'autres DJ. Notamment un DJ X que j'ai rencontré grâce à mon petit frère. On a commencé à bosser ensemble [ils ont produit des mixtapes ensemble]. Et lui aussi, il avait appris tout seul de son côté.

Enfin, une dernière caractéristique des DJ concerne ce qu'on peut qualifier de dimension sorcière du travail de DJ. Il s'agit de la recherche solitaire de toutes les techniques originales permettant de distinguer ses créations de celles des autres. Cette quête distinctive est d'autant plus poussée dans le cas des DJ qu'il s'agit d'une activité de bricolage sonore, fondée sur la récupération et le détournement de sons et de matériels. Et elle est encore ravivée pour la première génération de DJs, qui font émerger une pratique musicale nouvelle et méconnue. On retrouve ici une des caractéristiques des « musiciens underground » étudiés par Jean-Marie Seca à la fin des années 1980, dans les années 1990 et dans les années 2000 (Seca, 1992, 1994, 2000, 2001), c'est-à-dire le fait qu'il s'agit de « *minorités professionnelles artistiques [...] se voulant hétérodoxes tout en étant primordialement anomiques* » (Seca,

2001 : 14-15). Ainsi cette double dimension hétérodoxe et anémique amène-t-elle les DJ à chercher constamment des nouveaux disques, des nouvelles techniques (de mixage, de scratches, de samplage, d'innovations sonores) et du nouveau matériel de travail. Certains vont jusqu'à développer des méthodes secrètes – voire sournoises – de conservation de ses connaissances. C'est ce que raconte le rappeur Akhenaton au sujet de Kheops, DJ du groupe IAM, qu'il rencontre dans les studios de Radio Sprint en 1985 :

Comme l'illustre DJ américain [Grandmixer DST], Kheops trimbait des disques vinyles impossibles à identifier, il découpait le nom des artistes et des titres des chansons au cutter : une technique classique des DJs outre-Atlantique pour protéger leurs sources, l'origine de leurs scratches, et éviter ainsi de se les faire piquer. [...] C'était un authentique « vinyle addict ». Il pouvait se lancer dans des périples à Bordeaux ou Paris pour dénicher avant tout le monde les nouveautés. [...] Quand il achetait les tout derniers titres parus à la Fnac, il prenait trois ou quatre exemplaires du même album et les autres, il les rayait discrètement avec son tournevis, histoire d'être le seul DJ de Marseille à en disposer »¹⁸⁰.

Ce récit atteste d'abord du fait que les DJ disposent d'un ethos différent de celui des danseurs, pour lesquels nous avons indiqué que la pratique était surtout collective et peu concurrentielle. Ces différentes dimensions du travail de DJ renseignent aussi de deux manières sur le recrutement social des DJ. D'une part, l'important investissement temporel et financier rappelle ce que Christian Bromberger et son équipe ont appelé les « *passions ordinaires* », c'est-à-dire des loisirs ou des « *semi-loisirs* » (Dumazedier, 1962) auxquels les adeptes consacrent beaucoup de temps et d'argent, comme l'œnologie, la photographie, les collections d'objets, ou encore la moto, le jardinage, le bricolage (Bromberger, 1998). Cet élément tendrait à première vue à rapprocher les DJ des classes populaires en général, et des fractions économiques des classes populaires en particulier, dont les membres manifestent souvent des aspirations culturelles et économiques frustrées du fait d'un parcours scolaire interrompu précocement (comme Alfred) qu'ils compensent par un investissement intense dans une pratique autodidacte. Le fait que les membres des classes populaires disposent généralement de davantage de temps libre non travaillé que les classes supérieures salariées (Gershuny, 2000 ; Fermanian, 1999 ; Chenu et Herpin, 2002) renforce encore cette dynamique en autorisant un investissement temporel plus important. D'autre part, les dispositions ascétiques dont font preuve les DJ de la première génération – malgré un rendement professionnel hautement incertain – et les prérequis financiers afférents rappellent les modes d'appropriation culturelle propres aux classes moyennes ou aux membres des

¹⁸⁰ Akhenaton, Eric Mandel, *La face B*, Don Quichotte, Seuil, 2010, p.124-125

classes populaires en mobilité sociale ascendante (Schwartz, 1990 : 110-111 ; Bourdieu, 1979 : 325, 452-453).

On peut alors affirmer que l'activité de DJ, au moins pour la première génération, est rendue plus probable chez les jeunes issus de familles qui se situent à cheval entre les classes populaires cultivées et les classes moyennes. À l'image d'Alfred, qui a grandi dans un pavillon à proximité de plusieurs cités HLM que ses parents avaient réussi à quitter, et dont les parents ont exercé des professions d'employés qualifiés, et qui auto-situe sa famille comme « *classe moyenne* » :

Mes parents sont arrivés en France [fuyant une dictature d'Amérique du Sud], ils ne savaient pas parler français. Ils ont commencé par des boulots de merde et, au final, ils ont réussi à avoir un boulot correct et à s'intégrer. Ils ont vécu pendant 20 ans dans un HLM, et ils ont réussi à s'acheter un pavillon. Après, je ne dis pas qu'on roulait sur l'or. Mais on se débrouillait. Une classe moyenne, quoi... Ma mère, au début, elle était femme de ménage. Et après, elle a repris des études pour avoir une formation. Quand j'étais ado, ma mère travaillait [comme employée d'une ONG]. Et mon père, il [était technicien pour une petite entreprise de textile]. Et aujourd'hui, ma mère est à son compte [aide à domicile] Et mon père, il est dans le social. De toute façon, la plupart des [sud-américains] qui sont arrivés en France travaillaient dans le social.

- Et tu dirais que c'est cette situation qui t'a permis d'acheter du matériel de DJ ?

Ouais. Parce que, à l'époque, j'étais étudiant, mais j'avais un boulot à côté. Et comme je vivais chez mes parents, je ne payais pas de loyer. Donc l'argent que je gagnais, je m'en servais pour mes loisirs, et notamment pour acheter du matériel. Dans mon cas, je crois que ça a joué. C'est parce que leur salaire suffisait à payer le loyer et les charges qu'ils ne me demandaient pas d'argent. Après, il y a sûrement une différence entre DJs et rappeurs. Parce que pour rapper, t'as besoin juste d'une feuille et d'un stylo. Après, si tu fais le tour, c'est clair que la plupart des DJs, ils sont blancs. Ça ne veut pas dire qu'ils étaient tous socialement aisés. Mais j'imagine qu'ils l'étaient plus que la plupart des rappeurs¹⁸¹.

D. Les graffeurs et les tagueurs : des déviants clivés

Le graffiti et le tag requièrent des dispositions illustratives et soignées (savoir dessiner) et des aptitudes graphiques et techniques (créer des fresques ou des lettrages originaux, savoir s'introduire illégalement dans des lieux pour y réaliser ses œuvres). Frédéric Vagneron, en observant l'élaboration d'une œuvre collective par des graffeurs, remarque ainsi que ceux-ci valorisent autant « *la qualité graphique [lorsque l'œuvre] nécessite davantage de temps pour l'élaboration [et] la rencontre autour d'un projet commun* » que le fait d'« *agir vite, sans être*

¹⁸¹ Entretien avec Alfred réalisé le 25 novembre 2011.

vu ni se faire appréhender, et d'utiliser les supports les plus improbables et périlleux dans leur accessibilité » (Vagneron, 2003 : 92). Ces dispositions et aptitudes s'acquièrent, outre la pratique, par des activités artistiques : la pratique du dessin (loisir, cours), la scolarisation dans une filière artistique (écoles d'art, design, dessin industriel, architecture, etc.). Mais aussi des activités permettant d'entretenir un *capital de marginalité*, c'est-à-dire une certaine expérience de l'illégalité pour savoir s'introduire par effraction dans des lieux interdits (petits cambriolages, squats, expériences professionnelles dans le bâtiment, etc.). Richard Lachmann a bien saisi l'importance de la marginalité dans la pratique du graffiti et du tag dans l'enquête qu'il a menée auprès de pratiquants new-yorkais au milieu des années 1980. Ceux-ci s'exposent à plusieurs types de dangers : électrocutions, chutes, blessures, arrestations par la police. Et ils doivent mener un important travail de repérage, qui fait penser à celui mené par des cambrioleurs, comme le raconte l'un d'eux : « *Peindre toute une façade de voiture de métro, ça prend des heures, et encore plus quand je travaille en solo [...] On doit partir en mission pour connaître les bons dépôts de métro, les bons tunnels où on peut travailler suffisamment longtemps pour terminer complètement une voiture avant que la police nous chasse.* » (Lachmann, 1988 : 61).

Qui sont les jeunes présentant ces dispositions paradoxales, qui les rapprochent à la fois des artistes contemporains professionnels et des auteurs d'actes de petite délinquance ? On peut d'abord remarquer que l'affiliation du graffiti et du tag au hip-hop n'a jamais été complètement acquise et a souvent été remise en question. Ainsi, comme l'écrit Vincent Piolet, « *les graffeurs en France ont toujours eu un statut à part, comme un satellite autour de la constellation hip-hop. Leurs motivations n'ont pas toujours été liées au Mouvement [hip-hop] au sens où l'on se devait d'écouter du rap ou danser* » (Piolet, 2015 : 110). Cette distance a aussi été remarquée par plusieurs auteurs qui se sont intéressés au hip-hop dans son ensemble (Bazin, 1995 ; Lafargue de Grangeneuve, 2008). Une raison de cette distance est le fait que, aux États-Unis comme en France, le graffiti et le tag ont préexisté à l'émergence des autres disciplines du hip-hop. Ainsi le graffiti tel que nous le connaissons apparaît-il à New-York à la fin des années 1960, soit une dizaine d'années avant les *block parties* animées par Afrika Bambaataa. En France, par l'intermédiaire de quelques passeurs de culture qui voyagent entre New-York et Paris, il fait son apparition vers 1981-1982¹⁸², soit deux ans avant que le programme H.I.P.H.O.P. n'invite le graffeur new-yorkais à exposer son art sur TF1, suscitant ainsi de nouvelles vocations parmi les téléspectateurs. De fait, parmi les

¹⁸² La première mention que l'on en trouve dans la presse figure dans une série de trois articles publiés dans *Libération* en octobre 1981 (Pascaline Cuvelier, « Graffiti non-stop », *Libération*, 27, 28 et 29 octobre 1981)

premiers graffeurs parisiens, certains ont commencé à pratiquer avant de connaître le rap, le *deejaying* et la danse hip-hop. Ainsi un précurseur du graffiti parisien, Bando, qui pratique depuis 1981, déclare-t-il dans une interview télévisée pour la chaîne câblée MCM : « *Je n'ai jamais acheté un disque de rap de ma vie. Je n'ai jamais écouté de rap*¹⁸³ ».

En conséquence, contrairement aux autres disciplines du hip-hop, on trouve parmi les graffeurs et les tagueurs une proportion plus importante de jeunes issus de familles des classes moyennes. L'enquête menée en 2000 par Stéphanie Busquets et Marie-Line Felonneau (Busquets & Felonneau, 2001a) auprès de graffeurs bordelais a mis en évidence ce trait distinctif du graff et du tag. Les auteures écrivent que « *l'enquête de terrain [...] permet d'emblée de rompre avec l'image communément véhiculée de jeunes marqués par l'exclusion et la précarisation. Les tagueurs interrogés sont issus de milieux sociaux assez hétérogènes. Ils appartiennent plutôt aux catégories intermédiaires. Nos tagueurs sont français, ont entre 15 à 24 ans mais surtout entre 16 et 18 ans. Ils résident indifféremment dans tous les secteurs de la ville y compris des quartiers de standing, ils sont scolarisés dans tous les établissements de la ville y compris les plus prestigieux. Notons qu'une bonne partie de nos tagueurs étudiants sont inscrits dans des filières artistiques (Beaux-Arts, Arts plastiques, Histoire de l'art) [...] Bref, on voit qu'on est bien loin d'actes de vandalisme simples émanant d'exclus de la galère !* » (Busquets & Felonneau, 2001b : 24-25). Alain Vulbeau dresse le même constat en remarquant que, contrairement au cas new-yorkais, les graffeurs parisiens se recrutent surtout parmi les classes moyennes et les étudiants des Beaux-Arts (Vulbeau, 1992). Toutefois, ces travaux omettent le fait que certains graffeurs et tagueurs de la première génération ont été également rappeurs ou danseurs, et qu'ils fréquentaient certains lieux de pratique collective du hip-hop durant cette période. Le terrain vague du quartier de La Chapelle à Paris était ainsi un lieu de rendez-vous de graffeurs avant de devenir le théâtre des danseurs et des rappeurs (Piolet, 2015 : 143). Et, même durant les *block parties* organisées par Dee Nasty en 1986-1987, les graffeurs et les tagueurs étaient présents en nombre, qui s'essayaient ou se perfectionnaient sur les murs de la friche pendant que leurs homologues danseurs et rappeurs s'adonnaient à leurs disciplines respectives au centre de l'ancienne dalle de béton¹⁸⁴. Ainsi, à titre d'exemple, Dee Nasty a été graffeur membre du *crew* Uggly Three, et le groupe de rap NTM était à l'origine un *crew* de graffeurs qui s'appelait 93NTM. Ces éléments permettent de supposer que beaucoup des graffeurs et des tagueurs de la première génération partageaient l'origine sociale populaire de la majorité des pratiquants du hip-hop

¹⁸³ Interview de Bando dans *Sous-Sol*, diffusée sur MCM, 1999.

¹⁸⁴ Voir annexe n°4.

de la première génération. Par contre, le fait que ces derniers finirent par se spécialiser et se faire connaître dans une autre discipline révèle en creux qu'ils ne possédaient pas les dispositions et les ressources nécessaires pour le graff et le tag. Le récit de Maxime (46 ans, père employé de banque, mère au foyer, Bac), qui a connu cette époque et fréquenté le terrain vague de La Chapelle, illustre bien ce phénomène :

Le tag et le graff, c'est arrivé des *States* comme un truc fulgurant. Y'avait un effet de groupe. Tout le monde voulait poser son blaze partout. Je pense que tout le monde se disait « si tel mec écrit son nom dans la rue, il faut que je fasse pareil parce que la rue, elle est aussi à moi ». Donc, au moment du terrain vague, c'était l'époque où tout le monde voulait cartonner [écrire beaucoup de tags ou de graffs], et tout le monde avait sa bombe de peinture dans la poche, au cas où. (...) Ça a aussi été une mode. La plupart des soi-disant graffeurs, ils ont vite arrêté dès qu'on a commencé à se prendre des amendes par les keufs. T'en a plein qui sont plus allés vers la danse ou le rap aussi. (...) Faut dire ce qui est : parmi tous les apprentis graffeurs de 1986-1987, la plupart, ils étaient mauvais. Ils cartonnaient un peu, mais c'était vilain (*rires*) ! Quand ils s'en sont rendus compte, ou alors qu'ils se sont dit qu'ils n'arriveraient pas à progresser, ils ont quitté le gueu-ta [tag, en en verlan]. C'est pas donné à tout le monde. Si tu ne sais pas un peu dessiner, déjà, tu n'iras pas loin dans le gueu-ta. Donc passe à la danse, c'est mieux pour toi mon frère (*rires*)¹⁸⁵!

Que peut-on alors conclure du recrutement social des tagueurs et des graffeurs de la première génération ? On peut distinguer deux sous-groupes de pratiquants et y attacher deux logiques d'action différentes. Un premier groupe de pratiquants d'origine sociale populaire est constitué autour de la valorisation d'une espèce particulière de capital culturel, un « capital contre-culturel » (Fossé-Poliak & Mauger, 1977) construit en opposition à la culture légitime. Il s'agit de graffeurs et de tagueurs dont les pratiques illégales représentent, en plus de l'acte artistique, une « tentative de réinvestir la ville fragmentée sous la forme d'un marquage symbolique » (Kokoreff, 1988 : 86) et qui partagent une croyance en la marginalité comme forme de résistance culturelle. Un deuxième groupe de pratiquants, issus de familles de classes moyennes et initiés aux arts par l'école ou la socialisation familiale, partage avec les premiers certaines aspirations artistiques. Mais, pour eux, la dimension délinquante de leur pratique – du vol des bombes de peinture aux risques pénaux encourus – doit être comprise autrement. Pour eux, la pratique du graffiti et du tag autorisent – au moins en partie – des formes d'encanaillement et d'ivresse sociale provoquées par la peur du risque et le sentiment de représenter une avant-garde artistique. C'est en substance le sens que le graffeur Bando

¹⁸⁵ Entretien avec Maxime réalisé le 5 janvier 2013.

donne à sa pratique lorsqu'il déclare : « *Y'a pas de respect à avoir pour les monuments publics. Les tags, c'est fait pour aller n'importe où, partout. Tout ce qui est du domaine public, c'est à massacrer [...] Le seul truc qui compte en tag, c'est le nombre. Un mec qui écrit le tag le plus pourri de la terre, s'il en fait plein partout en nombre, c'est lui le meilleur, c'est tout.* ¹⁸⁶ »

E. Hip-hoppeurs et styles de vie populaires

Le recrutement social différencié des rappeurs, des DJ et des danseurs rappelle fortement la tripartition de l'espace des styles de vie populaire « conformes », c'est-à-dire non déviants, mise en évidence par Gérard Mauger et Claude Fossé Poliak dans les années 1970 (Fossé-Poliak & Mauger, 1983) puis confirmée au début des années 2000 (Mauger, 2009a).

On y retrouve en effet le « pôle viril », auquel appartiennent la majorité des danseurs. Ce pôle regroupe les jeunes des classes populaires qui valorisent le plus la force physique, qui se destinent le plus probablement aux emplois ouvriers les plus physiques et dont les pratiques culturelles de prédilection sont la musique (le rock, à l'époque de l'enquête), le cinéma, les bandes dessinées mais aussi le sport populaire (football, musculation) et les activités liées à leur *hexis* corporelle virile (mobyette, consommation d'alcool, etc.). Pour certains d'entre eux, la pratique du hip-hop leur permettra (au moins un temps) d'échapper à ce destin et de générer des revenus issus de leur activité artistique¹⁸⁷.

On y retrouve par ailleurs le « pôle cultivé », auquel appartiennent la majorité des rappeurs¹⁸⁸. Ce pôle regroupe les jeunes des classes populaires qui acquièrent un peu de capital culturel *via* l'autodidaxie (les lectures, notamment) ou la méritocratie scolaire. Même si le rap possède une dimension agonistique évidente (Béthune, 1999), on retrouve néanmoins chez les rappeurs un rapport intellectuel au monde, qui transparait dans le travail d'écriture du rappeur et plus généralement dans des pratiques culturelles se manifestant par une certaine bonne volonté culturelle (lecture, curiosité intellectuelle, etc.).

¹⁸⁶ Interview de Bando dans *Sous-Sol*, diffusée sur MCM, 1999.

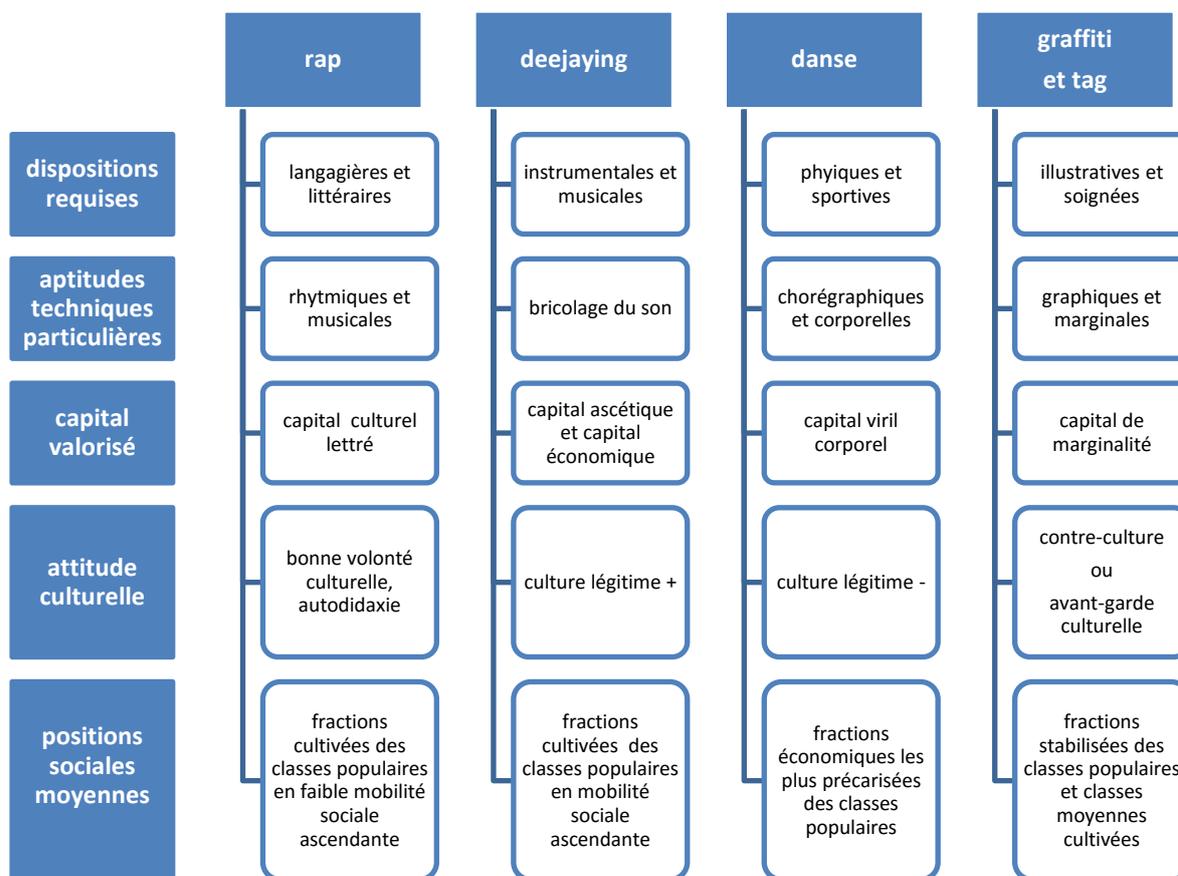
¹⁸⁷ C'est le cas de Bruno, de Thierry et de Frédéric, notamment, qui vivent tous les trois de la danse hip-hop pendant plusieurs années. On trouve des éléments de leurs parcours professionnels dans les chapitres 3, 4 et 5.

¹⁸⁸ Remarquons que, dans son modèle théorique, Gérard Mauger note l'apparition des disciplines du hip-hop dans son enquête réalisée au début des années 2000. Il associe alors indistinctement « la culture hip-hop » au pôle de la « bohème populaire », c'est-à-dire au pôle cultivé déviant des jeunes des classes populaires. Nous proposons donc ici d'affiner cette hypothèse en distinguant les différentes disciplines du hip-hop pour les replacer dans différents pôles de l'espace des styles de vie conformes des jeunes des classes populaires.

Les DJ se situent quant à eux à mi-chemin entre ce « pôle cultivé » (le capital ascétique valorisé par les DJ étant assez proche de l'autodidaxie des membres de ce pôle) et le « pôle de l'embourgeoisement ». Ce dernier pôle réunit ceux qui espèrent une ascension sociale par la réussite économique relative, l'accès à la propriété ou le fait de se « mettre à son compte » (Mauger, 2009a).

Pour ce qui est des graffeurs et des tagueurs, le premier sous-groupe, qui réunit ceux d'origine populaire, rappelle ce que Gérard Mauger et Claude Fossé-Poliak ont théorisé comme le « pôle de la bohème populaire ». Ce pôle est l'homologue du « pôle cultivé » conforme, mais dans l'espace des styles de vie « déviants » des jeunes des classes populaires. Il se caractérise par l'importance de la « bonne volonté culturelle » qui est « *au principe des dispositions, représentations, pratiques caractéristiques de la bohème populaire qui [peut] être décrite comme une version prolétarisée de la contreculture importée des États-Unis* » (Fossé-Poliak & Mauger, 1977). Dans les années 1970, il s'agissait des « baba-cool » qui voyaient dans leurs pratiques culturelles et leur style de vie les fondements de l'érection d'une contre-société marginale sur le modèle de la bohème étudiante. Les autres, de classes moyennes, partagent un rapport à la dimension illégale de la pratique qui rappelle ce que Claude Chamboredon appelait la « *délinquance anomique* ». C'est-à-dire un « *type de délinquance caractéristique des adolescents des classes favorisées, [...] symptôme et conséquence d'une crise d'éducation, [qui] s'oppose à celle des adolescents de classes populaires, qui apparaît comme un phénomène "endémique", lié à un certain style de vie* » (Chamboredon, 1971 : 340). Ils sont, d'un point de vue sociologique, des pièces rapportées du hip-hop de la première génération, avec qui ils ne partagent qu'une courte session historique avant de s'en détacher singulièrement dès le milieu des années 1990 (voir chapitres 4 et 5).

Fig. 7 - Tableau synoptique des dispositions requises, des aptitudes et du capital valorisé dans chacune des disciplines du hip-hop de la première génération



Dans ce tableau, on retrouve pour chacune des disciplines, telles qu'elles sont pratiquées par les « pionniers », les différentes dispositions et aptitudes techniques nécessaires. La notion de capital spécifique valorisé permet de mettre en évidence que chacune de ces disciplines fonctionne à la manière d'un sous-champ, où les places font l'objet d'une compétition. La référence à une attitude culturelle générale permet de situer les pratiquants de chaque discipline au regard de la tension entre l'inculcation de la culture légitime (notamment *via* l'école) et d'autres formes d'apprentissage culturel (autodidaxie, contre-culture, avant-gardisme). Enfin, la position moyenne occupée est une stylisation – nécessairement réductrice – qui informe sur l'idéal-type du pratiquant de chaque discipline, en termes d'origines et de trajectoire sociale.

IV. Le hip-hop en quête de respectabilité

Le recrutement social des « pionniers du hip-hop », composé majoritairement de garçons issus des quartiers populaires et/ou de l'immigration africaine, maghrébine ou de la migration interne antillaise, tend à alimenter, dans les représentations médiatiques et politiques, la confusion entre le hip-hop et deux formes contemporaines de déviance sociale associées à la « génération banlieue » à la fin des années 1980 et surtout au début des années 1990 : la formation de bandes qui se livrent à des activités de petite délinquance collective, et la toxicomanie dans une moindre mesure. En étudiant les apparitions médiatiques des rappeurs en France, Karim Hammou a bien montré que, jusqu'au milieu des années 1990, alors que les premiers rappeurs sont invités sur des plateaux de télévision, les journalistes ont pour habitude de questionner leurs interlocuteurs sur les *fonctions sociales et politiques* du rap dans les banlieues¹⁸⁹. Les rappeurs se voient ainsi confier un « *mandat minoritaire* » qui consiste à « *porter l'altérité* » sociale, raciale et territoriale dans des arènes médiatiques et politiques (Hammou, 2012 : 76 et suiv.). Au-delà du fait de rendre visibles leurs pratiques dans l'espace public, il s'agira de voir comment les hip-hoppeurs de la première génération font en sorte de se démarquer symboliquement et pratiquement de l'univers déviant de la petite délinquance et de la toxicomanie.

A. La porosité entre l'univers du hip-hop et les pratiques juvéniles déviantes

La petite délinquance juvénile collective est un phénomène social banal dans les milieux populaires, toutes époques confondues. Gérard Mauger a ainsi montré la stabilité qui caractérise les fonctions et l'organisation interne des bandes depuis les « loubards » et les « blousons noirs » des années 1970 jusqu'aux bandes de « racailles » des années 1990 et 2000¹⁹⁰. Elles restent, à travers les époques et les lieux, « *une forme de sociabilité des jeunes des classes populaires, entre la fin de l'école et l'établissement matrimonial* » (Mauger, 2006b : 17). Dominique Khalifa, quant à lui, a montré grâce à un important travail d'archives

¹⁸⁹ Pour une analyse détaillée de ces apparitions télévisées et des interactions entre pratiquants et journalistes, voir Karim Hammou, « Programmer l'ambiguïté. La médiatisation d'une pratique du rap en français à la télévision (1987-1991) », in Pecqueux (Anthony), Roueff (Olivier) (dir.), *Ecologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Editions de l'EHESS, 2009.

¹⁹⁰ Gérard Mauger, *op. cit.*, 2006.

de presse et de police à quel point les discours médiatiques et politiques sur les « Apaches » du Paris de la Belle Époque sont similaires à ceux produits tout au long du vingtième siècle à propos des « bandes de jeunes »¹⁹¹. Les bandes qui se forment dans le milieu des années 1980 dans l'agglomération parisienne présentent certaines spécificités. Les plus célèbres – les Ducky Boys, les Asney, les Requins Vicieux ou encore les Black Dragons, etc. – rassemblent chacune des centaines de jeunes regroupés par quartiers, par communes ou par affinités culturelles (rockabilly ou rock'n'roll) et éventuellement politiques (affrontement avec les bandes de skinheads racistes, bandes inspirées des Black Panthers étasuniens¹⁹²). Par ailleurs, et c'est ce qui explique sans doute leur surexposition médiatique, elles sont composées très massivement de garçons enfants d'immigrés des banlieues parisiennes¹⁹³. Enfin, ces bandes sont mobiles : elles se regroupent dans des lieux de passage de la région parisienne (centres commerciaux, gares de RER) et dans certains lieux du centre de Paris (quartiers des Halles, de Saint-Michel, de la Gare du Nord) et se livrent souvent à des actes de petite délinquance (vol, violence, racket, etc.).

Certains aspects et certains ressorts de la sociabilité déviante des bandes recourent ceux de l'investissement intensif des « pionniers » dans la pratique du hip-hop. Ainsi l'enquête de Marwan Mohammed souligne-t-elle que les bandes – qu'il définit comme des « *regroupements juvéniles, informels et durables, qui se distinguent par une dynamique transgressive et un rapport conflictuel avec leur environnement immédiat* » (Mohammed, 2011 : 6) – accordent une grande importance au collectif et à la quête de réputation interne et externe à laquelle ses membres se livrent en permanence. Par ailleurs, la bande constitue « *un lieu de socialisation et d'apprentissage* » (*ibid.*: 408) sur fond d'apprentissage collectif des valeurs de virilité (Willis, 1977, Mohamed, 2011). Ces éléments rappellent clairement les dimensions collectives, ostentatoires et compétitives (entre *crews*, ou groupes, puis compagnies) de la pratique des disciplines du hip-hop durant cette période. Par ailleurs, les activités délinquantes de bandes visent l'acquisition d'une valorisation symbolique que Marwan Mohammed analyse comme « *un moyen de revanche sociale qui permet de renverser ponctuellement la domination* » (*ibid.*: 338). Cet élément fait penser au fonctionnement très intégrateur du « mouvement », c'est-à-dire du groupe des hip-hoppeurs,

¹⁹¹ Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995.

¹⁹² Sur l'articulation entre ces deux dimensions fédératrices des bandes, voir le documentaire Marc-Aurèle Vechione, *Antifa. Chasseurs de skins*, Résistance films, 2008.

¹⁹³ Voir les récits de Lamence Madzou, dans Lamence Madzou, Marie-Hélène Bacqué, *J'étais chef de gang*, Paris, La Découverte, 2009.

qui apparaît pour les pratiquants comme un espace protecteur et médiateur à la fois (Pialoux, 1979) et qui permet à ses acteurs de reconquérir une estime de soi. Mais ici, l'estime dépasse le cadre des pairs sociaux ou des voisins du quartier pour concerner une audience plus large : les passants des centres-villes dans un premier temps, puis un public d'amateurs qui se constitue progressivement à mesure que les disciplines du hip-hop gagnent en visibilité. On peut également noter à quel point les modes de pratique agonistiques des disciplines du hip-hop de la première génération (le *battle* de danse, le *clash* de rap ou la compétition entre graffeurs pour afficher son nom de la façon la plus visible) peuvent être interprétées comme des transfigurations symboliques des comportements violents et agressifs (les « embrouilles ») auxquels se livrent les membres des bandes.

Enfin, l'âge auquel on pratique le hip-hop est le même que celui auquel on s'investit généralement dans la bande. Il s'agit de la jeunesse, entendue au sens d'âge social, c'est-à-dire « *l'âge de l'apesanteur* » vis-à-vis des contraintes familiales et économiques (Mauger, 2010 : 19), ou « *la séquence de trajectoire biographique définie par le double processus d'accès à une position stabilisée sur le marché du travail et sur le marché matrimonial* » (*ibid.* : 13). Marwan Mohammed a ainsi montré que les bandes, sont surtout constituées par des jeunes garçons, qui les rejoignent au moment de la scolarisation en collège, c'est-à-dire durant l'adolescence, et y demeurent jusqu'au début de l'âge adulte (recherche d'emploi ou mise en couple). À ce sujet, Dan, qui a connu nombre des pionniers du hip-hop, a pu constater que l'investissement dans le hip-hop était peu compatible avec l'installation matrimoniale. Il résume cela fort bien quand il explique que « *ce qui est très difficile, c'est le hip-hop et la vie de couple. Tous les mecs qui ont été passionnés à fond, ils ont des vies de couple complètement destroy* »¹⁹⁴. Dit autrement, le plus souvent, on traîne avec des copains dans la bande, ou avec ses copains du « mouvement hip-hop » au moment où on est en train de s'émanciper de sa famille d'origine, où on se cherche une place sur le marché du travail, et avant de s'installer en couple. La sociabilité de bandes est donc une option concurrente de celle de l'investissement dans une activité sportive ou artistique pour certains jeunes garçons de milieux populaires, notamment ceux qui quittent prématurément le système scolaire.

Cet ensemble de similitudes structurelles entre monde des bandes et monde du hip-hop permet d'expliquer la porosité qui a existé entre ces deux univers pendant quelques années. Dans les

¹⁹⁴ Entretien avec Dan réalisé le 9 mai 2011.

premiers temps de la pratique, beaucoup de « pionniers » sont venus au hip-hop précisément parce que celui-ci était une activité issue de l'histoire des gangs des ghettos étasuniens, vis-à-vis desquels ils ressentaient une proximité de condition. Dan, observateur privilégié de l'émergence du hip-hop à Paris, fournit quelques éléments sur la présence parmi les hip-hoppeurs de la première génération d'une certaine proximité avec la petite délinquance, d'un « côté bandit méchant » qu'ils canalisait via le hip-hop :

Ceux qui arrivaient [dans les soirées, ou au terrain vague de La Chapelle] des beaux quartiers, genre du 16 [XVI^e arrondissement de Paris], et qui voulaient se la jouer un peu hip-hop, genre « proche de la rue », ça transpire tout de suite, que t'es un peu ...pas vrai ! Du coup, ils se faisaient mettre à l'amende dans les 10 minutes qui suivent. La sélection, elle se faisait naturellement (*rires*).

C'est-à-dire ? Comment étaient-ils démasqués ?

Bah... tu vois que par exemple, le gars il n'a pas les bons habits. Par exemple, il a un K-Way, mais pas le K-Way qui glisse bien. Ou il a les pompes qui ne sont pas adaptées, il a mal mis ses lacets. Ou alors tu lui demandes c'est quoi son blaze, et il hésite, bref, il n'a pas de blaze, en fait.

Mais il n'y en a pas trop eu comme ça. Parce que peut-être qu'il y avait des fils de bourgeois qui aimaient vraiment le hip-hop dès ce moment-là. Mais quand même, à cette époque, ceux qui avaient vraiment la force de la conviction du hip-hop, c'était des mecs de quartiers. Les mecs, la plupart, c'était tous des bandits. C'était des voyous. Ils kiffaient le hip-hop parce que ça leur permettait de canaliser un peu leur côté bandit méchant. C'est la nature propre du hip-hop.

[...] Moi, je n'ai jamais été en prison, ni un super voleur, ni tout ça. Mais je n'ai jamais traîné avec les premiers de la classe, et j'étais toujours prêt à soutenir un mauvais coup ou un truc comme ça. Je fais partie de la population qui n'a pas le droit à tout, ou défavorisée comme on dit maintenant. Et qui aime bien quand on dépasse un peu la loi¹⁹⁵.

Certaines expressions de son récit et sa façon de se positionner (du côté du bandit plutôt que du bon élève) illustrent bien la proximité entre hip-hop et petite délinquance. Cette proximité semble être, un temps, une condition *sine qua non* de l'appartenance pleine au « mouvement hip-hop », au risque de se faire « mettre à l'amende ». À l'échelle individuelle, certains pionniers du hip-hop alternaient un temps entre pratique du hip-hop et sociabilité de bandes. Le parcours de Bruno (45 ans, père agent de sécurité et femme au foyer, Bac Pro comptabilité) est un très bon exemple de ces jeunes adultes qui ont d'abord fréquenté les deux univers avant de choisir le camp du hip-hop :

En fait, ce qu'il s'est passé, c'est que, à un moment, l'émission de Sidney s'est arrêtée, et le phénomène de mode s'est terminé. Mais nous, même quand l'émission de Sidney s'est arrêtée, on était toujours là,

¹⁹⁵ Entretien avec Dan réalisé le 9 mai 2011.

on a continué. Et le problème, c'est qu'on n'avait plus de repères. Donc on essayait de s'inspirer d'autres choses pour continuer dans notre dynamique. Et la vérité, c'est qu'à ce moment, on a beaucoup été influencés par la télévision. Et à ce moment, à la télé, on commençait à nous montrer des reportages sur les « *warriors* » aux Etats-Unis, qui commençaient à se promener avec des battes de base-ball dans les rues. Et puis on avait aussi rencontré des membres des « Black Panthers » [bande éphémère créée en région parisienne au tout début des années 1980 et inspirée de leurs homonymes étasuniens] qui venaient de Vergny, comme nous. Donc on s'est fait un peu aspirer par ce nouveau truc. [...] Dès 1984, on a créé les Atomic Breakers avec d'autres danseurs du 93, puis [la compagnie] Puissance de Feu avec des danseurs rencontrés un peu partout à Paris. On débarquait partout, dans les défis, dans les soirées, etc. Mais Puissance de Feu, c'était la journée. Le soir, j'étais Requins Vicieux !

On était tous des danseurs. Mais les Requins Vicieux, ils étaient plus dans le monde de la délinquance. On se retrouvait tous en scooter, on traînait à Châtelet jusqu'à des heures pas possible, etc. En fait, on est rentré dans le monde de la nuit, ce que je ne connaissais pas avant. On allait au Globo [boîte de nuit parisienne organisant des soirées hip-hop à partir de 1987], on allait à Châtelet, on allait dans les soirées. Et puis un moment, c'est le côté délinquance qui a pris le dessus sur mon côté hip-hop. On a commencé à voler. On allait aux Puces arracher des sapes, on allait dépouiller, on arrachait des scooters. Et ça dansait de moins en moins.

[...] Quand on arrivait en discothèque ou dans les soirées, on prenait le contrôle de la soirée. Et on dansait. Et puis, au fur et à mesure, il y en a qui se sont éloignés, qui sont partis dans le business, vers les meufs. Moi, j'étais dans les Requins, mais mon truc, ça restait la danse. Je les suivais, mais pour danser. Et, au final, j'ai surtout continué dans la danse et j'ai un peu arrêté la délinquance. Parce que moi, l'avantage que j'avais, c'est que grâce aux Puissance de Feu, je continuais à danser. Donc je ne faisais pas que sortir, dépouiller ou me battre tout le temps.

- *Vous dépouilliez aussi dans les soirées hip-hop ?*

Oui. On se battait beaucoup. Mais pas partout. Parfois un peu au Bataclan. Mais pas à la salle Paco Rabanne... Mais il ne faut pas confondre le « mouv » hip-hop, la culture hip-hop, et tout ça, et la culture des zoulous, où on faisait juste traîner là, dans une ambiance qui était moins artistique, qui était plus pour l'ambiance. Et là, c'est clair qu'il y avait plus souvent des embrouilles¹⁹⁶.

Ce récit informe d'abord sur les conséquences de la fermeture de la « parenthèse hip-hop » pour les enfants et les adolescents qui y avaient perçu un signe d'espoir (le mot revient souvent dans les récits des enquêtés) pour la « génération banlieue ». À part pour les quelques « pionniers » qui font perdurer la pratique, la fin de la « parenthèse hip-hop » signifie, pour la plupart d'entre eux, un retour au mode de vie normale. Pour certains, il s'agit du chemin de l'école. Pour d'autres, notamment ceux qui vivent l'échec scolaire dans les quartiers populaires, c'est le « retour à la galère », comme l'écrit François Dubet à cette époque¹⁹⁷. C'est précisément l'expérience de cette galère qui va peu à peu amener ces bandes à se

¹⁹⁶ Entretien avec Bruno réalisé le 22 février 2011.

¹⁹⁷ François Dubet, *op. cit.*, 1987.

développer et à se consacrer à des actes de petite délinquance. Ce n'est d'ailleurs qu'à partir de 1986-1987 que ces bandes se développent vraiment et seulement à partir de 1989-1990 que les médias les remarquent.

Ce récit donne également à voir la façon dont Bruno et ses amis oscillent entre la fréquentation des lieux de pratique de la danse hip-hop (« *discothèques* », « *soirées* », « *Bataclan* », « *salle Paco Rabanne* ») et les activités délinquantes (« *arracher des sapes* », « *dépouiller* », « *arracher des scooters* »). Sa compagnie de danseurs et sa bande de copains constituent deux pôles de sociabilité contradictoires difficilement conciliables sur le long terme. Et, de fait, il finit par « *arrêt[er] la délinquance* » et par considérer que, vis-à-vis de ses camarades de la bande, le fait d'être aussi membre d'une compagnie de danse représente « *un avantage* » qui lui a permis de quitter le monde des « *embrouilles* » pour se consacrer à « *la culture hip-hop* ». Une première façon d'analyser ces oscillations et contradictions entre la bande et la pratique du hip-hop consiste à y voir une tension entre comportement de groupe et affirmation de l'individualité. Souvent, la fin de la sociabilité de bandes – et plus généralement des activités délinquantes – est présentée comme la conséquence de l'exécution de la vocation d'artiste. Gisèle Sapiro écrit, à propos de cette vocation, que « *les activités artistiques sont généralement considérées comme le terrain d'expression privilégié de l'individualité et de la subjectivité. Leur degré de personnalisation élevé est le corollaire de leur faible réglementation. Plutôt que des positions toutes faites, impliquant des tâches fixées au préalable auxquelles il faudrait s'ajuster, ce sont des positions à faire* » (Sapiro, 2007 : 4). Le récit que font certains hip-hoppeurs de la première génération de la découverte de leur « vocation » révèle bien la tension entre la dimension collective de la bande et l'accomplissement individuel que procure l'activité artistique. Et, parmi ces « positions à faire » qu'évoque Gisèle Sapiro, on retrouve celle qui consiste à se mettre à distance des activités délinquantes. Ce long extrait du récit que fait Thierry (47 ans, mère aide-soignante, Bac G) de son parcours professionnel et artistique est très éclairant à cet égard :

Dès que j'entendais du son, mon corps, il vibrait. Quand tu es artiste dans l'âme, ça t'appelle, quoi. La musique, la danse, le dessin. Tu te retrouves qu'avec des gens qui ont le même kif que toi : l'art. Je ne me disais pas « je veux devenir artiste ». Mais tu l'es inconsciemment. De la même manière que tu ne te dis pas « je veux devenir humain », tu l'es. Tu nais avec ça. En fait, tu as envie d'aller vers ça, mais il n'y a aucun effort à faire. Tu peux travailler la danse sept ou huit heures par jour, il n'y a aucun effort. Tu peux te mettre dix heures par jour sur tes platines, c'est pareil, il n'y a aucun effort. Tu vis dedans. Souvent, dans les quartiers, on a besoin de ça. On a l'impression de ne pas exister. Tu n'as pas l'impression de faire partie de la nation française. Chaque fois que tu sors de ton quartier, tu te fais

contrôler. Moi, je me faisais contrôler plusieurs fois par jour. Alors que je n'ai jamais volé, même pas un chewing-gum dans un magasin. J'ai passé plusieurs heures au poste, menotté, insulté, violenté par la police. Depuis tout petit, je me dis : « je vais rester droit ». Ça ne m'a pas empêché d'avoir la haine. Parce qu'en étant le plus honnête possible, on te traite comme un bandit. Et, peu à peu, je suis devenu aussi une caillera. Je suis devenu ce qu'ils voulaient que je sois [...] Pour beaucoup de mecs de cités, ça a été salvateur le hip-hop. Souvent, j'entends des gens qui disent « ça m'a sauvé la vie ». [...] Moi je ne faisais pas ça pour ça. Je pense que pour beaucoup, ça a été comme ça, mais pas pour moi. Moi, je ressentais un bien-être quand je me sentais bouger. J'allais vers le dessin, même si je n'étais pas doué pour ça. J'écrivais aussi. L'art, moi, ça me procure un bien-être. L'art et le sport. Je faisais ça pour me sentir bien. Je ne cherche même pas la reconnaissance. C'est un appel avant tout.

[À partir de 18 ans] je faisais des petits boulots en intérim. Des sales boulots sur les chantiers, des trucs d'ouvriers, quoi ! Et j'ai cru que j'allais mourir. J'ai aussi trouvé un petit boulot dans un bureau, pour faire de la saisie informatique sur un ordinateur. Ça a duré 4 ou 5 mois, mais je n'ai pas tenu. C'est le boulot le plus dur, psychologiquement, que j'ai fait. Un monde de fous ! La mentalité des gens dans ce milieu-là, c'était incroyable. Là aussi, j'ai cru que j'allais mourir. Là aussi. Tu vois, si je n'avais pas réussi dans la danse, je pense sincèrement que j'aurais été dans le grand banditisme. Franchement. J'aurais préparé un super gros coup. Ça, c'est dans ma tête depuis mon adolescence.

En continuant dans ce genre de boulot, je serais mort. Et même si je ne serais pas mort physiquement, j'aurais été mort dans ma tête. À quoi ça sert de vivre quand ça ne marche plus dans ta tête ? Ce qui est intéressant, c'est de pouvoir vivre, continuer à penser, continuer à apprendre. Quand tous les jours, en te levant le matin, t'es dégoûté de devoir aller bosser, tu meurs. Pour moi, ça, ce n'est pas possible.

[...] Je commençais à donner des petits cours [de danse] à gauche, à droite dans des assoc'. J'ai aussi trouvé un boulot dans les centres de loisirs les mercredis et pendant les vacances scolaires. Et mon activité principale avec les enfants, c'était la danse hip-hop. Donc c'est un boulot qui me permettait de continuer la danse. J'ai fait ça pendant 6 ans. Et puis j'ai arrêté. Parce que ça commençait à marcher de mieux en mieux pour moi au niveau de ma compagnie. J'ai commencé à tourner, et ça a bien marché pendant quelques années. Depuis, je vis de ça. Ou j'en survis. Ça dépend des moments. Dans ces derniers moments, c'est plutôt de la survie¹⁹⁸.

En même temps qu'il détaille son accomplissement vocationnel à travers la danse hip-hop, Thierry prend soin d'insister sur son « *honnêteté* ». Il ressent une forte injustice face à l'impression d'être traité « *comme un bandit* » alors même qu'il se décrit comme un « *artiste dans l'âme* », c'est-à-dire précisément ce qui représente pour lui l'inverse d'un bandit. Et, pour insister encore sur l'opposition bandit/artiste, il assure que la pratique du hip-hop lui a permis d'échapper à une carrière dans le « *grand banditisme* ». L'adolescence, période de découverte du hip-hop, a été un moment charnière dans le parcours qu'il présente. C'est le

¹⁹⁸ Entretien avec Thierry réalisé le 10 juin 2010.

moment où il planifie dans un premier temps de faire un « *gros coup* » avant d'opter *in extremis*, selon lui, pour l'accomplissement de sa vocation d'artiste.

On pourrait aussi voir dans le passage de la bande au hip-hop une conversion depuis un style de vie déviant vers un style de vie conforme. Pour reprendre la typologie de Claude Fossé-Poliak et de Gérard Mauger (Fossé-Poliak & Mauger, 1977), ceux qui abandonnent les sociabilités de bandes pour se consacrer au hip-hop – et d'abord et surtout à la danse hip-hop – passent du style de vie déviant du « monde des bandes » au style de vie conforme du « pôle viril » (celui dont les danseurs de hip-hop sont socialement les plus proches)¹⁹⁹, ou plus occasionnellement au pôle conforme « cultivé » (auquel appartiennent la majorité des rappeurs, et dont certains DJ sont proches, voir *supra*). Selon le modèle de Fossé-Poliak et de Mauger, ces deux styles de vie sont analogues dans la mesure où y est valorisée la même espèce de capital, le « capital viril » : sous la forme d'un capital agonistique dans les bandes, et sous la forme d'un capital corporel dans le « pôle viril ». Ceux qui ont fréquenté le monde des bandes possèdent bien le capital agonistique, où les réputations se construisent à coup de larcins, de vols de nécessité ou de défis (les « *dépouilles* » dont parlent Bruno, Jean-Marc ou Dan). Et, lorsqu'ils abandonnent ces sociabilités, ce capital leur reste sous une forme atténuée, qu'ils peuvent reconvertir dans une activité professionnelle ou artistique. Claude Fossé-Poliak et Gérard Mauger remarquent que ce type de conversion, qu'on peut résumer par l'expression « se ranger », est assez probable dans les années 1970. Il s'agit alors des « loubards » qui deviennent ouvriers. Mais, depuis la désindustrialisation des années 1980, le marché du travail tend à offrir aux jeunes des classes populaires plus d'emplois tertiaires déqualifiés²⁰⁰, et exigeant des compétences scolairement certifiées par une école qui tend à les « désouvriériser » (Beaud & Pialoux, 1999), que d'emplois requérant une force de travail simple. Les membres des bandes de la fin des années 1980 et des années 1990 assistent à ces mutations, et Gérard Mauger remarque que la conversion vers le pôle viril conforme est rendue plus ardue à mesure que leur force de travail simple est moins reconnue sur le marché

¹⁹⁹ Les conversions vers le « pôle cultivé » sont théoriquement moins probables. Elles existent tout de même mais interviennent généralement plus tardivement. On peut citer l'exemple de Charles M'Bouss (né en 1967), qui appartient au monde des bandes (Requins Vicieux) puis au « milieu » (braquages), et qui ne « se range » que vers l'âge de 36 ans, et sort alors un album de rap très autobiographique sous le nom de scène de MC Jean Gab'I (*Ma vie*, Doen' Damage / Hostile Records, 2003).

²⁰⁰ Philippe Bourgois a mis en évidence le même phénomène concernant les jeunes des ghettos noirs de New-York consommateurs de crack. Sans titres scolaires, leurs chances de trouver un emploi tertiaire de bureau, même peu qualifié, s'amenuisent à mesure que les entreprises exigent de plus en plus de compétences scolairement certifiées. Philippe Bourgois, *En quête de respect. Le crack à New York*, traduit de l'anglais par Lou Aubert, Paris, Le Seuil, 2001 [1995].

de l'emploi (Mauger, 2006b). Pour ces jeunes garçons des quartiers populaires, l'activité artistique de la danse hip-hop (qui peut éventuellement devenir source de revenus) est alors un des derniers domaines – sans doute le seul domaine artistique – où leur capital viril reste valorisé. L'exemple de Thierry est emblématique de cette évolution. Il présente des dispositions physiques et corporelles liées à son expérience dans le monde des bandes (arrestations par la police, « *je suis devenu une caillera* », tentation du grand banditisme) dès l'adolescence. Alors qu'il arrête l'école avant d'obtenir le baccalauréat, il cherche du travail, mais se heurte aux difficultés de ceux qui n'ont aucun titre scolaire. Il se retrouve donc manœuvre intérimaire dans le bâtiment. Il s'agit d'un travail extrêmement pénible physiquement, probablement très mal payé, et qui ne procure aucune valorisation symbolique²⁰¹. Il s'essaye alors à l'autre type d'emploi salarié qui lui est accessible : le travail tertiaire déqualifié d'exécution (la saisie informatique sur un ordinateur). Mais il le trouve encore plus « *dur psychologiquement* ». Il trouve finalement son salut à travers la reconversion de son capital corporel comme professeur de danse précaire (« *des petits cours [de danse] à gauche, à droite* »), puis en décrochant des subventions et des contrats pour sa compagnie de danse.

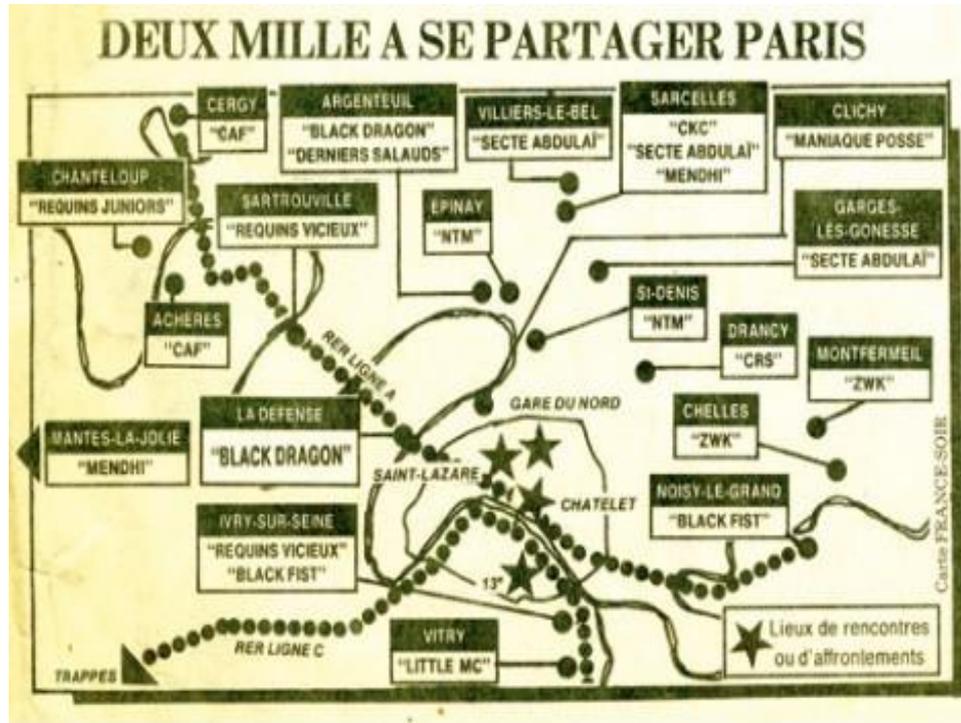
B. Zulus, zoulous et graffeurs : le bornage des frontières du territoire social du hip-hop

La proximité entre hip-hop et monde des bandes n'est pas mieux illustrée que par la confusion lexicale commune entre les termes « zulu » et « zoulou ». Le premier désigne le nom donné par Afrika Bambaataa à son mouvement, la *Zulu Nation*, et est lui-même un emprunt à l'ethnie sud-africaine ayant résisté à l'envahisseur britannique à la fin du XIX^e siècle. Le second est le terme par lequel une partie des bandes parisiennes de cette période s'auto-désigne et qui est repris dans les discours politiques et médiatiques pour les nommer. Le fait qu'ils aient adopté un nom quasiment identique à celui par lequel les hip-hoppeurs se désignent (parfois) témoigne à lui seul de la porosité entre ces deux univers et de la superposition partielle de leurs recrutements sociaux respectifs, quand bien même les pratiques des seconds sont en opposition avec la charte morale des règles de la *Zulu Nation*.

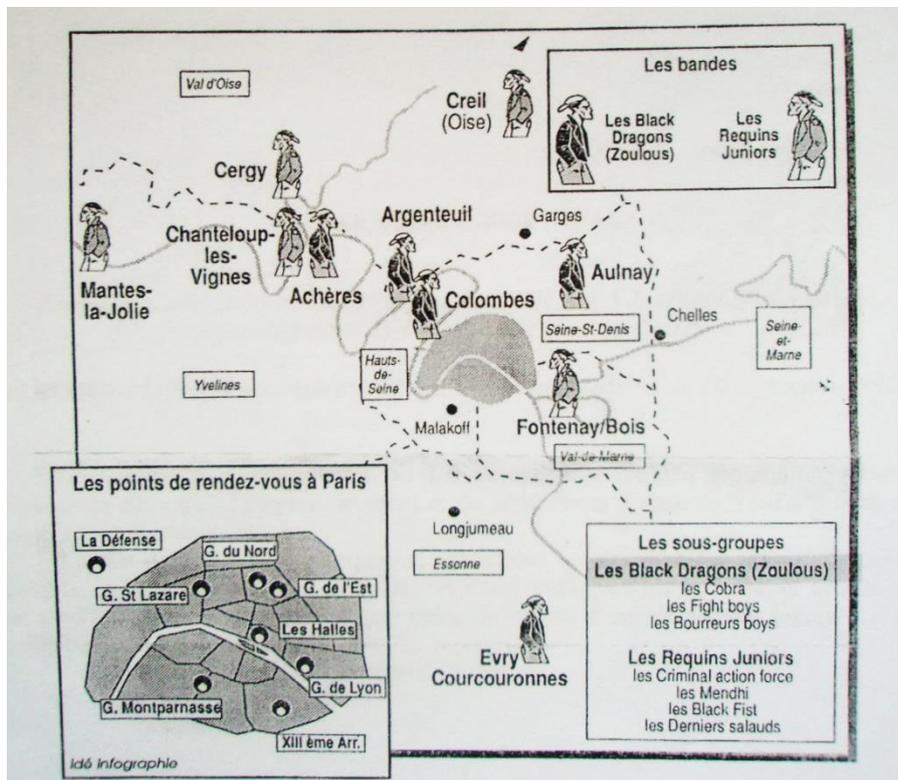
²⁰¹ L'enquête de Nicolas Jounin sur les intérimaires du bâtiment montre à quel point les manœuvres, souvent intérimaires, sont ceux qui occupent les emplois les plus humiliants et les plus pénibles sur les chantiers. De fait, ils sont souvent occupés par des travailleurs étrangers « sans papiers » et hyper-précarisés. Voir Nicolas Jounin, 2008, *Chantier interdit au public. Enquête parmi les travailleurs du bâtiment*, Paris, La Découverte.

Encadré 1 – Zulus et zoulous

Un bon exemple de cette confusion est fourni par deux cartographies des bandes de la région parisienne publiée par France-Soir en 1988 et 1990 sous les titres « Deux mille à se partager Paris » et en illustration d'un article intitulé « Quand les bandes se déchangent ».



Carte « Deux mille à se partager Paris », publiée dans *France-Soir*, 24 janvier 1988



Carte « Les points de rendez-vous à Paris » publiée en accompagnement de l'article de Fabien Lemoine et Marie-Amélie Lombard, « Quand les bandes se déchangent », *Le Figaro*, 17 juin 1990

Sur ces cartes figurent une quinzaine de bandes rattachées à des communes de la banlieue parisienne – certaines étant mentionnées dans plusieurs communes – censées correspondre à l’ancrage territorial de leurs membres. Ces cartes étant truffées d’erreurs et d’approximations, il serait fastidieux de les corriger intégralement. Remarquons plutôt trois éléments qui illustrent la confusion médiatique entre « zoulous » et « zulus ».

D’abord, sous le terme de « bandes », les journalistes mélangent des regroupements informels de natures diverses. Les bandes des « Black Dragons » et des « Requins Vicieux », connues pour être surtout des regroupements de garçons se livrant à une petite délinquance de groupe (vol, racket, bagarres)²⁰², figurent aux côtés de petits regroupements locaux beaucoup moins importants et souvent rattachés eux-mêmes à ces bandes numériquement importantes, comme les « Black Fist » ou les « Derniers Salauds ». Sur la même carte figurent aussi les « Mendhi », du nom d’une fratrie connue pour son implication dans diverses activités délinquantes, mais aussi les « Black Dragons », qui sont une bande à base politique spécialisée dans les affrontements avec les bandes de skinheads d’extrême droite²⁰³.

Deuxièmement, la confusion entre les bandes et l’univers du hip-hop est flagrante. Sur la première carte, figurent plusieurs noms de collectifs de danseurs ou de rappeurs (Secte Abdulaï – ancêtre du Secteur Ä, NTM, Little MC) ou de graffeurs (Maniaque Posse). Sur la seconde carte, les Requins Juniors sont qualifiés sans aucune précision de « Zoulous ».

Enfin et troisièmement, les deux cartes font figurer les lieux de rendez-vous ou d’affrontements entre ces groupes. On constate alors que plusieurs de ces lieux parisiens, qui sont aussi des gares de RER, se recoupent avec les premiers lieux de la pratique collective du hip-hop (la gare Montparnasse, la Défense, les Halles).

Cette confusion nuit directement à la mobilisation collective des pratiquants de la première génération du hip-hop qui contribuait à diffuser une image « positive » de la « génération banlieue » dans les lieux de visibilité des centres-villes. Ainsi Jean-Marc dénonce-t-il, avec plus de vingt ans de recul, l’attitude de ces bandes qu’il a côtoyées lors d’événements de hip-hop auxquels elles étaient venues pour « *dépouiller* » les spectateurs :

À un moment, le hip-hop est devenu tellement populaire que certains se sont dit : « qu’est-ce que c’est que c’est que ces bouffons qui viennent voir nos événements. On va les dépouiller. » Et ils ont dépouillé le public dans des soirées ou des concours. [...] En fait, c’est des mecs qui ont pris le côté violent du ghetto, alors que les rappeurs et tous les gens du hip-hop, ils se sont servis de la violence pour développer le côté créativité²⁰⁴.

Et Bruno, qui a pourtant appartenu aux deux univers, s’emporte contre la confusion médiatique entre hip-hopeurs et membres de bandes :

²⁰² Lamence Madzou, *op.cit.*, 2009.

²⁰³ Voir le documentaire de Marc-Aurèle Vechione, *op. cit.*, 2008.

²⁰⁴ Entretien avec Jean-Marc réalisé le 1^{er} février 2010.

Le nom de « Zulu » a été sali par les journalistes ! Ils ont commencé à parler de « bandes zoulous ». Mais qu'est-ce que ça veut dire ? Nous, on était des hip-hoppeurs avant tout. Les journaux ont repris ce terme pour nous stigmatiser, pour dire que le hip-hop, c'était un truc de délinquants²⁰⁵.

Face à cette confusion, les hip-hoppeurs mettent en œuvre des stratégies de distinction que l'on peut interpréter comme les symboles d'une quête de respectabilité sociale. Un premier moyen passe par la différenciation orthographique entre « zoulou » et « zulu ». Si les journalistes ont adopté le terme « zoulou » pour parler des membres de bandes, les premiers hip-hoppeurs ont entretenu et reproduit à l'envi – dans les affiches, les *flyers*, les graffitis – l'orthographe anglaise « *zulu* », alors que celle de « zoulou » aurait été plus correcte en français. Un autre exemple de cette quête de respectabilité est donné par le fait que les leaders de la Zulu Nation française tentent un temps de bannir les comportements délinquants des rangs des hip-hoppeurs, faisant là une interprétation très légaliste des vingt règles édictées par la Zulu Nation (le rejet des « *actions négatives* », règle n°3, « *se tenir à l'écart des ennuis* », règle n°10). C'est ainsi que la reine de la Zulu Nation française, Queen Candy, tente même un temps d'exclure formellement le graffiti du « mouvement » hip-hop, au prétexte qu'il s'agit d'une dégradation illégale de l'espace public, et que le graffiti « *donne une mauvaise réputation au mouvement, rendant difficile l'organisation d'événements publics*²⁰⁶ ». Se conformant à son image de leader conciliante, cette dernière accorde tout de même une tolérance aux tags réalisés sur des « *stickers* » (autocollants) puis apposés sur des murs, car ils entraînent moins de dégradation. Maxime, graffeur qui se souvient précisément de cet épisode, raconte avec humour sa réaction après la publication de cette vingt-et-unième règle :

À un moment, certains ont commencé à dire que le graff, et le tag, ce n'était pas dans le hip-hop. Je me souviens qu'on a eu un débat là-dessus avec un mec un jour. Moi, je lui disais que si, le tag c'était du hip-hop. Lui, il disait que non parce que la Zulu nation l'avait exclu des disciplines du hip-hop. Et je lui ai dit : « De toute façon, les zulus, ils disent que c'est interdit de fumer. Et nous, on fume tous des joints. Alors arrête de nous faire chier. Nous, on en a rien à foutre des zulus (*rires*). On kiffe le hip-hop, c'est tout. Et le graff, pour nous, c'est du hip-hop. C'est comme ça. Tous les graffeurs, ils dansent, ils rappent. Donc ils appartiennent au mouv' ». ²⁰⁷

Si on reprend la grille de lecture de Claude Fossé-Poliak et Gérard Mauger (Fossé-Poliak & Mauger, 1977), on peut alors réinterpréter ces tentatives de bornage social du hip-hop. En

²⁰⁵ Entretien avec Bruno réalisé le 22 février 2011.

²⁰⁶ Queen Candy, in *The Zulu's Letter* (numéro inconnu, vers 1985), cité par Hugues Bazin, *op.cit.*, 1995 : 80.

²⁰⁷ Entretien avec Maxime réalisé le 5 janvier 2013.

tendant de bannir les comportements délinquants (les bandes) ou illégaux (le graffiti et le tag), les pratiquants du hip-hop veulent faire en sorte que leur « mouvement » reste une pratique en conformité avec les styles de vie non-déviant, c'est-à-dire respectables. On comprend alors mieux pourquoi les tentatives d'exclusion visent précisément ceux qui s'adonnent à des pratiques qui se rapprochent de styles déviant des jeunes des classes populaires : le monde des bandes (les zoulous) et la bohème populaire (une partie des graffeurs et les tagueurs).

D'une manière générale, et au-delà des cas présentés, l'univers du hip-hop dans son ensemble, durant cette période de la fin des années 1980 et du début des années 1990, constitue un entre-deux entre déviance et conformité. D'un côté, beaucoup des hip-hoppeurs qui fréquentent le monde des bandes sont plus des intérimaires que des permanents des bandes. À l'image de Bruno, de Jean-Marc et d'autres de ces hip-hoppeurs de la première génération dont on trouve les récits par ailleurs²⁰⁸, les pionniers du hip-hop qui fréquentent le monde des bandes ne connaissent pas un engagement délinquant et un enfermement dans les logiques de réputation collective si caractéristiques des membres les plus intégrés des bandes. Ils font penser à ceux auxquels Howard S. Becker appelle à s'intéresser pour mieux comprendre les trajectoires déviantes, et « *qui entretiennent avec la déviance des rapports plus éphémères et que leur carrière éloigne ultérieurement de celle-ci pour les rapprocher d'un genre de vie conventionnel* » (Becker, 1985 : 47). Les stratégies de distinction vis-à-vis des « zoulous », des graffeurs et des tagueurs peuvent alors être comprises comme un moyen de mettre fin à cette porosité entre ces deux pôles des styles de vie déviant des jeunes des classes populaires. Distinction d'autant plus compréhensible que la période de médiatisation accrue de la délinquance juvénile des banlieues, d'une part, et le début de réhabilitation artistique dont font l'objet les disciplines du hip-hop, d'autre part, rendent particulièrement incompatible l'appartenance aux deux univers et obligent les jeunes situés entre les deux à opter pour l'un ou pour l'autre, comme l'illustrent nettement les exemples présentés.

Par ailleurs, nous avons vu que les pratiquants du hip-hop de la première génération, quelle que soit la discipline, sont rarement des jeunes totalement dépourvus socialement. Ils disposent tous de certaines ressources et dispositions spécifiques qui les éloignent sociologiquement de ceux qui se livrent à des actes délictueux. Ces derniers, qui constituent une sorte de « minorité du pire » et qui concentrent l'attention médiatique et politique, sont en

²⁰⁸ Voir les autobiographies suivantes : Akhenaton, Eric Mandel, *La face B*, Don Quichotte, Seuil, Paris, 2010 ; Joey Starr, Philippe Manoeuvre, *Mauvaise réputation*, Flammarion, Paris, 2006 ; Abd Al Malik, *Qu'Allah bénisse la France*, ALbn Michel, Paris, 2004.

effet aussi ceux qui appartiennent aux franges les moins dotées en capital économique, culturel et social (Juhem, 2000).

En se distinguant d'eux, les hip-hoppeurs affirment – dès la fin des années 1980 – leur volonté de montrer sous un jour positif la « génération banlieue ». Ces prétentions ne se limitent pas au cadre de l'espace des quartiers *stricto sensu*. Car les hip-hoppeurs ne cherchent pas tant leur respectabilité auprès des pairs sociaux ou des voisins du quartier qu'auprès d'une audience plus large. Ils s'adressent d'abord aux passants des centres-villes, puis à un « grand public » à mesure que les disciplines du hip-hop gagnent en visibilité. Lorsque les marcheurs de 1983 ont constitué une « *crème des Beurs* » (Bernard, 2004) à travers leur mobilisation politique, la mobilisation sociale des hip-hoppeurs – même si ses revendications sont rarement explicitées – vise ainsi à créer une sorte d'élite artistique des quartiers.

Dans la partie suivante, nous analyserons donc les débouchés de cette mobilisation. Nous nous pencherons notamment sur le développement d'une pratique autonome du hip-hop, qui passe par la création d'associations spécialisées dans les quartiers populaires et qui sera le moment où cette élite des quartiers émerge véritablement et prend en charge l'encadrement de la pratique auprès des pratiquants de la deuxième génération.

Chapitre 3

Le hip-hop s’ancre dans les quartiers populaires : le rôle des associations spécialisées et du soutien public

Au milieu des années 1990, rares sont les pratiquants du hip-hop ayant réussi à faire de leur pratique leur métier (Faure & Garcia 2005, Lafargue de Grangeneuve, 2008, Hammou, 2012). Certains de ces « pionniers du hip-hop » créent alors des associations spécialisées permettant de transmettre et de faire perdurer ces pratiques de façon autonome. Ce faisant, ces associations participent à ancrer les disciplines du hip-hop dans les quartiers populaires dans lesquelles elles s’implantent. Elles bénéficient aussi des premières formes de soutien public, qui tendent à les cantonner dans le champ de l’action sociale ou socioculturelle locale et les maintiennent éloignées des circuits publics traditionnels de financement et de diffusion de la culture en France (Ministère de la Culture, DRAC, scènes publiques, médias grands publics, etc.). Cet encadrement s’adresse principalement à des jeunes garçons des cités et est réalisé selon des modalités qui visent surtout leur réhabilitation symbolique. Au passage, en prenant en charge la transmission auprès des pratiquants de la deuxième génération, une partie de l’élite artistique du hip-hop de la première génération se constitue en une petite noblesse socioculturelle des cités. Toutefois, ces associations sont les lieux où est progressivement forgé un mode particulier d’encadrement, que l’on peut appeler *encadrement d’ouverture*, et qui tend à situer la pratique du hip-hop à cheval sur l’espace socio-territorial des quartiers populaires et sur l’univers des professions artistiques.

I. Les « pionniers » créent des associations dans les quartiers

Loïc Lafargue de Grangeneuve écrit que « *la culture hip-hop est [...] à l'origine une culture de banlieue* » (Lafargue de Grangeneuve, 2008 : 72). Il signifie par cela que la plupart des pratiquants de la première génération qu'il a rencontrés sur ses terrains d'enquête ont grandi dans des quartiers populaires périphériques. Mais ce constat est-il suffisant pour parler de « culture de banlieue » ? Dans la plupart des travaux scientifiques consacrés au hip-hop, les appuis empiriques permettant de démontrer cet ancrage présentent une faiblesse remarquable. Nous proposons ici d'objectiver cet ancrage de deux manières. D'abord en analysant la répartition géographique des acteurs institués du hip-hop répertoriés dans une base de données que nous nous sommes procurée auprès du Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles (IRMA). Ensuite en présentant plus en détail le cas de trois associations spécialisées installées dans des quartiers populaires depuis le milieu des années 1990.

A. Analyse statistique et cartographie

Pour objectiver la création d'associations spécialisées dans le hip-hop à partir du milieu des années 1990, on peut opérer un traitement statistique d'une base de données des acteurs du hip-hop en France fournie par le Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles (IRMA)²⁰⁹. Cette base de données est issue des différentes éditions d'un guide-annuaire, intitulé *Le Réseau*, qui a pour ambition de référencer à l'échelle nationale l'ensemble des acteurs du hip-hop (artistes, collectifs, festivals, médias, entreprises, associations, techniciens, etc.). Ce référencement a été effectué par une équipe d'enquêteurs ayant collecté des informations par différents moyens (téléphone, internet, sondage des acteurs institutionnels, recoupements)²¹⁰. Les données dont nous disposons sont celles issues de recoupement des bases des éditions 2003 et 2008²¹¹. Au total, la base comprend 6542 entrées dont les notices sont renseignées (l'adresse, les domaines d'activités, les spécialités, le contact, l'adresse, etc.) et dont certaines apparaissent en 2003 uniquement, d'autres en 2008 uniquement, ou d'autres encore en 2003 et en 2008. Elles permettent de dresser un état des

²⁰⁹ La notion de « culture hip-hop » est ici interprétée par l'éditeur au sens large, puisque les disciplines qui y sont référencés sont : « *Djing, Rap, Ragga, R'n'B, Danse, Graffiti, Sound Systems* ».

²¹⁰ Entretien avec Fred Drewniak, responsable de la documentation au Centre d'Information et de ressources pour les musiques actuelles (IRMA), réalisé le 17 octobre 2012.

²¹¹ Les données de 1997 n'étaient pas disponibles en format électronique.

lieux fiable, bien que nécessairement non exhaustif²¹², des acteurs institués du hip-hop en termes de types d'activités, de nombre et de localisation.

Encadré 2 - Les acteurs institués du hip-hop répertoriés par l'IRMA

1400 artistes
800 diffuseurs de spectacles
400 formations et ateliers
375 labels, maisons de disques et distributeurs
600 médias
170 disquaires et vendeurs de disques par correspondance
100 créateurs et magasins de <i>streetwear</i>
120 DJ shops et importateurs de logiciels et de matériels
2500 sites web
4000 <i>emails</i> professionnels et personnels
400 pages d'adresses commentées et vérifiées

Source : *Le Réseau*, IRMA, 2008

Nous avons choisi d'opérer plusieurs opérations statistiques et logiques pour présenter ces données. Premièrement, pour chacune des catégories d'acteurs retenues (artistes, compagnies de danse, festivals, associations programmant un spectacle), nous avons procédé à un nettoyage de la base. Nous avons ainsi écarté les acteurs et les événements installés à l'étranger, et nous avons éliminé certains acteurs non pertinents (par exemple, un festival dans lequel la programmation d'artiste de hip-hop est anecdotique, ou bien les artistes de musique ragga) ainsi que les quelques doublons. Deuxièmement, nous avons choisi de présenter des données localisées de deux manières. La première consiste à cartographier les adresses correspondant aux acteurs et à les représenter par département, en valeur absolue d'une part, et rapportées au nombre d'habitants du département²¹³ d'autre part. La seconde consiste à coder les adresses en fonction des « unités urbaines » définies par l'INSEE et de la répartition des communes en quatre statuts (centre-ville, banlieue, rural, isolé)²¹⁴.

²¹² L'objectif de la publication de ce guide-annuaire est double. Il s'agit, pour les aspirants à la professionnalisation que forme l'IRMA (stages, formations, etc.) de bénéficier du plus de contacts possible. Il s'agit ensuite, pour l'IRMA, de recenser tous les potentiels partenaires pouvant s'impliquer, d'une manière ou d'une autre, dans les réseaux des salles de musiques actuelles pour lequel officie l'IRMA dans le cadre d'une mission de service public. Ces deux aspects de la démarche autorisent à penser que le recensement a été réalisé de façon à viser l'exhaustivité.

²¹³ Sur la base du recensement général de la population effectué par l'INSEE en 2010.

²¹⁴ Une unité urbaine est, selon la définition qu'en donne l'INSEE, « une commune ou un ensemble de communes présentant une zone de bâti continu (pas de coupure de plus de 200 mètres entre deux constructions) qui compte au moins 2000 habitants ». Dans le cadre d'un ensemble de communes, la commune la plus peuplée constitue le « centre-ville » et les communes adjacentes ses « banlieues ». Si une commune n'appartient pas à une unité urbaine, elle est considérée comme « isolée » si elle regroupe plus de 2000 habitants, et comme « rurale » dans le cas inverse.

Ces opérations ne prennent pas le même sens selon les acteurs auxquels on choisit de s'intéresser. En effet, les adresses indiquées dans la base de données informent sur des réalités différentes. Dans le cas d'une radio locale ou d'un magasin, l'adresse indique clairement la zone dans laquelle l'acteur déploie son action ou son influence. En revanche, il en va différemment pour les artistes. Pour les artistes de danse et de musique individuels, les adresses indiquées sont souvent celles de leurs agents, tourneurs, société de production ou maisons de disques. Les « graffiti artistes » référencés sont très peu nombreux (le guide n'en référence que 38 sur 685 artistes en 2003, et 37 sur 755 artistes en 2008). Cela s'explique logiquement par le caractère illégal de la pratique. Et, pour ceux qui sont référencés – principalement des graffeurs étant devenus des artistes professionnels –, les adresses indiquées sont souvent celles de collectifs ou de galeries, qui correspondent peu à la réalité des lieux dans lesquels ils déploient leurs pratiques. En revanche, les adresses indiquées par les compagnies de danses et les collectifs artistiques (groupes et petits labels de rap, *crew* de graffeurs, collectifs interdisciplinaires), qui ont presque toujours une forme associative, correspondent généralement au siège social de l'association et coïncident alors peu ou prou avec l'espace géographique dans lequel les danseurs déploient leurs actions (spectacles, cours, ateliers, animations, etc.).

Nous avons donc choisi de retenir trois catégories d'acteurs : les associations programmant au moins un spectacle de hip-hop ; les festivals plus ou moins spécialisés en hip-hop ; les compagnies de danse et collectifs artistiques.

Les associations programmant au moins un spectacle de hip-hop et les festivals

La base de données recense 138 associations programmant au moins un spectacle de hip-hop et 122 festivals spécialisés dans le hip-hop en 2003. Lorsqu'on cartographie ces résultats, on réalise que les cartes obtenues se recoupent très largement. Ceci s'explique par deux raisons. Premièrement, la plupart des festivals de hip-hop sont organisés par des associations spécialisées. Deuxièmement, beaucoup d'associations spécialisées qui programment des festivals programment aussi des spectacles par ailleurs.

À l'échelle locale, on s'aperçoit qu'il existe un grand nombre de festivals (122) et d'associations programmant au moins un spectacle de hip-hop (138), qui se concentrent surtout autour de quelques grandes villes : Paris, Marseille, Lyon, Lille, Bordeaux et, dans une

moindre mesure, Strasbourg, Grenoble, Rennes, Caen, Saint-Brieuc et Clermont-Ferrand. Cette concentration provient en partie de la concentration dans ces villes de populations jeunes, (moins de trente ans), qui forment l'essentiel du public des disciplines du hip-hop. Mais surtout, ces villes correspondent à peu près à celles qui ont été les lieux de l'émergence des premières formes de la pratique des disciplines du hip-hop dès la fin des années 1980, comme en attestent des travaux scientifiques (Millot, 1997 ; Sberna, 2002 ; Zegnani, 2004, Lafargue de Grangeneuve, 2008 ; Sonnette, 2013 ; Hammou, 2014) ou des films documentaires (Thorn, 1996, 2003, Vechione, 2004). La sur-représentation notable de Paris et de la « petite couronne » confirme cette explication : ces lieux, qui sont ceux de la première émergence de la pratique des disciplines du hip-hop, sont aussi ceux de l'apparition des premiers acteurs institués du hip-hop.

Rapportés au nombre d'habitants, certains départements se distinguent par une forte concentration de festivals et d'associations programmant des spectacles²¹⁵. C'est notamment le cas du Puy-de-Dôme, où se déroule chaque année un des plus vieux festivals français de hip-hop, les Trans'urbaines de Clermont-Ferrand (depuis 1997), co-organisé par des collectifs de danse et des associations spécialisées dans la production d'événements liés au hip-hop.

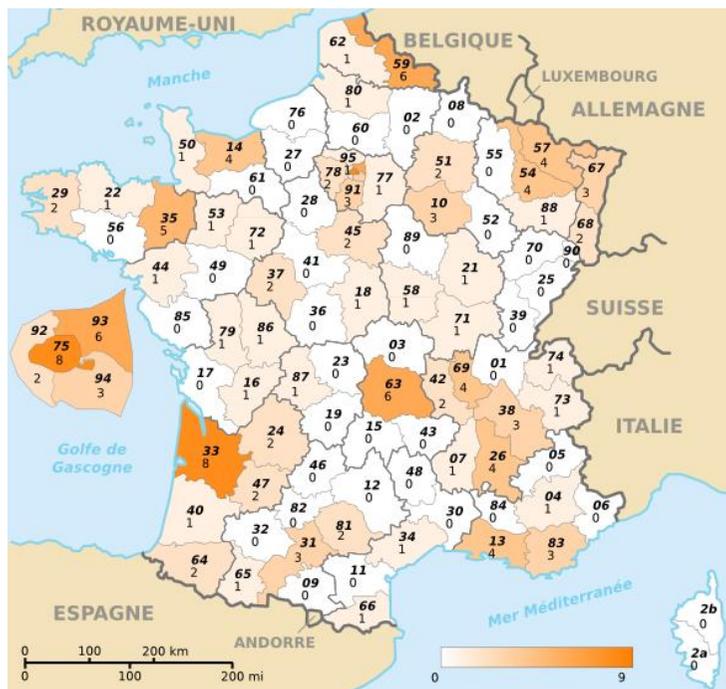
Rapporter les adresses indiquées aux unités urbaines permet d'affiner l'analyse. On s'aperçoit alors que près des deux tiers des festivals spécialisés dans le hip-hop et des associations programmant au moins un spectacle de hip-hop sont situés en centre-ville. Un quart environ est situé en banlieue, et le reste en zone rurale, avec quatre exceptions pour des festivals situés en zone rurale isolée. Ces données confirment le caractère urbain des acteurs institués du hip-hop, et notamment le fait que ceux-ci se concentrent dans un nombre limité de grandes villes et, au sein de celles-ci, dans le cœur des agglomérations plus que dans leurs périphéries. Ceci s'explique par le fait que les activités déployées par ces acteurs (spectacles et festivals) se déroulent, pour des raisons pratiques (présence d'équipements adaptés, transports), au cœur des agglomérations. Toutefois, la présence d'un quart de ces acteurs en banlieue interpelle. On peut, en effet, se demander pourquoi des festivals et des associations programmant des spectacles de hip-hop festival sont localisés en banlieue. On peut proposer deux interprétations à ce phénomène.

D'une part, on peut supposer que le recrutement social historique des « pionniers du hip-hop », majoritairement issus des quartiers populaires de la périphérie des grandes agglomérations, a façonné en partie et pour un temps le recrutement social du public du hip-

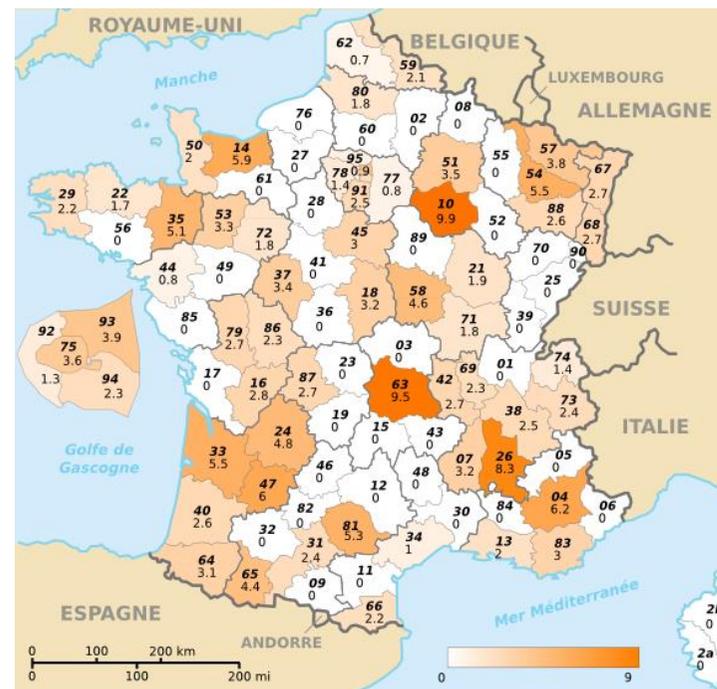
²¹⁵ Il faut toutefois prendre garde aux effets de loupe que peuvent produire les résultats ainsi présentés par département, notamment lorsque ceux-ci sont peu peuplés.

hop. Dit autrement, c'est parce qu'une majorité des pratiquants et des amateurs (qui sont souvent les mêmes) du hip-hop à la fin des années 1990 sont originaires des banlieues populaires qu'il existe certains festivals et certaines associations programmant des spectacles de hip-hop dans les banlieues. D'autre part, sans que l'on puisse en être certain en l'absence de données antérieures, on peut supposer que, en 2003, la part de ces festivals et associations de banlieue est déjà sur le déclin et perd du terrain face aux festivals et associations des centres-villes, du fait d'un mouvement de « sortie du quartier » et de massification du public déjà entamé (voir chapitres 4 et 5). En d'autres termes, ces données de 2003 sont des vestiges qui montrent, en creux, comment certains acteurs institués du hip-hop se sont implantés dans des quartiers populaires dès la deuxième moitié des années 1990.

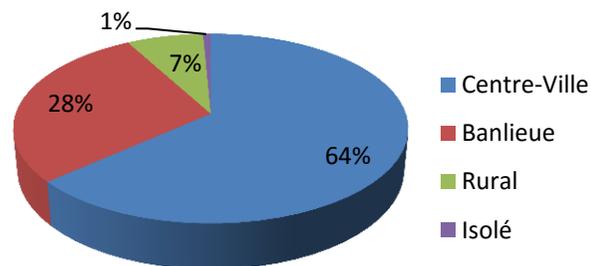
Fig. 8 – Les associations programmant au moins un spectacle de hip-hop en 2003 (total = 138)



en valeur absolue

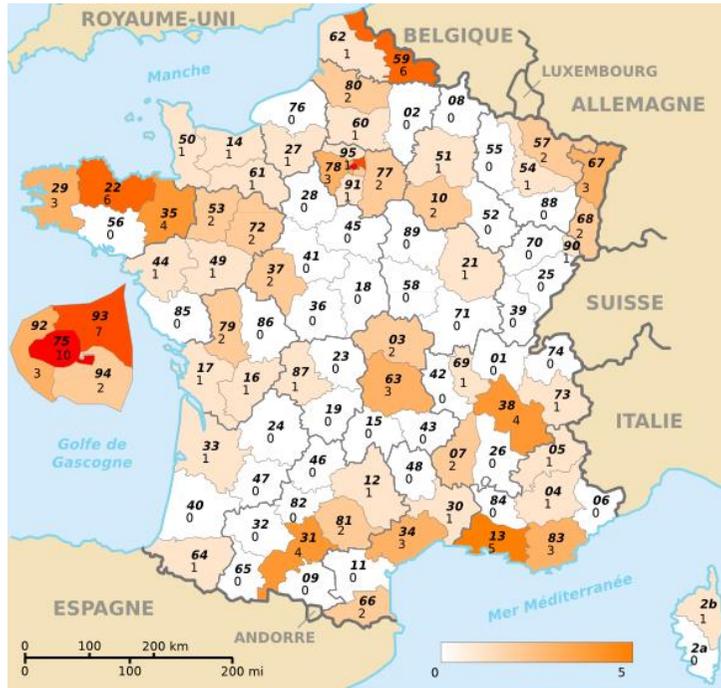


par million d'habitant

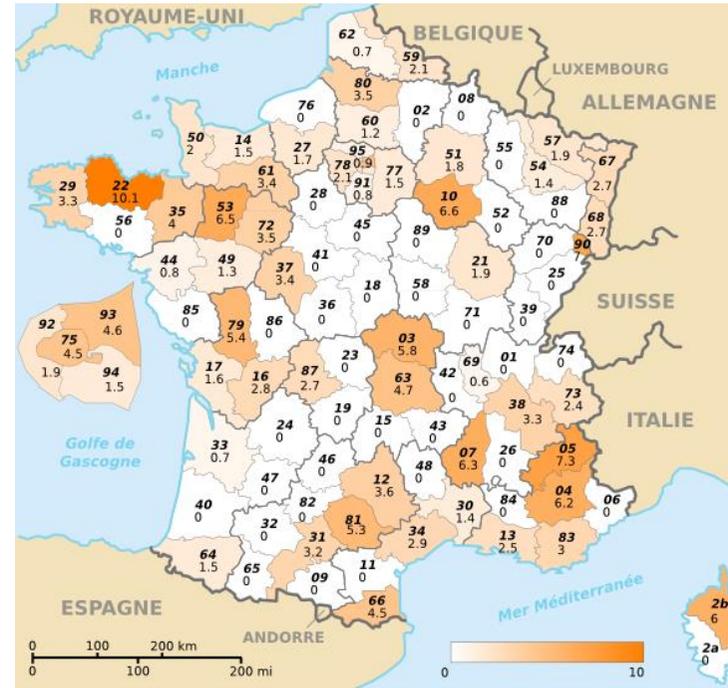


par type d'unité urbaine

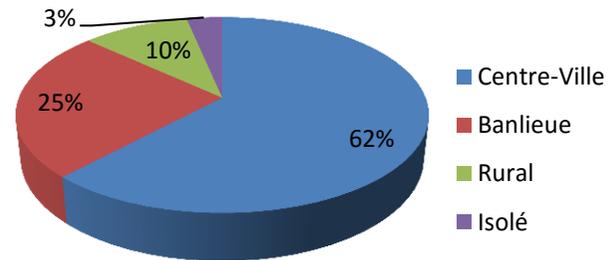
Fig. 9 – Les festivals de hip-hop en 2003 (total = 122)



en valeur absolue



par million d'habitant



par type d'unité urbaine

Les compagnies de danse et les collectifs artistiques

Cet ancrage dans les banlieues apparaît de façon plus nette encore lorsque l'on s'intéresse aux artistes du hip-hop. La base de données recense 118 compagnies de danse et 39 collectifs artistiques pour l'année 2003. Cette catégorie réunit les groupes d'artistes qui prennent presque tous la forme associative.

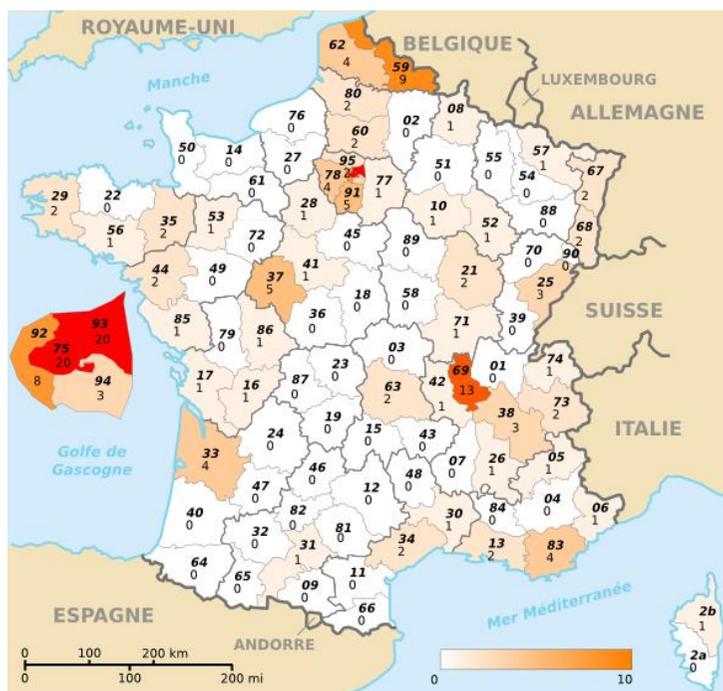
La répartition par départements, en valeur absolue comme en valeur relative rapportée au nombre d'habitants, fait ici ressortir très nettement les quatre grandes agglomérations françaises où la pratique des disciplines du hip-hop a émergé : la petite couronne parisienne – qui concentre à elle seule près de 40 % de ces acteurs, puis Marseille, la métropole lyonnaise et la conurbation lilloise. Ce résultat confirme le fait que les acteurs institués du hip-hop se sont surtout ancrés dans les territoires dans lesquels la pratique des disciplines du hip-hop a émergé en premier. Le fait que cette concentration soit accrue par rapport aux associations programmant des spectacles de hip-hop et aux festivals spécialisés peut être compris comme la conséquence du fait que ces agglomérations concentrent encore plus de pratiquants de la danse hip-hop – discipline historique de la majorité des « pionniers du hip-hop » – que de pratiquants des autres disciplines, plus éparpillés.

Le détail de la répartition par unité urbaine permet de dresser deux constats supplémentaires. Premièrement, les collectifs artistiques et les compagnies de danse sont autant – voire plus – concentrés dans les zones urbaines (96 %) que les associations programmant des spectacles de hip-hop et des festivals spécialisés. Les quelques compagnies ou collectifs qui sont localisés dans des zones rurales sont anecdotiques, et les adresses correspondent à des localisations qui ne coïncident vraisemblablement pas avec la réalité du territoire sur lesquels ils déploient leurs activités. En revanche, pour ceux qui se situent en zone urbaine, la répartition entre banlieue et centre-ville est équilibrée (respectivement 50 % et 46 %). Et il s'agit alors majoritairement des banlieues des grandes agglomérations françaises.

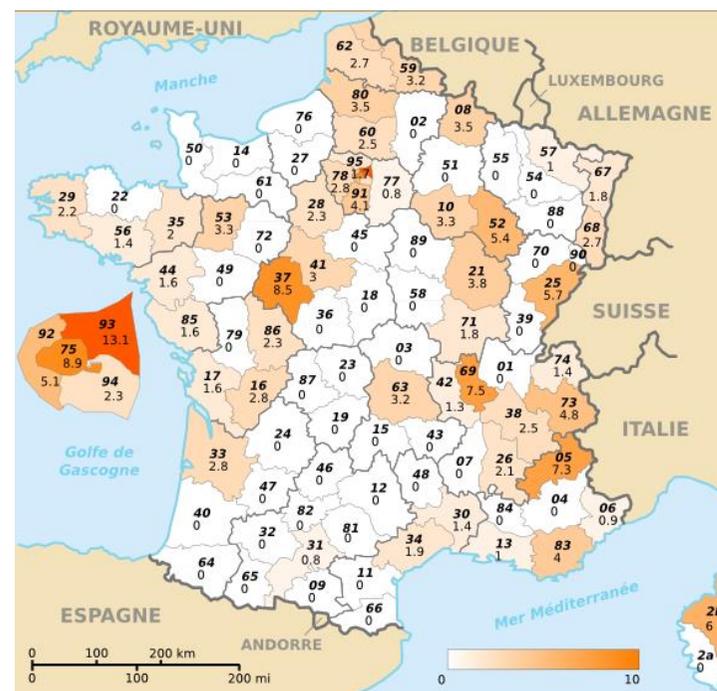
On peut expliquer de deux manières ce plus fort ancrage dans les banlieues des collectifs artistiques et des compagnies de danse que des festivals et des associations programmant des spectacles. Premièrement, les collectifs artistiques et les compagnies de danse déploient des activités à l'échelle locale (entraînement, cours, stages, répétitions de spectacle) qui ne nécessitent pas forcément qu'ils s'installent dans les centres-villes, comme c'est le cas des festivals et des associations programmant des spectacles. Deuxièmement, on peut faire l'hypothèse que ceux qui, parmi les pratiquants de la première génération, fondent des

associations ou des compagnies de danse dans la deuxième moitié des années 1990 sont souvent des jeunes adultes qui sont restés très attachés à l'univers socio-territorial de leurs quartiers d'enfance – dans lesquels certains vivent encore. Après une carrière artistique plus ou moins longue et heureuse, ils choisissent d'y développer ces lieux institués du hip-hop afin de transmettre leurs savoir-faire à une nouvelle génération de pratiquants

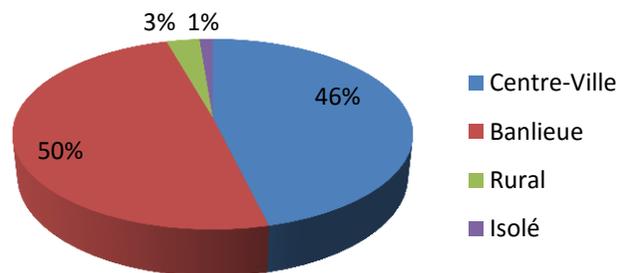
Fig. 10 – Les collectifs artistiques et les compagnies de danse en 2003 (total =158)



en valeur absolue



par million d'habitant



Par type d'unité urbaine

B. Trois associations spécialisées de quartier

Pour vérifier ces hypothèses, nous présenterons les caractéristiques principales de trois associations spécialisées dans le hip-hop – toutes trois référencées dans la base de données de l'IRMA – et implantées dans des quartiers populaires de la région parisienne au milieu des années 1990.

Le Véridique Clan : les rappeurs historiques

L'association Véridique Clan a été créée en 1988 par Jean-Marc (alors âgé de 30 ans), un ancien rappeur ayant appartenu à un des premiers groupes de rap en français, dans la ville de Toureau (Hauts-de-Seine), à quelques kilomètres au sud de Paris. Ancienne ville ouvrière au sortir de la Seconde guerre mondiale, dirigée par un maire SFIO puis PCF avant l'arrivée de la droite au milieu des années 1980, Toureau compte environ 30000 habitants²¹⁶. La répartition des habitants par PCS est presque identique à celle du département dans son ensemble, où les classes moyennes et supérieures sont largement surreprésentées : près de la moitié des habitants de plus de 15 ans sont soit « Artisans, commerçants, chefs d'entreprise » (environ 3 %), « Cadres et professions intellectuelles supérieures » (environ 26 %) ou « Professions intermédiaires » (environ 20 %). Plusieurs ensembles d'habitat social, presque tous regroupés au nord de la commune, concentrent la majorité des ménages composés d'employés, d'ouvriers et de chômeurs. Jean-Marc a grandi et habité longtemps dans le principal quartier d'habitat social de la ville, la Citadelle (entre 2000 et 3000 habitants²¹⁷). Ce quartier de la Citadelle concentre des ménages modestes, des forts taux de chômage et de familles nombreuses. Par ailleurs, les enquêtés et plusieurs animateurs qui travaillent dans le quartier racontent qu'un petit réseau de trafic de drogue y est implanté depuis une vingtaine d'années et concerne quelques dizaines d'adolescents et de jeunes adultes.

²¹⁶ Données INSEE, Recensement général de la population, 2008.

²¹⁷ Le quartier regroupe en effet plusieurs résidences, à cheval sur deux « Ilots Regroupés pour l'Information Statistique » (IRIS) tels qu'ils sont définis par l'INSEE. Le comptage est donc délicat. Par ailleurs, la définition indigène du quartier de la Citadelle est floue, puisque certains pâtés d'immeubles sont parfois présentés par des enquêtés comme faisant partie de La Citadelle, alors que d'autres les en excluent.

A l'âge de 18 ans, après une scolarité moyenne, Jean-Marc décroche un BEP comptabilité mais ne va pas plus loin. Pressé par ses parents (Martiniquais installés jeunes dans l'Hexagone, père boulanger, mère aide-soignante) de trouver un emploi rapidement comme ses six aînés (surtout des employés et fonctionnaires de catégorie B), il intègre alors le monde de l'animation municipale, qu'il avait déjà connu en tant qu'aspirant au BAFA. Ce travail est vécu comme une source d'émancipation. Jean-Marc s'adonne en parallèle à la musique. À l'origine, le « Véridique Clan » est le nom d'un collectif de rappeurs du quartier et des environs dont Jean-Marc et son groupe faisaient partie. À partir de 1986-1987, le noyau dur de ce collectif avait pour habitude de se réunir dans les locaux d'une structure municipale d'animation de leur quartier pour y répéter. Au fur et à mesure, ils proposent à d'autres rappeurs de venir profiter des locaux qu'ils utilisent le samedi après-midi. Face à l'affluence grandissante et au caractère de plus en plus régulier de ces répétitions collectives, l'association se dote en 1988 d'un cadre officiel (association loi de 1901) à des fins très pratiques : seule une association peut théoriquement faire des demandes de créneaux horaires réguliers dans ces locaux.

C'est ainsi que, durant environ trois ans, et jusqu'en 1991, le lieu attirait des rappeurs et des amateurs essentiellement habitants de Toureau et des environs, mais également des rappeurs venus d'autres villes d'Ile-de-France. D'après Jean-Marc, ces après-midis réunissaient chaque samedi « entre 20 et 30 personnes ». Ces moments comportaient une dimension festive, en reprenant un peu le modèle des *block parties* telles que celles organisées quelques années plus tôt sur le terrain vague du quartier La Chapelle à Paris. Autour d'un DJ (« *le plus âgé d'entre tous, celui qui avait les skeuds [disques] et le matos* », dit Jean-Marc) qui passait les disques et les mixait ou les scratchait, certains rappeurs s'entraînaient seuls ou en groupe, au micro devant tout le monde ou bien de façon isolée (« *devant le miroir* »), pendant que d'autres s'entraînaient aux mouvements de danse hip-hop (« *on était tous un peu danseurs et rappeurs à la fois* »).

Dans le même temps, le groupe de rap de Jean-Marc, composé de quatre amis du quartier et des environs, connaît un petit succès. Grâce à la diffusion de quelques morceaux sur Radio Nova, ils parviennent à donner une série de concerts – y compris à l'étranger – entre 1987 et 1990. Le groupe signe un contrat d'artiste dans une maison de disques. Il arrête un temps le travail dans l'animation auquel il venait d'accéder pour se consacrer pleinement à la musique : « *j'avais 18 piges. On avait signé, on enregistre un disque, on nous envoie à New-York. Là-bas, on nous attend en limousine, on rencontre des rappeurs sur place. Je me suis*

dit : *"ça y est, je suis un nabab, ma vie est lancée"*²¹⁸ ». Mais, finalement, le disque se vend mal et, à l'occasion d'un rachat de leur maison de disques, leur contrat est rompu. En conséquence, les membres du groupe se brouillent et celui-ci est dissous. Jean-Marc se lance un temps dans la production et la composition pour un autre artiste, mais cela tourne court à la suite de mauvaises ventes. Finalement, Jean-Marc retrouve son travail dans l'animation (« *il fallait ramener des sous* ») à l'âge de 26 ans.

Vers 1991, les après-midis attirent moins de monde, se font moins régulières, puis s'arrêtent. Pour Jean-Marc, l'explication est simple : « *il y a eu un moment où tout le monde a signé [des contrats]. Après Rappattitude [la première compilation de rap en français, sortie en 1990]*²¹⁹. *C'était notre objectif, de signer ! L'objectif de tout le monde. [...] Moi, je n'étais pas déçu. Je me disais que c'était bien, que ce genre de choses, ça nous avait servi.* » Entre 1992 et 1996, l'association Véridique Clan est laissée à l'abandon : pas d'adhérents, pas de cotisations, pas d'activités.

Le renouveau de l'association intervient au moment où Jean-Marc décide de transmettre ses connaissances et son savoir-faire à des jeunes rappers de son quartier : « *C'est les petits du quartier qui sont venus me chercher parce qu'ils voulaient absolument rapper. C'était le moment où y'avait toute une nouvelle génération de rappers. Moi, je leur ai dit que j'avais toujours mon asso. Et ça a repris comme ça*²²⁰ ». Jean-Marc ressort le matériel qu'il s'était acheté – platine, table de mixage, enregistreur, amplificateur, microphones, claviers – et les met à disposition des jeunes rappers, chez lui : « *Comme on ne pouvait pas s'entraîner dans l'ancien local, je m'étais arrangé pour louer des séances de répétitions dans un studio. Donc on répétait dans ma chambre, et après, j'emmenais les gars du quartier là-bas* ». Cette initiative débouchera d'abord sur l'enregistrement d'une « *petite compile* » puis, progressivement, sur l'idée de création d'un studio d'enregistrement dédié au rap à Toureau. La double casquette de Jean-Marc, à la fois moteur d'une scène rap locale et animateur de longue date au service jeunesse de la Ville, permet d'expliquer la concrétisation rapide du projet. Pour parvenir à ses fins, il mobilise sa bonne connaissance des services municipaux, des élus et des mécanismes de subventions de l'action socioculturelle. Il obtient d'abord une subvention du Conseil général pour couvrir intégralement l'achat de matériel d'enregistrement moderne. Il finit par récupérer un local laissé vacant par un service municipal, de justesse :

²¹⁸ Entretien avec Dan réalisé le 9 mai 2011.

²¹⁹ *Rapattitude*, Labelle Noire, 1990

²²⁰ Entretien avec Jean-Marc réalisé le 14 avril 2012.

En fait, j'ai appris que le local était vide, et j'ai sauté sur l'occasion pour le prendre. C'est-à-dire que si je ne l'avais pas pris ce week-end-là, il était pris par quelqu'un d'autre. J'ai récupéré les clés le vendredi. Le week-end, j'ai fait venir tout le monde pour occuper le lieu, faire du rangement et tout. Et le lundi, la Ville m'a dit qu'ils voulaient récupérer les clés. Je leur ai dit : « non, c'est pas possible, tout le monde a vu que ça allait être notre studio, on l'a dit à tout le monde, on l'a montré à tout le monde. Si vous nous le reprenez, c'est l'émeute ! ²²¹ »

Ce local, qui se situe à quelques centaines de mètres du cœur du quartier de la Citadelle, se compose d'une partie studio comprenant une cabine d'enregistrement insonorisée reliée à un poste de travail où sont installés des outils audio professionnels (console de mixage, matériel d'enregistrement, postes informatiques et instruments de musique). Il comporte aussi une salle avec des postes informatiques en accès libre et une partie salon, avec canapés, table basse, coin cuisine et sanitaires²²².

Depuis, l'association est spécialisée dans la transmission (ateliers et stages d'écriture ou de musique en partenariat avec le service jeunesse de la Ville de Toureau), l'encadrement (répétitions, conseils, soutien, accompagnement) et la diffusion (promotion des œuvres et des artistes, organisation de concerts) du rap. La principale activité de l'association consiste à proposer aux adhérents des séances d'enregistrement ou de répétition dans un studio de musique, installé dans ces locaux. L'association dispose par ailleurs de matériel de captation et de montage vidéo pour permettre aux rappeurs de réaliser des vidéoclips. L'association organise enfin chaque année un festival de hip-hop dans la ville réunissant danseurs, graffeurs et rappeurs, et des concerts ponctuels dans des salles des environs. Ses activités se sont un peu diversifiées avec le temps. L'association organise ainsi, en partenariat avec le service jeunesse de la Ville de Toureau, des ateliers d'écriture de rap et des stages d'initiation ou de création musicale (rap et chant) pour des jeunes de la ville

Le modèle économique de l'association est très dépendant des subventions publiques. Le local est prêté par la ville, qui règle une partie des charges mensuelles (électricité, eau, téléphone, internet). Les dépenses de fonctionnement sont rendues possibles par une subvention annuelle de 6000 euros de la Ville et d'une autre de 4000 euros du Conseil général. Celles-ci servent essentiellement à assurer l'entretien du matériel audio et vidéo, les frais quotidiens et l'organisation d'événements ponctuels (concerts, déplacements, enregistrement de clips, etc.). Certaines années, la mairie a accordé des subventions exceptionnelles pour l'achat de matériel.

²²¹ Entretien avec Jean-Marc réalisé le 1^{er} février 2010.

²²² Voir annexe n°12.

Deux ingénieurs du son salariés à temps partiels en « contrats aidés » assurent l'encadrement des séances de répétition, d'enregistrement et de mixage des rappeurs, ainsi qu'une partie de la gestion administrative de l'association. Une trentaine d'adhérents actifs (c'est-à-dire qui réservent des séances, aident à l'organisation des événements, et participent régulièrement aux conseils d'administration) s'acquittent de leur cotisation mensuelle de 10 euros. Il s'agit quasi-exclusivement de jeunes hommes du quartier de la Citadelle ou d'autres quartiers de la ville, âgés de 15 à 30 ans. Durant tous les moments que nous avons passé dans ce local, sur une période de quatre années, les seules filles adhérentes²²³ que nous avons vues étaient trois membres d'un groupe de chanteuses de RnB et de *soul*, qui habitent dans le quartier de la Citadelle, ainsi qu'une chanteuse de musique folk, qui habite dans un autre quartier de Toureau et qui a adhéré ponctuellement (quelques mois seulement) pour enregistrer un mini album.

Les bénéficiaires des autres activités (ateliers, stages), et qui ne sont pas adhérents de l'association, sont surtout des adolescents de Toureau, de La Citadelle et des autres quartiers, âgés de 12 à 18 ans. Les garçons sont très majoritaires, mais on y trouve une proportion plus élevée de filles, notamment pour les ateliers de chant.

Vergny City Breakers : les « danseurs de quartier »

L'association Vergny City Breakers a été créée en 1997 par deux jeunes hip-hoppeurs, Bruno (danseur et chorégraphe, alors âgé de 27 ans) et Stéphane (rappeur-danseur, alors âgé de 29 ans), originaires du quartier des Prairies à Vergny (Seine-Saint-Denis).

Cette commune d'environ 80000 habitants est caractérisée par un fort clivage entre une moitié « riche », composée du centre-ville historique, de zones pavillonnaires, de petits immeubles modernes et de résidences privées, et une « moitié pauvre », composée principalement de grands ensembles de logements sociaux. La commune et les communes environnantes, qui présentent peu ou prou la même morphologie, sont adossées à un important bassin d'emploi industriel qui, s'il est en partie en déclin aujourd'hui, a fait de cette ville un des bastions de la « banlieue rouge » jusqu'à la fin des années 1980. La ville est aujourd'hui administrée par une majorité de gauche dominée par le Parti socialiste. Situé dans la moitié « pauvre » de la ville, le quartier des Prairies, classé Zone Urbaine Sensible, regroupe environ 22000 habitants dans un ensemble HLM construit au début des années 1970. En 2008, le taux de chômage est de

²²³ Il arrive que d'autres filles passent (généralement des amies ou les compagnes des rappeurs) Mais cela est extrêmement rare.

28 % (contre 24 % pour l'ensemble de la commune²²⁴), les deux tiers de ménages sont allocataires d'une ou plusieurs prestations des Caisses d'allocations familiales (contre 50 % pour l'ensemble de la commune). La médiane des revenus fiscaux déclarés est deux fois plus basse que pour l'ensemble de la commune. Enfin, le quartier accueille une forte proportion d'immigrés (30 % de population de nationalité étrangère) et une forte part de familles nombreuses (17,3 % des ménages, contre 6 % pour l'ensemble de la commune). Par ailleurs, il est de notoriété publique que le quartier abrite plusieurs points de trafic de stupéfiants, qui occupent plusieurs dizaines d'adolescents et de jeunes adultes.

L'association a été créée par deux amis, à un moment qui correspondait pour eux à une charnière dans leurs parcours professionnels et artistiques respectifs.

Stéphane est le dernier enfant d'une grande fratrie issue de parents réfugiés congolais installés en France au début des années 1970 (père gardien de nuit, mère au foyer). Après une adolescence marquée par quelques expériences délinquantes dont il revient rapidement, il continue les études jusqu'à obtenir un BTS de comptabilité. Au début des années 1990, il ne trouve pas de travail dans son domaine et travaille comme physionomiste en discothèque. Dès son adolescence, il pratiquait le graffiti de façon peu assidue – surtout sur les murs de son quartier, faute d'avoir l'autorisation de sortir tard le soir pour aller ailleurs– et la danse, dans une salle dans laquelle « les grands » s'entraînent au jazz-rock dans le cadre d'une petite association de quartier. Il pratique en réalité surtout le rap, au sein d'un collectif d'une dizaine de rappeurs du quartier. Mais il finit par abandonner l'idée de devenir rappeur professionnel vers l'âge de 25 ans. Il dit de son écriture, très politisée (sur le racisme notamment), qu'elle était « *trop en avance par rapport à l'industrie musicale qui vise la médiocrité* ». Il définit son rapport au hip-hop comme un rapport surtout amateur (« *Moi, c'est vraiment la culture hip-hop underground* »), articulé à un attachement profond aux valeurs universelles et à la fonction éducative de ce dernier (« *on sait ce que ça nous a apporté, cette culture* »).

Bruno est issu d'une famille très comparable à celle de Stéphane. Ses parents (agent de sécurité et femme au foyer) viennent s'installer à Vergny au milieu des années 1970 avec ses frères et sœurs. Dès l'entrée au collège, il est recruté par des « *grands du quartier* » pour commettre des larcins et les assister dans le trafic de drogues. Il commence en parallèle à s'adonner à la danse hip-hop sous l'égide de ses grands frères, eux-mêmes danseurs, qui l'amènent parfois avec eux dans les après-midi et les lieux publics où s'entraînent les

²²⁴ Sur la base du recensement général de la population effectué par l'INSEE en 2010.

danseurs à Paris. Puis il intègre peu à peu une bande de « zoulous » avec lesquels il se livre à des activités de petite délinquance (vol, dépouille, bagarres) en dehors du temps scolaire. Mais ces deux activités prennent le dessus sur l'école et il se met à sécher les cours de plus en plus fréquemment et est finalement exclu du collège. Son père le renvoie de force au Congo pendant quatre ans chez des parents. Là-bas, il finit par reprendre sa scolarité et, de retour en France, obtient un BEP puis un Bac Professionnel Comptabilité. Pendant ce temps, au Congo comme en France, il ne cesse de s'adonner à la danse (sa « *porte de sortie* » de la délinquance), se perfectionne et se fait peu à peu un nom dans le cercle restreint de la première génération de danseurs. Bruno intègre alors une des premières compagnies de danse hip-hop professionnelle en France (Puissance de Feu). De ce fait, il tire dès l'âge de 20 ans des revenus réguliers qui lui permettent de vivre de sa pratique en tant qu'intermittent du spectacle. Et il connaît, au milieu des années 1990, l'apogée de sa carrière de danseur, puisque sa compagnie donne alors des spectacles dans le monde entier.

Vers 1996-1997, alors que Stéphane abandonne le rap et que la compagnie de Bruno perd un peu de son succès, ils se retrouvent autour d'un objectif commun : celui de créer une structure leur permettant de transmettre leur goût pour les disciplines du hip-hop aux jeunes du quartier. Une de leur motivation est de reprendre le flambeau des cours de danse que donnaient leurs grands frères aux enfants et aux adolescents du quartier (c'est-à-dire à eux notamment) au sein d'une association qui a disparu quelques années avant. Pour Stéphane, cette expérience est vécue sur le mode de l'évidence :

On est de Vergny, on reste à Vergny. On a grandi ici, et on n'est jamais partis ailleurs. (...) Quand on était petits, on a bénéficié de l'encadrement de nos grands frères. On doit transmettre aux jeunes de ce quartier. On est d'ici, on a grandi ici. On nous a donné des choses. On doit les rendre²²⁵.

Dès l'adolescence, Stéphane, Bruno et leurs amis avaient déjà pris l'habitude de mettre en œuvre à leur manière des animations pour le quartier. Il leur arrivait alors d'organiser des après-midi musicales festives (des « *boums* »), dans des débarras abandonnés du quartier, qui attiraient les jeunes des quartiers et des alentours, et notamment des danseurs de hip-hop. La nouvelle structure qu'ils créent en 1997 repose dès le départ sur deux types d'activités : des activités socioculturelles leur permettant de s'insérer dans des réseaux de subventions publiques, et des prestations tarifées (stages, animations, cours) vendues à des clients privés.

²²⁵ Entretien avec Stéphane réalisé les 11 et 18 juillet 2015.

Pour créer cette association, ils bénéficient alors d'une formation professionnalisante, avec un troisième ami (danseur). Stéphane raconte ainsi le projet :

Dans cette formation, y'avait des étudiants d'école de commerce qui nous aidaient à monter le projet. Disons que la matière grise, l'idée, elle venait de nous. Mais eux, ils avaient l'art et la manière de te mettre ça bien ... carré [rires]. Le projet, il portait sur deux volets, mais toujours dans le cadre de la culture hip-hop. Un volet privé, et un volet public. Le public, c'est le côté associatif. Le côté privé, c'est vendre des prestations. Ça peut être pour des comités d'entreprise, ou pour des entreprises. Ce qu'on proposait, c'était principalement autour de la danse. [...] Mais y'avait aussi l'idée de monter une société de prod' [de musique]. [...] Dès le début, on se disait qu'on ne voulait pas être trop dépendants du public. Parce que bon, faut pas trop s'attacher à ça, sinon, tu finis par perdre ta liberté d'agir, ton autonomie. Mais aujourd'hui, on n'est même pas à un quart de ce qu'on veut développer.²²⁶

En théorie, la dimension hybride reste aujourd'hui au cœur du projet de l'association. Mais, comme le concède Stéphane, l'association « *n'a développé qu'un quart ou un tiers des projets prévus* » à l'origine. Et, en pratique, l'association VCB se concentre surtout sur le « *volet public* » de son action, c'est-à-dire la mise en place de cours, d'ateliers et d'animations à but non lucratif. Les cours des différents types de danse hip-hop constituent la majorité des actions de l'association. Ils se déroulaient d'abord dans un local inter-associatif mis à disposition par la municipalité, au cœur du quartier des Prairies. Ils se déroulent depuis 2005, quatre soirs par semaine, dans des studios d'un centre de danse municipal. Ils s'adressent en priorité aux enfants (dès 6 ans) et aux adolescents, même si certains adultes y participent. La plupart des élèves sont des garçons, même si le taux de féminisation est variable selon les types de danse concernés. Ainsi, certains types de danse, et notamment celles qui se pratiquent debout (pop lock, new style, smurf, jazz rock), attirent-ils proportionnellement plus de filles que la breakdance ou le smurf. Cependant, tous types de danse confondus, les garçons constituent plus des trois quarts des élèves. Enfin, environ 80 % des élèves sont des habitants de la commune et, parmi eux, une écrasante majorité d'habitants du quartier des Prairies.

En plus des cours, l'association organise durant les vacances scolaires des ateliers (graffiti, *deejaying*, écriture de rap, vidéo). Et elle organise depuis 2003, au printemps, un *battle* de danse dans une salle de la commune. Ce *battle* a peu à peu gagné en puissance et en visibilité. Des vagues de pré-sélection sont organisées les mois précédents le *battle*, qui voit désormais s'affronter des danseurs et des *crews* de danseurs venus de plusieurs pays. Le *battle* est aussi

²²⁶ Entretien avec Stéphane réalisé les 11 et 18 juillet 2015.

le moment qui permet aux élèves des cours et des ateliers de présenter le résultat de leur travail de l'année.

Le fonctionnement de l'association repose sur un modèle économique assez peu dépendant des subventions publiques. L'association compte près de 700 adhérents, qui sont tous les élèves des cours et les participants aux ateliers. Chacun verse une cotisation de 30 euros annuels (ou 50 euros pour les non-habitants de Vergny). Ces cotisations assurent l'essentiel des dépenses de fonctionnement de l'association. Les professeurs sont presque tous des bénévoles qui sont uniquement défrayés. Seuls quelques intervenants exceptionnels sont rémunérés. Les subventions (de la ville et du département) concernent des projets plus ponctuels, comme les ateliers ou les sorties organisés durant les vacances scolaires, ou l'achat de matériel.

Urban Mood : des professionnels pluridisciplinaires

L'association Urban Mood a été créée en 1999 par un danseur, Gauthier (alors âgé de 20 ans), dans un quartier populaire de la périphérie nord de Paris. Ce quartier, dont une partie est classée Zone Urbaine Sensible, se caractérise par la présence de nombreux ensembles HLM – aux loyers parmi les plus bas de Paris – et de friches industrielles, dont certaines font l'objet d'opérations de réhabilitation urbaine (rénovation du bâti, construction d'espaces verts, bureaux, commerces, équipements culturels, etc.).

Gauthier est le deuxième fils d'un couple de parents graphistes et producteurs de spectacles. Il a commencé à danser dès l'âge de 10 ans, inspiré par les amis de son grand frère (« *les grands du quartier* »), qui appartenaient à la génération des pionniers du hip-hop à Paris, et qui avaient tous « entre 5 et 10 ans de plus que moi. J'étais le poulain ». Il est initié au hip-hop par ces derniers, qui l'emmènent au magasin Tikaret ou dans des *battles* de danse. Adolescent, il s'entraîne avec quelques amis dans une salle de sport près de chez lui, puis devient professeur de danse dès l'âge de 16 ans dans une structure locale d'animation pour les jeunes du quartier. Repéré par un des amis de son frère, il intègre l'année suivante une compagnie de danse. Tout en terminant ses études (BEP puis Bac professionnel dans le domaine du bâtiment), il enchaîne les représentations dans plusieurs villes en France pendant environ deux ans. Il multiplie alors les cachets en tant qu'artiste, mais n'a jamais été réellement danseur

professionnel à part entière et n'a jamais bénéficié du régime d'indemnisation de l'intermittence du spectacle (« *j'avais des petits cachets par ci, par là* »).

À l'âge de 20 ans, il crée sa propre structure afin de proposer des cours à des jeunes du quartier et de s'entraîner avec son propre collectif de danseurs. La création de l'association Urban Mood est d'abord une réponse aux exigences administratives (assurance, agrément Jeunesse et Sport, etc.) qui lui permet d'obtenir l'accès à un gymnase. Avec ce petit groupe de danseurs (dont un certain nombre sont aussi des graffeurs amateurs), le collectif donne des spectacles dans des centres sociaux et s'intègre à quelques réseaux culturels institutionnels (ils participent à des rencontres culturelles financées par l'Union européenne). Mais l'association permet aussi de proposer des prestations tarifées :

De 1999 à 2003, on faisait nos cours et on s'entraînait. Mais on s'est très vite organisés, professionnalisés. En plus des cours, on essayait aussi de proposer des petites prestations. L'idée, c'était d'abord des performances ou des animations dans des centres sociaux ou des hôpitaux. C'était surtout du social, en fait. Avec des danseurs, des graffeurs et des DJs [...] C'était des petits contrats de temps en temps²²⁷.

Par ailleurs, même si Gauthier y est alors bénévole, l'association est également pour lui le premier pas vers ce qui pourrait devenir une structure pérenne lui permettant de vivre de sa passion. Après qu'il ait obtenu son Bac professionnel, les cachets de danseur *via* la compagnie professionnelle à laquelle il appartient se tarissent un peu (« *il n'y avait plus que deux plans par an... donc il fallait faire des choix* »). Il arrête donc les études et s'investit de plus belle dans l'association :

J'étais bénévole. Mais en vue d'une professionnalisation, dans l'idéal. Je ne l'imaginais pas encore forcément à l'époque. Mais je croyais en une organisation. Je me disais que ça serait bien d'organiser quelque chose pour pouvoir créer de l'emploi. [...] L'avantage que j'avais, c'était que j'habitais encore chez mes parents. J'étais entretenu, en quelque sorte. Donc je pouvais me permettre de prendre un peu des risques avec l'asso, d'être bénévole le temps qu'il fallait. Mais je ne suis pas allé voir l'ANPE pour trouver un boulot. Je me suis direct investi là-dedans, à temps plein. Je me suis dit que je devais apprendre à faire les dossiers de subventions, la comptabilité. J'en ai bouffé. Bref, j'ai appris moi-même. Et c'est pour ça que, aujourd'hui, je peux coordonner un peu toutes les activités d'Urban Mood²²⁸.

²²⁷ Entretien avec Gauthier réalisé le 7 février 2011.

²²⁸ *idem*.

A partir de 2003, l'association obtient des bureaux et se dote d'une organisation plus professionnalisée. Gauthier obtient d'abord un local dans une pépinière d'associations pendant quelques années. Un premier poste administratif est alors financé grâce à un « emploi jeune » (financé par la ville et la région). Gauthier raconte comment cette période a été celle d'un nouveau départ pour l'association :

Quand on a créé des postes-clés, comme le poste administratif pour la gestion de la structure, il y a eu comme un redémarrage. [...] Quand on a été hébergés dans la pépinière d'associations, on a compris l'importance d'avoir un bureau. Etre identifié dans un lieu, ça crédibilise le boulot, et ça te situe géographiquement, on t'identifie dans l'espace. On sait que tu es un acteur du quartier. C'est là qu'il y a eu le déclic. Et deux ans plus tard, on a réussi à créer un autre poste à temps plein, pour la comptabilité et les budgets : les fiches de paye des artistes, les exonérations, etc.²²⁹.

Dans le même temps, l'association élargit son champ d'action. Le cœur d'activités de l'association a toujours été les cours dans les différentes disciplines du hip-hop (divers types de danse hip-hop, ateliers d'écriture, graffiti, *deejaying*, *human beatboxing*). Mais l'association a peu à peu étendu les cours à des activités artistiques non liées au hip-hop (vidéo, *light painting*), ou à des activités sportives (boxe). Ces cours, principalement dispensés à des enfants et des adolescents du quartier, se déroulent le plus souvent dans des lieux situés à proximité immédiate du local (équipement culturel ou sportif, parc public, etc.). Une partie des cours de danse et de *human beatboxing* sont gratuits pour les participants et financés par la Mairie de Paris. Il s'agit de cours dispensés dans des structures municipales culturelles ou d'animation et qui s'adressent à des publics de débutants. Une autre partie des cours, dispensés dans des locaux privés et s'adressant plutôt à un public de danseurs confirmés, est payante. Dans les deux cas, les professeurs sont rémunérés. Les cours de *deejaying* et de graff, qui attirent moins de monde, se déroulent sous forme de stages payants. Par ailleurs, l'association organise aussi des événements annuels (*block parties*, festival de courts-métrages) ou ponctuels (*battles* de danse, *battles* d'improvisation de rap, démonstrations, expositions, conférences) dans le quartier. Depuis 2012, l'association bénéficie de son propre local, moderne et spacieux (environ 100 m²), toujours situé dans le quartier. Elle y développe désormais une mini-médiathèque de documents d'archives sur le

²²⁹ Entretien avec Gauthier réalisé le 7 février 2011.

hip-hop, consultables dans son local sur des postes informatiques, et organise des projections de vidéos tous les mois.

Au total, au-delà de quelques partenariats nationaux ou internationaux ponctuels, l'association développe la majorité de ses activités à l'échelle du quartier. Gauthier reconnaît que :

Urban Mood, ça reste très local. Les cours, les ateliers, les expos, les événements... C'est vrai que c'est surtout dans le quartier et qu'on touche grave du monde... mais surtout du monde du quartier ! Mais c'est un peu malgré nous... On ne demande que ça, de développer plus loin que le quartier. On fait avec, en fait. Ça nous plaît aussi comme ça²³⁰.

Le travail est désormais très spécialisé. L'association compte quatre salariés à plein temps : Gauthier qui est « directeur artistique », une responsable des vidéos, un chargé de partenariats et une responsable administrative et financière. Urban Mood emploie aussi entre quatre et six personnes à temps partiel (selon les périodes) et accueille un ou deux stagiaires dans l'année.

Le modèle économique de l'association repose pour un tiers sur les subventions publiques (Ministère de la Ville, Ministère de la Jeunesse et des Sports, Direction de la Jeunesse et des Sports de la Ville de Paris, Direction Départementale de la Cohésion Sociale), et le mécénat privé (entreprises, fondations). Les deux autres tiers proviennent de la vente de prestations marchandes (animations, spectacles pour des comités d'entreprise, formation de formateurs et d'animateurs, etc.). L'association compte environ 1500 adhérents, qui sont tous ceux et toutes celles qui ont participé à au moins un cours, à un stage et tous les artistes qui ont collaboré avec l'association à un moment ou à un autre. L'adhésion n'étant pas soumise à une cotisation annuelle, cette masse d'adhérents n'assure aucun revenu à l'association.

C. Une petite notabilité locale au service du hip-hop

Ces associations ont en commun d'avoir été fondées par des membres de la première génération de pratiquants du hip-hop qui étaient adolescents durant la « parenthèse médiatique » du hip-hop en 1984-1985 (Gauthier, bien que plus jeune, a été formé par des membres de cette génération dès son enfance). Elles ont aussi en commun d'être implantées et de déployer la majorité de leurs actions dans des quartiers populaires où leurs fondateurs ont

²³⁰ Entretien avec Gauthier réalisé le 7 février 2011.

grandi, vécu et vivent encore pour la plupart (Jean-Marc et Bruno vivent dans des communes limitrophes, mais à proximité de leur quartier d'enfance) et où ils conservent la plupart de leurs réseaux de sociabilité.

Comment situer la création de ces associations au regard de la trajectoire de leurs fondateurs ? Dans les trois cas, elle correspond à des moments bien particuliers de la carrière de ces pratiquants. Elle intervient après des années de pratique comme très jeunes amateurs (Stéphane) et parfois d'expériences professionnelles courtes (Jean-Marc, Gauthier) ou plus longues (Bruno), à un âge compris entre 20 ans et 26 ans. Ces quatre pratiquants sont à l'image de la majorité de ceux de la première génération, dont très peu ont réussi à faire de leur passion un métier. Seul Bruno est parvenu à vivre de la danse en tant qu'artiste. Jean-Marc a vu sa carrière de rappeur rapidement avortée et Gauthier n'est jamais réellement parvenu à en vivre, au-delà de quelques cachets perçus pendant une courte période.

Le faible nombre de pratiquants de la première génération ayant réussi à vivre de leur art s'explique par la reconnaissance encore limitée de ces expressions artistiques par les deux principales instances de consécration artistiques que sont le marché et les institutions culturelles, qui se produira surtout à partir de la fin des années 1990 (voir chapitres 4 et 5). Bruno constitue donc une exception, puisque sa compagnie, Puissance de Feu, est une des deux ou trois qui obtiennent une renommée durable dès la fin des années 1980 et le début des années 1990. Sa compagnie, qui réunit quelques-uns des meilleurs danseurs de la région parisienne, bénéficie du peu de concurrence. Elle intègre rapidement les réseaux institutionnels légitimes du Ministère de la Culture (scènes publiques régionales et nationales) et se produit dans des festivals à l'étranger, accroissant encore sa notoriété. La compagnie de Gauthier, une petite dizaine d'années plus tard, malgré un contexte plus favorable, ne connaît qu'un succès encore limité. Jean-Marc et son groupe, quant à eux, pâtissent de la concurrence qui apparaît dès 1990 dans l'univers du rap, alors qu'une première génération de rappeurs décroche des contrats auprès de maisons de disques (Mc Solaar, IAM, NTM, Assassin). Karim Hammou écrit, pour parler de cette période, que « *de 1990 à 1992, les majors engagent un pari sur le rap français, alimentant un espoir de professionnalisation dans les industries musicales pour nombre de rappeurs. Dès 1993, cette dynamique s'interrompt, par l'effet conjugué des succès commerciaux limités des premiers albums publiés, du désintérêt des grands réseaux radiophoniques pour ces œuvres, et de la moindre visibilité télévisuelle du genre rap* » (Hammou, 2013 : 142). Le groupe de Jean-Marc fait partie de ces rappeurs qui

connaissent un premier succès puis sont victimes de l'arrêt précoce de cette dynamique. Quant à Stéphane, il envisage d'enregistrer des disques de rap précisément au moment où ce genre perd la sympathie des professionnels du disque.

Durant ces années de pratique, ils ont accumulé des savoir-faire spécifiques et une connaissance du milieu professionnel de l'art. En l'absence de débouchés marchands durables et face à une reconnaissance institutionnelle balbutiante, les pratiquants de la première génération qui souhaitaient créer des structures se tournent – ou retournent, en quelque sorte – vers les espaces dont ils sont issus et où ils ont grandi, et où se situent la plupart des adolescents et des jeunes adultes intéressés par le hip-hop : les quartiers populaires périphériques des grandes agglomérations françaises. La création d'associations spécialisées, à partir du milieu des années 1990 doit donc être replacée dans un mouvement général de « retour au quartier » que connaissent les disciplines du hip-hop au début des années 1990, après la mise en visibilité dont elles avaient fait l'objet dans la deuxième moitié des années 1980. Ces associations constituent, pour les pionniers, des formes instituées de reconversions de ces savoir-faire et de ces connaissances du hip-hop au service des jeunes des quartiers populaires dans lesquels ils ont grandi.

Quelles sont les conditions qui rendent possible cette conversion d'expériences et de savoir-faire en une activité associative dédiée à l'encadrement, la diffusion et à la transmission de la pratique ? Et comment interpréter le fait que ces pratiquants de la première génération choisissent de déployer des activités principalement destinée aux jeunes habitants de leurs quartiers ?

Ces quartiers constituent surtout les espaces dans lesquels ils sont à même de faire valoir leurs ressources spécifiques. Ces ressources sont souvent de deux natures. Il s'agit d'une part d'une bonne insertion dans des réseaux associatifs ou politiques locaux ; d'autre part d'un prestige lié à leurs activités artistiques anciennes ou présentes. Par exemple, la création du Véridique Clan doit beaucoup au fait que Jean-Marc présente une double appartenance locale. D'une part, le fait de travailler au service Jeunesse depuis longtemps fait de lui un fonctionnaire territorial connu et reconnu de tous, respecté par les jeunes (anciens et nouveaux), par les parents et par les animateurs de différentes structures de la ville, mais capable aussi d'obtenir l'écoute des élus municipaux : on le voit par exemple dans la façon dont il a négocié le local pour son association (voir *supra*). D'autre part, le fait d'être un ancien « pionnier du hip-hop » lui procure une aura artistique auprès des adhérents de tous les âges. Son passé, même s'il

n'est pas parfaitement connu des plus jeunes, force le respect et fournit une légitimité artistique à son association. Ainsi plusieurs jeunes rappers de l'association, quoiqu'incapables de nous citer des morceaux ou de nous situer la période durant laquelle Jean-Marc et son groupe rencontrèrent le succès, nous ont-ils néanmoins signifié que Jean-Marc était un « *pionnier du rap en France* » ou encore un « *ancien rappeur connu* ». La création de VCB tient également beaucoup à ce double ancrage de Stéphane et Bruno. Ainsi ces derniers ont-ils l'habitude de pratiquer les disciplines du hip-hop dans leur quartier depuis leur enfance. Si certains d'entre eux ont fréquenté – parfois sous l'égide de leurs grands frères – les lieux de pratique collective de Paris où se réunissaient un temps les hip-hoppeurs, c'est surtout à l'échelle de leur quartier qu'ils ont pris l'habitude de s'entraîner durant leur adolescence, à partir de la deuxième moitié des années 1980. Dès l'adolescence, ils ont fréquenté l'association de danse de leurs grands frères, avant d'organiser eux-mêmes des après-midi festifs dans le quartier. Cet activisme culturel local leur vaut de connaître une très grande partie des salariés qui travaillent dans différents services municipaux (Jeunesse, Culture, Prévention, Voirie) et, plus largement, de très nombreuses familles du quartier. Par ailleurs, le passé artistique de Stéphane, et plus encore celui de Bruno, leur procurent un petit prestige à l'échelle locale, où l'étiquette de « pionniers du hip-hop » – qu'ils entretiennent – leur est systématiquement adossée et fournit, en retour une légitimité à leur action associative. Enfin, Gauthier s'est très tôt inséré dans les réseaux socioculturels de son quartier afin de développer son activité professionnelle de professeur de danse. La création de son association – puis son développement rapide – est le prolongement direct de ce double ancrage local, artistique et institutionnel.

La situation de Jean-Marc, Stéphane, Bruno et Gauthier rappelle le multi-positionnement des élites que Luc Boltanski avait mis en évidence en prenant l'exemple du corps professoral des enseignants de l'Institut d'Etudes Politiques de Paris (Boltanski, 1973). Ce dernier souligne le fait que ces élites présentent une « *multiplicité de positions [dans] des univers différents possédant chacun leurs lois, leurs hiérarchies et leurs règles* » (*ibid.* : 3), et notamment dans la direction des grands groupes privés et dans les cabinets ministériels. Ce multi-positionnement élargit alors ce que l'auteur appelle leur « surface sociale », c'est-à-dire « *la portion de l'espace social qu'un individu est en mesure de parcourir et de maîtriser* » (*ibid.* : 9) et qui dépend tant de la dispersion que du nombre des positions sociales occupées successivement. Dans le cas des pionniers du hip-hop reconvertis dans l'associatif, on peut parler d'une version populaire et locale de ce multi-positionnement. Ils n'occupent en effet

que deux types de positions. Mais elles sont assez dispersées et anciennes pour leur permettre de jouir d'une petite notabilité et d'un certain pouvoir à l'échelle locale et d'en faire profiter leurs associations.

En outre, le choix de fonder ces associations dans les quartiers populaires où ils ont grandi témoigne d'un fort attachement à ces espaces socio-territoriaux. On peut interroger ce rapport à la lumière de leurs trajectoires sociales.

Nous avons vu que le recrutement social de la première génération de pratiquants du hip-hop – et notamment des danseurs et des rappeurs – se fait majoritairement dans les fractions de jeunes des classes populaires les plus éloignées de la culture légitime, scolairement frustrés, ou parmi les déçus de la démocratisation de l'enseignement supérieur (voir chapitre 2). Or, dans les quartiers populaires, les membres de ces fractions sont généralement ceux qui manifestent le plus fort attachement à l'espace du quartier. Les travaux que Camille Hamidi a menés à Vaulx-en-Velin (Hamidi, 2010) sur le rapport qu'entretiennent des jeunes gens à leur quartier fournissent des clés d'explication supplémentaires. Cette dernière montre que les individus provenant des milieux les plus modestes oscillent entre deux rapports au quartier. Les moins dotés scolairement, et dont l'avenir est le plus incertain, se sentent souvent « *assignés à résidence* » (*ibid.* : 723) et se caractérisent par un fort attachement à l'espace local des relations d'interconnaissances et aux modes de vie de ses habitants, que Richard Hoggart avait déjà mis en évidence chez les classes populaires du nord de l'Angleterre²³¹. Ils sont objectivement ceux qui ont une plus grande difficulté à quitter l'espace résidentiel du quartier, du fait des obstacles qu'ils rencontrent au moment de l'entrée dans des carrières conjugales et/ou matrimoniales stables (Beaud & Pialoux, 2003). Les plus dotés scolairement ou économiquement, et qui connaissent une trajectoire de mobilité sociale ascendante, entretiennent quant à eux un rapport « *d'affection distanciée au quartier* » (Hamidi, 2010 : 728), qui consiste à valoriser certains traits spécifiques des modes de vie des habitants et à insister sur les évolutions positives qu'ils y ont observé. On retrouve chez eux une certaine fierté (ou du moins, un refus de se renier) du fait d'avoir grandi dans ces quartiers, et une forme de fidélité à la classe (ou à l'espace) qui est susceptible de donner jour à des engagements (associatifs, politiques) locaux. Les fondateurs des associations étudiées présentent les traits de cette deuxième catégorie. Tout en provenant de familles modestes de ces quartiers (sauf Gauthier), ils sont scolairement un peu dotés (ils sont tous un peu

²³¹ Richard Hoggart, 1970 [1957], *La culture du pauvre*, Paris, Minuit. Voir notamment le chapitre 3, « "Eux" et "nous" », p. 115-146.

diplômés), ont connu une petite mobilité sociale ascendante et ont pris l'habitude très jeunes de sortir physiquement de leur quartier et de nouer des réseaux de sociabilité en dehors de celui-ci *via* leurs pratiques artistiques. Leur engagement associatif est alors souvent bénévole : Jean-Marc n'a jamais quitté son travail d'animateur au service Jeunesse de Toureau, Stéphane exerce sa profession de comptable et Bruno continue de vivre de ses activités de professeur de danse et de chorégraphe en dehors de l'association Vergny City Breakers²³².

Ainsi, par un travail de reconversion de leur savoir-faire artistiques et de leurs connaissances du milieu professionnel de l'art, et en s'appuyant sur leurs ressources locales, ces pionniers du hip-hop implantent-ils durablement des associations spécialisées dans les quartiers populaires. L'élite artistique des quartiers de la première génération contribue ainsi à forger un cadre autonome pour la pratique des hip-hoppeurs de la deuxième génération.

D. Transmettre localement aux jeunes

Les associations spécialisées ainsi créées forment alors des espaces autonomes de pratique et de production. Karim Hammou signale ainsi que, dans le cas du rap, certaines associations qui constituent une « *forme alternative de professionnalisation de la pratique* » (Hammou, 2013 : 151) tentent d'exister aux côtés de structures marchandes comme les labels indépendants. Il faut ajouter que ces structures autonomes jouent aussi un rôle important d'échanges de compétences, de mise en réseau et de rencontres entre les pratiquants. En effet, alors que les espaces de pratique collective ont quasiment disparu, ces associations fonctionnent comme des clubs d'initiés où les pratiquants se retrouvent, échangent des informations, des opportunités de travail et mettent en place des projets de collaborations artistiques. Et, à cet échange horizontal s'ajoute un échange de compétences vertical, puisque le cœur d'activité de ces associations est basé sur la transmission des anciens vers les nouveaux pratiquants.

Ainsi, si les après après-midi organisées entre 1988 et 1991 par Jean-Marc dans un centre d'animation du quartier de la Citadelle étaient déjà des lieux de rendez-vous et de rencontres entre rappers de toute la région parisienne, au point d'être selon lui « *une des références du*

²³² Seul Gauthier est salarié de son association. Mais il avait, dès la création, l'objectif d'en devenir salarié. C'est notamment ce qui explique le développement plus rapide et plus important de son association par rapport aux deux autres associations étudiées, et son caractère hybride, entre association et entreprise. Et, si Gauthier continue de danser et de mettre en scène quelques spectacles de temps en temps (mais rarement, car « *[s]on corps ne suit plus* »), cette activité reste marginale par rapport à son travail de directeur artistique d'Urban Mood.

rap en région parisienne », ces derniers venaient autant pour passer un bon moment que pour rencontrer d'autres pratiquants d'autres horizons, les voir pratiquer et nouer des contacts susceptibles de se transformer en collaborations artistiques. L'hétérogénéité des origines résidentielles des personnes qui y assistaient en faisait un lieu de circulation d'informations, permettant à tous de se renseigner sur les actualités autour du hip-hop : les anecdotes, les dates des soirées, des concerts, les nouveaux lieux de *battles* de danse, etc. Par la suite, le local obtenu par l'association a continué de fonctionner comme un lieu de rencontres entre rappeurs et entre ce qu'Howard Becker appelle des « *personnels de renforts* » (Becker, 1988) (ingénieurs du son, producteurs d'événements, journalistes spécialisés, vidéo-réalisateurs, etc.). La règle est d'ailleurs que la porte est ouverte ou entrebâillée la plupart du temps. Ainsi, presque à chaque fois que nous avons passé du temps dans ce local, et quelle que soit l'heure de la journée, une ou plusieurs personnes passaient à l'improviste, ou bien se donnaient rendez-vous sur place, le plus souvent pour discuter de projets musicaux ou de vidéoclips en cours ou à venir, de l'actualité du rap ou des rappeurs, ou pour discuter de sujets plus généraux. Les locaux d'Urban Mood servent également de point de rencontres et d'échanges entre pratiquants. Nous y avons observé des allers et venues très fréquents, et perçus comme normaux, entre les artistes et personnels de renfort, dont certains viennent faire des réunions de travail, d'autres chercher ou déposer du matériel pour leurs cours ou ateliers, et d'autres réaliser leur *book* et postuler à des offres de contrat proposées par l'association, etc. Enfin, les locaux occupés par Vergny City Breakers dans le Centre de danse municipal sont également très ouverts aux pratiquants extérieurs à l'association. Nous avons ainsi observé que Bruno conviait parfois certains danseurs professionnels, avec lesquels il collabore pour des spectacles, à venir s'entraîner en dehors des créneaux des cours. De la même manière, les *battles* de danse que VCB organise sont aussi l'occasion pour des danseurs, jeunes et moins jeunes, de se retrouver et d'échanger autour de l'actualité de la danse.

La dimension coopérative de ces espaces peut être précisée en s'appuyant sur les apports de la sociologie interactionniste américaine. On peut alors qualifier ces associations de région ou d'unité locale de « mondes sociaux » des disciplines du hip-hop. Selon ce concept, théorisé par Anselm Strauss, Tamotsu Shibutani et Howard S. Becker, mais déjà utilisé par les sociologues de la première école de Chicago comme Georges H. Mead puis de la deuxième (Cefaï, 2015), un monde social est un réseau de coordination d'acteurs réunis autour d'une activité collective. On peut ici citer la définition des mondes sociaux de l'art donnée par Howard S. Becker : « *le réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une*

connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres » de ce monde (Becker 1988 : 22). Cette approche part des œuvres d'art puis remonte toutes les chaînes de coopérations professionnelles entre acteurs qui ont rendu possible son existence. Selon cette perspective, il est possible d'entrevoir le hip-hop – et les disciplines qui le composent – comme des activités collectives impliquant une diversité d'acteurs, des alliances et des transactions dans le temps. Pourtant, dans le cas des associations étudiées, on ne reconnaît par le trait distinctif des « mondes de l'art » de Becker, selon lequel il ne s'agit « *pas à proprement parler [d'] une structure ou [d'] une organisation* » (Becker, 1988 : 59). La définition que donne Anselm Strauss d'un monde social semble alors plus adéquate. Pour celui-ci, afin de saisir les dynamiques du changement social, l'analyse des structures sociales formelles doit nécessairement être complétée par la mise en évidence de « mondes sociaux », qui sont des univers très segmentés, partageant une activité principale et des techniques autour desquelles se développent des organisations. Les technologies, « *manières héritées ou innovantes d'accomplir les activités du monde social* » (Strauss, 1978 : 273), y jouent un rôle central, aux côtés des principes de hiérarchisation et d'évaluation internes entre acteurs de ces mondes sociaux. Ce faisant, il souligne qu'un monde social est « *une arène dans laquelle existe une sorte d'organisation* » (Strauss, 1978 : 269) et que, même s'il est faiblement structuré, le monde social est néanmoins très influent sur les acteurs, les pratiques et les structures organisationnelles liés aux activités de ce monde. Dans ce cas, le monde social, « *univers de réponses réciproques et régularisées* » (Shibutani, 1955 : 566), peut donc inclure des réseaux de coopération et d'échanges d'idées ou de pratiques entre les acteurs, dans lesquelles des associations comme celles que nous avons étudiées sont des éléments centraux.

L'avantage de ce concept de monde social est d'inclure une diversité d'acteurs dans la compréhension du fonctionnement routinier des acteurs institués du hip-hop et de leur relative spécialisation. On voit alors comment opère une mise au travail de différents acteurs réunis autour d'activités artistiques, selon des modalités un peu différentes dans chacune des associations étudiées. Ici, ces associations sont aussi les lieux dans lesquels se produit le renouvellement générationnel des acteurs. Ces réappropriations apparaissent comme le résultat d'interactions, de transactions et d'ententes entre des acteurs qui gravitent autour d'organisations faiblement structurées, mais cependant influentes pour le fonctionnement des activités liées au hip-hop. Urban Mood, Vergny City Breakers et le Véridique Clan constituent alors des sortes de mondes sociaux locaux du hip-hop, en ce sens qu'il s'agit d'espaces physiques et symboliques dans lesquels une multitude d'acteurs se rencontrent,

échangent et collaborent dans le but de produire des œuvres de hip-hop, tout en partageant des techniques propres (faire de la danse, de la musique, du graff, les transmettre et les diffuser) qui servent de langage commun et de principes cardinaux à ces activités²³³.

L'installation de ces associations fournit donc au hip-hop quelque chose qu'il n'avait jamais eu : des lieux autonomes pour faire vivre et transmettre la pratique. En effet, les lieux de pratique de la première génération se caractérisaient soit par leur forte hétéronomie (comme l'émission H.I.P.H.O.P., les boîtes de nuit ou les salles des spectacles qui accueillent des soirées ou des après-midis hip-hop), soit par leur caractère informel et éphémère (terrain vague, voirie, etc.). À la fin des années 1990, le hip-hop se dote au contraire de lieux pérennes dans lesquels les pratiquants peuvent se rencontrer, s'entraîner et travailler ensemble, et transmettre la pratique aux pratiquants les plus jeunes. Ces associations – et plus largement les acteurs institués du hip-hop (sociétés de production, magasins, petites maisons de disque, festivals, etc.) constituent le socle qui organisera et polarisera la pratique des hip-hoppeurs de la deuxième génération (voir chapitres suivants).

Au passage, le choix d'installer ces associations dans des quartiers populaires influe sur le recrutement social et de genre des jeunes hip-hoppeurs. En effet, comme nous l'avons signalé, les publics concernés par les actions proposées par ces associations sont, dans l'écrasante majorité, des garçons adolescents et jeunes adultes habitants de ces quartiers. C'est-à-dire des jeunes présentant les mêmes caractéristiques que les pratiquants de la première génération. La seule différence avec leurs aînés est que les lieux de leur pratique, dans lesquels ils produisent leurs œuvres, se sont déplacés dans l'espace des quartiers populaires.

²³³ On pourrait faire le choix complémentaire d'étudier l'univers du hip-hop comme un champ, au sens qu'en donne Pierre Bourdieu. C'est-à-dire un espace où se déroule une compétition pour l'accès à des postes de pouvoir qui existent en nombre limité, et pour laquelle les agents mobilisent des espèces spécifiques de capitaux. Mais nous réservons cette approche pour les chapitres suivants (chapitre 4 et 5) consacrés à « l'ouverture » du hip-hop et à ses conséquences.

II. L'intégration du hip-hop à l'action socioculturelle

L'ancrage de la pratique du hip-hop dans les quartiers populaires est encore accentué par le fait que ces associations bénéficient de mesures de soutien par les pouvoirs publics dans le cadre d'une « politique publique du hip-hop » qui se met en place dès le début des années 1990. Tout en ancrant la pratique des disciplines du hip-hop dans le champ de l'action socioculturelle, cette politique tend aussi à offrir des emplois à certains pratiquants et personnels de renforts.

A. Des mesures de soutien public qui ancrent le hip-hop dans l'action socioculturelle

Dès le milieu des années 1980, la mode du hip-hop avait suscité, chez certains acteurs politiques, l'idée d'utiliser le socle moral de « valeurs positives » qui y est associé à des fins de changement social. Ainsi Sidney est-il invité par le Parti communiste lors de la Fête de l'Humanité en septembre 1984 sur la grande scène afin de présenter une démonstration réalisée par les danseurs de la compagnie Paris City Breakers et d'expliquer les vertus du hip-hop pour la jeunesse. Certaines municipalités, préoccupées par l'évolution de la délinquance juvénile dans les années 1980, tentent à leur tour de se saisir de la mode du hip-hop pour en faire un outil occupationnel ponctuel pour la jeunesse des quartiers populaires. Ces utilisations, qui sont souvent réalisées dans le cadre des dispositifs « opérations prévention-été » ou « opération anti-été chauds » – devenus « Ville-Vie-Vacances » –, s'adressent spécifiquement à ces publics. Mais elles ne visent pas à développer ces pratiques de façon pérenne au-delà de ces opérations. Leur objectif est surtout de maintenir la paix sociale durant le temps des vacances scolaires. Un bon exemple de cette utilisation ponctuelle est fourni par l'exemple de la « comédie musicale » organisée à Marcq-en-Barœul, banlieue populaire de Lille, dans le cadre du dispositif « Ville-Vie-Vacances », analysé par Dominique Duprez. L'auteur y rapporte que « *le projet s'adresse en priorité aux "jeunes en marginalisation, ceux qui, sans une ou plusieurs aides extérieures, deviendraient vite des petits délinquants, des désœuvrés en quête de plaisirs faciles", mais il cherche également à s'ouvrir aux "moins connus, aux plus rangés"*. Son objectif est de leur permettre de réaliser entièrement un film de télévision sur le thème "comédie musicale" à partir de leur engouement pour certaines

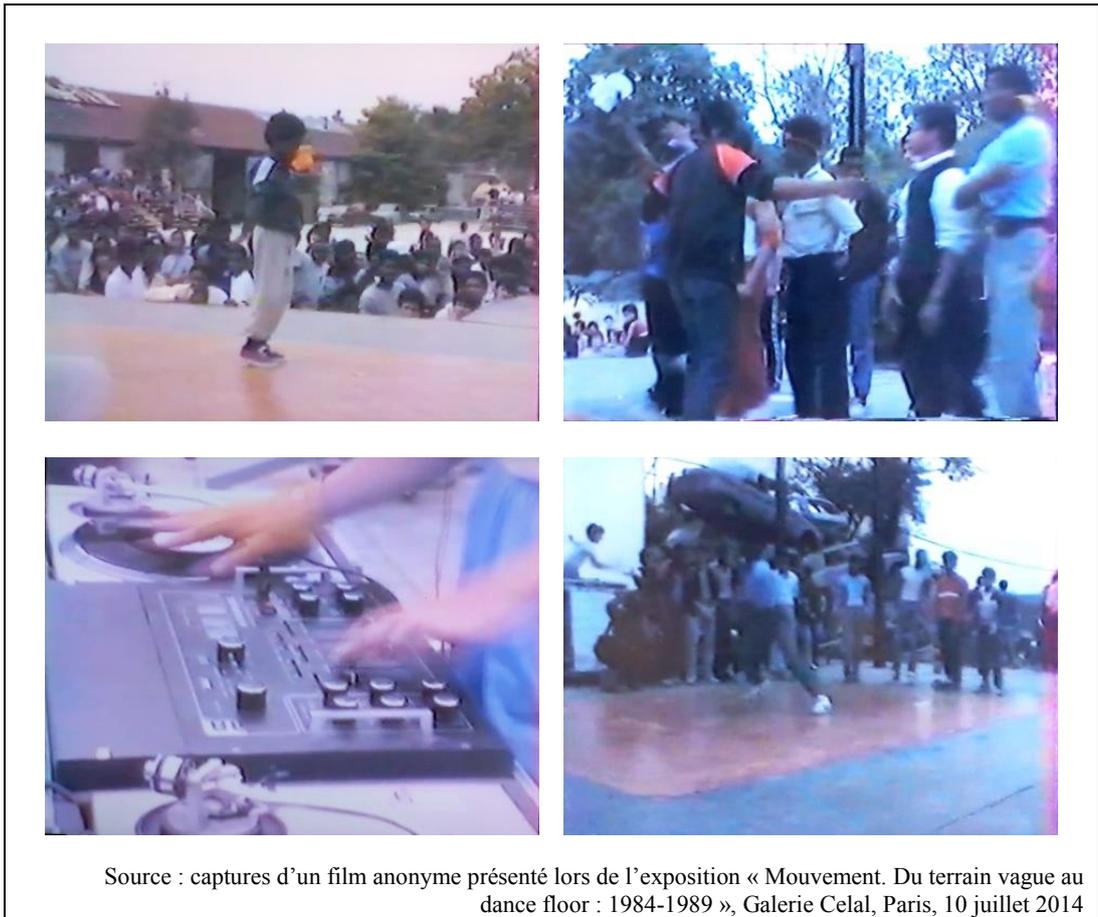
danses telles que le Rap, le Break, le Smurf²³⁴ ». Un autre exemple est fourni par le concours de danse « Fêtes et forts » organisé durant l'été 1984 en Seine-Saint-Denis.

Encadré 3 – Un concours de danse organisé en 1984 dans le cadre du dispositif « anti-étés-chauds »

Les opérations « anti-été chauds » fournissent pour plusieurs municipalités des banlieues populaires une occasion de mettre en avant le hip-hop et le message « positif » qui y est associé. Ce dispositif interministériel, créé en 1982 à la suite des « rodéos » et des violences du quartier des Minguettes dans l'agglomération lyonnaise, a pour but d'organiser dans les quartiers populaires des activités diverses (culturelles, sportives, etc.) et des départs en vacances pour les jeunes habitants. On trouve alors plusieurs micro-événements ayant pour thème le hip-hop (spectacles, ateliers, performances, ...) dans quelques communes de l'agglomération parisienne : Villiers-sur-Marne, Bondy, Guyancourt, Champigny, Aubervilliers, Pantin, Aulnay-sous-Bois, etc. Le plus important de ces événements est le festival « Fêtes et forts » qui regroupe des activités culturelles diverses durant l'été 1984 dans plusieurs forts des régions parisienne et lyonnaise. À Aubervilliers et à Champigny, le festival met à l'honneur les disciplines hip-hop à travers différents ateliers de graffiti, rap, danse et *deejaying*. Il s'achève le 25 juillet 1984 par une « coupe inter-cités » de hip-hop qui se tient sur un parking du fort d'Aubervilliers (Seine-Saint-Denis). Celle-ci est présidée par un jury composé des danseurs des Paris City Breakers qui, à l'issue de plusieurs tours de sélection, détermine des vainqueurs dans chaque discipline. L'événement rassemble plusieurs centaines de jeunes, qui s'inventent alors des noms de *crews*, c'est-à-dire de collectifs de danse, de rap ou de graffiti. Ces jeunes proviennent quasi-exclusivement des cités des villes avoisinantes de Seine-Saint-Denis (Aubervilliers, Pantin, St-Denis, Sevran, Stains, etc.). La scène retenue est un espace en friche à proximité immédiate d'une casse automobile. Bruno, présent à l'événement en tant que danseur participant au *battle*, raconte ainsi cette expérience : « En 1983 ou 84, avec mes frères, on a fait le premier concours inter-cités organisé à Aubervilliers, Fêtes et Forts. Et notre crew, il s'appelait « B. ». En fait, c'était le crew de mes frères, mais ils m'ont emmené avec eux. On a préparé nos chorégraphies ensemble, on a bossé les pas, les enchaînements. Bon, au final, on a été éliminés au deuxième tour. Mais, pour moi, c'était vraiment une grosse expérience. J'ai vraiment eu l'occasion de voir un peu les gens de cette époque qui se lançaient dans la danse. [...] Les gars de Paris [...] je crois qu'ils n'étaient pas là. Parce que c'était vraiment un concours inter-cités, donc plus banlieue. Et même surtout du 93 ». Sur les images suivantes, on aperçoit la scène recouverte de morceaux de linoleum, devant laquelle un public constitué de quelques dizaines de jeunes observe le *battle*, dont un DJ assure l'animation musicale.



234 Dominique Duprez, dans Lapeyronnie, Didier (dir.), *Les opérations été-jeunes. Analyse longitudinale d'une politique publique*, Paris, CTNERHI, 1986, p.63.



Dix ans plus tard, dans les années 1990, les mesures publiques de soutien au hip-hop qui sont mises en place obéissent à une logique sensiblement différente. Les objectifs sont alors ceux de l'animation socioculturelle et visent à soutenir de façon pérenne des acteurs spécialisés dans la transmission des disciplines à l'échelle locale. Or, Loïc Lafargue de Grangeneuve a bien montré que cette « *politique publique du hip-hop* » voit principalement le jour dans le cadre de la Politique de la Ville (Lafargue de Grangeneuve, 2008), avant de s'étendre à tous les quartiers populaires, qu'ils soient répertoriés comme « sensibles » ou pas²³⁵. De ce fait, cette politique trouve son fondement dans une conception utilitariste des pratiques culturelles des jeunes de milieux populaires, qui suppose de « *mis[er] sur la culture hip-hop pour qu'elle devienne le support du traitement des problèmes sociaux, précisément parce qu'elle en est issue* » (*ibid.* : 40), et voit le jour dans de nombreuses agglomérations sous des formes

²³⁵ L'auteur montre que le raisonnement qui sous-tend cette politique est le suivant : « *la valorisation des pratiques culturelles des adolescents des quartiers périphériques est susceptible de faire émerger des modèles de réussite et contribue à changer l'image de ces territoires et de leurs habitants, souvent réduits à une identité négative.* », Lafargue de Grangeneuve Loïc, « L'ambivalence des usages politiques de l'art. Action publique et culture hip-hop dans la métropole bordelaise », *Revue française de science politique* 3/2006 (Vol. 56), p.457.

différentes²³⁶. En pratique, des associations et des structures d'animation socioculturelle des quartiers populaires (services municipaux « Jeunesse », centres sociaux, etc.) sont financièrement ou matériellement aidées afin d'organiser des ateliers, des cours, des stages, des animations ou des festivals de hip-hop à destination des jeunes habitants de ces quartiers.

C'est ainsi que l'association Véridique Clan a pu obtenir d'occuper un local municipal, ainsi que diverses subventions du budget municipal dédié à la Politique de la Ville pour l'achat de matériel et l'organisation d'un festival annuel. L'association Vergny City Breakers a également profité de ce soutien public. D'abord en obtenant le droit d'occuper des locaux municipaux pour les cours et le *battle* annuel, mais surtout en obtenant des subventions pour l'organisation d'ateliers durant les vacances scolaires et pour l'achat de matériel. Enfin, Urban Mood, qui a été fondée en 1999, est encore plus emblématique de ce phénomène, puisque sa création procède précisément de la volonté de capter les mesures de soutien à la pratique et la diffusion du hip-hop dans les quartiers populaires. C'est ainsi que Gauthier et son premier collectif de danseurs ont réalisé leurs premiers cachets en produisant des spectacles dans les centres sociaux du quartier. Par la suite, la croissance régulière de l'association doit beaucoup aux aides diverses que les pouvoirs publics ont apporté aux actions qui y sont développées : obtention de locaux propres, financement de matériel, mise à disposition de salles municipales, subvention pour les dépenses de fonctionnement, etc.

Ce cadrage des mesures de soutien public du hip-hop dans les dispositifs socioculturels tend à durer et à forger ainsi des routines institutionnelles. La pratique du hip-hop est surtout intégrée dans les réseaux de l'animation socioculturelle en direction de la « jeunesse » plus que dans les réseaux de l'action culturelle. On retrouve ici le phénomène que certains économistes et politistes néo-institutionnalistes ont conceptualisé comme la « dépendance au sentier » (ou « *path dependence* ») (Douglass C. North, 1990), c'est-à-dire la stabilité des mécanismes institutionnels et leur résistance au changement. Dans les quartiers populaires, cette routinisation du cadrage socioculturel tend alors à assimiler durablement la pratique des disciplines du hip-hop à une « activité » – au sens d'activité culturelle ou sportive, ou d'« animation », dans le jargon institutionnel – plus qu'à une pratique artistique, dans l'esprit des élus, des chefs de services municipaux ou départementaux, mais aussi des pratiquants

²³⁶ Pour une analyse détaillée du processus d'instrumentalisation politique de la danse hip-hop par les pouvoirs publics dans l'agglomération lyonnaise, voir Virginie Millot, *Les fleurs sauvages de la ville et de l'art...*, op. cit.

eux-mêmes. L'entreprise collective de légitimation artistique entreprise par les pionniers du hip-hop (voir chapitre 2) se voit ainsi directement concurrencée par les conséquences d'une instrumentalisation politique qui se préoccupe plus des vertus sociales, éducatives ou occupationnelles du hip-hop que de ses qualités esthétiques.

Ainsi l'analyse des liens institutionnels et individuels qui raccordent l'association Véridique Clan aux services municipaux révèle-t-elle que celle-ci gravite surtout autour du service Jeunesse de la ville de Toureau et qu'elle n'est pas impliquée dans la politique culturelle municipale. Premièrement, plusieurs bénévoles de l'association ont travaillé ou travaillent pour le service Jeunesse. En théorie, ce service gère la politique d'animation, de prévention, d'action sociale et d'orientation professionnelle des jeunes de 6 à 25 ans. En pratique, il a surtout la charge de la gestion de quatre Centres d'animation, qui sont tous situés dans les cités d'habitat social de la ville. Ce qui fait dire à l'adjoint à la Jeunesse que son service est « *le service des casquettes à l'envers* ». Jean-Marc y travaille comme animateur depuis l'âge de 18 ans. Il est aujourd'hui devenu cadre, et entretient de bons rapports avec son élu de tutelle. Daouda (33 ans, père chauffeur livreur, mère femme de ménage, brevet), qui lui a succédé à la présidence de l'association, est également animateur dans un des Centres d'animation de la ville. Par ailleurs, plusieurs des rappers adhérents de l'association ont travaillé ou travaillent comme animateurs de façon ponctuelle, pour des ateliers ponctuels ou durant les vacances scolaires. Enfin, Jean-Marc et Daouda organisent souvent des ateliers de découverte musicale ou d'écriture de rap dans les locaux de l'association. C'est souvent par ce biais que l'association recrute de nouveaux adhérents. Au final, au quotidien, la frontière entre le travail de Jean-Marc et Daouda et les activités menées au sein de l'association Véridique Clan est poreuse. Les publics concernés sont souvent les mêmes, tout comme les interlocuteurs municipaux. Les moyens mobilisés sont parfois entremêlés. Par exemple, il arrive souvent que Jean-Marc utilise un véhicule municipal pour faire une course pour le compte de l'association, ou qu'il passe des coups de téléphones liés à l'association dans les locaux de son travail. Cette porosité est aussi le marqueur de la présence d'un *continuum* entre son travail et son engagement associatif bénévole. Ce *continuum* ne s'exprime pas mieux que par le fait que Jean-Marc consacre une grande partie de son temps extra-professionnel indifféremment à l'association et à des activités liées à son travail (rendez-vous, organisation d'évènements), et la moitié de ses vacances à des travaux d'aménagement des locaux du Véridique Clan.

La contrepartie de cette intégration aux réseaux de l'animation socioculturelle est la mise à l'écart des réseaux de l'action culturelle. Par exemple, la ville possède plusieurs équipements culturels, dont un théâtre de plusieurs centaines de places qui accueille régulièrement des concerts. Pourtant, l'association n'a jamais obtenu de pouvoir y organiser de concert, malgré des demandes répétées. Par exemple encore, le festival de hip-hop annuel est organisé dans un stade municipal en plein air, alors que le théâtre municipal accueille séparément un festival des « arts de la rue ». De façon générale, les collaborations entre l'association et les responsables du service Culture de la ville ont presque toutes échoué, ou alors se sont mal passées. Une des raisons tient à l'absence de volonté politique de favoriser l'intégration du hip-hop à la politique culturelle municipale. Ainsi l'adjoint chargé de la Culture, que nous avons rencontré, reconnaît-il que sa définition de l'action culturelle se heurte à la diversité des origines sociales du public : « *La difficulté dans l'action culturelle, c'est de trouver des langages communs. Et ces difficultés, on les rencontre à Toureau comme ailleurs. Tout le monde n'arrive pas à se retrouver dans un langage commun, selon les cultures, les racines sociologiques*²³⁷ ». Enfin, la Culture et la Jeunesse sont placées sous l'autorité de deux directeurs généraux adjoints différents, ce qui ne favorise pas la coordination des actions. Et Jean-Marc de résumer : « *Pour eux, nous, on ne fait pas de la culture. La culture, c'est la grande culture [il prend un accent bourgeois précieux]. Et nous, on n'est pas assez grands. Enfin on dirait ! [rires]* »²³⁸. Dit autrement, le caractère gratuit du hip-hop – au sens de l'art gratuit – n'est pas admis par le pouvoir municipal, qui le renvoie à son utilité sociale locale et immédiate.

Le cas de l'association Vergny City Breakers est encore plus emblématique de ce phénomène de « dépendance au sentier » de l'action socioculturelle. Alors qu'elle dispense ses cours dans un équipement culturel municipal, l'association a pour interlocuteur politique l'adjoint à la Jeunesse et n'entretient presque aucun lien avec les services culturels :

On a surtout des liens avec l'adjoint à la Vie associative et à la Jeunesse...Mais normalement, par rapport à tout ce que l'on propose à travers nos ateliers ou nos activités, ce qu'on fait, ça concerne aussi la culture. On devrait aussi être en relation avec eux. Mais on ne l'est pas. Même si les relations se sont un peu renforcées, ça reste des relations très...légères. C'est de la politique politicienne. [...] La réalité,

²³⁷ Entretien avec le maire adjoint à la Culture de Toureau, réalisé le 10 mai 2011.

²³⁸ Entretien avec Jean-Marc réalisé le 14 avril 2012.

c'est que, pour eux, ce que l'on propose, ce n'est pas de la culture assez noble pour être considérée comme de la culture.²³⁹

Lors de l'ouverture de cet équipement municipal dédié à la danse, l'association a failli en être évincée. La gestion du lieu a en effet été confiée à une association culturelle spécialisée dans la danse, dirigée par une chorégraphe issue de la danse classique. Cette dernière a alors tenté de regrouper tous les cours associatifs de danse dans ce lieu, sans proposer à VCB d'en faire partie. Les dirigeants de l'association ont alors continué à donner leurs cours dans une « Maison des associations » municipale pendant quelques années, avant de « *faire le forcing* », pour reprendre les termes de Stéphane, et d'obtenir des créneaux horaires. Plus récemment, en février 2013, le conflit a été ravivé lorsque la directrice a tenté de réduire ces créneaux horaires. Pour Stéphane (47 ans, père gardien de nuit, mère au foyer, BTS Comptabilité, comptable) :

Ces gens-là n'aiment pas cette culture. S'ils aimaient cette culture, ils en accepteraient la totalité : l'esprit, les valeurs, l'esthétique, tout ! [...] Et puis je vais te dire la façon dont je le ressens personnellement, c'est que tout ça montre une forme de racisme. Ce que je veux dire c'est que si on faisait les mêmes activités, mais si l'association était dirigée par des Reubeus ou des Français de souche, on nous ferait pas autant de misères [...] T'as des gens qui sont racistes et qui se cachent derrière la culture pour nous dénigrer. Quand ils disent qu'ils n'aiment pas notre culture hip-hop, c'est aussi parce que, pour eux, c'est une culture qui est défendue par une association qui a des Noirs à sa tête... Et puis y'a aussi le fait qu'on a grandi dans la cité, donc qu'on n'est pas assez dignes, entre guillemets, pour savoir ce qu'est la culture. Ça dérange, c'est sûr ! Parce que normalement, quand t'as des intervenants de qualité comme nous, des gars comme Bruno qui sont parmi les breakers les plus expérimentés de France, c'est logique de bosser avec eux. Ça ne devrait même pas se discuter²⁴⁰.

Chez Jean-Marc pour le Véridique Clan comme chez Stéphane pour Vergny City Breakers, l'intégration dans les réseaux et les subventions de l'animation socioculturelle est donc vécue de façon ambiguë. D'un côté, cette forme de soutien public est celle qui a permis à leurs associations respectives de développer leurs activités et de perdurer. Mais, d'un autre côté, ils aspirent également à une reconnaissance par les réseaux de l'action culturelle, qu'ils peinent à obtenir du fait de cette routine institutionnelle. Et ce blocage est mis sur le double compte d'un dénigrement de leurs pratiques – une non reconnaissance esthétique – et d'un dénigrement de leur prétention à devenir des acteurs culturels lié à leurs origines sociales

²³⁹ Entretien avec Stéphane réalisé les 11 et 18 juillet 2015.

²⁴⁰ Entretien avec Stéphane réalisé les 11 et 18 juillet 2015.

et/ou ethno-raciales – c'est-à-dire d'un racisme et d'un mépris de classe – qui s'expriment sur le terrain des activités artistiques.

On peut aussi voir dans ces exemples des cas de réaffirmation de la frontière entre l'action sociale et l'action culturelle. Vincent Dubois, en prenant l'exemple de petites expositions qui mettent à l'honneur le tag et le graffiti au début des années 1990, a bien montré comment le classement d'une pratique comme relevant de la « culture » ou du « social » « *doit tant à l'état du champ artistique qu'à la manière dont les "problèmes sociaux" sont socialement construits* » (Dubois, 1994 : 24). Ainsi les « *conditions minimales d'acceptabilité artistique* » (*ibid.* : 27) comprennent-elles notamment la présence d'une volonté politique de consécration artistique d'une pratique dont rien en soi ne dit qu'elle ressort de la culture ou du social. En retour, les « *effets de cette production taxinomique sur les représentations sociales* » (*ibid.* : 39) sont puissants, et tendent à assigner durablement un statut à la pratique, statut confirmé par les routines institutionnelles. Dans les cas présents, on peut supposer que la création de ces associations s'est faite à une période – le milieu des années 1990 – où les conditions de l'acceptabilité artistique du hip-hop à l'échelle locale des villes concernées n'étaient pas encore réunies. Dit autrement, la doctrine étatique de la démocratie culturelle – qui repose sur une définition élargie de la culture qui dépasse les seuls arts et la culture savante, et suppose que l'Etat soutienne la réhabilitation des formes culturelles minoritaires, populaires, régionales et « émergentes » – n'a pas encore produit ses effets localement à Toureau et à Vergny. Si elle est mise en place au niveau ministériel à partir de la fin des années 1980 (Dubois, 1999 : 261 et suiv.), on constate qu'elle n'a pas profité au Véridique Clan ni aux VCB. Et cette assignation institutionnelle précoce au socioculturel agit ensuite comme un cadrage forcé, dont il devient difficile de se défaire.

B. Des associations pourvoyeuses d'emplois

Le soutien public aux acteurs spécialisés du hip-hop qui se met en place au début des années 1990 permet à certains pratiquants – d'abord ceux de la première génération, puis progressivement ceux de la deuxième – de tirer des revenus de leurs pratiques. En effet, les cours, les ateliers, les animations sont autant de prestations que les associations assurent en faisant appel à des intervenants qui sont généralement rémunérés.

Beaucoup de pratiquants rencontrés durant l'enquête – qu'ils gravitent autour de ces associations ou non – ont réalisé leurs premières expériences professionnelles en tant que

professeurs ou animateurs pour le compte d'associations spécialisées ou de structures socioculturelles. Il en va ainsi de Thierry (47 ans, mère aide-soignante, Bac G), qui a travaillé comme professeur dans le cadre associatif. Et, même lorsqu'il exerçait comme animateur en Centre de loisirs, il trouvait le moyen de consacrer une partie de son temps à la transmission de la danse hip-hop.

Je commençais à donner des petits cours [de danse] à gauche, à droite dans des assoc'. J'ai aussi trouvé un boulot dans les Centres de loisirs les mercredis et pendant les vacances scolaires. Et mon activité principale avec les enfants, c'était la danse hip-hop. Donc c'est un boulot qui me permettait de continuer la danse. J'ai fait ça pendant 6 ans. Et puis j'ai arrêté. Parce que ça commençait à marcher de mieux en mieux pour moi au niveau de ma compagnie.²⁴¹

Ces premières expériences, qui sont autorisées par le soutien que les pouvoirs publics accordent à la pratique du hip-hop dans le cadre socioculturel et éducatif²⁴², lui mettent le pied à l'étrier et ouvrent les perspectives d'une carrière artistique. De la même façon, Bruno a commencé sa carrière de professeur de danse dans le cadre de l'association à laquelle appartenaient ses grands frères, et n'a jamais vraiment cessé de s'y consacrer jusqu'au moment de l'apogée de sa carrière de danseur professionnel²⁴³. Il en était de même pour Gauthier, qui a pu toucher ses premiers cachets de danseur en proposant des spectacles dans des Centres d'animation.

Aussi, les associations Vergny City Breakers et Urban Mood embauchent-elles régulièrement des intervenants – graffeurs, danseurs ou rappeurs expérimentés – pour animer des ateliers ou réaliser des animations, ou encore à l'occasion du *battle* annuel de Vergny (« *on essaye de payer tous les intervenants le mieux possible. Et même les professeurs bénévoles, on fait en sorte de les défrayer convenablement* », dit Stéphane). L'association Véridique Clan embauche actuellement à temps partiel deux ingénieurs du son. Ceux-ci ont d'abord été

²⁴¹ Entretien avec Thierry réalisé le 10 juin 2010.

²⁴² En effet, le fait que Thierry puisse proposer des activités de danse hip-hop dans des Centres de Loisirs suppose théoriquement une validation dans le projet pédagogique du ou des Centre(s) de loisirs concerné(s). Il s'agit donc d'une reconnaissance de la danse hip-hop dans le champ *éducatif*.

²⁴³ Pour définir ce qu'est une carrière dans les professions artistiques, on peut se référer à la façon dont les « carrières professionnelles et artistiques » sont abordées par Altaïr Despres à propos des danseurs africains dans le champ chorégraphique contemporain. Ces carrières débutent au moment où les danseurs sont en mesure de vivre de leur pratique (et, dans le cas étudié, de voyager en Europe) et où ils commencent à occuper successivement différentes positions dans le champ de la danse contemporaine. Voir Altaïr Despres « Un intérêt artistique à construire. L'engagement des danseurs africains dans le champ chorégraphique contemporain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2015, n° 206-207, p. 50-67.

recrutés en « contrats aidés »²⁴⁴ avant qu'une partie de leurs salaires soit directement prise en charge par la ville. Ces deux ingénieurs du son, Barnabé et Alfred, sont des DJs de la première génération de pratiquants, qui étaient âgés d'une dizaine d'années pendant la mode médiatique du hip-hop (ils sont nés en 1973 et 1974). Au moment où ils commencent ce travail, tous deux sont en train d'essayer de devenir des DJ professionnels. Alfred (41 ans, mère aide à domicile, père assistant social, Bac ES) a d'abord produit des *mixtapes* qu'il vendait et grâce auxquelles il a gagné une petite notoriété à la fin des années 1990. Il a alors commencé à produire des morceaux pour certains artistes et à devenir « DJ de scène », c'est-à-dire le DJ qui accompagne un artiste ou un groupe sur scène durant les concerts. Il a trouvé ce travail à mi-temps lorsque les contrats se faisaient plus rares, et a créé son propre label de production de rap durant son temps libre. Il a pendant un temps lâché le travail d'ingénieur du son pour se consacrer à cette entreprise. Mais les revenus ont tardé à arriver et il a dû reprendre ce travail, tout en continuant à développer son label à côté. Son collègue, Barnabé (42 ans, mère infirmière, Bac), a commencé ce travail d'ingénieur du son après avoir été musicien et arrangeur spécialisé dans les musiques caribéennes. Il y a une dizaine d'années, il crée une micro-entreprise et se lance dans la production et la composition d'instrumentaux hip-hop, aussi appelée *beatmaking*, qui représente alors une voie de reconversion de nombreux DJ lorsque, au milieu des années 2000, le marché du rap prend de l'importance. Il travaille un temps aux Etats-Unis, où il parvient à vendre quelques-unes de ses créations (ou « prods »). Mais il rentre en France, où il trouve ce travail d'ingénieur du son à temps partiel qui lui permet de continuer à mener son activité à côté. Il a pour objectif de parvenir à développer son propre label de rap aux Etats-Unis, où il sait que les opportunités de réussite pour un *beatmaker* sont plus importantes qu'en France (« moi, je sais que si je vais vraiment m'installer et travailler là-bas, en deux ans, j'ai ma propre maison »). Pour Alfred et Barnabé, les emplois proposés par l'association représentent d'abord une opportunité de reconversion de leurs aptitudes professionnelles spécialisées après de brèves carrières artistiques. Ce sont aussi des activités qui leur assurent des revenus maigres mais stables (ils ont tous les deux des enfants) tout en leur permettant de dégager du temps libre qu'ils consacrent à leurs projets entrepreneuriaux dans la production et la composition musicale.

Les recrutements entrepris par l'association Urban Mood au fur et à mesure de sa croissance procèdent quant à eux d'une logique sensiblement différente. Certains professeurs, recrutés de façon régulière pour animer des cours, sont des pratiquants professionnels rémunérés en

²⁴⁴ Il s'agit probablement des Contrats d'accompagnement dans l'emploi (CAE).

cachets. En revanche, les salariés permanents ne sont pas des pratiquants, mais des personnels de renforts choisis sur la base des compétences professionnelles spécifiques attendues pour le poste. Par exemple, l'employé qui est chargé de développer les partenariats institutionnels et le mécénat est un ancien organisateur de *battles* de hip-hop. Le technicien chargé de développer les activités vidéo de l'association est un réalisateur amateur qui a été recruté après avoir gagné le concours de films urbains organisé par l'association. Et la personne chargée du secrétariat et des comptes de l'association a une formation en comptabilité. En quelque sorte, on peut dire que l'association Urban Mood représente un stade avancé de professionnalisation autonome de la pratique du hip-hop, où des techniciens spécialisés sont mis au service du travail des artistes. Cette association est un exemple particulièrement illustratif de la définition beckerienne du « monde de l'art » (Becker, 1988), dans lequel les « personnels de renfort » concourent à la production de l'œuvre auprès des artistes et dont les ressorts sont surtout la recherche de profits économiques.

III. Encadrer la pratique : entre professionnalisation artistique et réhabilitation symbolique

Les associations spécialisées dans l'encadrement de la pratique et dans la diffusion du hip-hop dans les quartiers populaires sont donc intégrées aux réseaux de l'action socioculturelle dès le milieu des années 1990. On peut dès lors se poser la question des effets de cette forme spécifique d'encadrement sur les modes de transmission de la pratique aux jeunes pratiquants. Pour cela, nous nous intéresserons d'abord au recrutement social des membres des associations spécialisées puis aux modalités selon lesquelles ces derniers transmettent la pratique. Nous verrons que leur mode d'encadrement repose sur un rapport ambigu à la culture des rues, et qu'il vise à la fois la réhabilitation symbolique des jeunes et leur professionnalisation.

A. Les encadrants : des « spécialistes de l'occupation » défiants envers la politique

L'analyse de l'environnement institutionnel des associations étudiées et du recrutement social de leurs bénévoles et de leurs salariés a montré que l'encadrement et la transmission des disciplines du hip-hop qu'elles proposent est réalisé par deux types d'acteurs. Premièrement, des intervenants, qui sont des pratiquants recrutés ponctuellement pour animer des ateliers, des cours ou des stages (voir *supra*). Deuxièmement, des encadrants permanents, bénévoles ou salariés, qui organisent ces activités, et qui peuvent éventuellement être aussi d'anciens pratiquants professionnels d'une ou plusieurs disciplines du hip-hop. Quelques-uns d'entre eux se situent à cheval entre ces deux idéaux-types, comme Bruno. Nous voulons ici nous intéresser à la trajectoire sociale de certains de ces encadrants pour comprendre le lien entre ces trajectoires et les modalités de l'encadrement qu'ils mettent en place.

Jean-Marc a commencé à travailler dans l'animation municipale à Toureau au milieu des années 1980. « Ancien » du quartier La Citadelle, où il a grandi et où il travaille depuis près de trente ans, il jouit auprès des jeunes de la ville d'une aura qui tient autant à l'ancienneté de son statut d'animateur qu'à son statut d'ancien rappeur. Jean-Marc n'hésite pas à jouer de ce crédit pour inciter les adolescents à franchir la porte du local de l'association. Ainsi répète-t-il souvent, qu'il tente « *d'aller chercher* » ou de « *ramener* » des « *petits* » pour les « *sortir du quartier* ». En pratique, Jean-Marc s'efforce d'attirer des jeunes au studio individuellement ou en groupe, dans le cadre d'ateliers d'initiation musicale ou d'écriture de rap organisés par le service jeunesse. Une grande partie d'entre eux, souvent désignés comme « *les petits jeunes* », ne fait qu'un passage éphémère au studio, le temps d'un atelier, ou de quelques morceaux. Le *turn-over* est d'autant plus facile qu'aucune cotisation n'est demandée la première année.

Jean-Marc est convaincu des vertus de l'investissement « *sérieux* » (c'est à dire assidu) dans la pratique du rap. Elle permet de tenir à distance les sociabilités de bandes et le *deal*, tentation omniprésente dès l'âge de 14-15 ans. Il estime qu'à l'approche de 16-17 ans, pour beaucoup d'apprentis rappeurs, « *on les perd, ils arrêtent* ». Pour ceux qui continuent au-delà de cet âge, Jean-Marc assure alors un travail de suivi plus poussé. Il vient parfois assister à leurs séances aux côtés de l'ingénieur du son, leur donne des conseils sur leur pratique et les interroge sur des sujets plus généraux, comme leurs projets scolaires ou professionnels,

assurant ainsi le rôle de « passeur culturel »²⁴⁵. Il considère ainsi que les jeunes se voient offrir une chance (« *Ils ne se rendent pas compte de ce qu'on leur donne gratos* ») dont ils doivent se saisir.

Pour autant, Jean-Marc ne se présente jamais comme un exemple à suivre. La supervision des compositions des morceaux qu'il exerce conjointement avec les ingénieurs du son et les adhérents rappers les plus âgés demeure lointaine et peu directive. Il conçoit son rôle comme la mise à disposition d'« *outils* » (lieu, matériel, ingénieurs du son) que les jeunes sont libres d'investir à leur manière :

Moi, je ne vais jamais dire aux petits c'qu'ils doivent faire pour devenir des grands rappers. Ça, c'est eux qui savent. J'ai jamais imposé ou voulu imposer quoi que ce soit. Et puis, je vais te dire, ça ne sert à rien de leur imposer des façons de taffer²⁴⁶.

Ce mode d'encadrement relève donc moins du respect d'une méthode aux consignes précises que d'une incitation au dépassement de soi par une pratique artistique « libre », conformément aux principes de l'animation socioculturelle, dont Jean-Marc est familier en raison de sa carrière professionnelle comme animateur dans le quartier de la Citadelle. Héritière des mouvements d'éducation populaire d'après-guerre, l'animation socioculturelle repose notamment sur l'encadrement de projets collectifs ou individuels liés aux pratiques culturelles amateurs et propose de soutenir « *la dynamique des groupes et individuelle* » et de favoriser « *les conditions de la pratique* ». Le rôle de l'encadrant est alors de favoriser « *la prise en charge de l'activité par les participants en fonction de leurs possibilités d'autonomie* »²⁴⁷. On retrouve chez d'autres encadrants associatifs du hip-hop que nous avons rencontrés lors de nos enquêtes des pratiques très proches, comme le raconte Stéphane de VCB : « *Nous, on veut susciter, chez les personnes qui viennent au sein de notre encadrement, une passion, un plaisir et puis leur vocation. Nous, on leur propose quelque chose. Après, ils en font ce qu'ils veulent* »²⁴⁸.

Un trait commun de ces encadrants est d'être tous des personnalités locales, connues et reconnues à l'échelle de leur quartier ou de leur ville, qui ont saisi des opportunités d'emploi

²⁴⁵ Sur l'importance de ces passeurs culturels dans les trajectoires des jeunes les plus démunis scolairement, voir Stéphane Beaud, « Les trois sœurs et le sociologue », *Idées économiques et sociales*, n° 175, 2014, p. 36-48.

²⁴⁶ Entretien avec Jean-Marc réalisé le 1^{er} février 2010.

²⁴⁷ Arrêté du 23 juillet 2004 portant création de la spécialité « animation culturelle » du Brevet professionnel de la jeunesse, de l'éducation populaire et du sport, J.O. du 03/08/04 p. 13839. Sur l'histoire de ce courant, voir Jean-Marie Mignon, *Une histoire de l'éducation populaire*, Paris, La Découverte, 2007.

²⁴⁸ Entretien avec Stéphane réalisé les 11 et 18 juillet 2015.

et de subventions leur ayant permis, en retour, de réinvestir une connaissance de terrain au service d'une activité valorisante pourvoyeuse d'une petite notabilité. Leur façon de mener cette activité est bien plus pragmatique qu'idéologique. Ils ne partagent pas le militantisme des défenseurs de l'éducation populaire, qu'ils soient inspirés du socialisme laïque ou du christianisme social (Mignon, 2007), qui croient à « *l'utopie que l'Éducation peut établir un autre rapport politique entre les masses et les élites* » (Poujol, 2005 : 131). Ceux-ci assurent l'essentiel de l'encadrement des jeunes populaires depuis les années 1930, jusqu'au moment, où « *dans les années 1960, ces modèles sont balayés par la notion d'animation socioculturelle, qui va être prise en charge par des professionnels payés par l'État* » (ibid. : 127)²⁴⁹. Pour autant, ils ne sont pas non plus comparables aux militants politiques et associatifs traditionnels – ceux qu'Olivier Masclet appelle les « *militants de cité* »²⁵⁰ – qui ont investi l'animation culturelle dans les quartiers populaires des grandes agglomérations françaises et les banlieues ouvrières à partir des années 1960 tout en étant affiliés à des mouvements politiques de gauche. Ces animateurs du hip-hop présentent bien plus le profil de ceux que Masclet appelle les « *spécialistes de l'occupation* », qui ont accédé aux métiers de l'animation, du milieu des années 1980 à la fin des années 1990, précisément au moment où les « *militants de cité* » désinvestissent ces espaces socio-territoriaux.

À cet égard, on peut noter qu'aucun des encadrants du hip-hop rencontrés n'a jamais eu d'engagement politique et que la plupart manifeste vis-à-vis du politique²⁵¹ et des professionnels de la politique – tant à l'échelle locale que nationale – un rapport très distant, marqué par la méfiance. Ainsi, alors que Jean-Marc a été plusieurs fois approché par des militants de l'opposition municipale socialiste pour figurer sur les listes des candidats aux élections, il a toujours décliné l'invitation. Il suit avec un grand intérêt la campagne municipale du printemps 2014. Par exemple, lors d'un déjeuner, il raconte avec saveur les dernières anecdotes, les empoignades observées entre les militants sur le marché, les rumeurs circulant sur tel ou tel candidat. Pour autant, cet intérêt politique n'est pas tant dicté par des

²⁴⁹ L'auteur souligne toutefois, un renouveau de l'éducation populaire, depuis le début des années 2000, du fait du transfert de compétences concernant l'animation de l'État vers les collectivités locales et les caisses d'allocation familiales.

²⁵⁰ Voir, Olivier Masclet, *La gauche et les cités. Enquête sur un rendez-vous manqué* Paris, Éditions La Dispute, 2003 (chapitre 5 : « "Faire", "bouger", "sortir" : L'encadrement des adolescents » et chapitre 6 : « L'usure des militants de cité »).

²⁵¹ Le terme « politique » ne doit pas être entendu ici dans un sens réduit aux arènes institutionnelles, aux partis et à leur personnel, mais dans un sens large qui prend en compte « *les pratiques et les croyances des acteurs qui, consciemment ou non, de bon ou de mauvais gré, épisodiquement ou de façon continue, contribuent à "produire de la politique"* » (Lagroye, 2003, « Avant-propos »). Il s'agit en quelque sorte de saisir le « *raisonnement ordinaire du politique* » (Lehingue, 2011 : 220).

considérations partisanses ou idéologiques (« moi, j'ai des idées plutôt de gauche, on va dire. Mais honnêtement, au niveau de la mairie, je ne suis pas sûr que la gauche ferait très différemment de la droite ») que par une volonté de voir aboutir ses projets avec le soutien de la Ville. Ainsi, avant les élections, il est parti démarcher les candidats des deux principales listes concurrentes pour s'assurer que les projets de l'association – notamment un projet d'agrandissement et de déménagement des locaux – soient soutenus et figurent sur les programmes de chacun. On retrouve chez Stéphane un rapport encore plus distant et méfiant envers les professionnels de la politique locaux et nationaux.

Encadré 4 – Le rapport de Stéphane au politique : « agir plutôt que d'être dans la politique »

Dernier d'une fratrie de 11 enfants, Stéphane est né au Congo d'où il est arrivé à l'âge de 6 ans. Son père, enseignant et « politicien, et pas dans le sens du pouvoir » a obtenu l'asile politique en France, où il n'a jamais pu trouver un emploi équivalent (« il aurait dû devenir proviseur de lycée. Mais à cette époque, un proviseur noir, ce n'était pas possible »). Très jeune, ce dernier incitait Stéphane et ses frères et sœurs à s'intéresser à l'actualité et notamment à l'actualité politique (« on était une famille où on débattait beaucoup de politique. Très petit, mon père, il était devant le journal de 20h. Et il nous disait toujours : informez-vous, mettez-vous dedans»). Aujourd'hui, Stéphane tente d'observer une certaine neutralité par rapport au pouvoir politique municipal afin de préserver l'indépendance de l'association :

« Je vais te dire, honnêtement, que ça soit la droite ou la gauche, pour nous, ça ne change rien du tout [...] Avant, c'était la gauche, maintenant c'est la droite. Mais en ce qui nous concerne, ça ne change rien. Parce qu'on ne fonctionne pas par rapport aux mouvements politiques. Nous, on a des projets. Et ça n'a aucune connotation communautaire, ou religieuse. Nous, on mène nos activités et nos projets en direction de toute la population de Vergny. Après, politiquement, nous on demande juste à la ville si elle veut être partenaire de nos projets. On sait que nos projets, ils vont dans le sens de la jeunesse et de la culture. Donc ça va dans le sens des politiques aussi, qu'ils soient rouge, bleu, gauche, droite ou centre. Y'en a qui pensent juste à la politique. Et qui nous disent : « ouais, vous, vous bossez avec la droite », ou « avec la gauche. ». Mais tu sais quoi ? Y'a plusieurs élections qui sont passées, et nous, on est toujours en place. »

Cette distance pragmatique se couple avec une méfiance et une suspicion envers les élus municipaux, qu'il accuse d'avoir voulu évincer son association du Centre de danse municipal. Suspicion qui glisse très vite envers l'ensemble des professionnels de la politique.

« Et honnêtement, cette ville a toujours été mieux gérée par la droite. C'est la réalité ! Que ça plaise ou que ça déplaise. Mais de toute façon, la différence entre gauche et droite, c'est de la politique politicienne. Ça n'a plus aucune connotation dans la réalité des choses. Qu'ils soient de gauche ou de droite, quand ils arrivent en poste, ils font tous la même chose. Du moment qu'on est une association qui est implantée dans une ville, il est primordial d'avoir des contacts simples avec les personnes de la mairie. [...] Mais bon, pour aller plus loin, il faudrait déjà que les politiques tiennent leurs engagements. Parce que le blabla, les gens, ça les dégoûte.

[...] Dans la culture ici, y'a des conflits d'intérêts. Nous, on a voulu nous expulser du Centre de danse de Vergny pour des raisons politiques. C'est parce que [le directeur] avait ses intérêts avec l'adjoint à la culture. Et ils voulaient pouvoir faire venir d'autres artistes pour se faire mousser... Et pour renvoyer l'ascenseur aux artistes qui les soutiennent. Mais nous, on n'est pas là-dedans. C'est à cause de trucs comme ça que les gens n'ont plus confiance en la politique.

Quand tu veux ramener des trucs positifs dans la société, tu déranges ! Parce que la société est conflictuelle à tous les niveaux ! Et pourtant, ils vont te sortir : « on a des ministères de la Ville, des politiques de la Ville, des politiques de proximité, de mixité [prononcé avec un accent moqueur imitant un orateur en campagne électorale] ». Tout ça, c'est que des mots. Sur le terrain, nous, on ne se pose même pas la question. On n'a pas besoin de brandir l'étendard politique. La mixité, le vivre-ensemble, ça fait partie de mon éducation depuis qu'on me torche le cul. On n'a pas besoin de me le rabâcher politiquement. Et quand tu regardes, ce sont les premiers qui détruisent ça qui en parlent le plus. Quand ils nous mettent sur la touche pour choisir des artistes qui ne font que se regarder dans le miroir en faisant des résidences entre eux, c'est pas ça qui fait du vivre-ensemble ! Ça, pour moi, c'est des débiles, c'est-à-dire des gens qui sont dans la politique plutôt que dans l'action. »

Enfin, Stéphane souffre d'un sentiment d'illégitimité politique, qu'il exprime sous la forme d'une incompatibilité d'habitus avec les professionnels de la politique, et qui forge des pratiques d'auto-exclusion :

« [...] Nous impliquer politiquement ? C'est vrai qu'on y a déjà réfléchi. Mais devant les urnes, la plupart des gens baissent leur froc et pensent à leurs gains. Nous, on va venir et on va leur parler des projets qui concernent leur quotidien, leurs enfants. On ne va pas leur promettre un logement ou une subvention. Et puis si on veut faire une liste indépendante, à un moment donné, faut être entouré de gens qui parlent politique. Y'a un langage là-dedans, y'a des codes. Mais on ne les maîtrise pas ces codes-là, nous. Moi, je vais arriver, et je vais te rentrer dedans direct. Je te balance tes vérités. J'en ai rien à foutre. »

La défiance politique qu'expriment Jean-Marc et Stéphane n'est donc pas le signe d'une dépolitisation, c'est-à-dire ce que Daniel Gaxie désigne par le double manque d'« *attention accordée au fonctionnement du champ politique* » et de « *sentiment de se retrouver dans le déroulement des événements qui ponctuent le déroulement de la compétition politique* » (Gaxie, 1987 : 63). On perçoit bien, par exemple, la capacité de Stéphane à « *requalifi[er] (ou conver[tir]) des pratiques et représentations ordinaires dans l'ordre politique* », c'est-à-dire ce que Jacques Lagroye qualifie de processus de politisation ordinaire (Lagroye, 2003 : 365). La base de leur défiance vis-à-vis du politique et des élus repose sur le sentiment que leur travail n'est pas reconnu à sa juste valeur par les professionnels de la politique, comme l'exprime Stéphane :

Nous, on a taffé énormément avant de pouvoir mettre nos projets en place. Quand on a commencé à vouloir créer notre asso et à développer les activités, on a du bosser tout l'aspect administratif comme des gue-dins [dingues]! On se couchait à 3 ou 4h du matin [...] Nous, on sait qu'on fait ça pour les gens d'ici. Mais eux, les élus, ils parlent, ils parlent. Mais ils ne veulent pas comprendre que c'est avec nous qu'il faut taffer s'ils veulent vraiment faire changer les choses²⁵².

²⁵² Entretien avec Stéphane réalisé les 11 et 18 juillet 2015.

Gauthier partage ce sentiment d'injustice :

Les subventions ? C'est des cacahuètes. On s'arrache la tête à faire des projets pour les jeunes du coin. On va chercher des artistes reconnus, on crée des partenariats, on propose des choses toute l'année, pour tous les publics. Et on a que 4000 euros de subventions [*Direction régionale de la Jeunesse et des Sports, Politique de la Ville et Direction des Affaires Culturelles de Paris*]. C'est tout ! Les gens croient qu'on est méga riches, mais non, on est toujours sur le fil. Franchement, on dirait que les élus n'ont pas conscience de ce qu'on fait pour les gens ici²⁵³.

Ces encadrants du hip-hop, qui ont le profil de « spécialistes de l'occupation », ont donc en commun de distinguer nettement leur action associative – qu'ils la désignent comme « culturelle » ou « sociale » – de l'action politique. Ceci peut paraître surprenant au premier abord. En effet, il est commun de croire que l'action associative, même culturelle, conduit presque automatiquement à une politisation. C'est ainsi que des associations sportives de la « banlieue rouge » ont pu constituer des vecteurs forts de « *politisation du quotidien* » (Fourcault, 1992). Une des façons d'expliquer cette mise à distance du politique est de s'interroger sur les fonctions de ces associations. Cette situation rappelle l'« *évitement du politique* » dont font preuve les acteurs associatifs rencontrés par Camille Hamidi dans son enquête sur des associations culturelles, de loisirs et humanitaires dans des quartiers populaires en région parisienne et à Nantes (Hamidi, 2006). Cette dernière montre ainsi que l'engagement associatif ne conduit pas forcément à des formes de politisation collective, et que les acteurs associatifs peuvent être tentés de mettre à distance les discours et les actions relevant de ce qu'ils identifient comme politique. Ainsi, dans les cas étudiés par Camille Hamidi, les bénévoles ont-ils à cœur de faire de leurs associations des lieux consensuels où les adhérents peuvent mettre à distance leurs soucis et les conflictualités le temps d'une activité d'ordre communautaire. Mais l'évitement du politique tient aussi au fait que les bénévoles évitent les « *montées en généralité [pour] s'attacher à des considérations plus restreintes car plus étroitement ajustées aux capacités d'intervention de l'association, afin que les agents puissent éprouver le sentiment que leur action est utile et pertinente* » (Hamidi, 2006 : 16).

Une autre façon de comprendre cette mise à distance politique est d'y voir un effet de mécanisme de « *désaffiliation politique* » des milieux populaires à l'égard des municipalités

²⁵³ Entretien avec Gauthier réalisé le 13 mars 2012.

anciennement communistes ou socialistes dans les banlieues et les quartiers ouvriers (Bacqué et Sintomer, 2001). Les discours et les attitudes que présentent ces encadrants associatifs du hip-hop seraient alors une conséquence du « *rendez-vous manqué entre la gauche et les cités* » décrit par Olivier Masclet (Masclet, 2003) et qui se produit dans les années 1980 et 1990. Une petite élite locale constituée d'animateurs socioculturels associatifs, qui avait émergé au début des années 1980 dans le sillage des prémices de la politique de la Ville, est alors progressivement exclue du champ politique local dans les communes populaires périphériques. Il s'agit souvent de jeunes ayant grandi dans les cités, scolairement bien dotés en ayant profité de la démocratisation scolaire (Beaud, 2003) et qui étaient désireux de s'impliquer politiquement à l'échelle locale. Mais ils ne bénéficient plus du tremplin syndical dont avaient bénéficié leurs aînés pour accéder aux responsabilités politiques locales. Et, par méfiance envers ces jeunes – souvent des enfants d'immigrés qui sont en rupture avec l'identité ouvrière de leurs parents – ou parfois par xénophobie, les élus municipaux de gauche (mais aussi de droite lorsque cette dernière a ravi la municipalité à la gauche) des communes ouvrières les cantonnent aux secteurs de l'animation et de l'action sociale. Le récit de Stéphane illustre nettement ce sentiment d'avoir été mis sur la touche alors que sa connaissance des habitants du quartier aurait, selon lui, mérité d'être mise en valeur politiquement par les élus locaux. Assignés à un rôle de professionnels de l'animation socioculturelle, ces membres de l'élite artistique des cités ne peuvent assouvir leurs aspirations à un engagement dans le champ politique local, dont ils finissent par s'auto-disqualifier.

Dit autrement, la transmission quotidienne du hip-hop aux jeunes pratiquants est réalisée dans un cadre marqué par la mise à distance du politique et la défiance envers les professionnels de la politique. Ce cadre permet alors d'expliquer en partie pourquoi perdure, entre la première et la deuxième génération de pratiquants, le « *contraste entre le potentiel protestataire de la culture hip-hop et la faiblesse de l'engagement politique de ses acteurs* » (Lafargue de Grangeneuve, 2008: 155).

B. « *C'est pas ça qui leur donne un boulot. Mais ça leur permet d'être valorisés* ». Le hip-hop comme voie de salut symbolique

On peut alors se demander quelle est la conception que ces encadrants associatifs du hip-hop ont de leur propre rôle. Ou, dit autrement, à quoi se sentent-ils utiles ?

Quelques-uns des bénéficiaires sont des enfants ou des pré-adolescents, comme ceux accueillis dans les cours et les ateliers de l'association VCB dès l'âge de 6 ans environ. Avec eux, Stéphane et les autres bénévoles de l'association utilisent la pratique du hip-hop comme un support à visée pédagogique. Dans ce cas spécifique, il s'agit d'une action socio-éducative classique, qui vise à accompagner des projets collectifs utilisés pour garantir la bonne insertion scolaire en favorisant l'épanouissement et l'autonomie des jeunes²⁵⁴. La pratique des disciplines du hip-hop est alors un prétexte à l'apprentissage de normes de conduites valorisées dans le cadre scolaire, comme la maîtrise de l'expression, le respect des règles collectives et la « *détermination* », c'est-à-dire la persévérance individuelle dans la tâche :

Dans nos projets, y' a toujours une dimension pédagogique. Qu'on fasse de la danse, du *deejaying*, de la danse ou du *graffiti*, on veut redonner du sens à l'instruction. Par exemple, quand on fait un atelier d'écriture, tu vas leur demander d'écrire un texte. Et si y'a pleins de gros mots et de fautes, on va lui expliquer. On va lui dire « non, tu ne peux pas écrire ça, et ça, tu peux le dire autrement ». Dans la danse, c'est pareil. Quand tu dances, il faut que tu comprennes les mouvements circulaires, il faut que tu comprennes certaines questions de rythmes. Et puis, on leur apprend aussi des règles à respecter. Et surtout, on leur explique que pour réussir à faire tel ou tel mouvement, ça ne vient pas comme ça. Il faut s'entraîner, il faut apprendre, travailler. Il faut persévérer. Et bah à l'école, c'est pareil. Quand tu bloques sur un truc, tu insistes, tu insistes, pour que tu comprennes le truc et que tu ne sois plus bloqué là-dessus. C'est de la détermination. Si tu es capable de tourner sur la tête, qu'est-ce qui t'empêche de connaître tes tables de multiplication ? Tu vois ce que je veux dire ?²⁵⁵

Mais ces enfants représentent une petite minorité des bénéficiaires de l'action d'encadrement que proposent ces associations. Les bénéficiaires sont majoritairement des adolescents et des jeunes adultes habitants du quartier, issus de familles de classes populaires. À partir du milieu de l'adolescence, ces jeunes sont ceux qui risquent de voir peu à peu se refermer le champ des possibles sociaux : âgés pour la plupart de 15 à 25 ans, ils entrent dans « *la séquence de trajectoire biographique définie par le double processus d'accès à une position stabilisée sur le marché du travail et sur le marché matrimonial* » (Mauger, 2010 : 9). Nos enquêtes montrent que la plupart sont issus de familles de première ou de seconde génération d'immigrés africains, maghrébins, ou d'antillais installés dans l'Hexagone. Leurs parents sont le plus souvent ouvriers, employés ou sans emploi. Par ailleurs, sans que nous ne disposions

²⁵⁴ Voir la fiche emploi-référence « Assistant socio-éducatif » (n°FPESCS05) du Ministère de la décentralisation et de la fonction publique. Disponible sur www.fonction-publique.gouv.fr

²⁵⁵ Entretien avec Stéphane réalisé les 11 et 18 juillet 2015.

d'informations sur l'ensemble des adhérents des trois associations, nous avons pu constater que, dans l'ensemble, beaucoup de ceux qui ont arrêté les études l'ont fait après avoir été orientés dans des filières souvent dévalorisées (BEP/CAP, bac professionnel ou technologique) et parfois sans qualification à la clef (Palheta, 2012). Fragiles sur un marché du travail tendu, peu parviennent – ou parviendront – à accéder à un emploi stable, retardant ainsi leurs perspectives d'installation matrimoniale. Par exemple, parmi la quinzaine de rappers adhérents de l'association âgés de plus de 25 ans, un seul possède un emploi stable de salarié dans une Caisse d'Allocations Familiales, est installé en couple et a des enfants. Les autres vivent presque tous au domicile familial, exercent des emplois peu qualifiés (vendeur, manutentionnaire, installateur téléphonique, serveur) et presque tous alternent entre courtes périodes de travail et de chômage. Les propos spontanés de ces jeunes concernant le marché de l'emploi attestent d'ailleurs leur intériorisation de leurs faibles chances de réussite. Les encadrants, par leur expérience personnelle d'une part, et par leur expérience associative d'autre part, sont très conscients de ce phénomène et, pour le dire vite, de la précarité vécue ou à venir de ces jeunes. Les pratiques qu'ils encadrent et transmettent sont alors susceptibles de devenir des supports à leur action, dont les objectifs au quotidien sont en partie définis par les caractéristiques des jeunes accueillis.

L'objectif principal de ces encadrants associatifs – bénévoles, professeurs et intervenants extérieurs – n'est pas de remédier à cette situation de domination sur le marché de l'emploi en favorisant l'accès des jeunes à des carrières professionnelles artistiques. En d'autres termes, ces associations ne fonctionnent pas comme des lieux de formation professionnelle pour les aspirants artistes du hip-hop. Elles sont des lieux où les pratiquants bénéficient d'outils et d'équipements, mais où ils n'acquièrent pas l'ensemble des compétences nécessaires à l'entrée et au maintien dans une carrière. Par exemple, les pratiquants n'y apprennent pas comment démarcher des producteurs, des chorégraphes, des équipements culturels, des maisons de disque, des médias, qui constituent des étapes essentielles pour les aspirants professionnels, et notamment pour les danseurs et les rappers. Ils n'y apprennent pas non plus les techniques de présentation publique de soi, les stratégies de marketing ou encore les principes du droit de la propriété intellectuelle, qui sont des atouts importants dans la gestion de carrière d'un artiste professionnel de la musique, de la danse ou de la peinture.

Par ailleurs, les chances statistiques de devenir artiste professionnel sont très minces, du fait des faibles débouchés économiques offerts aux œuvres produites, quand bien même ces débouchés tendent à s'élargir depuis le début des années 2000 (voir chapitres 4 et 5). Certains

jeunes encadrés que nous avons rencontrés sont effectivement engagés sur les voies de la professionnalisation et commencent à tirer des revenus de leur art. Mais il s'agit le plus souvent de revenus faibles et irréguliers, qui ne permettent pas de parler de véritable carrière artistique professionnelle (Despres, 2015). Enfin, d'après ce que nous avons pu observer et les travaux sur le sujet, l'élément crucial permettant de « se lancer » dans des carrières de rappeurs, de danseurs ou de graffeurs est généralement le fait de réaliser des rencontres avec des artistes ou des personnels de renforts liés à d'autres structures extérieures aux associations (labels, compagnies de danse, institutions culturelle, etc.)²⁵⁶. En d'autres termes, ces associations spécialisées font surtout office de lieux d'apprentissage et d'entraînement. Elles peuvent éventuellement servir de tremplin permettant à certains pratiquants de s'engager dans des carrières artistiques, mais ce n'est pas le rôle premier que les encadrants qui y sont investis se donnent.

L'objectif principal affiché par les encadrants est bien plus souvent de proposer des modalités de pratiques qui puissent déboucher sur des gratifications symboliques à ceux d'entre eux qui répondent aux critères exigés par l'encadrant. En effet, si l'on considère, comme Gérard Mauger, que l'on peut étudier la sociologie des jeunes de classes populaires en fonction d'une « économie du capital symbolique » et que « *l'expérience des jeunes des cités est animée par la quête permanente de gratifications symboliques qui supposent connaissance et reconnaissance et, à l'inverse, par l'évitement des humiliations* » (Mauger, 2009a :22), il faut alors interroger les fonctions de ces pratiques dans cette économie. On peut d'abord se demander en quoi la pratique d'une discipline du hip-hop est susceptible de procurer aux pratiquants des gratifications symboliques. L'apprentissage d'une discipline artistique procure des outils d'expression qui permettent de formuler des discours moraux ou politiques, des propositions narratives sur le monde, ou des outils d'introspection. Ainsi Stéphane explique-t-il que son objectif premier n'est pas tant de former des jeunes à devenir artistes professionnels que de « *libérer leur esprit* » et de les inciter à devenir curieux, notamment de leur propre histoire afin de pouvoir « *[s]'exprimer comme [ils] veulent* » et de « *dire des choses qui les concernent* » :

²⁵⁶ Karim Hammou montre ainsi l'importance du *fetauring* comme tremplin permettant à un rappeur peu connu de bénéficier de la notoriété de l'artiste avec lequel il collabore (Hammou, 2012). Pierre-Emmanuel Sorignet montre, dans le cas des danseurs contemporains, que le contexte d'augmentation des « droits d'entrée » dans les carrières professionnels renforce l'importance, pour les aspirants, de disposer de la possibilité de s'insérer dans un réseau d'artistes installés (Sorignet, 2010).

Ce qui est important, c'est de bien transmettre des vraies choses aux jeunes. On a un rôle qui est à la fois social – parce qu'on a des valeurs, des valeurs qui justifient l'importance du vivre-ensemble – et, à la fois, on a un rôle culturel – parce qu'on permet à des jeunes de pratiquer des activités qui te permettent de t'évader, de pouvoir t'exprimer en fait, t'exprimer comme tu veux. Aujourd'hui, on a une génération d'enfants qui ont besoin de réalité. Pas de mythes : ils veulent dire des choses qui les concernent. Et puis ça leur permet de libérer leur esprit et de s'ouvrir à pas mal de choses. Par exemple, un gars qui est d'Amérique du Sud, il va se retrouver à s'intéresser à son histoire, et il va ouvrir un bouquin et commencer à réfléchir. Et si ça se trouve, il va te sortir un graff sur les Mayas ou un pas de danse qu'il a été chercher dans la tradition de son pays.

[...] On peut se targuer d'avoir formé quelques personnes qui sont devenues professionnels [*en réalité, très peu*]. Ouais, on peut. Mais tu sais, c'est pas l'objectif en soi. Notre seule satisfaction, c'est que ça ait servi à cette personne-là. Que ça lui ait apporté quelque chose. Nous, notre objectif, c'est pas de former des artistes [...] En vrai, notre rôle, il est plus social que culturel²⁵⁷.

Pour Stéphane, le plus important est donc de permettre au jeune encadré d'aiguiser sa curiosité de façon libre, affranchie des contraintes des programmes scolaires (« *s'ouvrir à pas mal de choses* »). Mais il s'agit aussi d'encourager le développement d'une individualité artistique pensée comme un tremplin vers une pensée autonome (« *t'évader, t'exprimer comme tu veux* »). On voit ici comment l'ancrage socioculturel de ces associations se répercute dans les façons dont leurs encadrants conçoivent leur rôle. Ici, Stéphane insiste surtout sur le fait que la danse permet à des jeunes dont l'avenir social est incertain de s'émanciper, de s'instruire de façon autodidacte et d'affirmer leur singularité synonyme de gain de confiance en soi et d'autonomie.

Mais la gratification symbolique peut passer par des formes plus inattendues, comme chez le rappeur Malik (33 ans, père peintre en bâtiment, mère femme de ménage, BTS action commerciale). Adhérent ancien du Véridique Clan, Malik s'investit de façon informelle dans l'encadrement de certains jeunes adhérents, en assistant à leurs séances et en leur procurant des conseils. Dans l'extrait suivant, il décrit les différentes façons de considérer l'activité rap selon les âges des rappeurs :

Il y a en a qui y vont [au studio] parce que c'est un passe-temps, parce que c'est une passion. Mais ils ne prennent pas ça à cœur, en se disant : « là, j'ai à ma disposition un truc, donc je vais essayer de faire quelque chose ». [...] Certains ont la trentaine passé, et se disent qu'ils sont trop vieux pour faire une carrière, que le rap c'est derrière eux. Donc ils y vont comme ça, pour se distraire. [...] Après, tu as les

²⁵⁷ Entretien avec Stéphane réalisé les 11 et 18 juillet 2015.

petits, qui ne sont pas assez professionnels dans leur tête. C'est-à-dire qu'ils font une séance sans essayer de vraiment donner quelque chose de fructueux, qui les fait avancer. J'en discute avec eux. Et je trouve qu'ils n'y vont pas avec une mentalité du genre « je veux tout arracher, je veux concrètement avancer et faire un projet ». Ils ont un manque d'ambition.

Rentrer en cabine, et faire un son pour faire un son, ça ne m'intéresse pas. Il faut qu'il y ait un message. Positif ou négatif. Mais je ne dis pas, comme certains potes, qu'il faut forcément que ça soit un message conscient, ou avec des valeurs. Pour moi, même quelqu'un qui dit des insultes dans son son, c'est un message. Même s'il dit « nique sa mère », qu'il parle de *bling bling*, c'est un message. Tout le monde a un message. Si tu fais un son, tu écris, tu fais de la musique, c'est un message, c'est de la communication. C'est pour le faire écouter. C'est pour ça que je ne comprends pas certains jeunes qui rentrent en cabine [dans la cabine d'enregistrement du studio] sans finalité. Y'en a, ils font leur son, après ils l'écoutent sur leur téléphone, mais ils ne veulent pas le faire écouter. Moi, ma finalité, c'est d'avoir un projet concret, abouti. Un truc dont je peux être fier. Et de savoir ce que j'ai envie de raconter. C'est comme une proposition, un truc que je propose. Après, t'aimes ou t'aimes pas, mais ça vient des tripes, c'est un truc perso²⁵⁸.

Enseignant de collège en section d'enseignement général et professionnel adapté (SEGPA), on peut dire que Malik investit ici le rap comme une activité qui lui permet de prolonger et de compléter les modalités d'encadrement de la jeunesse populaire qu'il met en œuvre dans son travail. Selon lui, le bon rappeur est quelqu'un qui formule un « *message* », un « *truc perso* », avec l'ambition de « *le faire écouter* », c'est-à-dire de le partager et de le soumettre à la critique. Le rap est donc conçu comme un espace permettant d'exprimer sous une forme artistique des mots ou des pensées proscrites dans le cadre scolaire (valorisation du *bling-bling*, « *nique ta mère* »). Mais surtout, Malik conçoit le rap comme un espace de production de paroles publiques, visant à créer des débats (« *le faire écouter* »). Dit autrement, la valorisation symbolique du rappeur est celle qui touche celui qui ose prendre la parole, se raconter, et adresser des propositions à un auditoire, bref s'affirmer comme quelqu'un qui a quelque chose à dire aux autres.

On peut ensuite se demander sur quelles scènes sociales ces gratifications symboliques offertes par la pratique d'une discipline du hip-hop sont valorisées. La première scène est la scène sociale locale – le quartier, les proches, les voisins – où ces gratifications symboliques rentrent en concurrence avec les rétributions matérielles offertes par la petite délinquance et l'économie informelle (ou « *bizness* »). Jean-Marc raconte ainsi que, dans le quartier, c'est surtout le *deal* qui a les faveurs des jeunes déqualifiés symboliquement à l'école, au travail ou

²⁵⁸ Entretien avec Malik réalisé le 12 juillet 2013.

dans leurs familles. Il est toutefois convaincu que l'investissement dans le rap peut « *remettre dans les rails* » des jeunes susceptibles de s'engager dans des carrières délinquantes²⁵⁹. Et il raconte comment la pratique du rap fournit aux jeunes pratiquants une petite reconnaissance honorifique à l'échelle des proches et des pairs dans le quartier :

Tu ne peux pas être rappeur et dealer. Les rappeurs qui viennent pour dealer au studio, on leur dit : « Salut, va voir ailleurs ». Le rap, c'est pas une culture de caillera, c'est une culture de gens qui font quelque chose qui leur plaît. À un moment donné, tu as besoin d'évacuer ce que tu as en toi. D'évacuer ta souffrance. Et c'est la créativité qui te fait évacuer ça. Quelle que soit ton origine. Et quand tu commences à évacuer, et que t'as d'autres personnes qui viennent te dire que c'est bien ce que tu fais, qu'ils pensent la même chose, ça te pousse à évacuer encore plus. Et puis comme ça, au bout d'un moment, ça va mieux. C'est une sorte de cercle. Une espèce de thérapie culturelle [*rires*]. Soit tu racontes des conneries, et ça te fait du bien. Soit tu racontes des trucs véridiques, qui te touchent, et ça te fait du bien aussi.

[...] Y'en a beaucoup que ça a sauvé. Je veux dire, des gars qui, sans le rap, auraient pu faire passer leur violence dans des activités moins légales... Et même [quelques-uns] qui ont fait un petit moment derrière les barreaux et qui ont repris le rap après [...] Ça en a stabilisé quelques-uns. Et ça les a fait réfléchir un peu au lieu de faire des conneries trop tôt. Parce qu'en fait, on arrive à faire passer notre message parce que les petits, ils sont cons jusqu'à un certain âge. Au bout d'un moment, ils se rendent compte que tous les mecs qui « pesaient » parce qu'ils dealaient, soit ils sont en prison, soit ils sont morts, soit ils n'ont plus de thune. Donc ils se disent qu'il vaut mieux ne pas faire ça longtemps. Et c'est ça qui est fort dans le hip-hop, c'est que au moins, c'est une activité légale. [...] Alors, bien sûr, c'est pas ça qui leur donne un boulot. Mais ça leur permet d'être valorisés. Ils se disent qu'ils servent à quelque chose. Et même si c'est à une petite échelle, ils se disent : « J'ai foiré ma scolarité, mon taf c'est pas forcément le taf qu'espéraient mes parents pour moi, mais je sers à quelque chose, ou je fais quelque chose de bien, j'ai de la qualité en moi. Et au moins, je suis reconnu dans ce que je fais artistiquement. » [...] Et ils voient des exemples autour d'eux pour qui ça marche. Ils sont reconnus et on les appelle par leur nom d'artiste, on ne les appelle pas seulement pour leur demander s'ils ont du shit à vendre²⁶⁰.

Stéphane, qui estime lui-même que le hip-hop « [*l*] 'a sauvé » et « [*l*] 'a sorti de la voie de la *délinquance* » abonde dans ce sens lorsqu'il résume :

²⁵⁹ Cette utilisation du hip-hop à des fins éducatives comme détournement des activités délinquantes n'est pas nouvelle. Loïc Lafargue de Grangeneuve a montré que les disciplines du hip-hop avaient été investies dès le début des années 1990 par les professionnels de l'animation socioculturelle dans la mesure où favoriser cette pratique « *participe indirectement de la lutte contre la délinquance et (est) également bénéfique pour l'individu* » (Lafargue de Grangeneuve, 2008 : 41)

²⁶⁰ Entretien avec Jean-Marc réalisé le 1^{er} février 2010.

Nous, on prend des jeunes de tous les âges. Mais en réalité, c'est surtout aux ados que l'on s'adresse. Et c'est avec les ados que notre rôle, disons, social, est le plus utile pour moi [...] Les petits, si tu ne leur permets pas de s'exprimer, s'ils traînent dans le quartier, et bah après, ils vont commencer à côtoyer les traîne-savates. Ils décrochent.[...] Nous, on est sûrs et certains que par le hip-hop, on peut travailler à remettre des jeunes dans le droit chemin. Ce qui nous anime, c'est aussi de sortir des gens de la délinquance²⁶¹.

D'après ces récits, la pratique du hip fournit donc d'importantes gratifications symboliques sur la scène locale chez ces adolescents et ces jeunes adultes. Ici, la métaphore du marché du capital symbolique de Gérard Mauger s'avère particulièrement pertinente. Ce dernier écrit que « toute opération de crédit symbolique est solidaire d'un discrédit. [...] Un discrédit contracté sur telle scène ou auprès de tel public (par exemple la « nullité scolaire ») peut être compensé sur une autre scène ou auprès d'un autre public (par exemple le « capital agonistique ») (Mauger, 2009a : 82). Dans le cas présent, le fait d'être identifié comme un rappeur, un danseur ou un graffeur reconnu procure un certain honneur et une certaine admiration qui jouent comme une voie de salut symbolique alternative aux parcours déviants de la petite délinquance (« remettre les jeunes dans le droit chemin »). Ce salut symbolique vient restaurer partiellement la dignité mise à mal à l'école (échecs, redoublements, orientations vers des filières dévalorisées) et, plus tard, sur le marché du travail (emplois précaires et peu valorisants, rapports tendus avec l'encadrement).

Dans un deuxième temps, les gratifications symboliques liées à la pratique d'une discipline du hip-hop peuvent également être valorisées sur une scène sociale plus abstraite : le public. En effet, dès lors qu'un pratiquant commence à acquérir une notoriété en produisant des œuvres à destination d'un public à travers des canaux de diffusion (sur une scène, sur internet, ou sur des supports dans l'espace public pour les graffeurs et tagueurs), il acquiert également une forme de reconnaissance de son talent, qui nourrit l'estime de soi. Ainsi, le rappeur Chadi (28 ans, père chauffeur livreur, mère femme de ménage, Brevet) a-t-il récemment gagné une petite notoriété en réalisant des *featurings* avec des rappeurs en vue qui lui ont permis d'être invité à une émission sur la radio *Skyrock*. Dans l'extrait suivant, il explique le plaisir qu'il ressent à recevoir la considération artistique de la part de ses auditeurs, et comment il vit cela comme un « honneur » et une « reconnaissance » :

²⁶¹ Entretien avec Stéphane réalisé les 11 et 18 juillet 2015.

Faut dire les choses comme elles sont : maintenant, j'ai un public. Je ne te dis pas que j'ai un public de fans qui vont me suivre et qui vont crier mon nom. Mais j'ai un public de gens qui me suivent sur Facebook [il y possède plusieurs comptes] et qui écoutent les sons que je sors. [...] Je ne me sens pas ...responsable de ce que je dis. Ça veut dire que les gens, ils kiffent ou ils ne kiffent pas. Ça, c'est normal. Et à la rigueur même les *haters* [*les internautes qui commentent de façon négative les vidéos des artistes*], je considère que c'est normal. Faut faire avec. [...] Quand quelqu'un dit qu'il kiffe un de mes sons, qu'il le partage à ses potes sur Facebook bah là, ça fait quelque chose. Je suis content que le gars il kiffe le son, je me dis qu'il doit bouger la tête quand il l'entend. Et je me dis aussi que s'il partage, c'est un peu comme un honneur, tu vois, c'est un peu comme si le gars, il reconnaissait le travail accompli en même temps²⁶².

Enfin, la pratique d'une discipline artistique forge aussi des dispositions convertibles sur une dernière scène : celle du marché conjugal et matrimonial. Ce point n'est pas anecdotique. En effet sur ce marché comme sur le marché du travail, les jeunes garçons les moins dotés scolairement sont souvent ceux qui peinent le plus à tirer leur épingle du jeu, c'est-à-dire à accéder aux positions – ici, aux alliances – les plus rentables (Beaud & Pialoux, 1999, Bourdieu, 2002). Dans ce contexte, les dispositions symboliques attachées aux représentations sociales de l'artiste (l'aura, le charisme, la créativité, la sensibilité) et les dispositions concrètes liées à l'activité artistique (aisance à l'oral, capital corporel, aptitudes graphiques) peuvent être mises à profit par les pratiquants dans une stratégie de séduction ou de conquête amoureuse. Ainsi, le rappeur Jérôme, (32 ans, père et mère employés de La Poste, Brevet), adhérent depuis une dizaine d'années de l'association Véridique Clan, met-il souvent son activité de rappeur à profit dans ses entreprises de conquête des « *petite parisiennes* ». Il aime ainsi faire écouter aux filles qu'il rencontre ses morceaux (« *les plus love* ») qui sont une façon de susciter chez elles une curiosité, et donc d'augmenter ses chances de succès malgré la distance sociale. Le graffeur Benjamin, (23 ans, père médecin hospitalier, mère éditrice, étudiant en école d'art), que nous avons rencontré lors d'un atelier organisé par Urban Mood, raconte plus en détail la manière dont il joue de ces dispositions de graffeur auprès des filles :

Avec les meufs, en général, je ne dis pas trop que je fais du graff. Je parle d'autres choses avec elles. On rigole, on parle de tout et de rien. Avec ma meuf du moment, je me rappelle : j'ai attendu le moment où je vais pouvoir placer le truc, l'air de rien [*rires*]. Genre à un moment, je lui ai demandé ce qu'elle pensait d'un graff qu'on a vu dans la rue. Et là, j'ai lâché que je faisais du graff depuis 10 ans, comme ça. Après, je lui ai fait un petit gueuta [tag] sur la coque de son ordinateur, pour être sympa. Et je lui ai

²⁶² Entretien avec Chadi réalisé le 15 mars 2013

montré des graffs que j'avais faits. [...] Ca fait un peu cliché dit comme ça, mais ça fait partie des trucs qui lui ont plu chez moi, c'est sûr. Le côté un peu artiste, un peu appliqué...tu vois ce que je veux dire [rires] !²⁶³

La façon dont ces pratiquants pensent mettre à profit leur pratique révèle aussi leur conception très genrée de ce qu'une fille apprécie chez un garçon et de ce qu'un garçon doit montrer à une fille pour la séduire. On retrouve ici les « *stocks de normes de genre* » dont parle Isabelle Clair dans son enquête sur la division genrée des expériences amoureuses (Clair, 2007 : 149). Pour ces deux pratiquants, le graff ou le rap fournissent alors des aptitudes et des représentations qui permettent, dans une stratégie distinctive, de se conformer à ces rôles « masculins » tout en intégrant quelques éléments des rôles « féminins » (morceaux « *love* », être « *appliqué* »). Dit autrement, à travers cette stratégie qui joue avec les « *normes de virilité* » (Clair, 2012 : 70), la pratique du hip-hop permet aussi à des jeunes garçons, et notamment aux moins dotés scolairement, d'espérer conquérir sur le marché conjugal des places, même les plus hautement improbables (« *des petites parisiennes* »).

L'encadrement associatif du hip-hop dans les quartiers populaires est donc pensé comme une façon de proposer à des adolescents et des jeunes adultes une voie de salut symbolique à plusieurs dimensions. On perçoit aussi la continuité entre ce travail d'encadrement et la mobilisation des pionniers du hip-hop pour se distinguer des « zoulous » dans les années 1980 et au début des années 1990. Les encadrants associatifs du hip-hop (dont une partie sont des pionniers eux-mêmes) poursuivent leur quête de respectabilité sociale en transmettant à la deuxième génération des modalités de pratique qui font du hip-hop une activité honorifique. À travers cette transmission, ils contribuent ainsi à la reproduction de l'élite artistique des cités, et se constituent eux-mêmes en une petite noblesse artistique des cités²⁶⁴.

C. Un encadrement d'ouverture

Le travail d'encadrement que ces acteurs associatifs effectuent auprès d'une partie de la jeunesse masculine des quartiers populaires passe par l'inculcation de modalités particulières de pratique des disciplines du hip-hop et d'une bonne volonté culturelle ambiguë. La conjonction de ces deux éléments a pour effet de façonner un encadrement paradoxal, qui

²⁶³ Entretien avec Benjamin, réalisé le 5 mai 2014.

²⁶⁴ Nous employons le terme de « petite noblesse » dans son sens historique. C'est-à-dire les fractions de la noblesse constituées de ses membres les plus récents.

oscille entre ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires et ouverture à d'autres espaces socio-territoriaux. En guise d'exemple, nous présenterons ici la façon dont Jean-Marc, les bénévoles et les salariés ingénieurs du son encadrent la transmission du rap aux jeunes rappers adhérents de l'association Véridique Clan.

L'encadrement proposé au sein du Véridique Clan a peu à peu évolué depuis la création de l'association. À l'origine, il s'agissait uniquement de permettre à des jeunes pratiquants de pratiquer librement le rap en mettant des outils à leur disposition. Progressivement, dans les quinze dernières années – *i.e.* depuis que l'association dispose d'un local et de salariés –, l'encadrement s'est précisé. Il comporte d'abord, vis-à-vis des jeunes encadrés, un fort niveau de rigueur et la soumission de leur pratique à la logique de « projet ». Ainsi Alfred (41 ans, Bac ES, mère aide-soignante, père assistant social), l'un des ingénieurs du son du studio, déplore-t-il la façon de travailler en dilettante de certains rappers : « *T'as des gars, ils ne veulent rien écouter des conseils qu'on peut leur donner. [...] Avec eux, ce que je fais, c'est appuyer sur le bouton « enregistrer » et leur copier leur piste sur clé USB à la fin. Point.* ». De fait, lors des séances d'enregistrement que nous avons passées avec lui derrière la console, nous avons souvent constaté qu'avec certains adhérents son rôle se limitait en effet à donner des simples consignes au rappeur qui se trouvait en cabine (« *on fait la piste 2* », « *on reprend juste après la première phrase* », « *on la refait* », « *essaye de plus articuler* », etc.). Le plus souvent, il adoptait vis-à-vis des rappers peu investis une attitude d'évitement. Par exemple, alors même qu'un rappeur était en train d'enregistrer une piste derrière la vitre de la cabine d'enregistrement, il nous fit part de ses commentaires sur la piètre qualité de celui-ci. Puis, lorsque le rappeur lui demandait ce qu'il en pensait, il répondit « *ouais, c'est bien* », ou « *pas mal* », tout en pensant le contraire. En revanche, il apprécie le fait de travailler avec des rappers qui « *écoutent ce qu'on leur dit* ». Ainsi, lors d'une séance avec le rappeur Malik, Alfred nous explique :

Malik, c'est un des rappers avec lesquels je préfère travailler. Parce qu'il écoute ce que je lui dis. En fait, il n'a pas beaucoup d'expérience dans le rap, mais il ne frime pas. Alors que t'as des petits, ils croient avoir tout compris après 3 morceaux. [...] Malik, ce qui est bien avec lui, c'est qu'il prend bien les critiques. Et il est demandeur de conseils. Ça veut dire que tu peux lui dire qu'il a déconné, qu'il n'est pas dans les temps, et lui montrer comment faire. Et il te dit « merci »²⁶⁵.

²⁶⁵ Entretien avec Alfred réalisé le 25 novembre 2011.

Au-delà de l'humilité, Alfred valorise donc surtout les rappeurs qui « *savent pourquoi ils rappent* ». Dit autrement, il les incite à concevoir leur pratique non pas comme un simple loisir, mais comme une activité sérieuse et articulée autour du façonnement de véritables projets originaux. Une incitation que partage Barnabé (42 ans, mère infirmière, Bac), l'autre ingénieur du son, comme le montre la scène suivante lors de la séance d'enregistrement d'un groupe de jeunes rappeurs (quatre garçons d'environ 18 ans) du quartier de la Citadelle :

Encadré 5 – Quand l'ingénieur du son demande aux rappeurs d'avoir un « projet » (observation)

Vers 18h, alors qu'une séance d'enregistrement avec Malik prend fin, les quatre membres du groupe Atmosphère (environ 18 ans) arrivent au compte-goutte dans les locaux du Véridique Clan. Ils sont enthousiastes et énergiques, et multiplient les blagues et les boutades. Ils arrivent avec des cannettes de bière à la main, s'installent sur le canapé et roulent des joints qu'ils fument devant le local, la porte ouverte. Après ça, ils s'installent dans la salle informatique pour répéter, en diffusant sur un des ordinateurs leurs instrus (pistes instrumentales sur lesquelles ils vont « poser » leur rap). Quand vient le moment d'enregistrer, ils laissent les bières sur la table basse et passent dans le studio. L'ambiance est à la fois détendue et très appliquée. Nous réalisons que, derrière l'impression de nonchalance, tout semble codifié. Chacun sait qui doit enregistrer quoi, à quel moment, dans quel ordre. Ils se succèdent tour à tour dans la cabine, pendant que les autres restent à côté de Barnabé, derrière la console, auprès duquel nous sommes assis.

Les textes des rappeurs, figurant sur leurs téléphones portables, sont lus et commentés collectivement. Celui qui est en cabine derrière la vitre en prend généralement pour son grade de moqueries et de vanes de la part des autres. On rigole notamment sur la façon qu'a l'un d'eux de tenir son micro, ou bien sur les mimiques faciales d'un autre. Dans les moments de battements – par exemple lorsque Barnabé effectue des réglages sur l'ordinateur ou la console de mixage – les discussions informelles vont bon train et abordent des sujets divers. Ils parlent de leur soirée à venir, de filles, de ce qu'ils ont fait la veille, de leurs frères et sœurs, etc.

Les membres du groupe semblent manier assez bien les techniques d'enregistrement. Ils parlent avec Barnabé de « cuts », de « loop », de « break », etc. Autre exemple : ils proposent eux-mêmes, d'enregistrer le refrain chacun sur une piste sonore différente, puis de les superposer au mixage. Barnabé leur suggère alors qu'il serait judicieux d'enregistrer encore une piste supplémentaire en chuchotant les paroles afin de créer des effets sonores originaux. L'idée est acceptée. Globalement, Barnabé les reprend assez peu sur la technique. En revanche, il joue avec eux un rôle de conseiller artistique, en les interrogeant sur les objectifs de leur pratique du rap. En début de séance, il interroge ainsi deux d'entre eux qui sont arrivés en premier :

- Barnabé : « Vous enregistrez quoi, là ? »
- A. : « Un petit son, vite fait. Tu sais, le son de la dernière fois, on veut refaire le refrain ».
- Barnabé : « Et ça va aller où ? »
- A. : « Bah, on ne sait pas trop encore. Peut-être qu'on s'en servira pour un petit projet plus tard ».
- Barnabé : « Je vous ai déjà dit, les gars, faut qu'vous essayiez de faire des choses un peu sérieusement. Sans album, t'es pas crédible ».
- B. : « On sait ça. Mais pour l'instant, on essaye un peu de voir ce qu'on peut faire On veut voir ce que les gens en pensent autour de nous ».
- Barnabé : « Faut faire un projet sérieux, on le mixe, on choisit les titres, et tout. Réfléchissez-y, je pourrais vous aider ».
- B. : « Ouais, ouais ... »

La notion de crédibilité avancée par Barnabé n'est pas opposée au sérieux technique dont font par ailleurs preuve ces jeunes rappeurs. Comme Alfred, Barnabé valorise ainsi surtout les rappeurs capables d'insérer leur pratique dans une démarche artistique de long terme, c'est-à-dire de formuler une proposition musicale originale sous la forme d'un album, calquée sur le modèle de l'industrie musicale. Quand bien même ces acteurs associatifs savent, comme nous l'avons formulé plus haut, que la professionnalisation de ces jeunes rappeurs est hautement improbable, tout fonctionne comme s'il leur était demandé d'essayer, de « faire comme si », c'est-à-dire de se conformer aux exigences du monde professionnel du rap. Donner l'impression de vouloir se comporter comme un artiste professionnel est ici considéré comme la posture inverse de celle du rappeur dilettante pour qui le rap n'est qu'une distraction. La logique de projet rappelle ici les observations de Luc Boltanski et d'Eve Chiapello au sujet de la philosophie « connexioniste » du capitalisme contemporain (Boltanski & Chiapello, 1999). Selon eux, l'ordre social qui accouche du « nouvel esprit du capitalisme » repose sur la production de projets, c'est-à-dire d'objets sociaux à la forme transitoire construits pour s'insérer dans des réseaux préexistants. Ici, ce que demandent les ingénieurs du son aux rappeurs est précisément d'être capables de produire des œuvres facilement insérables dans les réseaux de diffusion existants du rap plutôt que de laisser libre cours à leur créativité.

Cette insistance sur le « projet » rappelle également les exigences institutionnelles des encadrants de la pratique de la danse hip-hop au sein d'établissements scolaires, de MJC et de Centres sociaux dans l'agglomération lyonnaise dont ont rendu compte Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia dans leur enquête ethnographique (Faure et Garcia, 2005). Les deux sociologues, qui s'intéressent à la façon dont ce « *travail institutionnel* » influe sur les modes de pratique, écrivent que « *l'entrée de la danse hip-hop dans les institutions socioéducatives met en jeu l'inculcation de valeurs morales/politiques (civiques, pourrait-on dire) rattachées au modèle de la démocratie locale : citoyenneté, respect des autres, lutte contre le racisme, ainsi que la promotion du « projet »* » (Faure et Garcia, 2007 : 36). La logique de projet repose notamment sur l'inculcation des idées de responsabilité individuelle et d'autonomie, où « *l'important [est] d'amener chacun à se projeter dans un avenir perçu comme réaliste* » (*ibid.* : 36). Les danseurs sont donc surtout invités à devenir des « *entrepreneurs d'eux-mêmes* », qu'il s'agisse de devenir des artistes professionnels (fonder une compagnie, élaborer des spectacles, trouver des lieux de représentation) ou tout simplement d'« *élabor[er] une image positive de soi [...] dans une logique d'insertion sociale* » (*ibid.* : 38), logique qui peut

prendre un sens artistique (devenir un artiste reconnu comme tel pour son art) et/ou commercial (vendre des disques, décrocher des contrats rémunérateurs, etc.).

L'encadrement du rap au sein du Véridique Clan passe aussi par l'inculcation de dispositions culturelles particulières, oscillant entre bonne volonté culturelle et proximité avec la culture des rues²⁶⁶. Jean-Marc incite les jeunes rappeurs à mettre partiellement de côté les dispositions langagières et les représentations liées à la culture des rues. Tout en leur laissant une grande liberté dans le processus de création de leurs morceaux, il dit être lassé par le style « *100% rap pur et dur* » et il les encourage à une ouverture musicale (diversification des influences, des rythmes) et thématique (diversification des références, des sujets, des tons). Ainsi a-t-il mis en place en 2011 un projet de spectacle qui reposait sur la collaboration artistique entre une dizaine de rappeurs de l'association et les musiciens classiques de l'orchestre du Conservatoire de Toureau. Un projet qui, d'après ses termes, visait à « *créer des ponts entre les gens et les genres musicaux* » (voir chapitre 4). Plus récemment, Jean-Marc a animé des ateliers de musique soul et de jazz auxquels participaient des instrumentistes femmes dans un univers jusqu'alors exclusivement masculin (« *J'en ai marre que ça soit une ambiance juste de bonhommes* »). De façon générale, Jean-Marc aspire à convertir le studio en espace dédié aux musiques actuelles : c'est pourquoi il propose aux rappeurs adhérents de réaliser des *featurings* avec des artistes (soul, jazz, reggae, etc.), jouant alors un rôle d'intermédiaire entre les deux.

Le contenu des morceaux et le comportement des rappeurs fait également l'objet d'une attention continue de la part de Jean-Marc. Les paroles ne sont jamais contrôlées à proprement parler, mais il prévient les jeunes rappeurs débutants²⁶⁷ en amont :

Est-ce que tu fixes des limites dans les textes des rappeurs ?

Non... Enfin, si. La seule limite, c'est que le texte soit « sain ». Je leur dis : « il faut que ta mère puisse lire le texte sans que tu aies honte »²⁶⁸.

²⁶⁶ Nous reprenons à notre compte cette expression, selon la définition qu'en donne David Lepoutre dans l'enquête qu'il a consacrée aux sociabilités adolescentes dans un grand quartier d'habitat social de La Courneuve (Seine-Saint-Denis). Le sociologue parle d'un « *système culturel* » (Lepoutre, 1997 : 28) qui organise surtout les relations entre les adolescents dans la cité, avant l'entrée dans la vie adulte avant la projection dans un avenir social, patrimonial et professionnel. Cette culture se compose à la fois d'usages du langage (importance de la parole orale, dispositions langagières particulières, comme l'argot des cités, notamment), types de sociabilité (densité des réseaux d'interconnaissance, agrégations juvéniles en bande), proximité et tolérance vis-à-vis des actes de petite délinquance (vol et bagarres, notamment), violence symbolique des échanges, pratiques agonistiques (ludiques, sportives, artistiques), système de valeurs fondé sur l'honneur et la réputation, et enfin attachement fort à l'espace local. David Lepoutre signale que ce système de dispositions, d'attitudes et de valeurs est surtout partagé par des adolescents et que, après 16 ans, la plupart des jeunes s'en éloignent pour se conformer à un mode de vie adulte dominant.

²⁶⁷ Les rappeurs plus âgés ne font pas l'objet de telles mises en garde.

En pratique, Jean-Marc encourage les jeunes rappeurs à bannir les formules trop violentes ou trop explicitement sexuelles et à s'écarter des images les plus caricaturales des déviances liées à la vie dans la cité (deal, police, violence physique, etc.). Ainsi la réaction cinglante de Jean-Marc à propos d'un jeune rappeur, B., connu pour ses textes « très ghetto », exprime-t-elle son rejet d'une trop grande valorisation de la culture des rues :

B., au début, il venait au studio pour rapper des textes sur la cité, la cité, la cité. C'était : « *deale ton shit, deale ta CC [cocaïne], wesh wesh wesh* ». On lui a dit, avec Alfred [*un ingénieur du son*] qu'il devrait un peu faire autre chose, se diversifier quoi. Mais il s'en battait les couilles royalement. Il nous disait : « *Ouais, mais dans la street, c'est pas ces sons-là qu'on écoute. Les gars, ils veulent du rap ghetto c'est tout.* » [*rires*]. Comme ça, il nous a dit ! [*rires*]/Genre, il est sûr de lui. Bah tu sais quoi, je l'ai laissé faire ses trucs tout seul en studio. [...] Un jour, je lui ai proposé de faire deux morceaux à un concert avec des Centres aérés de la ville. Le gars, pendant les balances, je suis passé, et il s'entraînait. Il rappait un truc dont le refrain, c'était « *dans la chatte à ta mère, dans la chatte à ta mère* » [*rires*]. Je lui ai dit : « *dégage, t'as rien compris* ». Devant des gosses ! Il est fumé dans sa tête, lui ! Je ne lui ai plus jamais proposé de plans [*idées de featurings, ou bien apparitions à des concerts dans la ville*]. Le gars, il croit tout savoir. Bah reste dans ton ghetto mon gars ! Reste en chien !²⁶⁹

Par ailleurs, Jean-Marc tient à l'œil les rappeurs et intervient régulièrement pour régler des différends. Ainsi, lors d'une séance, une « embrouille » a-t-elle éclaté au studio entre un jeune rappeur adepte de musculation et l'un des ingénieurs du son, après que celui-ci lui ait demandé de remettre son T-shirt qu'il avait ôté pour exposer à ses amis sa musculature au moment de rentrer dans la cabine d'enregistrement. La fanfaronnade du rappeur (« *Il a fait son Al Capone, genre "je suis le roi de la cité"* ») et son mépris affiché pour l'ingénieur du son (« *Je m'en fous de toi* » « *t'es un ancien* ») se sont conclus par son éviction, décidée conjointement par plusieurs bénévoles et l'ingénieur du son concerné. Mais les relations n'ont pas été rompues, puisque Jean-Marc le croisait régulièrement dans l'un des Centres d'animation de la ville. Deux ans plus tard, après avoir présenté ses excuses à l'ingénieur, le rappeur a pu reprendre une activité au sein du studio, sans pour autant modifier son type de rap très inspiré du *gangsta rap* étasunien et de la « culture des rues ». Ainsi Jean-Marc cherche-t-il au total à rectifier les attitudes qu'il juge inappropriées à la création artistique, plus que le contenu des œuvres en soi.

²⁶⁸ Entretien avec Jean-Marc réalisé le 1^{er} février 2010.

²⁶⁹ Entretien avec Jean-Marc réalisé le 1^{er} février 2010.

Plus généralement, Jean-Marc semble inciter les rappers à adopter une attitude de déférence à l'égard de la culture légitime et de mise à distance de la culture des rues. Ancien rappeur, Jean-Marc n'adopte pas, comme d'autres « pionniers », une attitude de défense puriste de l'authenticité d'un genre. Il préfère s'atteler à battre en brèche les stigmates accolés au rap. Ce volontarisme s'inscrit dans la tradition des mouvements d'éducation populaire qui cherche à valoriser les expressions culturelles de tous, y compris des moins légitimes. Depuis les débuts du rap en France, cette approche socio-éducative met tendanciellement au second plan le contenu des expressions culturelles en « *contrôlant ou transformant le rapport à la pratique* » à des fins politiques (Hammou, 2012 : 48). Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia font également remarquer que les encadrants institutionnels du hip-hop ont tendance à modifier les modalités de la pratique des jeunes d'origine populaire. Elles écrivent ainsi que « *[le] processus d'institutionnalisation présuppose que l'élaboration d'une image positive de soi, via la reconnaissance institutionnelle accordée à leur "culture", permet d'engager ces jeunes dans une démarche d'insertion sociale supposant principalement la rupture avec la culture de rue et la sociabilité propre aux bandes.* » (Faure et Garcia, 2007 : 37).

Toutefois, dans le cadre des associations que nous avons étudiées, nous sommes amenés à nuancer ce propos en remarquant que la bonne volonté culturelle prônée entre souvent en opposition avec les pratiques concrètes des individus. Ainsi les comportements, les sociabilités et les discours de la « culture des rues » ne sont-ils jamais totalement proscrits. Il serait plus juste de dire qu'ils sont très largement tolérés, et même en partie entretenus au sein de ces espaces. Jean-Marc tente plutôt de mettre partiellement à distance ces éléments de la culture des rues. Et, s'il invite à se départir des marqueurs sociaux négatifs qui y sont attachés, il ne prône jamais pour autant une réelle acculturation des rappers à la culture légitime. Ainsi avons-nous observé que de nombreux rappers adhérents de l'association pratiquaient un « rap ghetto » (voir chapitre 5) dont les propos valorisent les modes de vie déviants (petite délinquance, violence physique) et empruntent beaucoup à l'argot des cités. Jean-Marc, par exemple, admet que :

Dans tous les cas, les petits jeunes, ils auront toujours besoin pendant 5 ou 6 ans que ça cogne, que ça tape, que ça bastonne. Pour évacuer. Et puis après, ils évoluent. Mais le gars, de 16 à 23 ans, il faut que ça cogne. Ils veulent du rap dur [...] Le truc, c'est qu'ils ont besoin d'abord de larguer leur haine avant de se mettre à penser²⁷⁰.

²⁷⁰ Entretien avec Jean-Marc réalisé le 14 avril 2012.

Par ailleurs, il fait la distinction entre le fait de narrer la culture des rues et celui de la valoriser. Alors que nous lui faisons remarquer qu'il sermonnait un jeune sur les paroles d'un morceau incitant au *deal* alors qu'il tolérait le fait qu'un rappeur plus âgé (27 ans) y faisait référence dans des termes très proches dans un de ses morceaux, Jean-Marc trancha : « *Oui, mais il ne dit pas qu'il le fait lui. Il raconte. Il dit "ici, c'est comme ça". C'est différent* ».

Enfin, les observations réalisées dans les locaux de l'association permettent de mettre en évidence que la culture des rues et les sociabilités de bandes ne s'arrêtent pas au seuil de ceux-ci. Ainsi avons-nous assisté deux fois à des réunions qui se tenaient dans la partie « salon » des locaux²⁷¹ entre certains rappeurs parmi les plus âgés (la trentaine), que certains appelaient ironiquement les « *conseils de guerre* » et où il s'agissait en réalité de résoudre des « *embrouilles de quartier* ». Les locaux de l'association sont également des lieux où certains rappeurs (au moins la moitié) consomment régulièrement alcool (bière et rhum surtout)²⁷² et joints (généralement fumés juste devant les locaux) à toute heure de la journée. Certains rappeurs adhérents de l'association ne se cachent pas de verser occasionnellement dans le *business*²⁷³. Par ailleurs, les associations étudiées ne sont pas des « zones franches » de l'argot des cités et de la violence verbale. La plupart des pratiquants adolescents et adultes et des encadrants s'expriment dans un langage qui fait la part belle aux expressions argotiques, aux insultes, au verlan, aux emprunts à des langues étrangères. De façon générale, les insultes sont un mode habituel de narration, de commentaire et d'échange entre les rappeurs et leurs pairs. Enfin, les locaux de ces associations sont largement poreux aux sociabilités de bandes. Beaucoup de rappeurs s'y rendent accompagnés de plusieurs pairs, simples amis venus les accompagner et qui assistent parfois à leurs séances d'enregistrement sans avoir d'autre rôle précis que celui de partager le moment ou de tuer le temps. Et, comme dans l'enquête de David Lepoutre, chaque arrivée d'une nouvelle personne suppose de se serrer la main et

²⁷¹ Voir annexe n°12.

²⁷² Lors des séances de répétition et d'enregistrement de la fin d'après-midi, il était d'usage de venir au studio avec quelques canettes de bières, en guise de politesse. La consommation de ces breuvages facilitait, par ailleurs, l'expression d'une parole familière chez les enquêtés tout en favorisant le rapprochement amical entre eux et l'enquêteur.

²⁷³ Certaines situations supposaient de ne pas poser de questions sur certains comportements, ce qui va parfois à l'encontre de la curiosité de l'enquêteur. Comme, par exemple, cette fois où nous avons prêté notre scooter à un rappeur qui avait besoin de « *faire une course* », et qui est revenu une heure après avec de l'argent qu'il a remis à un autre – laissant supposer une transaction.

d'accompagner le geste d'un laconique « *ça va ?* » n'appelant pas vraiment de réponse, mais symbolisant l'existence d'une communauté d'interconnaissance aux liens faibles²⁷⁴.

Ainsi les encadrants associatifs spécialisés du hip-hop que nous avons rencontrés marquent-ils souvent une très grande ambiguïté vis-à-vis de la culture légitime, oscillant entre bonne volonté culturelle affichée et proximité concrète avec la culture des rues. Il faut dire que ces derniers ont été socialisés dans des quartiers populaires, dans lesquels ils ont grandi, vécu et travaillé comme animateurs pour certains. Ils partagent de fait une partie des codes, des modes de vie et des univers symboliques des jeunes qu'ils encadrent. Parfois même, les encadrants ont connu eux-mêmes des petites carrières délinquantes avant de « se ranger ». Il en va ainsi de Daouda (33 ans, père chauffeur livreur, mère femme de ménage, Brevet), ancien rappeur et animateur municipal, président du Véridique Clan depuis 2012 à la suite de Jean-Marc. Dans cet extrait, il raconte sa « *période de folie* » et pourquoi, des années après, il continue de se considérer comme « *un mec de cité* ».

Encadré 6 – « Maintenant, je suis le modèle ». Le parcours de Daouda, rappeur, caillera et animateur

Daouda est né en 1980. Il est le quatrième d'une grande fratrie issue de parents mauritaniens installés en France en 1973. Son père était chauffeur livreur, et sa mère femme de ménage. Il a grandi dans le quartier de la Citadelle à Toureau. Il a commencé à rapper avec un de ses petits frères lorsque Jean-Marc organisait des après-midi de rap auprès des adolescents du quartier, à la fin des années 1990. Il connaît une scolarité chaotique malgré un goût pour l'écriture dès l'adolescence (« *J'ai toujours été pourri à l'école. Je pense que ça m'emmerdait [...] J'aimais bien écrire des morceaux de pe-ra, mais en français, j'étais une grosse merde. Ce que j'aimais, c'était raconter des atmosphères, des histoires qu'on a pu vivre au quartier* »). Durant ses années au collège, il s'investit peu dans le travail scolaire, sèche les cours pour traîner avec les copains (« *J'étais l'une des plus grosses cailleras du collège. Je frappais tout le monde* »). Mais il rencontre une fille qui deviendra plus tard sa femme. À l'entrée en seconde, il est envoyé en filière professionnelle de microtechnique, mais ne se présente pas aux épreuves du BEP. Puis il essaye une deuxième filière d'électronique, qu'il abandonne aussi prématurément. Il fait ensuite une formation privée en assistant ingénieur du son. Mais, comme il ne trouve pas de travail dans ce domaine, il commence à travailler dans l'animation grâce à Jean-Marc, à l'âge de 22 ans. Puis il passe le BAFA et devient animateur titulaire. Au même moment, il s'installe avec sa copine, avec qui il se marie et aura deux enfants. Aujourd'hui, il essaye de faire venir des « petits » du quartier en studio une fois par semaine, *via* une activité qu'il propose dans son Centre d'animation ou de façon plus informelle. Son travail d'animateur lui plaît et il dit se sentir « *utile* ». S'il ne rappe plus aujourd'hui, il s'intéresse toujours à l'écriture et aimerait écrire un scénario de film. Il lit beaucoup de livres, surtout des romans fantastiques, qui l'inspirent pour l'écriture (« *A l'école, je frappais les intellos. Je ne sais pas pourquoi, mais ils me foutaient la rage. [...] Maintenant, j'avale des kilomètres de livres* »). Quand il évoque son parcours, il se compare aux jeunes rappeurs qu'il côtoie maintenant dans le cadre de l'association. Lui aussi a connu une dérive délinquante avant de

²⁷⁴ Ainsi l'enquêteur se retrouve-t-il très rapidement amené à identifier (dans la rue, dans les transports, les commerces, etc.) des dizaines de personnes différentes qui, dès qu'il a eu l'occasion de les rencontrer une fois, font symboliquement partie de l'entourage qu'il convient de saluer par politesse.

s'épanouir professionnellement dans l'animation et de se « ranger » définitivement. De ce fait, il exprime une certaine compréhension vis-à-vis de la culture des rues.

« J'ai traîné comme eux, j'ai fait des conneries comme eux. Le fait de traîner en bas des bâtiments, de se battre, de faire de la bicrave [du *deal*], de faire du bruit, d'être irrespectueux envers les habitants... tout ça, je l'ai fait comme eux. J'ai eu ma période de folie. [rises]

Maintenant, je suis le modèle. Y'a des parents qui disent à leurs enfants : « *regarde Daouda, il est bien, essaye d'être comme lui* ». Mais avant, ces mêmes parents, ils disaient de moi que j'étais le modèle à éviter ! Y'avait un pote, sa mère, elle lui interdisait de traîner avec moi.

[...] En 2001, j'ai commencé à bosser comme animateur. Mais j'étais encore dans les remous [rises] On a vraiment été dans les gros délires : la bicrave [vente de drogues], les fusillades. Et on a eu de la chance de ne pas tomber. [...] Quand je me suis mis au rap, je continuais à traîner avec les gars qui faisaient des conneries. Et moi-même, je n'avais pas tout arrêté. La journée, je taffais. Le soir et le week-end, soit j'étais au studio avec les potes, soit on traînait au quartier. C'était l'un ou l'autre. Mais je marchais toujours avec les mêmes gars. Donc on peut dire que j'ai eu ma période animateur/rappeur/caillera. [rises] Tout en même temps ! [...] Et maintenant, je suis animateur, et plus vraiment rappeur, et plus vraiment caillera. C'est marrant, parce que je revendique quand même ce truc de vécu, de vie de cité... Parce que, mine de rien, je suis toujours un peu caillera. Mais quand je dis caillera, ça veut dire mec de cité. Et pour moi, je le suis toujours. Parce que moi, je retire que le bon côté de ce truc-là. Que les bons moments. Genre quand y'a du soleil, tu vas au supermarché, t'arraches un caddie, tu te mets au fond du parking et tu fais des barbecues avec toute la journée. Pour moi, c'est ça le tier-quar. [...] Dans le mal, y'a énormément de bons moments. On a enterré des potes à nous. On a des potes qui sont en prison. On a des potes qui sont malades et qui n'en ont pas pour longtemps à vivre. Mais y'a du bon là-dedans aussi. »

Dans le cas de Daouda – mais on pourrait citer d'autres exemples – , cette socialisation de « *mec de cité* » entre en tension avec une partie de ses objectifs de légitimation des expressions artistiques du hip-hop, largement stigmatisées et culturellement dominées. Dit autrement, la culture des rues de ces jeunes est en partie celle des encadrants. Et, malgré leur volonté d'inciter les jeunes encadrés à faire preuve de bonne volonté culturelle, ils ne cherchent jamais à vraiment réprimer leur culture des rues, mais – tout au plus – à la canaliser un peu. Il en résulte que l'encadrement du Véridique Clan se caractérise par une certaine ambiguïté, faite de tolérance vis-à-vis de la culture des rues et d'incitation à la bonne volonté culturelle face à laquelle les encadrants incitent les jeunes à montrer tout à la fois déférence et suspicion. Dit autrement, pour ces encadrants du hip-hop dans les quartiers populaires, la quête de respectabilité sociale des jeunes pratiquants qu'ils visent oscille entre un désir de professionnalisation artistique et une forme de résistance culturelle.

Ces deux modalités de la transmission – rigueur professionnelle basée sur la logique de projet, oscillation entre culture des rues et bonne volonté culturelle – forment un mode particulier d'encadrement que l'on pourrait appeler d'*encadrement d'ouverture*. Cet encadrement est paradoxal. D'un côté, le fait que ces associations soient situées dans des quartiers populaires,

que les encadrés y soient majoritairement des garçons adolescents et des jeunes adultes de ces quartiers et que la culture des rues y soit largement tolérée tendent à faire perdurer l'ancrage du hip-hop dans l'espace des quartiers populaires ; de ce point de vue, les associations spécialisées continuent de faire du hip-hop une activité artistique propre aux jeunes garçons des cités. D'un autre côté, l'incitation à la rigueur professionnelle basée sur la logique de projet et sur la bonne volonté culturelle sont des façons d'inciter les encadrés à inscrire leur pratique dans une démarche d'ouverture vers l'univers des professions artistiques et vers les réseaux de diffusion marchands classiques d'une part, et vers les réseaux publics de diffusion de la culture légitime d'autre part (Ministère de la Culture, DRAC, scènes publiques, médias grands publics, etc.).

Ce mode d'encadrement paradoxal, que l'on retrouve de façon très similaire chez chacune des associations étudiées – et ailleurs²⁷⁵ – peut dès lors être analysé comme un effet des dynamiques d'ouverture marchande et institutionnelle du hip-hop qui sont à l'œuvre à partir de la fin des années 1990 et surtout du début des années 2000. Ces phénomènes tendent à remettre partiellement en question l'ancrage du hip-hop dans l'espace des quartiers populaires que ces associations spécialisées ont forgé au milieu des années 1990. C'est à ces mécanismes d'ouverture et à la polarisation entre les hip-hoppeurs de la deuxième génération qu'ils provoquent que nous nous intéresserons dans les chapitres suivants.

²⁷⁵ On le retrouve aussi de façon très similaire chez les éducateurs de football d'un club de la « banlieue rouge » étudié par Cyril Nazareth. Cyril Nazareth, *Socialisation des jeunes d'origine populaire dans le cadre de l'institution sportive. "Ethnographie d'un club de football de banlieue parisienne"*, mémoire principal de Master 2 sous la direction de Pierre-Emmanuel Sorignet. Ecole Normale Supérieure, Paris, 2012.

Chapitre 4

Reconnaissance institutionnelle, esthétisation et injonctions à l'hybridation artistique

«Arrêtons avec les clichés. Si on leur avait donné des théâtres, on n'aurait jamais parlé d'une danse de rue. Il faut arrêter d'avoir un regard socio-cul sur la banlieue. Depuis que le Théâtre contemporain de la danse travaille avec le mouvement hip-hop, je vois que c'est une vraie gestuelle, une vraie danse, un début d'écriture. Il faut aussi arrêter de penser que, parce que certains dansent, tout va bien. Derrière cette vision optimiste, quand on creuse un peu, on voit une réalité autre : des parents qui ne parlent pas français, de la répression, des contrôles, des difficultés économiques, le chômage ... Lorsque des danseurs hip-hop viennent suivre un stage, brusquement les rondes de police se multiplient... Je porte un regard sur la qualité de la danse. Ce que nous présentons à la Villette relève d'une vraie programmation. Les promesses que je voyais il y a cinq ans sont tenues par des danseurs qui ont dû se battre très fort.

Christian Tamet, organisateur des rencontres nationales de danses urbaines et directeur du Théâtre contemporain de la danse²⁷⁶

Le début des années 2000 est le moment où les expressions du hip-hop font leur entrée dans les réseaux institutionnels publics et professionnels de création et de diffusion de la culture légitime en France. Plus précisément, les expressions du hip-hop intègrent la programmation ordinaire des lieux de diffusion subventionnée (scènes publiques locales ou nationales, musées publics, festivals subventionnés), et des artistes du hip-hop bénéficient de soutien public au titre de l'action culturelle (Ministère de la culture, collectivités territoriales, résidences d'artiste dans des théâtres, musées ou scènes subventionnées). Dans le même

²⁷⁶ Marie-Christine Verny, « Premières rencontres nationales de danses urbaines, aujourd'hui à La Villette. Passe-passe, moulin-à-vent, locking... Illustration d'un mouvement très vivace, mouvant, déjà riche d'histoire. (1/3) », *Libération*, 23 avril 1996

temps, les expressions du hip-hop bénéficient de relais et de promotion dans la presse culturelle, et font l'objet de discours esthétisants et savants. On peut donc parler d'une « entrée dans l'institution ». Le hip-hop profite alors d'un contexte particulièrement favorable à sa reconnaissance, en profitant des équipements et des subventions à la création et à la diffusion qui ont été mis en place par l'État depuis le milieu des années 1980 au nom de la doctrine de la démocratie culturelle. Toutefois, cette entrée ne se réalise pas de façon uniforme pour le rap, la danse et le graff, du fait des différences de structures entre les champs artistiques existants dans lesquels les pratiquants prétendent s'insérer. Ainsi, c'est surtout la danse hip-hop qui fait l'objet d'une institutionnalisation à partir de la fin des années 1990 et du début des années 2000, en profitant d'un contexte institutionnel favorable aux formes chorégraphiques émergentes. L'institutionnalisation est beaucoup plus improbable et numériquement limitée pour les rappeurs – malgré la promotion des « musiques actuelles » par l'État – et pour les graffeurs – qui payent les conséquences du caractère historiquement illégal de leurs pratiques. Plusieurs exemples d'interactions entre les acteurs associatifs du hip-hop et des institutions culturelles, ainsi que des éléments tirés des parcours professionnels de certains pratiquants que nous avons rencontrés, fourniront des illustrations de cette reconnaissance inégale.

L'institutionnalisation s'accompagne d'abord d'une diversification du public, puisque le hip-hop touche alors une audience de consommateurs culturels habituels, entraînant des interactions nouvelles entre artistes et spectateurs. Elle s'accompagne également d'injonctions à l'hybridation esthétique du hip-hop avec des formes culturelles plus légitimes, cette hybridation étant le gage d'une reconnaissance institutionnelle durable. Ces deux évolutions provoquent alors des effets de sélection sur les pratiquants, sommés de s'adapter à un cadre de diffusion hétéronome, alors même qu'ils avaient réussi à créer des cadres institués autonomes de pratique à partir du milieu des années 1990. Cette sélection tend à ne retenir qu'un petit nombre de pratiquants et, parmi eux, seulement ceux qui présentent certaines dispositions sociales et culturelles bien particulières. L'inégale capacité des pratiquants à se plier aux injonctions à l'hybridation avec la culture légitime crée alors une inégale institutionnalisation entre les pratiquants de différents courants d'une même discipline du hip-hop, en plus de celle prévalant entre les disciplines. Pour illustrer ces phénomènes, nous présenterons l'exemple d'une collaboration artistique entre rappeurs et musiciens d'un orchestre de musique classique.

I. L'entrée limitée des disciplines du hip-hop dans l'institution culturelle

L'entrée dans les institutions culturelles légitimes suppose que des formes de rap, de danse hip-hop, de graffiti et de tag accèdent à des espaces de création et de diffusion jusqu'alors réservés à des formes culturelles plus légitimes. Mais cet accès est limité et inégal selon les disciplines, ce qui doit autant à la structure des champs des disciplines considérés qu'aux propriétés sociales des pratiquants. Par ailleurs, cette reconnaissance institutionnelle est accompagnée par la production de discours publics – que nous saisissons dans la presse généraliste et spécialisée, et dans la littérature scientifique – tendant à présenter les expressions du hip-hop comme des formes culturelles dignes d'intérêt et d'une critique esthétique.

A. Du quartier aux institutions culturelles

Une première façon de saisir objectivement le processus de reconnaissance institutionnelle du hip-hop est de reprendre la base de données des acteurs spécialisés du hip-hop en France fournie par le Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles (IRMA)²⁷⁷. Il s'agit de voir comment la répartition géographique des acteurs institués du hip-hop répertoriés évolue entre les éditions de 2003 et de 2008. Nous nous intéresserons plus précisément aux festivals plus ou moins spécialisés de hip-hop et aux associations programmant des spectacles de hip-hop.

²⁷⁷ Pour une présentation détaillée de cette base de données, voir chapitre 3.

Fig. 11 – Localisation des festivals spécialisés de hip-hop par type d'unité urbaine entre 2003 et 2008

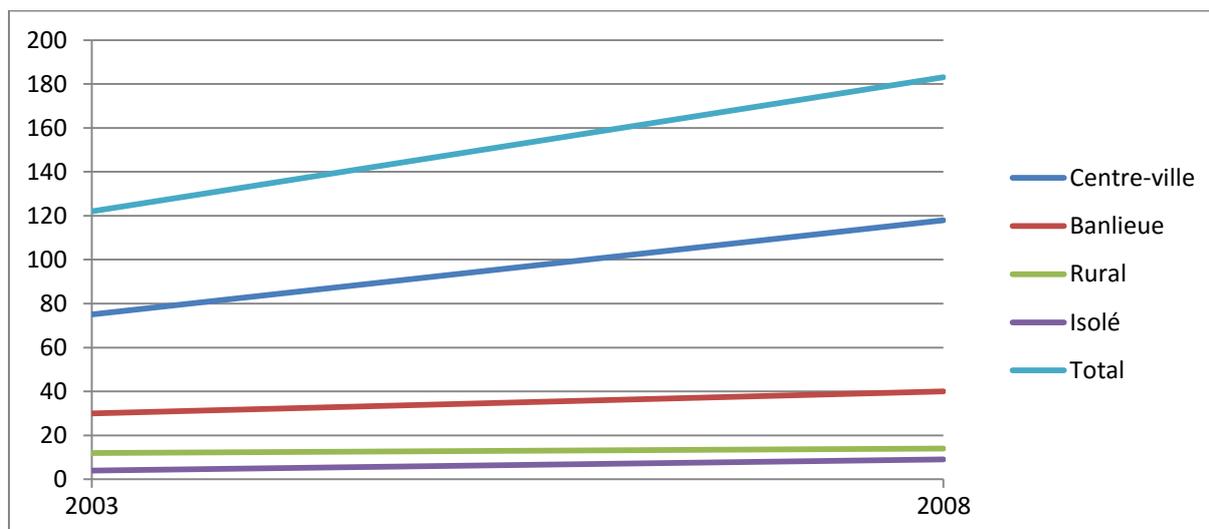
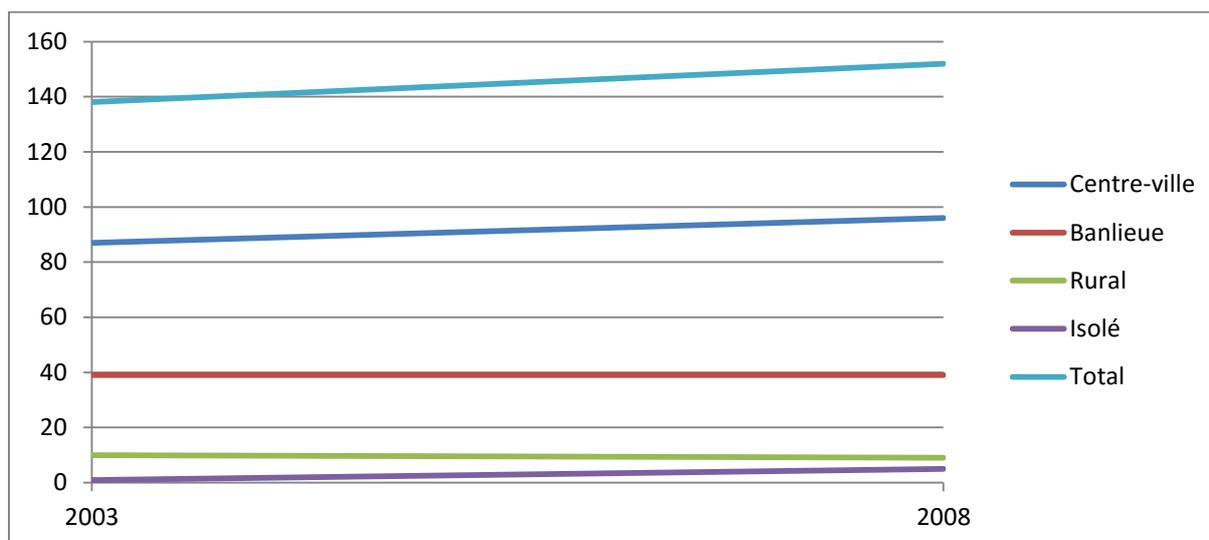


Fig. 12 – Localisation des associations programmant des spectacles de hip-hop par type d'unité urbaine entre 2003 et 2008



Entre 2003 et 2008, le nombre total de festivals de hip-hop et d'associations programmant au moins un spectacle de hip-hop croît. Leur caractère très urbain reste de mise, car les activités déployées par ces acteurs (spectacles et festivals) se déroulent, pour des raisons pratiques (présence d'équipements adaptés, transports), au cœur des agglomérations. Dans l'intervalle, la forte surreprésentation des acteurs institués du hip-hop dans en centres-villes s'accroît encore par rapport à 2003 (voir chapitre 2), et le nombre de ceux situés dans les banlieues stagne. Ces résultats s'interprètent d'abord comme la confirmation de l'hypothèse élaborée plus haut d'un mouvement de relative sortie des quartiers populaires des acteurs institués du

hip-hop à partir du début des années 2000. Dit autrement, une partie des acteurs institués du hip-hop qui se sont implantés dans des quartiers populaires périphériques des grandes villes françaises à partir du milieu des années 1990 disparaissent. Et dans le même temps, de nouveaux acteurs institués s'implantent dans les centres-villes.

Cette double évolution n'est pas étrangère au fait que la plupart des institutions culturelles (publiques ou privées) locales (scènes de théâtre municipales ou régionales, MJC, festivals régionaux de danse et de musique, lieux d'exposition, etc.) et nationales (scènes nationales, festivals nationaux de danse et de musique, musées publics nationaux) sont situées dans les centres-villes. Comme l'écrit Loïc Lafargue de Grangeneuve en observant cette évolution à Marseille et dans l'agglomération bordelaise, « *le mouvement du hip-hop vers les centres-villes est en effet corrélatif de son entrée dans les équipements les plus prestigieux* » (Lafargue de Grangeneuve, 2008 : 66). En d'autres termes, le phénomène de « sortie du quartier » d'une partie des acteurs institués du hip-hop que nous mettons ici en évidence est le révélateur d'un mouvement corrélatif d'« entrée dans l'institution » culturelle pour une partie des œuvres et des pratiquants, qui suivent géographiquement les espaces de création et de diffusion qui s'ouvrent à eux.

L'ancrage de la pratique du hip-hop dans les quartiers populaires à travers des dispositifs de l'action socioculturelle locale (voir chapitre 3) est donc peu à peu remis en question. Toutefois, nos résultats montrent qu'une part importante (21% des festivals de hip-hop et 26% des associations programmant des spectacles de hip-hop) reste localisée dans des unités urbaines de banlieue. Cette donnée nous amène à supposer que l'entrée dans l'institution ne concerne pas tous les acteurs institués du hip-hop ni tous les artistes. Il reste alors à interroger les modalités plus précises de cette entrée dans l'institution et de cette sortie du quartier qui – éléments que Lafargue de Grangeneuve ne souligne pas – prennent des formes différentes selon les disciplines du hip-hop.

B. La démocratie culturelle partielle du hip-hop

D'un point de vue politique, l'entrée du hip-hop dans les institutions culturelles publiques est la traduction de la doctrine étatique de la démocratie culturelle forgée dès la fin de la Seconde Guerre Mondiale et mise en pratique en France surtout à partir de la fin des années 1980. Cette doctrine repose sur une définition élargie de la culture, qui dépasse les seuls arts et la

culture savante et suppose que l'État soutienne la réhabilitation des formes culturelles minoritaires, populaires, régionales et dites « émergentes » (Dubois, 1999 : 261 et suiv.). Ce changement de doctrine n'est cependant pas total. Et, dans les faits, la doctrine précédente, dite de la démocratisation, qui vise à favoriser la diffusion au plus grand nombre de la culture savante, reste largement l'axe directeur des politiques culturelles. Olivier Donnat souligne ainsi que, « à la conception cohérente de la culture de Malraux reposant sur une division stricte entre arts majeurs et arts mineurs, a succédé une situation ambiguë où le discours faisait la part belle à des formes d'expression artistiques nouvelles ou considérées jusqu'alors comme mineures, mais où la réalité budgétaire continuait à accorder la priorité aux formes d'expression traditionnelles et aux grandes institutions » (Donnat, 2003 : 15). Il est donc erroné de parler d'un bouleversement entier de la politique culturelle française, qui témoigne plutôt d'infléchissements progressifs et limités. Néanmoins, les disciplines du hip-hop sont particulièrement concernées par cette évolution politique dans les années 1990 et 2000 puisqu'elles sont à la fois des expressions récemment apparues et qu'elles sont pratiquées majoritairement par des groupes minoritaires, c'est-à-dire par des jeunes garçons des quartiers populaires et/ou enfants d'immigrés. C'est pour cette raison que le hip-hop a souvent été présenté dans la presse, par des journalistes et des professionnels de la politique de la majorité de gauche au pouvoir, comme un symbole de la politique de démocratie culturelle. Le ministre de la Culture Jack Lang a d'ailleurs souvent été caricaturé en danseur de hip-hop ou en rappeur. Le dessinateur de presse Plantu a même intitulé en 1991 une bande dessinée consacrée à François Mitterrand « *Le président hip-hop* », sur la couverture de laquelle ce dernier apparaît habillé comme un danseur de hip-hop, sifflant devant un *ghetto blaster* et tenant une bombe de peinture aérosol à la main ²⁷⁸. Pour autant, l'ambiguïté de la politique culturelle permet d'expliquer que la reconnaissance institutionnelle dont ont fait l'objet les disciplines du hip-hop a été très lente et très partielle.

On peut d'abord observer la façon dont émergent les principaux festivals de hip-hop en France et dont ceux-ci s'ancrent dans le paysage culturel habituel du centre des grandes villes. Dans un premier temps, les expressions artistiques du hip-hop trouvent une place dans des grands festivals généralistes au cœur de quelques grandes villes, comme c'est le cas à Marseille et Bordeaux notamment (Lafargue de Grangeneuve, 2008 : 80) à la fin des années 1990. Mais rapidement, le hip-hop se donne à voir dans le cadre de festivals spécifiques. Et

²⁷⁸ Cabu, *Le président hip-hop*, Paris, le Monde Editions, 1991. Voir couverture en annexe n°11.

les premiers festivals de hip-hop – qu'ils soient pluridisciplinaires ou monodisciplinaires – émergent entre la fin des années 1990 et le début des années 2000. Les plus importants sont : Suresnes Cités Danse (Suresnes, danse, 1993), Logique Hip-hop (Marseille, pluridisciplinaire, 1995), Rencontres des danses urbaines de la Villette (Paris, pluridisciplinaire, 1996), H²O (Aulnay-sous-Bois, danse, 1997), Hip-Hop Tanz (Seine-Saint-Denis, danse, 1997), les Trans'urbaines (Clermont-Ferrand, pluridisciplinaire, 1997), Kosmopolite (Bagnolet, graffiti, 2002), Hip-Hop Ways (Toulouse et alentours, pluridisciplinaire, 2003), l'Original (Lyon, pluridisciplinaire mais surtout rap, 2004), Hip OPsession (Nantes, pluridisciplinaire mais surtout rap, 2005).

On y trouve deux types de festivals : les festivals petits ou moyens qui sont généralement organisés par des associations et financés en partie par les collectivités locales et/ou par les services déconcentrés du ministère de la Culture ; les festivals plus importants qui sont généralement produits ou coproduits par des institutions culturelles (théâtres, Centres nationaux de la danse, musée, etc.) et cofinancés par des collectivités locales, le Ministère de la Culture et d'autres ministères (Jeunesse, Délégation interministérielle à la Ville, etc.), par des fonds publics spécifiques (Fonds d'action sociale, Fonds social européen, Caisse des Dépôts et Consignations) et, plus rarement, par des fonds privés (mécénats ou sponsoring). L'institutionnalisation des festivals correspond à la montée en puissance du second type de festivals aux dépens du premier. Parfois, un festival du second type apparaît *ex nihilo*. Plus souvent, il s'agit de l'évolution d'un festival du premier type qui gagne en importance lorsque l'association qui le produit trouve appui sur une institution culturelle pour être coproduit et accéder ainsi à des circuits de financement plus importants. C'est par exemple le cas d'un festival comme Hip OPsession à Nantes ou de Paris Hip-hop à Paris, qui restent organisés par des associations mais ont gagné en importance (programmation plus riche, allongement de la durée de l'événement, croissance du public) en mettant en place des coproductions avec des institutions culturelles (théâtres, cinémas, musées, etc.). Ces coproductions sont ensuite la condition qui leur permet d'accéder aux financements publics (Direction municipale des affaires culturelles, Direction départementale de la cohésion sociale, Conseil régional, Ministère de la Culture, Ministère de la Jeunesse et des Sports, Union européenne, etc.).

Dans le même temps, on constate une multiplication du nombre de spectacles programmés sur les scènes publiques locales (scènes de « musiques actuelles », équipements culturels et théâtres municipaux, maisons de la culture) et nationales (théâtres nationaux, opéras). Ainsi Loïc Lafargue de Grangeneuve décrit-il en détail la façon dont une partie des artistes de rap à

Marseille se forger une place dans les réseaux traditionnels du financement de la culture légitime à travers l'exemple de l'espace Julien, implanté dans un ancien quartier populaire du centre-ville. Cet équipement, qui accueille des rappeurs dès le milieu des années 1990, est géré par une association et d'abord financé par le volet culturel de la politique de la Ville. Puis il bénéficie d'un soutien du Ministère de la Culture pour ouvrir un Café-musique attendant, accueillant les musiques amplifiées et particulièrement le rap au moment où une scène rap émerge à Marseille. Alors que ce nouvel équipement programme un nombre croissant de concerts de rap au début des années 2000, son budget évolue, et comporte de plus en plus de subventions publiques issues des circuits traditionnels de financement de la diffusion musicale (politique culturelle municipale et nationale). Et l'auteur de résumer : « *En accédant à l'Espace Julien, le rap marseillais effectue donc à la fois le passage de la rue à la scène, de la périphérie au centre-ville, et de la politique de la Ville aux politiques culturelles plus classiques* » (Lafargue de Grangeneuve, 2008 : 86).

Mais ce cas constitue une exception et, de façon générale, le rap bénéficie d'un soutien public faible relativement à d'autres genres musicaux contemporains, et notamment au rock et à la chanson française, qui concentrent l'attention des politiques de diffusion musicale du Ministère de la Culture dans les années 1990 et 2000. En effet, à partir du milieu des années 1990, la doctrine de la démocratie culturelle se décline, dans le domaine musical, par la promotion d'une nouvelle catégorie d'expressions – les « musiques actuelles ». Toutefois, cette catégorie d'action n'intègre le rap que de façon marginale et le réseau des salles de « musiques actuelles » qui se constitue alors reste largement fermé aux rappeurs. Ce phénomène s'explique d'abord par la structure de ce réseau et par les caractéristiques des personnels qui y exercent les positions de pouvoir. Ainsi Fred Drewniak, responsable de la documentation au centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles (IRMA)²⁷⁹, explique-t-il les raisons de cette attitude par un réseau de programmeurs et de directeurs d'équipements très « *rocko-chanson centré* » et « *blanc* » :

En 1995-1996, quand on recevait un disque de rap, ça nous faisait marrer. On était tous issus de la culture rock. Et quand on a vu que ce truc-là émergeait, on s'est dit que c'était quelque chose qu'on maîtrisait pas du tout. On s'est dit que du top 50 jusqu'en bas de la rue, y'a du hip-hop. Donc on a voulu doter les acteurs de ce secteur d'un outil spécifique [le futur guide-annuaire *Le Réseau*, consacré aux

²⁷⁹ Auparavant (jusqu'en 1994), il s'appelait le centre d'information du rock et des variétés. Le glissement sémantique correspond précisément au changement de la terminologie du Ministère de la Culture, qui co-finance cet organisme avec des acteurs de la filière musicale et le conventionne pour la formation professionnelle des acteurs de la musique.

acteurs du hip-hop]. Et puis le rap correspondait aussi à ce que le Ministère de la Culture appelait un « genre émergent ».

[...] Encore aujourd'hui, c'est un terrain très mal connu pour nous. On connaît les artistes qui ont du succès et ceux qui donnent des cours dans une asso. Mais il y a tout un tissu d'acteurs qui passe totalement à l'as, qu'on ne connaît pas. Il faut dire que l'organisation des musiques actuelles aujourd'hui est encore très rocko-chanson centrée...et que c'est un milieu très « blanc ». Le rap – et aussi le métal et un peu les musiques électroniques dans une moindre mesure – ont encore beaucoup de mal à se faire reconnaître et connaître dans ce milieu. Et surtout connaître, en fait. Parce que l'idée de nos guides-annuaires, c'était de permettre aux acteurs de se frayer un chemin pour se professionnaliser, mais c'était aussi de permettre aux institutions, aux organisateurs d'évènements, aux programmeurs de salles de musiques actuelles de connaître ces gens-là. Parce que tous ces gens-là, ils sont tous issus à 100% de la culture rock. Donc, vis-à-vis du rap, y'avait un peu un côté phénomène de foire. Ils se disaient un peu « qui sont ces gens-là ? ». Dans les discours tenus, t'entendais aussi souvent « les rappeurs ne savent pas se tenir sur scène ». Mais évidemment : les scènes ne sont pas faites pour le rap ! [...] Y'a 25 ans, t'entendais le même discours sur les rockeurs... Mais par contre, quand tu compares au rock, le rap a été longtemps non institutionnalisé.²⁸⁰

Ce récit permet en outre de souligner l'importance des logiques d'engagement individuel de la part de certains fonctionnaires ou salariés du secteur parapublic intervenant dans l'élaboration des politiques culturelles à l'échelle locale ou nationale. Bien souvent, le choix d'ouvrir l'institution au hip-hop découle en effet de la décision individuelle d'un de ces intermédiaires, qui exerce littéralement le rôle de *portier*, comme l'enquête de Loïc Lafargue de Grangeneuve sur les conditions politiques de possibilité de l'entrée de la danse à l'Opéra de Bordeaux l'a bien montré (Lafargue de Grangeneuve, *op. cit.*).

Mais ce récit permet aussi de souligner que la faible institutionnalisation du rap tient également au recrutement social et racial des rappeurs et aux modalités de musique qu'ils proposent, qui sont en décalage avec les normes prévalant parmi les rockeurs (« *ces gens-là* », « *ne savent pas se tenir sur scène* »)²⁸¹. Plus généralement, la faiblesse du soutien public au rap dans les années 1990 et 2000 doit être interrogée à l'aune de la composition sociale et raciale des rappeurs. Le fait qu'il s'agisse principalement de jeunes garçons habitants des quartiers populaires et/ou d'enfants d'immigrés ou d'Antillais ne peut être négligé. Et, malgré

²⁸⁰ Entretien avec Fred Drewniak, responsable de la documentation au Centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles (IRMA), réalisé le 17 octobre 2012.

²⁸¹ L'opposition rock/rap a d'ailleurs nourri l'imagination de certains rappeurs, qui en parlent dans leurs morceaux. Ainsi, dans le titre « La Fièvre » (sorti en 1995), le rappeur Kool Shen, du groupe NTM, moque-t-il le rock d'Elvis Presley qu'écoute son voisin du dessus, vis-à-vis duquel il « *[n'est] pas vraiment pour* ». En 1998, dans le morceau « Respire », il évoque l'époque « *old school* » durant laquelle « *le vrai combat [...] pour le hip-hop* » supposait de « *tuer le rock* ». Une quinzaine d'années plus tard, le rappeur Youssoupha continue de narguer les rockeurs, avec l'orgueil de celui qui appartient au camp des vainqueurs, en parlant du rap comme du « *seul son hardcore depuis que le rock n'a plus de couilles* » (« Menace de mort », 2011).

l'entreprise de distinction avec le monde de bandes opérée par les pionniers, le rap est perçu, au milieu des années 1990, par les responsables d'équipements culturels publics, par les élus et par les journalistes comme une musique de garçons poreuse aux comportements déviants et au sexisme prévalant parmi les « jeunes de cités ». Cette perception est largement le fait de la médiatisation importante de certains procès moraux et judiciaires dirigés contre des rappeurs à cette époque, comme Ministère A.M.E.R. ou NTM. Ces rappeurs sont alors accusés de proférer des paroles sexistes, d'appeler à la violence contre la police ou de faire l'apologie de comportements déviants (trafics, violence, consommation de drogues, etc.)²⁸². Le groupe NTM focalise, entre 1993 et 1996, les dénonciations de nombreux politiques et journalistes de droite²⁸³, qui accusent tour à tour leur morceaux de sexisme (« La Fièvre », 1995), d'apologie du graffiti (« Paris sous les bombes », 1995) ou d'incitation à la violence contre les forces de l'ordre (« Police », 1993)²⁸⁴. Dans ce contexte, et dans un univers de la musique légitime où, en dehors de ces réseaux de « musiques actuelles » et du soutien de quelques médias culturels, les places sont rares pour les prétendants, les chances des rappeurs sont faibles. Et même si les rappeurs sont ceux qui, parmi les pionniers de la première génération, présentent le plus de dispositions cultivées (voir chapitre 2), le champ de la musique légitime leur reste globalement hostile. Seuls ceux qui manifestent le plus de proximité avec la culture légitime et de bonne volonté culturelle, et qui ne présentent aucune forme de connivence avec les comportements déviants, comme Mc Solaar, sont alors susceptibles de faire l'objet d'une reconnaissance institutionnelle. À la fin des années 1990 et au début des années 2000, l'émergence d'une deuxième génération de rappeurs au recrutement social, racial et de sexe similaire, et majoritairement portée vers la production d'un rap imitant les standards de la musique de variété et/ou d'un « rap ghetto » mettant en scène la culture des rues (voir chapitre 5), contribuera à entretenir la distance entre le rap et les institutions de la culture légitime en France.

Le graffiti connaît depuis le début des années 2000 une dynamique d'institutionnalisation plus lente et moins évidente à objectiver. Mais celle-ci est particulièrement surprenante pour une pratique historiquement fondée sur la marginalité, l'anonymat et l'illégalité. Alain Vulbeau

²⁸² Ainsi, le groupe Ministère A.M.E.R. est-il attaqué par un syndicat de Police et le Ministère de l'Intérieur pour son morceau « Sacrifice de poulet » (1995), au motif d'incitation au meurtre. Ses membres écoperont d'une amende de 250 000 francs.

²⁸³ Voir les déclarations compilées dans l'article que *Libération* consacre au groupe en 1996, « NTM : trois mois de prison ferme pour délit de sale gueule », *Libération*, 16 novembre 1996.

²⁸⁴ Le groupe, qui multiplie les frasques et la surenchère durant ses concerts, finira par écoper d'une sanction très lourde pour « outrages » : six mois de prison, dont trois de prison ferme, et une interdiction d'exercer leur métier en France pendant six mois.

signale à ce propos que ce retard dans la reconnaissance institutionnelle du graffiti s'explique par le fait que le traitement médiatique du tag sous l'angle de la délinquance juvénile rend peu probable l'émergence d'un discours esthétisant (Vulbeau, 1992, Mensch, 2014) qui aurait attiré les regards des professionnels de la culture légitime sur cette expression²⁸⁵. De fait, l'institutionnalisation reste très anecdotique jusqu'au début des années 2000 (Dubois, 1994, Weil, 2014). Dans un premier temps, jusqu'au début des années 1990, le Fonds régional d'art contemporain d'Ile-de-France acquiert quelques œuvres de graffiti aux rares collectionneurs qui avaient jusqu'alors authentifié un noyau d'artistes (Weil, 2014 : 169). La première véritable exposition de graffiti organisée dans un musée national est l'exposition *Graffiti Art : artistes américains et français, 1981-1991* au Musée National des Monuments Français en 1991. Mais cette exposition tend à minimiser la valeur esthétique du graffiti, puisque les œuvres présentées (celle de JonOne ou Force Alphabétique) sont mêlés à celles de peintres néo-figurationnistes comme Keith Haring. Et l'exposition – tout comme l'exposition *Coming from the Subway, New York Graffiti Art* qui se tient au Groninger Museum de Groningue (Pays-Bas) l'année suivante (1992) – déclenche une polémique nourrie dans un contexte de lutte contre l'expansion du tag et du graffiti dans les villes européennes²⁸⁶. Ainsi, jusqu'au début des années 2000, la diffusion de quelques artistes du graffiti se fait presque uniquement travers les galeries d'art (surtout parisiennes) et l'action de collectionneurs, c'est-à-dire le marché privé de l'art (Weil, 2014 : 169). Les rares pratiquants qui accèdent à ces espaces de diffusion sont alors plutôt ceux qui appartiennent aux classes moyennes, et qui sont initiés aux arts par l'école ou la socialisation familiale, et non ceux issus des classes populaires et qui valorisent le plus la marginalité et le « capital contre-culturel » (Fossé-Poliak & Mauger, 1977, voir chapitre 2)²⁸⁷. Et ce n'est qu'au début des années 2000 que les premiers artistes graffeurs font réellement leur apparition dans les réseaux publics institutionnels de création et de diffusion de la culture légitime en France. Le premier festival international de graffiti, Kosmopolite, a vu le jour à Bagnolet (Seine-Saint-Denis) en 2002, largement financé par la ville, le volet culturel de la politique de la Ville, le Conseil général et la DRAC. Plus récemment, la mission « Cultures urbaines » mise en place en 2007 par le ministère de la

²⁸⁵ Traitement médiatique que l'on retrouve dans d'autres pays, comme par exemple en Australie. Voir à ce sujet Ilse Scheepers, *Graffiti and urban space*, Honours thesis, University of Sydney (Australia), 2004.

²⁸⁶ En témoigne le reportage que France 3 consacre à l'exposition dans son journal du 11 janvier 1992. Le journaliste Gérard Tavera introduit son sujet en se demandant : « *Artistes ou pollueurs ? L'un et l'autre. Art à part entière ou phénomène socioculturel ? Discussion sans fin* ». Puis il interroge le commissaire de l'exposition : « *Peut-on considérer ces graffitistes tapageurs comme des artistes ordinaires ?* »

²⁸⁷ La galerie d'Agnès B. expose au début des années 1990 des graffeurs comme KR, qui a étudié dans une école d'art à San Francisco, ou le suédois Mr Puppet, qui a étudié l'histoire de l'art à Stockholm.

Culture pour « *promouvoir les pratiques culturelles émergentes* »²⁸⁸ auprès des établissements culturels publics a débouché sur le premier acte véritable de muséification de l'art graffiti. Une exposition mettant à l'honneur le graffiti dans un lieu hautement prestigieux de la culture légitime voit alors le jour : l'exposition-vente *TAG* organisée au Grand Palais, puis au Palais de Tokyo (mars-mai 2009). Le co-organisateur de cette exposition, l'architecte Alain-Dominique Gallizia, est lui-même un riche collectionneur de graffitis qui investit sur ses deniers personnels pour exposer une partie des artistes qu'il finance, et qui avait déjà accueilli des graffeurs dans son atelier en banlieue parisienne, un peu à l'image du mécène Paco Rabanne avec les danseurs de hip-hop en 1984-1985. Et en 2011, dans une interview donnée au quotidien *Le Parisien*, il décrète que le graffiti est « *un art qui est arrivé à maturité* », sur lequel « *trop de gens ont lancé des boules puantes* », et qu'il « *veu[t] seulement que les gens posent leur regard sur ces œuvres. Juste un regard, mais un regard juste* »²⁸⁹. Le succès de la manifestation ouvre la voie à d'autres initiatives de muséification du graffiti dans des espaces de mécénat privé comme l'exposition *Graffiti : né dans la rue* à la fondation Cartier pour l'art contemporain (juin 2009 – janvier 2010) ou des musées privés, comme l'exposition *Le pressionisme : 1970-1990* à la Pinacothèque de Paris (mars – septembre 2015). En revanche, l'ancrage dans les musées publics reste faible en France, alors qu'il est déjà présent ailleurs, comme au Royaume-Uni avec l'exposition *Street art* à la Tate Gallery de Londres (mai-août 2008) et aux Etats-Unis avec l'exposition *Art in the streets* au Museum of Contemporary Arts de Los Angeles (avril-août 2011). On peut toutefois citer l'exposition *Hip-hop : du Bronx aux rues arabes* qui s'est tenue à l'Institut du Monde Arabe à Paris (juin-septembre 2015) et qui fait la part belle aux œuvres de graffeurs, même si c'est la « culture hip-hop » dans son ensemble qui constitue l'objet de cette manifestation.

Plus que le rap et le graffiti, c'est surtout la danse hip-hop qui fait l'objet d'une reconnaissance de la part des institutions publiques de la culture légitime en France. Ainsi la première compagnie de danse hip-hop à faire son entrée dans un théâtre public est-elle la compagnie Aktuel Force, composée de « pionniers » de la région parisienne, qui produit le spectacle *Sobédo* au Théâtre contemporain de la danse à Paris en 1994. Cette compagnie est la première compagnie de hip-hop à obtenir une résidence dans un Centre national de danse

²⁸⁸ Lettre de mission du Ministre Renaud Donnedieu de Vabres, *Mission « Cultures Urbaines ». Rapport au Ministre de la culture et de la Communication*, Ministère de la Culture et de la Communication, mars 2007. Voir annexe n°9.

²⁸⁹ « Alain-Dominique Gallizia, infatigable chevalier au royaume du graffiti », *Le Parisien*, 5 août 2011.

contemporaine (celui d'Angers en 1997). À partir de 1996, la compagnie produit plusieurs créations qui sont présentées dans plusieurs dizaines de théâtres de France et, parmi ces théâtres, principalement des scènes publiques locales. Elle présente aussi un spectacle lors des Rencontres des danses urbaines de la Villette en 1999. Par ailleurs, dès 1999, toutes ces créations sont coproduites par des théâtres publics et/ou des institutions culturelles décentralisées (Centres chorégraphiques nationaux). Parallèlement, la danse hip-hop investit le cénacle de la légitimité culturelle : l'Opéra. Ainsi l'Opéra national de Bordeaux se lance-t-il en 2000 dans une démarche d'ouverture de ses portes à la danse hip-hop. D'abord en programmant un spectacle écrit et réalisé par des danseurs amateurs, intitulé « Hip'Opéra » (mai 2000). Puis en intégrant à sa programmation les spectacles de la principale compagnie de danse bordelaise, Révolution, partenariat qui existe encore aujourd'hui. Ainsi, au début des années 2000, une dizaine de compagnies de danse hip-hop (parmi lesquelles Accrorap, Käfig, Macadam, Choream, Boogi Sai, Montalvo-Hervieu, Quintessence, etc.) accède-t-elle aux espaces légitimes de la création et de la diffusion chorégraphiques en France. Les nominations de deux chorégraphes issus de la danse hip-hop à la direction de Centres chorégraphiques nationaux (Kader Attou à celui de la Rochelle, en 2008, et Mourad Merzouki à celui de Créteil, en 2009) constituent le stade ultime de la requalification artistique. Depuis, le mouvement d'entrée de la danse hip-hop dans les institutions culturelles les plus légitimes et son intégration dans les réseaux de création et de diffusion traditionnels des politiques culturelles perdure. Ainsi le Théâtre National de Chaillot à Paris a-t-il créé son propre festival de danse hip-hop en 2010, intitulé « Temps fort hip-hop ». Mieux, depuis 2009, il existe deux structures publiques de création, de diffusion et de transmission chorégraphiques spécialement dédiées à la danse hip-hop : le Pôle Pik à Bron, dans la banlieue lyonnaise, et le WIP à Paris. Alors que le WIP est plutôt un espace de réflexion et de mise en réseau des acteurs du hip-hop, le Pôle Pik est une sorte de sous-Centre chorégraphique national du hip-hop créé à l'instigation de Mourad Merzouki, qui s'apparente à une tentative de concurrence directe des plus grandes instances nationales de la danse en France.

On peut expliquer cette plus grande reconnaissance institutionnelle de la danse hip-hop de deux manières. Premièrement, la structure du champ de la danse légitime est plus propice à l'accueil des pratiquants des formes chorégraphiques émergentes que celles de la musique ou des arts visuels. En effet, le spectacle vivant en général (Menger, 1998) et la danse en particulier font l'objet, depuis le début des années 1980, d'un soutien public important. Celui-ci repose sur des formations spécifiques (Conservatoires, Centres chorégraphiques nationaux à partir de 1984), des aides à la création et à la diffusion et de nombreux équipements publics

subventionnés. Comme le résume Pierre-Emmanuel Sorignet, « *L'État, dans les années 1980, a organisé ce nouveau marché du travail artistique en créant des structures chorégraphiques dont il a augmenté régulièrement les subventions, en organisant un marché de la formation et en se faisant le garant de la protection sociale des danseurs grâce au régime assurantiel de l'intermittence. La suprématie du ballet classique a laissé place à une diversité du marché du travail de la danse, la danse contemporaine représentant au milieu des années 1990 le principal pourvoyeur d'emplois, suivie par le music-hall regroupant aussi bien les cabarets qu'Eurodisney, le ballet classique n'offrant que de très faibles débouchés* » (Sorignet, 2006 : 54). On assiste alors à un processus fulgurant d'institutionnalisation et de promotion (y compris médiatique) de la « nouvelle danse française », sur fond de décentralisation de l'action culturelle publique (Guigou, 2004). La danse hip-hop émerge donc dans un contexte particulièrement favorable à toutes les expressions chorégraphiques les plus éloignées esthétiquement de la danse classique perçue comme conservatrice (*ibid.*). Et notamment à celles inspirées des États-Unis et pratiquées par des enfants d'immigrés Noirs et Arabes, qui constituent alors le summum de la nouveauté²⁹⁰. Deuxièmement, les possibilités d'intégration des danseurs de hip-hop dans le monde de l'art de la danse contemporaine doivent être pensées en lien avec l'évolution du recrutement social et sexué de ceux-ci. En effet, les pratiquants de danse contemporaine se recrutent principalement parmi les membres des classes moyennes et supérieures, et sont majoritairement des femmes. Et les qualités du danseur sont associées à des dispositions féminines, tout en autorisant l'affirmation d'une homosexualité pour certains (Sorignet, 2010). L'intégration à ce monde de certains danseurs de hip-hop de la première génération – surtout des garçons des classes populaires présentant un « capital viril » et très éloignés de la culture scolaire (voir chapitre 2) – était donc structurellement improbable. En revanche, ceux de la deuxième génération présentent un recrutement social et de sexe plus varié (voir chapitre 5), ce qui autorise alors pour certains d'entre eux une insertion plus aisée dans un champ disciplinaire qui, à la fin des années 1990, a atteint l'apogée de son ouverture aux expressions chorégraphiques les plus contemporaines (Guigou, 2004 : 53 et suiv.)²⁹¹.

La reconnaissance institutionnelle du hip-hop est donc limitée et inégale selon les disciplines. Il s'agit néanmoins d'une tendance lourde et progressive, qui constitue un élément central du

²⁹⁰ L'engouement des « branchés » pour la danse hip-hop que nous avons souligné plus haut (voir chapitre 1) est donc très en phase avec ce vent nouveau institutionnel qui souffle dans le monde de la danse en France.

²⁹¹ Muriel Guigou montre à l'aide de tableaux chiffrés comment, dans la période 1980-2000, les subventions d'État de la danse classique baissent drastiquement alors que celles de la danse contemporaine progressent.

cadre structurel dans lesquels sont pris l'ensemble des acteurs du hip-hop – et surtout les pratiquants de la deuxième génération – à partir du tournant des années 2000.

C. Des discours esthétisants et savants sur le hip-hop

Quelles sont les conditions intellectuelles qui rendent possible cette reconnaissance institutionnelle ? La doctrine de la démocratie culturelle engendre et accroît l'audience des discours traitant des formes culturelles « mineures » selon des termes jusque alors réservés aux formes culturelles « majeures » ou considérées comme telles. Ces discours sont même la condition *sine qua non* de possibilité d'entrée dans l'institution. Les expressions du hip-hop font ainsi l'objet, depuis le début des années 2000, de nombreux discours esthétisants et savants qui prennent le parti de les considérer en tant qu'expressions artistiques comme les autres, c'est-à-dire susceptibles de faire l'objet de critiques esthétiques, politiques et techniques.

On peut commencer par s'intéresser au traitement accordé au hip-hop par la presse culturelle généraliste, dont la ligne politique se situe plutôt à gauche²⁹², tels que *Télérama* ou les *Inrocks*. Ainsi, dans un article de *Télérama* daté d'avril 2014²⁹³, la journaliste Rosita Boisseau encense-t-elle une jeune créatrice de danse hip-hop qui, « *au sein d'une danse hip-hop concentrée sur le défi solitaire depuis ses origines et qui connaît peu le contact entre les interprètes, [...] a voulu secouer les clichés pour ouvrir un nouvel espace de dialogue* ». Quant aux *Inrocks*, l'hebdomadaire a consacré en mars 2015 un dossier spécial au rappeur Booba comprenant « *sa plus longue interview jamais publiée* »²⁹⁴. Ces deux exemples ne sont pas représentatifs d'un traitement médiatique du hip-hop. Ils attestent plutôt d'une normalisation des expressions du hip-hop dans le champ des formes culturelles habituellement couvertes par la ligne éditoriale de ces magazines. Le hip-hop n'y est plus perçu comme une expression mineure ou « *une pratique exotique* » frappée « *d'insignifiance artistique* » comme

²⁹² Ces journaux ont en commun d'accorder une place importante aux expressions culturelles émergentes, ce qui est particulièrement compatible avec la doctrine politique de la démocratie culturelle.

²⁹³ « Le "looping pop" électrise la danse hip hop », *Télérama* n°3351, avril 2014.

²⁹⁴ *Les Inrocks*, n°1006, du 11 au 17 mars 2015. Un journaliste de cet hebdomadaire nous a toutefois confié qu'il s'agissait là d'un raté éditorial car ce numéro compte parmi ceux qui se sont le moins bien vendus ces dernières années. On peut supposer qu'il s'agit là du signe d'une réticence des lecteurs habituels du titre au rap, et notamment au type de rap incarné par Booba, malgré le succès commercial et la longévité inégalée de ce dernier.

c'était le cas lors des premières apparitions médiatiques du rap à la fin des années 1980 et au début des années 1990 (Hammou, 2009 : 148 et suiv.).

A côté de cette banalisation dans des magazines culturels, les années 2000 sont aussi le moment de l'apparition de discours esthétisants dans des médias spécialisés. Un bon exemple en est fourni par la création de l'éphémère magazine mensuel *Rap Mag* en 2004. Fondé par des journalistes spécialisés de rap, ce titre se caractérise par une ligne éditoriale différente de celle de ses prédécesseurs (*L'Affiche*, *Get Busy*, *Groove*, *Radikal*, *R.E.R.*), dont le format magazine privilégiait plutôt l'actualité des disques et un traitement éditorial plus généraliste et superficiel. Alors que tous ces magazines étaient en perte de vitesse, *Rap Mag* a été le premier à proposer une approche esthétisante du rap, notamment à travers des interviews longues, des thématiques plus intellectuelles (le vocabulaire des rappeurs, la nostalgie dans le rap, etc.), un intérêt aux dimensions sociales et politiques du rap et des critiques d'albums pointues. Si le magazine a finalement disparu en 2011, le site spécialisé *l'Abcdrduson* a depuis vu le jour avec une ligne éditoriale très proche. De façon plus générale, dans le cas de la danse, Roberta Shapiro (Shapiro, 2004) a bien montré comment avait émergé au milieu des années 2000 une critique artistique de la danse hip-hop dans la presse généraliste et spécialisée qui, en affirmant la « noblesse du hip-hop », faisait de certaines créations chorégraphiques « une activité digne de la curiosité publique » (*ibid.* : 41). Dans le cas du rap, l'affirmation de la noblesse du genre est parfois soutenue par des critiques esthétiques réalisées par des intellectuels qui y trouvent un terrain vierge de discours intellectuels. Ainsi le romancier Thomas Ravier a-t-il publié en 2003 dans la *Nouvelle Revue Française* une analyse textuelle des morceaux du rappeur Booba, qu'il compare alors aux œuvres de Louis-Ferdinand Céline et d'Antonin Artaud²⁹⁵. Dans ce cas, l'initiative rappelle la « lecture esthète de la littérature », analysée par Gérard Mauger et Claude Poliak (Mauger et Poliak, 1998), qui consiste à plaquer sur une forme culturelle encore mal reconnue des modes savants d'analyse. Enfin, le hip-hop fait l'objet d'une appropriation savante par des universitaires issus de plusieurs disciplines qui, à partir des années 2000 surtout, en font un objet d'étude scientifique (voir introduction générale). En interrogeant les conditions sociales de la pratique, les filiations esthétiques des œuvres ou encore leur portée politique, ces travaux participent aussi de ce mouvement d'anoblissement du hip-hop²⁹⁶.

²⁹⁵ Thomas A. Ravier, « Booba ou le démon des images », *Nouvelle Revue française*, n°567, octobre 2003.

²⁹⁶ L'auteur de la présente thèse reconnaît son propre rôle dans la production de discours et d'analyses intellectuelles sur le hip-hop. Par nos différentes interventions dans des cadres universitaires (cours, séminaires, colloques, revues scientifiques) ou autres (formations dans des centres sociaux et des établissements scolaires, expertises, article dans la presse généraliste), nous contribuons à diffuser un regard savant sur le hip-hop.

Les processus mis en évidence rappellent les formes d'esthétisation que Jean-Louis Fabiani a décrites au sujet du jazz en France (Fabiani, 1986). Pour l'auteur, le processus de « *légitimation du jazz* » passe, entre autres choses, par la formulation de critiques de la part de personnes fortement détentrices de capital culturel qui ont « *un rapport esthétisé et érudit à l'art* » (dont des universitaires). Cet investissement intellectuel du jazz va alors « *montrer que le jazz, comme la musique sérieuse, est susceptible de faire l'objet d'une histoire savante* » (Fabiani, 1986 : 239). On retrouve aussi certains rouages du mécanisme d'« *élitisation culturelle* » déjà mis en évidence dans des études plus anciennes portant sur des objets culturels comme la photographie (Bourdieu, Castel *et al.*, 1965) ou la bande dessinée (Boltanski, 1975), et dans des travaux plus récents sur le jazz (Lizé, 2010). Dans une moindre mesure, c'est aussi ce mécanisme que met en évidence Richard Peterson au sujet des musiques afro-américaines à travers son célèbre modèle *folk/pop/fine* (Peterson, 1972). Selon ce modèle, après la phase durant laquelle une expression artistique sert de support à une affirmation politique et sociale (*folk phase*), suivent une phase d'entrée dans la culture *mainstream* (*pop phase*) puis une phase de la production de discours savants et esthétisants (*fine art phase*). Ce modèle, s'il est adapté à la société étasunienne, a toutefois l'inconvénient de ne pas prendre en compte, comme en France, le poids des institutions culturelles dans le mécanisme d'évolution des usages sociaux des arts. En effet, dans le cas français, la reconnaissance institutionnelle que nous avons mentionnée a pour effet d'engendrer une « *élitisation* » en même temps que – voire avant – la massification. L'action culturelle publique contribue, avec d'autres mécanismes (développement des industries culturelles, unification transnationale des marchés de la production culturelle, etc.) à une « *invasion démocratique* » du monde des arts (Michaud, 1997), qui conteste le monopole des classes supérieures dans la définition des normes et des échelles de valeurs esthétiques (Peterson & Kern, 1996), et donc le modèle *folk/pop/fine* qui en découle²⁹⁷. Il en résulte un accroissement

Devenir un spécialiste universitaire du hip-hop suppose toujours un peu de justifier que ces pratiques sont assez riches et diverses pour faire l'objet d'une recherche menée sur plusieurs années. Néanmoins, nous avons souvent constaté à quel point, en intellectualisant, en historicisant et en politisant un objet pour en éclairer la compréhension par le plus grand nombre, nous tendions aussi à le rendre plus complexe pour un public peu familier des raisonnements scientifiques et de leurs modes rigoureux d'administration de la preuve. Et nous espérons pouvoir mettre à profit les années qui suivront cette thèse pour combler cette lacune en diffusant de la façon la plus large possible, dans les cercles universitaires et au-delà, les savoirs accumulés grâce à ce travail de recherche.

²⁹⁷ En effet, avant de s'engager dans une critique du modèle de la légitimité culturelle défendu par Pierre Bourdieu dans *La distinction* (1979) à travers son hypothèse de l'« *omnivorousness* » (Peterson, 1992), Richard Peterson a d'abord défendu des thèses proches de celles de celui-ci. Ainsi le schéma *folk/pop/fine* ne remet-il pas en question le principe d'une unification de la légitimité culturelle par l'action des classes supérieures, qui est au

du décloisonnement entre arts savants et arts populaires qui entretient, en retour, « l'élargissement du périmètre des arts subventionnés » (Coulangeon, 2003 : 6).

Il reste alors à se demander comment ce hip-hop intellectualisé trouve sa place dans les institutions culturelles légitimes. C'est-à-dire quelles sont les conditions esthétiques d'entrée des expressions du hip-hop dans ces institutions.

II. Nouveaux publics et injonctions à l'hybridation esthétique

L'entrée dans l'institution s'accompagne d'une diversification du public, puisque le hip-hop touche alors une audience de consommateurs culturels plus large. Elle s'accompagne également d'injonctions à l'hybridation esthétique et techniques avec des formes culturelles plus légitimes. La production d'un « hip-hop hybridé universel » est alors la condition d'une reconnaissance institutionnelle durable.

A. Les nouveaux publics du hip-hop institutionnalisé

On peut se demander dans quelle mesure l'entrée des artistes du hip-hop dans les institutions culturelles légitimes modifie la composition sociale du public. En effet, jusqu'à la fin des années 1990, l'ancrage du hip-hop dans l'action socioculturelle locale de quartier limite son audience à un public restreint, dont on peut supposer qu'il contient une majorité de pairs sociaux des pratiquants. Mais qu'advient-il lorsque le hip-hop s'« ouvre » à d'autres scènes et accède aux réseaux de diffusion de la culture légitime ?

Deux hypothèses sont envisageables en la matière. La première est l'hypothèse selon laquelle les pratiquants du hip-hop attirent dans les institutions culturelles « leur » public originel. Cette hypothèse est souvent avancée par les acteurs institutionnels pour justifier leur

principe de la domination symbolique. Pour une réflexion théorique plus poussée, voir Philippe Coulangeon, « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie*, Volume 44, p. 3-33, 2003.

ouverture programmatique. Pour résumer, il s'agit de se réjouir de pouvoir attirer un nouveau public, jusqu'alors peu présent dans les institutions culturelles légitimes, et qui serait séduit par ces nouvelles formes artistiques. Vincent Dubois a bien montré, par exemple, que les premières expositions présentant des œuvres de graffiti dans des musées publics en 1991-1992 étaient directement inspirées par « *une série d'initiatives prises à partir de 1989 par le Département des publics et de la diffusion culturelle de la Direction des musées de France, destinées à favoriser l'"accueil des jeunes de banlieue au musée"* » (Dubois, 1994 : 2). Ce type de discours revient à vanter l'efficacité des politiques de démocratie culturelle qui, en bouleversant l'échelle de la légitimité culturelle, engendrerait une ouverture des frontières sociales, physiquement (l'accès aux lieux) et symboliquement (l'accès à la légitimité artistique). Dans un certain nombre de cas, on peut en effet constater que l'entrée du hip-hop dans les institutions culturelles entraîne un élargissement du public. C'est par exemple le cas de l'intégration de la danse hip-hop à la programmation de la Grande Halle de la Villette à l'occasion des différentes éditions des Rencontres des danses urbaines de la Villette, qui se sont tenues tous les deux ans à partir de 1996. Des études internes menées par le Parc de La Villette sur le public de ces manifestations, et présentées lors d'un colloque sur les publics des équipements culturels²⁹⁸, permettent d'en rendre compte. L'auteure y écrit que :

Les publics de cette manifestation [...], si l'on se limite aux spectateurs de la danse hip hop, [sont] très majoritairement des jeunes (70% du public a moins de 24 ans), plus souvent de sexe masculin, en cours de scolarité et provenant de toute la France. [...] L'observation de leurs pratiques de fréquentation a révélé les premières années qu'ils étaient dans une position d'acteurs plus que de spectateurs. [...] Ils n'étaient pas là que pour assister aux spectacles mais aussi pour nourrir une pratique. L'enjeu pour ce public était de faire reconnaître ce qu'il est, ce qu'il vit, à travers l'expression d'un contenu qui lui est propre et sous une forme qui lui est propre. Malgré certains accès d'intolérance, ces jeunes ont souvent exprimé leur enthousiasme à l'égard de cette manifestation qui leur a offert l'occasion de développer leurs pratiques et de se sentir reconnus. [...] Le public de la danse hip hop à la Villette est donc, pour l'essentiel, un nouveau public, qui pénètre dans l'équipement culturel parce qu'une forme artistique, dans laquelle il se reconnaît, y est programmée.

[...] La présence d'un public nouveau pour l'institution culturelle qu'est le Parc de la Villette est en soi positive. L'équipement remplit ainsi une de ses missions principales qui consiste à favoriser l'accès de la culture au plus grand nombre. [...] Le résultat est que ces jeunes exclus de la culture institutionnelle

²⁹⁸ Florence Lévy : « Les nouvelles formes d'expression artistique programmées au Parc de la Villette, leurs publics et leur positionnement dans le champ artistique ». Colloque « Le(s) public(s). Politiques publiques et équipements culturels ». Organisé par le Département des études et de la prospective et par l'Observatoire français des conjonctures économiques. », Paris, Auditorium du Louvre, 28, 29 et 30 novembre 2002.

fréquentent désormais cette manifestation et entrent éventuellement en contact avec d'autres formes artistiques.

Pour résumer, cette étude constate donc que cette manifestation attire effectivement dans l'institution un public d'amateurs qui sont souvent pratiquants eux-mêmes. On peut alors en déduire que ce « *nouveau public* » de « *jeunes exclus de la culture institutionnelle* » comporte un nombre important de jeunes présentant peu de proximité avec la culture légitime, du fait de leur socialisation familiale et/ou d'une scolarisation courte.

La seconde hypothèse est complémentaire de la première. Elle suppose que l'inscription du hip-hop dans les programmes des institutions culturelles légitimes permettrait de susciter l'intérêt des spectateurs traditionnels, gros consommateurs culturels, vis-à-vis de ces expressions. Cette idée est le second pendant de l'idée de démocratie culturelle, selon laquelle bouleverser l'échelle de la légitimité culturelle permet également aux élites de porter leur regard vers des formes culturelles moins prestigieuses, qu'il s'agisse de formes associées à des groupes « minoritaires » ou « populaires ». Si l'on reprend l'exemple des Rencontres des danses urbaines de la Villette, l'auteur du rapport consacre quelques mots à ce public plus habituel de l'institution :

Aux côtés de ces jeunes, on trouve, dans le reste du public : - Des intervenants socioculturels, qui accompagnent ces jeunes dans le cadre de leur mission éducative ; - Des artistes venus nourrir leur pratique professionnelle ; - Des observateurs cherchant à comprendre un phénomène et s'intéressant par conséquent autant au sens du spectacle qu'au spectacle lui-même, et autant au public qu'aux artistes ; - Et une minorité de spectateurs traditionnels, venus le plus souvent pour les propositions théâtrales [proposées dans le cadre de cette manifestation] dont ils sont pour la plupart des spectateurs assidus. Leur profil social est aussi différent que possible de celui des spectateurs exclusifs de la danse.

Dit autrement, l'entrée dans les réseaux traditionnels des arts et de la culture de la danse hip-hop du graffiti et du rap permet aussi à ces expressions d'atteindre les spectateurs plus dotés en capital culturel (public traditionnel, artistes, animateurs socioculturels). Le fait que ce public soit numériquement minoritaire tient sans doute au fait que de nombreux jeunes soient venus en groupe. Cela tient aussi au fait qu'il s'agit de résultats issus des premières éditions de ces rencontres, à la fin des années 1990, c'est-à-dire du tout début de la reconnaissance institutionnelle des expressions du hip-hop. Et tout mène à penser – à commencer par les succès des manifestations évoquées plus haut et le fait que ce mouvement de reconnaissance institutionnelle du hip-hop se soit poursuivi depuis – qu'il s'agit là de résultats qui annoncent

la tendance ultérieure à un mélange plus important des publics, entre publics traditionnels et nouveaux publics venus spécifiquement pour l'événement. D'ailleurs, l'analyse du public de la manifestation « Rue au Grand Palais », qui s'est tenue une dizaine d'années plus tard à Paris (13 au 15 octobre 2006), confirme cette tendance à la diversification du public du hip-hop. La manifestation réunissait durant trois jours des pratiquants des disciplines historiques du hip-hop (danse hip-hop, de rap, *deejaying*, graff), mais aussi d'autres disciplines (BMX, roller, skateboard, *street soccer*, slam). D'après l'enquête menée par la mission Cultures urbaines pour le compte du Ministère de la Culture, la manifestation (gratuite) a attiré 44 015 spectateurs d'origines sociales très diverses :

Pendant la journée, [le public] était majoritairement familial, composé de couples de 30 à 50 ans avec enfants de 2 à 10 ans et/ ou de jeunes adolescents. Les jeunes adultes, les seniors et les touristes étaient également présents. Le concert [organisé par la] Radio Générations, dont la programmation en rap français était assez pointue, a surtout attiré les adolescents et les 18-30 ans en couple ou en groupe ; le concert [organisé par la radio] Nova, dont la programmation était plus grand public, a surtout attiré les jeunes adultes et les 30-45 ans en couple.²⁹⁹

Ici, la localisation de l'événement, dans un quartier touristique parisien, joue sans doute un rôle dans la composition hétéroclite du public. Elle corrobore néanmoins l'hypothèse selon laquelle la reconnaissance institutionnelle du hip-hop a pour effet d'accroître et de diversifier le recrutement social du public.

Il faut toutefois prendre garde à ne pas surestimer le pouvoir prescripteur des acteurs institutionnels sur les goûts du public. Les consommateurs culturels opèrent nécessairement des choix (assister ou ne pas assister), et les institutions culturelles qui s'ouvrent au hip-hop sélectionnent parmi les œuvres celles qui sont le plus à même de plaire aux goûts esthétiques de ce public de gros consommateurs culturels. C'est aux critères sociaux de la sélection esthétique que nous allons désormais nous intéresser.

²⁹⁹ *Rapport au Ministre de la culture et de la Communication*, Ministère de la Culture et de la Communication, mars 2007, p.64. On peut toutefois interroger le statut de ces informations. Il y a en effet fort à supposer que les auteurs de cette enquête ont tout intérêt à légitimer le caractère éclectique du public, et à minimiser la présence (potentiellement importante) de jeunes des classes populaires. Le choix d'user de catégories aussi vastes que les « adolescents » et les « 18-30 ans en couple ou en groupe » peut être analysé comme une façon d'éluder ces questions.

B. Les exigences esthétiques comme corollaires à l'entrée dans l'institution

Pierre Bourdieu écrit dans *La distinction* que « les choix doivent toujours une part de leur valeur à la valeur de celui qui les fait » (Bourdieu, 1979 : 100). Autrement dit, la légitimité sociale du hip-hop est d'autant plus faible que les pratiquants du hip-hop occupent des positions sociales subalternes. Inversement, lorsque les détenteurs de capital culturel à la tête des institutions culturelles légitimes font le choix de soutenir (i.e. programmer, financer, diffuser, etc.) du hip-hop, cela tend du même coup à opérer une réhabilitation de ces expressions sur l'échelle de la légitimité artistique. Leur rôle d'intermédiaires culturels est donc un rôle d'intermédiation en légitimité sociale. Ce sont eux qui font du hip-hop un objet digne d'intérêt pour les fractions intellectuelles des classes dominantes et des classes moyennes, parmi lesquelles se recrute le public habituel des institutions culturelles³⁰⁰, et qui sont les architectes du mètre-étalon de la légitimité culturelle et du bon goût. Or, ce pouvoir de consécration est forcément sélectif. Comment cette sélection opère-t-elle alors ? Et selon quels critères ?

On peut élargir notre questionnement en nous interrogeant sur les liens entre ce processus de reconnaissance institutionnelle du hip-hop et les reconfigurations des stratégies de distinction culturelles à l'œuvre dans la société française ces dernières décennies.

Il s'agit donc de questionner, dans ce cas particulier, la pertinence de l'outillage conceptuel bourdieusien de *La distinction* pour penser les liens entre hiérarchies sociales et hiérarchies culturelles. On pourrait en effet voir cette consécration du hip-hop comme une forme de réappropriation par les fractions intellectuelles des classes dominantes et moyennes d'expressions qui étaient alors l'apanage des classes populaires, c'est-à-dire le phénomène désigné par Jean-Claude Passeron par la métaphore du « *droit de cuissage symbolique* » (Grignon et Passeron, 1989 : 61). Selon nous, ce phénomène semble plutôt avoir partie liée avec ce que Richard Peterson a appelé le passage de l'univorité (*univorousness*) à l'omnivorité (*omnivorousness*) (Peterson, 1992). C'est-à-dire avec le fait que le goût des classes dominantes en matière culturelle ne se caractérise pas tant par des goûts culturels raffinés (comme l'Opéra) et le rejet des pratiques « vulgaires » (comme le cinéma d'action)

³⁰⁰ Dans les enquêtes menées par le Ministère de la Culture sur les pratiques culturelles des Français, la fréquentation des « équipements culturels » (cinéma, bibliothèque, médiathèque, spectacle vivant, lieu d'exposition et lieu de patrimoine) est directement corrélée avec le niveau de diplôme, la PCS du chef de famille et la taille de l'agglomération. Par exemple, en 2008, parmi les Français de plus de 15 ans, 32% des « cadres, professions intellectuelles supérieures » fréquentent de façon « habituelle » ces équipements, alors que la proportion tombe à 16% chez les « professions intermédiaires » et à 7% chez les « employés ».

que par le cumul entre culture légitime et culture de masse. Peterson précise par ailleurs que cet éclectisme pratique est souvent soutenu par un discours valorisant l'idée d'ouverture d'esprit. Précisant ce modèle, Philippe Coulangeon a ensuite montré que, si le modèle de l'homologie structurale de l'espace des goûts et des pratiques et de l'espace des positions sociales tendait effectivement à perdre de sa pertinence depuis une trentaine d'années, les fractions intellectuelles des classes dominantes manifestaient surtout une « *omnivorité sélective* » (Coulangeon, 2004, 2010). Celle-ci se caractérise par le fait de choisir dans les expressions culturelles non-nobles certaines œuvres ou artistes dignes d'intérêt. Dit autrement, il s'agit de la capacité des individus les plus dotés culturellement à s'encanailler en cumulant culture légitime et incursions mesurées au sein de la culture populaire³⁰¹. Coulangeon montre, en sus, que les formes contemporaines de la distinction culturelle se jouent moins dans la hiérarchisation entre les genres que dans la hiérarchisation interne aux genres. Cette assertion permet alors de mieux comprendre les critères esthétiques de sélections opérés par les institutions des arts et de la culture légitimes parmi les œuvres du hip-hop qu'elles retiennent.

En étudiant la façon dont émerge une critique esthète de la danse hip-hop au début des années 2000 dans les médias généralistes et spécialisés, Roberta Shapiro montre que, si cette critique tend à ennoblir une partie du hip-hop alors comparé à la danse contemporaine, elle a aussi pour effet de renvoyer la majorité des créations à leur double manque de professionnalisme et de créativité (Shapiro, 2004). Derrière ces deux critiques, on perçoit ce qui précisément, distingue l'art de la culture populaire, dénigrée ici comme une forme d'artisanat (mimétisme des pratiquants), et sa faiblesse esthétique (manque de raffinement). Cet exemple rappelle ce qu'a mis en évidence le travail d'Anne-Sophie Béliard au sujet de la reconnaissance esthète des séries télévisées qui émerge dans les années 1990. Celle-ci montre comment le développement d'une « *critique sériephile* » contribue à consacrer certaines « *séries de qualité* » (scénario complexe, avec des personnages ambigus, et ayant pour thème des enjeux sociaux ou politiques) tout en raillant et en dévalorisant parallèlement les « *séries grand public* » que sont les feuilletons, les *soap-operas*, les *telenovelas* ou les séries de science-fiction (Béliard, 2010). Dans tous les cas, les œuvres retenues par la critique esthète comme dignes d'intérêt sont donc celles qui se rapprochent le plus des formes culturelles savantes

³⁰¹ Tony Bennett, Mike Savage, Elizabeth Silva et Alan Warde, « Distinction then and now. Theoretical and historical perspectives », communication au colloque « Trente ans après *La Distinction* », Paris, 4-6 novembre 2010.

existantes. Et plus précisément de celles qui procèdent d'une démarche d'hybridation esthétique (le contenu) ou technique (les façons de créer l'œuvre) entre une expression culturelle populaire ou peu légitime et une expression plus légitime. On peut regrouper ce type de hip-hop de la deuxième génération sous le nom de « hip-hop hybridé universel » (**G2hyb**)³⁰².

Les œuvres de danse hip-hop qui sont le plus susceptibles de faire l'objet de cette consécration institutionnelle sont des formes de danse hybridées avec des formes chorégraphiques plus légitimes ou qui reposent sur des genres musicaux plus nobles que le *funk*, l'électro, le *breakbeat* ou le rap³⁰³. Il s'agit donc des œuvres qui s'alignent sur les critères formels nécessaires pour pouvoir prétendre s'insérer dans les réseaux de diffusions institutionnels légitimes, et notamment les théâtres et les opéras. Il s'agit ainsi généralement de spectacles obéissant à un format de scène (œuvres scénarisées organisées en « tableaux », port de costumes, conceptions de décors *ad hoc*, articulation de la chorégraphie avec une trame lumineuse et musicale gérée depuis la régie, durée comprise entre 1h et 2h). D'un point de vue esthétique, il s'agit généralement de mouvements qui empruntent à des genres chorégraphiques légitimes comme la danse contemporaine ou des danses traditionnelles. On y danse presque toujours debout, et les mouvements au sol caractéristiques du *breakdance* y sont généralement absents. Par ailleurs, les pratiquants de ce type de danse s'organisent presque toujours en compagnies (réunissant de quelques-uns à une vingtaine de danseurs), ce qui correspond là encore aux modalités de la pratique de la danse adoubée par les institutions culturelles légitimes, mais qui fait aussi référence aux *crews* qui sont la forme originelle de regroupement des danseurs de *battles*³⁰⁴. Des exemples célèbres de ce type de danse en France et dans la période contemporaine sont les œuvres produites par les compagnies Accrorap, Käfig, Montalvo-Hervieu, etc.

³⁰² Voir Fig. 17 « Tableau synoptique des quatre pôles du hip-hop de la deuxième génération (2000-2015) », chapitre 6.

³⁰³ Roberta Shapiro note ainsi que « à partir de 1990, *Black Blanc Beur* fait des spectacles sur des partitions de Bach et de Chopin. En 1998, Farid Berki crée *Petrouchka*, sur des musiques de Stravinsky et de James Brown. *L'intégralité du Solo d'Ernesto*, d'Ernesto Cortès, de 2000, est dansée sur *La Jeune Fille et la Mort*, de Schubert. Culture Choc, en 2001, sur une chorégraphie d'Anthony Egéa, comprend des extraits de Beethoven. Et on ne compte plus les spectacles hip-hop dansés sur du jazz, du rock, du flamenco, du *baratanatyam*, des musiques africaines, orientales, ou sur des partitions originales. » (Shapiro 2012 : 178)

³⁰⁴ Toutefois, certains pratiquants de ce type de rap produisent aussi des spectacles en solo ou alors des créations théâtrales *ad hoc* à plusieurs danseurs qui n'appartiennent pas à la même compagnie, généralement sous l'égide d'un metteur en scène extérieur, comme cela se fait souvent dans le monde du théâtre.

Dans le cas du rap, la reconnaissance institutionnelle concerne des productions construites sur des arrangements instrumentaux hybrides, poreux à d'autres genres musicaux internationaux (rock, folk, salsa, musique classique, jazz, électro, house), français (chansons française, musette) ou encore africains (raï maghrébin, rumba congolaise, zouglou ivoirien...). Ces morceaux procèdent en général d'une recherche esthétique originale et ne sont pas alignés sur les critères formels nécessaires pour prétendre s'insérer dans les réseaux de diffusion « grand public » traditionnels. Ils peuvent même, dans les cas extrêmes, prendre des formes expérimentales très éloignées du format radio : morceaux de plus de dix minutes, absence de refrain voire absence de base musicale (comme le slam), morceaux créés par des formations orchestrales, etc. Les thèmes évoqués sont assez variés. On abordera plus volontiers des grands thèmes (la famille, le respect, les inégalités) ou des thèmes plus « légers » (*egotrips*, fête, relations amoureuses, voyages, etc.) traités sous un angle plus ou moins politique, moral ou poétique selon les cas. Mais ces traitements ont en commun d'avoir une portée universelle, c'est dire que les rappeurs n'insistent pas particulièrement sur des sujets liés aux modes de vie ou aux enjeux politiques liées aux quartiers populaires³⁰⁵. Les textes sont écrits dans un registre de langue moyen, facilement compréhensible, et les emprunts à l'argot des cités sont rares. Des exemples célèbres de ce type de rap en France et dans la période contemporaine sont les œuvres les plus récentes produites par Oxmo Puccino, Mokobé, Youssoupha, Gaël Faye, Orelsan, Disiz, etc.

Dans le cas du graff, l'entrée dans les musées suppose généralement que le pratiquant accepte de personnaliser sa pratique et de produire des œuvres avec parcimonie, là où les modalités historiques de la pratique supposaient de produire des œuvres en masse dans un esprit de compétition mimétique (Riout, 1998). Il s'agit de la condition *sine qua non* autorisant le passage du graffeur anonyme au « graffiti-artiste » adoubé par l'institution³⁰⁶. Et la condition d'accès aux musées dans le cadre d'expositions individuelles ou collectives est souvent d'adapter sa technique à des modalités esthétiques et techniques plus proches des modalités habituelles de production des arts plastiques ou de la peinture contemporaine. Les œuvres du graffiti muséifié sont principalement réalisées sur des toiles en ateliers, selon des techniques

³⁰⁵ Et quand ils le font, c'est généralement selon une approche politique ou introspective (par exemple, les discriminations vécues par les habitants, ou alors l'envie de quitter la cité)

³⁰⁶ On retrouve la définition que donne Gisèle Sapiro de la singularité des professions artistiques dans lesquelles « à la routinisation des tâches et à l'interchangeabilité de leurs exécutants, [les professions artistiques] opposent le charisme d'une personnalité unique, dont le nom propre constitue le capital symbolique. À la compétence certifiée, le don individuel » (Sapiro, 2007 : 4).

autres que la bombe aérosol ou le marqueur comme le pochoir (Banksy), le pinceau, la calligraphie³⁰⁷ (JonOne) ou le collage (Yang, 2014).

Cette muséification du graff opère un retournement symbolique particulièrement puissant, car les origines marginales et illégales du graffiti ont longtemps nourri sur lui un regard sous l'angle de la délinquance juvénile (Vulbeau, 1992) très éloigné d'une quelconque complaisance artistique. Mais lors d'expositions de graffitis sur des toiles, comme l'exposition *T.A.G.* au Grand Palais (mars-mai 2009), cette illégalité devient presque un atout chez les organisateurs, au point que « *les origines " urbaines " et la marginalité du graffiti sont mises en scène comme une marque d'authenticité susceptible de renouveler [le] monde de l'art contemporain* » (Weil, 2014 : 171). Ce retournement symbolique amène alors certains des artistes exposés à cette occasion à revendiquer explicitement le fait d'adapter leur art aux exigences de la muséification, comme RCF1, qui déclare dans *Libération* :

Être au musée, c'est gratifiant mais ça n'est pas la Légion d'honneur. Ça ne nous protège pas des tribunaux qui nous condamnent pour notre action dans la rue. J'ai toujours fait des graffitis comme des toiles, pour le plaisir. Mon musée à moi est à ciel ouvert. Pendant des années, ça a été le marché de Belleville, de Barbès, le quai 31 de la gare du Nord, à Paris. Quand on dit « le graff finit au musée », c'est faux, car il y a souvent une différence entre ce qu'on peint sur une toile et ce qu'on fait sur un mur.³⁰⁸

Ainsi, le bon hip-hop prestigieux est celui qui ne s'éloigne pas trop de l'art savant, qui continue ainsi de servir de mètre-étalon – plus complexe, certes – au bon goût des fractions intellectuelles des classes dominantes et moyennes, ce goût étant médiatisé par l'institution culturelle. Cette injonction à l'hybridation se laisse voir dans les critiques enthousiastes que les journalistes généralistes et spécialisés adressent aux artistes adoubés par l'institution. Ainsi, en 2010, lorsque le chorégraphe Kader Attou, directeur du Centre chorégraphique national de la Rochelle, joue au Théâtre de Chaillot le spectacle *Symfonia piesni zalosnych* autour de la symphonie éponyme du compositeur Henryk Mikolaj Gorecki, la journaliste et critique de danse Marie-Christine Vernay écrit dans *Libération* que « *le hip-hop y apparaît dans toute sa splendeur entre des plages plus contemporaines. On y retrouve son langage poétique, presque romantique, entre profane et sacré. Quant à la compagnie Accrorap [celle créée et dirigée par Kader Attou], elle n'a jamais atteint un tel niveau*

³⁰⁷ On peut citer le cas de l'exposition *Calligraffi : Quand la calligraphie rencontre le graffiti*, qui s'est récemment tenue dans un nouvel espace subventionné à Paris, la Manufacture 111 (octobre 2015-janvier 2016).

³⁰⁸ « Il faut sortir le graffiti du ghetto », *Libération*, 27 mars 2009.

technique et de subtilité dans l'interprétation »³⁰⁹. Kader Attou reconnaît lui-même s'inspirer beaucoup d'autres esthétiques, et en vient presque à renier la labellisation hip-hop. Il explique ainsi en 2011 dans le quotidien *La Croix* : « *Nous sommes passés d'une danse démonstrative à une danse d'auteur. Mon langage est le hip-hop mais je me considère simplement comme chorégraphe, sans autre étiquette* »³¹⁰. Pour ce qui est du rap, les artistes qui suscitent plus facilement l'intérêt des médias généralistes et spécialisés sont souvent ceux qui font le choix d'hybrider leur musique avec des genres plus légitimes. Il en va ainsi d'Oxmo Puccino avec le jazz, du Klub des Loosers avec la musique électronique, de Casey avec le rock ou, plus récemment, de Nekfeu avec l'électro-pop³¹¹. C'est également le cas pour ceux qui pratiquent un rap très proche de la poésie (comme les slameurs), ou ceux à la diction proche du *spoken word* (comme Mc Solaar).

Sur nos terrains d'enquête, plusieurs pratiquants nous ont fait part de la façon dont ils ont été confrontés à ce mode de sélection par l'injonction à l'hybridation dans leurs interactions avec des professionnels de la culture légitime. Ainsi les danseurs de l'association Vergny City Breakers se sont-ils retrouvés mis sur la touche du festival annuel de danse hip-hop qui est organisé dans un équipement culturel municipal de Vergny. Ce festival, qui compte parmi les quelques importants festivals de danse hip-hop en Ile-de-France, est organisé par le service culturel de la Ville, cofinancé au titre de l'action culturelle municipale et régionale, et subventionné par le Ministère de la Culture. Stéphane explique cette exclusion par le fait que son association propose une danse trop « *puriste* » pour ce type d'événement :

Ce festival, il est organisé par des gens qui, avant ça, ne s'étaient jamais revendiqués du hip-hop. Mais ils se servent de l'étiquette hip-hop pour avoir l'argent des pauvres. Pour avoir des subventions. Mais je suis désolé : ce n'est pas du hip-hop ! C'est de la contrefaçon ! C'est du contemporain ! Au festival [de Vergny], ils font du hip-hop sur de la musique classique ! C'est hors-sujet. Le hip-hop, c'est une danse sur certains types de musique avec des origines, comme le funk, la soul, etc. Nos détracteurs ici nous traitent de puristes. Y'a des débiles qui nous disent qu'on n'est pas ouverts. Mais ouverts à quoi ? Et à qui ? Le hip-hop est un phénomène mondial, ouvert à tous. Viens dans notre association et regarde. Y'a pas de que des Noirs et des Arabes. Si les gens connaissaient cette culture, ils éviteraient de nous dire

³⁰⁹ Marie-Christine Vernay, « Hip-hop au top à Chaillot », *Libération*, 29 octobre 2010

³¹⁰ « Le hip-hop, né dans la rue, triomphe au théâtre », *La Croix*, 9 janvier 2011

³¹¹ On peut toutefois interroger plus en détail les différents degrés de légitimité de ces genres musicaux, qui sont apparus à des époques distinctes et ont fait l'objet de divers modes de légitimation. En l'absence de travaux détaillés sur ces questions, nous les associons donc schématiquement dans une même catégorie de « genres plus légitimes », pour signaler qu'ils bénéficient tous d'une forte couverture par les médias culturels et généralistes, et que leurs artistes ne font pas l'objet de suspicion, de censure ou de critiques publiques aussi fréquemment que les rappeurs (voir chapitre 6, et Hammou, *op. cit.*, 2012).

cette bêtise du « vous n'êtes pas ouverts ». On est la culture la plus universelle ! Je peux te sampler un sample de musique classique, et je te le rends hip-hop. Ça, OK. Là, ça sera hip-hop. Mais si tu mets le morceau original de musique classique et que tu vois un débile en train de breaker ce morceau..... Mais qu'est-ce que tu fais, mon frère ?! (rires).

On nous dit tout le temps qu'on n'est pas ouverts. C'est pour ça qu'on ne nous propose même pas de venir au festival [de Vergny]. Parce qu'on n'est pas ouverts à la médiocrité. On n'est pas ouverts au non-sens. On est ouverts aux valeurs. Le hip-hop est ce qu'il est grâce à sa capacité à transformer les choses. Le hip-hop, il s'est fait avec ce qui était déjà là, mais toujours en allant vers l'évolution.

[...] Tes projets, soit on te les détourne, soit ils te les volent : ils disent qu'ils sont les producteurs, ils les parrainent, etc. Et il faut rentrer dans leurs directives : par exemple, telle année, il faut que les spectacles aient comme thème la couleur verte. Donc si ton spectacle est différent et que t'as prévu des costumes noir et un décor bleu, et bah il faut s'adapter. Sinon, ils prennent quelqu'un d'autre.

[...] Ces gens-là n'aiment pas cette culture. C'est comme ceux qui disent qu'ils aiment le rock mais qui n'aiment pas la guitare électrique. Vas faire un match de football avec un ballon de rugby ! C'est comme si quelqu'un te disait : j'aime ton plat, mais enlève moi toutes ces épices. Ou c'est comme si je demandais aux gens de la danse contemporaine d'enlever leurs ballerines et de danser avec des grosses baskets. Ou alors de faire de danser leur ballet sur du rockabilly.³¹²

Ce récit exprime d'abord beaucoup de rancœur. Le sentiment d'être exclu du festival par des gens « *qui n'aiment pas le hip-hop* » est vécu comme une injustice, voire comme une imposture. On voit aussi poindre entre Stéphane et les organisateurs du festival un conflit de définition sur ce qu'est ou n'est pas le hip-hop. Mais c'est aussi l'occasion pour ce dernier d'exprimer le sentiment que les exigences esthétiques des institutions culturelles (ici, un festival et « *ces gens-là* », c'est-à-dire les responsables de ce festival) consistent surtout à vouloir modifier la danse hip-hop en l'hybridant (« *être ouverts* ») avec des formes culturelles plus légitimes, comme la danse contemporaine ou la musique classique. Il y voit une forme de récupération – qu'il interprète comme une stratégie de captation de subvention – par des gens qui utilisent abusivement l'étiquette « hip-hop » pour mieux promouvoir leur festival. Enfin, il s'érige contre l'accusation de « *purisme* » et de manque d'ouverture en y opposant le fait que les expressions du hip-hop sont historiquement très ouvertes à des influences culturelles variées, mais que cette ouverture ne doit pas se faire en renonçant aux spécificités esthétiques du hip-hop. Dit autrement, Stéphane vit ces injonctions à l'hybridation comme des tentatives de phagocytage³¹³.

³¹² Entretien avec Stéphane réalisé les 11 et 18 juillet 2015.

³¹³ Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia, en observant des phénomènes similaires, écrivent que « *les modes de catégorisation des pratiques dites urbaines " ou " émergentes ", la volonté institutionnelle de les « ouvrir » et de les " métisser " pour ne pas qu'elles restent " fermées " montrent combien est tenace le lien établi entre la danse hip-hop et des populations perçues comme culturellement déficitaires* » (Faure & Garcia, 2008 : 89).

Gauthier (36 ans, père graphiste, mère productrice de spectacles, Bac professionnel), de l'association Urban Mood, raconte les difficultés qu'il a eues à mettre en place des ateliers de graff en collaboration avec un grand équipement culturel situé au nord de Paris. La négociation a surtout échoué sur le support mural destiné à servir de réceptacle aux œuvres des pratiquants. Alors que l'association proposait de dédier un ou deux murs à ces ateliers, la direction de l'équipement lui a rétorqué que cela risquait d'inciter les pratiquants à déborder sur les autres murs. En retour, celle-ci a proposé que le support soit constitué par des bâches ou des palissades en bois qui seraient exposées au public de façon éphémère. Finalement, Urban Mood a décliné et trouvé un accord avec un jardin municipal pour que les ateliers s'y déroulent sur des murs, à condition que ces murs soient périodiquement repeints. En parallèle, l'association développe depuis quelques années des activités de *light painting*, c'est-à-dire une pratique qui reproduit l'effet esthétique des bombes de peintures aérosol à l'aide de faisceaux lumineux, pratique qui est totalement indolore et qui ne laisse aucune trace. Gauthier explique que le développement de cette activité est une réponse aux injonctions de certains partenaires : « *certain* [partenaires publics ou privés] *veulent des performances de graff, mais ils n'ont pas conscience de l'odeur que ça dégage et que c'est difficile à enlever ensuite. Ils n'ont jamais tenu une bombe de peinture (rires). Donc eux, on a la solution à leur proposer qui est à la fois sympa, originale, mais qui reste dans l'esprit graffeur quand même* ». Dans ce cas, ce n'est pas tant le contenu que la modalité de pratique qui est visée par une injonction à l'hybridation. Le graffiti est accepté s'il est aseptisé et si la référence à l'illégalité de la pratique est passée sous silence par un changement de support et d'outil.

Ces exemples illustrent bien la façon dont l'entrée dans les réseaux de diffusion de l'art et de la culture légitimes est conditionnée à des exigences d'hybridation esthétiques et techniques, que Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia qualifient aussi « *d'idéologie du métissage* », reposant sur le fait de « *s'ouvrir* » et « *d'être curieux* » vis-à-vis des autres formes artistiques (Faure et Garcia, 2008 : 80). Ces injonctions à l'hybridation tendent toujours à demander aux pratiquants d'abandonner une partie de la spécificité de leurs pratiques pour les faire rentrer dans un cadre esthétique connu et rassurant pour les responsables des institutions culturelles légitimes. Il s'agit donc d'une forme de dénaturation que Thierry, danseur et chorégraphe qui a connu la reconnaissance par les institutions culturelles légitimes avec sa compagnie (programmation dans des salles de théâtres et à des festivals, résidences d'artiste, aides à la création), résume ainsi :

Quelles sont les différences entre le battle et la danse de plateau selon toi ?

Ce n'est pas la même danse. Déjà, le public est différent. Dans le cercle, c'est les initiés eux-mêmes. Dans le théâtre, c'est tout le monde. Les gens, dans un théâtre, ils n'ont pas la même sensibilité. Et ils n'ont pas l'œil pour décortiquer la difficulté d'un mouvement. Donc tu n'abordes pas le plateau de la même manière. Par exemple, le public du théâtre, il ne se rend pas compte qu'une couronne, c'est beaucoup plus difficile à faire qu'une coupole. Donc dès fois, tu prends des risques sur scène, tu te fatigues. Et ça ne sert à rien, parce que tu aurais pu faire un mouvement plus simple qui aurait eu le même effet pour eux.³¹⁴

Toutefois, ces récits tendent également à mettre en évidence que les logiques institutionnelles ne s'imposent pas de façon unilatérale aux pratiquants. Ceux-ci mettent aussi en œuvre des « logiques d'action » propres aux acteurs (individuels ou associatifs) dans l'interaction avec l'institution, et qui ne sont ni totalement joués par ces injonctions, ni totalement libres face à elles. Ce concept, hérité de la sociologie des organisations, qui se veut à mi-chemin entre holisme et individualisme méthodologique, essaye de penser à la façon dont un acteur qui fait face à une « situation d'action » engage des logiques selon lesquelles « *[son] intérêt bien compris [...] peut le conduire à " jouer tel ou tel coup " en fonction de la représentation qu'il se fait de la situation et des chances qu'il estime être les siennes. Par exemple, la façon dont un acteur envisagera de construire sa carrière illustrera sa rationalité, ses projets, son interprétation des règles avec lesquelles il joue* » (Amblard H. et al., 1996 : 208). Ici, les pratiquants et les associations spécialisées sont pris dans une logique qui ne ferme jamais totalement le champ des possibles. Et, si certains font le choix bien pensé de refuser catégoriquement de renier leurs traditions esthétiques et techniques (comme les danseurs de Vergny City Breakers), d'autres s'adaptent (comme Thierry), alors que d'autres encore tentent de s'accommoder des injonctions de l'institution, quitte à parfois préférer se retirer de la négociation et faire échouer le partenariat (comme les salariés de Urban Mood et les graffeurs avec lesquels ils collaborent).

La fin des années 1990 et le début des années 2000 est donc le moment de l'ouverture des institutions des arts et de la culture légitimes au hip-hop. Cette ouverture est le fruit tardif de la mobilisation de la génération des pionniers du hip-hop pour la requalification artistique de leurs pratiques et la reconnaissance de leur statut social d'artistes (voir chapitre 2). Mais cette victoire profite surtout à leurs cadets de la deuxième génération, c'est-à-dire aux pratiquants qui s'investissent dans la pratique après 2000. En accédant aux espaces de création et de

³¹⁴ Entretien avec Thierry réalisé le 10 juin 2010.

diffusion de l'art légitime, il leur est reconnu un talent particulier (Becker, 1988 : 46) qui ne les circonscrit pas à des thématiques sociales ni aux dispositifs de l'action socioculturelle de quartier, comme c'était le cas pour les membres de la première génération. Ils accèdent alors à des équipements prestigieux, touchent des publics composés de gros détenteurs de capital culturel, et s'insèrent dans réseaux d'interconnaissances qui facilitent l'entrée et le maintien dans des carrières artistiques professionnelles. Pour les pratiquants consacrés, l'entrée dans l'institution est donc synonyme de mobilité sociale ascendante durable.

Mais il s'agit aussi d'une victoire partielle, car elle s'accompagne d'exigences fortes de la part des responsables institutionnels. Et ces exigences opèrent nécessairement une sélection entre les pratiquants. Pour comprendre les ressorts sociologiques de cette sélection, nous présenterons dans la partie suivant un exemple précis tiré de notre enquête de terrain.

III. Comment l'hybridation esthétique crée de la sélection sociale.

À la suite d'Howard S. Becker et de son analyse pionnière sur les musiciens de jazz (Becker, 1963), il nous semble crucial, pour comprendre les effets de la reconnaissance institutionnelle, de placer la focale sur les perceptions et le ressenti des pratiquants. Ou, pour le dire autrement, de ne pas seulement se placer du côté de l'institution qui consacre, ni même « *du côté du public* » (Grignou, 2003) exposé à l'intermédiation institutionnelle, mais du côté des artistes. Comment vivent-ils cette reconnaissance ? Qu'en pensent-ils ? Comment s'y adaptent-ils ? Et surtout, qui joue le jeu ? Quelles sont les caractéristiques sociales de certains des artistes qui autorisent leur entrée dans le monde de la culture légitime ? Le projet « Classico Hip-hop » mené à Toureau fournit un cas d'étude qui apporte des éléments de réponse à ces questions.

A. Deux groupes hétérogènes collaborent

Le projet « Classico Hip-hop » est une collaboration musicale entre rappeurs et musiciens classiques qui s'est déroulée d'octobre 2010 à juin 2012 et qui a été portée conjointement par l'association Véridique Clan et par le conservatoire municipal de la ville de Toureau. Il consiste à faire collaborer un groupe d'une dizaine d'adhérents rappeurs expérimentés de l'association (âgés de 22 à 30 ans) – donc de la deuxième génération – et l'orchestre du conservatoire municipal (une quarantaine de musiciens âgés de 16 à 20 ans, et cinq âgés de plus de 35 ans). Le projet consistait à créer des morceaux, à monter un spectacle et à enregistrer un disque dans des conditions professionnelles.

Encadré 7 – Le dispositif de l'« expérimentation sociale »

Le projet est en partie financé par la ville de Toureau, au nom de l'action culturelle, et par les budgets propres du conservatoire et du Véridique Clan. Mais la plus grande part du financement provient du Fonds d'Expérimentations pour la Jeunesse (FEJ). Intégré au Ministère de la Jeunesse français, le FEJ a été créé en 2009. Il est présenté comme « *un laboratoire de politiques publiques finançant des actions innovantes en faveur des jeunes, mises en œuvre à une échelle limitée et évaluées rigoureusement* ». En pratique, ce fonds finance des actions originales en rapport avec la jeunesse, dites « Expérimentations sociales », qui sont fléchées sur des thèmes précis chaque année. Ces actions doivent être portées par des structures associatives en collaboration avec des collectivités locales ou des entreprises. Ce fonds bénéficie aussi de financements privés, comme la fondation Total, et l'Union des Industries et des Métiers de la Métallurgie.

Dans le cadre de ce dispositif institutionnel, les porteurs de projet doivent doter leur initiative d'un plan d'évaluation scientifique rigoureux. C'est donc en tant qu'évaluateur scientifique que nous avons pris part à ce projet, à la demande de Jean-Marc, fondateur, président et principal animateur du Véridique Clan, et après avoir rencontré le chef d'orchestre et la directrice du conservatoire. Notre rôle consistait, à leurs côtés, à définir des objectifs à cette expérimentation sociale et à imaginer et mener à bien un dispositif d'évaluation scientifique au cours du projet permettant de jauger le niveau d'accomplissement de ces objectifs. Le dispositif d'évaluation prévoyait d'abord de nous joindre aux participants (appelés « bénéficiaires », selon la terminologie en vigueur) durant les étapes du projet afin de réaliser le maximum d'observations. Nous avons ainsi assisté à presque toutes les étapes de cette collaboration musicale (élaboration des morceaux, répétitions conjointes ou séparées, enregistrement des morceaux dans un studio, concerts). Il était ensuite prévu de réaliser des entretiens avec certains des participants et de leur distribuer des questionnaires auto-administrés (n=47). Ces derniers portaient à la fois sur des données d'état-civil (âge, profession, adresse, origine sociale, etc.), sur leurs sentiments quant au projet et sur leurs perceptions de son déroulement. Enfin, nous avons assuré avec les organisateurs la promotion du projet, après son achèvement, auprès de fondations privées que l'on sollicitait pour financer une tournée, et auprès de responsables d'équipements culturels que nous essayions de convaincre de programmer le concert issu de Classico Hip-hop.

Ce projet s'inscrit dans la démarche générale d'ouverture culturelle favorisée par les bénévoles Jean-Marc et Daouda³¹⁵, que nous avons décrite plus haut. Jean-Marc dit par

³¹⁵ Daouda a succédé à Jean-Marc à la présidence de l'association en 2012.

exemple être lassé par le style « *100% rap pur et dur* » et encourage les rappeurs du Véridique Clan à une diversification musicale (i.e. des influences, des rythmes) et thématique (diversification des références, des sujets, des tons). Son *leitmotiv*, que ce projet illustre bien, est désormais de « *créer des ponts entre les gens et les genres musicaux* ». Il correspond aussi, dans une moindre mesure, à la volonté de Boris, le chef d'orchestre du conservatoire. Ce dernier propose depuis plusieurs années de faire collaborer les musiciens de l'orchestre qu'il dirige avec des formations pratiquant d'autres genres musicaux (rock, jazz et salsa notamment).

Les deux groupes de bénéficiaires présentent entre eux une distance sociale (de classe, de race et de genre), territoriale et en termes de pratiques culturelles. Du point de vue des origines territoriales, neuf des dix rappeurs engagés dans le projet ont grandi dans le quartier de la Citadelle et, pour certains, y vivent encore. Le seul qui n'y habite pas réside dans un autre quartier d'habitat social, situé également dans la partie nord de la ville. Parmi les musiciens bénéficiaires, plus des deux tiers résident dans la partie sud de la ville regroupant zones pavillonnaires et petites copropriétés, et où sont concentrés les familles les plus huppées. Par ailleurs, d'après les données que nous avons recueillies sur leurs adresses par questionnaires, aucun n'habite dans un des quartiers d'habitat social du nord de la ville.

Du point de vue des origines sociales et des positions sociales occupées, la distance est également très nette. D'un côté, les professions occupées par les parents des rappeurs sont presque exclusivement celles d'ouvriers (qualifiés ou non) et d'employés peu qualifiés du secteur privé ou public (femme de ménage, secrétaire, chauffeur-livreur, postier, etc.). La plupart a quitté le système scolaire avec un niveau de diplôme inférieur au bac, sauf pour trois d'entre eux (un BTS, une licence professionnelle et un bac professionnel). Dans leurs positions professionnelles actuelles, ils occupent presque tous, comme leurs parents, des emplois d'exécution. On trouve parmi eux notamment un vendeur, un installateur-câbleur, un employé en cuisine collective, un videur de discothèque et un agent de gardiennage. L'un d'entre eux, Ludovic, a exercé comme commercial – mais il est désormais au chômage – et un autre est salarié cadre dans une Caisse d'allocations familiales. Pour la majorité, leurs situations professionnelles sont précaires et ils alternent missions d'intérim et CDD courts entrecoupés de périodes de chômage ou de formation. Chez les musiciens, les origines sociales sont beaucoup plus hautes. La profession des parents est, dans 35 cas sur les 41

réponses données par 31 musiciens répondants³¹⁶, une profession moyenne ou supérieure. Près de la moitié de ces réponses (17) correspondent à des professions supérieures. Seulement 4 réponses (soit moins de 10%) indiquent des parents appartenant à des catégories professionnelles populaires (ouvriers ou employés). Si le groupe des musiciens est nettement plus jeune et si beaucoup sont encore scolarisés dans le secondaire, ceux qui ont atteints la majorité ont tous déjà un niveau de diplôme supérieur au bac, ou bien poursuivent encore des études secondaires, et se dirigent donc plutôt vers des emplois situés dans les catégories socioprofessionnelles supérieures.

Par ailleurs, tous les rappeurs sont des hommes Noirs, enfants d'immigrés africains, comoriens ou d'Antillais, et ils se définissent eux-mêmes ou s'investissent souvent comme des « Renois ». Dans les rangs de l'orchestre, en revanche, on compte 14 femmes pour 35 hommes et, hormis une musicienne métisse et un musicien dont les parents sont des immigrés chinois, tous sont Blancs³¹⁷.

Enfin, on observe de grandes différences entre les deux groupes de bénéficiaires en termes de préférences et de pratiques culturelles. Nous avons intégré dans le questionnaire un certain nombre de questions tirées de l'enquête du Ministère de la Culture sur les « Pratiques culturelles des Français », afin de pouvoir comparer les résultats obtenus entre rappeurs et musiciens. Logiquement, les rappeurs et les musiciens de l'orchestre affichent une préférence pour le style de musique qu'ils pratiquent : le rap pour les rappeurs, la musique classique, le jazz et l'opéra pour les musiciens. Mais, par ailleurs, leurs goûts musicaux ne sont pas vraiment comparables à ceux des Français de leur tranche d'âge (15-30 ans) pris dans leur ensemble, puisque les musiciens affichent des goûts beaucoup plus éclectiques (« pop-rock », « chansons ou variétés françaises », etc.), alors que ceux des rappeurs sont moins diversifiés et plus centrés sur la catégorie (« hip-hop, rap »). Ce double constat vient accréditer l'idée d'une forte bipolarité entre les rappeurs et les musiciens (un extrême et l'autre) en termes de goûts musicaux. À la question de savoir s'ils pratiquent des loisirs de façon continue et régulière, les rappeurs aussi bien que les musiciens répondent par l'affirmative dans une proportion d'environ 2/3. Cependant, si l'on omet les activités sportives, les loisirs sont beaucoup plus diversifiés du côté des musiciens que du côté des rappeurs. Certains musiciens pratiquent le dessin, le théâtre, les claquettes, la plongée, etc., alors que seul un rappeur sur les

³¹⁶ Deux réponses étaient possibles, pour la profession des deux parents.

³¹⁷ Ces catégories raciales doivent être entendues au sens ethnique, c'est-à-dire comme les résultats de processus sociaux de racialisation, et non comme des catégories biologiques. Le terme de « Blancs », que nous n'avons jamais entendu prononcer par les musiciens eux-mêmes, sert à désigner, de façon générique, le groupe majoritaire qui n'est pas sujet au même niveau de racialisation que les groupes minoritaires.

neuf signale une activité autre que sportive. Les musiciens réalisent également plus de sorties que les rappeurs dans des équipements culturels prestigieux (musée, théâtre, galerie d'art, monuments historiques) et s'y sont presque tous rendus dans les douze derniers mois, alors que les rappeurs, de leur côté, réalisent proportionnellement plus de sorties de divertissement (matches ou spectacles sportifs payants, discothèques, parc d'attractions)^{318 319}.

Dans ce contexte d'altérité profonde, comment se déroule alors ce projet de collaboration musicale ? Et comment le qualifier ? S'agit-il d'une ouverture culturelle partagée, d'une hybridation culturelle forcée, d'une acculturation déséquilibrée ? Pour cela, voyons les effets concrets de cette coopération.

B. Derrière la collaboration musicale, une acculturation à sens unique

Il apparaît d'abord que la collaboration « Classico Hip-hop » a permis d'abaisser certaines frontières symboliques entre les rappeurs et les bénéficiaires, et qu'elle a notamment suscité une curiosité culturelle et sociale entre eux. Ainsi Karine, une violoniste de 17 ans (père commerçant, mère employée de vente, lycéenne), raconte-t-elle la façon dont se sont déroulées les premières rencontres.

Au début, la première fois que Boris [le chef d'orchestre] vous a parlé du projet, tu en as pensé quoi ?

[Elle sourit] Sur le coup, ça nous a fait marrer... [...] Mais on a tout de suite été emballés, parce que dès qu'on les a rencontrés [les rappeurs], on a vu que ça allait être marrant et que ça allait pas être un truc à la con au final. C'est vrai qu'au début, on était un peu surpris [...] Et surtout avec l'ambiance du conservatoire... [elle sourit]. Je voyais mal débarquer une quinzaine de Blacks au conservatoire en mode wesh [imite une démarche viriliste]. Mais du coup... c'était marrant.

Tu ne savais pas que ça allait être des « Blacks »...?

³¹⁸ Le facteur de la différence d'âge moyen joue ici à plein. Le fait que les rappeurs soient tous des jeunes actifs favorise la pratique de loisirs de divertissement. Le fait que les musiciens de l'orchestre soient surtout des lycéens et des étudiants rend plus probable la pratique de loisirs sportifs et artistiques débutés pendant l'enfance ou l'adolescence.

³¹⁹ En revanche, aussi bien les musiciens que les rappeurs se distinguent de la tranche d'âge 15-30 ans prise dans son ensemble par certains traits caractéristiques : ils font beaucoup moins que la moyenne certaines sorties comme se rendre dans une discothèque ou assister à une exposition de photographie. Le fait que ces activités puissent être considérées comme des activités culturelles « moyennes » nous autorise alors à réaffirmer la conclusion que nous avons tirée plus haut des données sur les goûts musicaux : les rappeurs et les musiciens se situent en quelque sorte aux deux extrémités d'un axe qui répartirait la population en fonction de ses pratiques, de ses goûts et de ses sorties culturelles.

Tu t'en doutes... quand tu dis rappers de Toureau [sourire]... j'imagine mal un Jean-Jacques, 35 ans, banquier... » [petit rire contenu]

Et au moment de la première rencontre avec eux, quelles étaient tes impressions ?

Une petite appréhension à la con... est-ce que ça va être ridicule ? Ou est-ce que ça va être sympa ?... C'est quand même des rappers, on n'a pas l'habitude. Au conservatoire, à part peut-être deux, personne n'écoute du rap. Concrètement, c'est vraiment un milieu vachement différent. Ce n'est pas le même milieu... Moi, je me disais au début que, parmi les musiciens, ça n'allait pas passer super bien. La clique des « vieux », ceux qui ont plus de 35 balais [i.e. cinq musiciens parmi la cinquantaine], je pensais que ça n'allait pas les intéresser... « qu'est-ce que j'en ai à foutre de faire du rap »... Tu vois... Et même des plus jeunes qui se foutaient complètement de la gueule du projet, en disant... c'est des « rappers de Toureau », quoi... Mais au final, ça a plu à peu près à tout le monde.

Toi, personnellement, est-ce que le projet t'a fait plus t'intéresser au rap ?

Un petit peu... après c'est vrai que moi j'ai vachement regardé leurs vidéos qu'ils postent sur Youtube... leurs clips à la con [elle sourit] qu'ils ont fait... leurs trucs « maison ». C'est sympa... après je n'écouterai pas du rap toute la journée parce que ce n'est pas le genre de musique que j'écoute généralement. [...] Je n'écouterai pas du rap dans le bus pour le plaisir, mais... je ne suis pas complètement hostile. Si un jour on me dit : « tiens y'a un super morceau rap, tu devrais l'écouter... », je vais pas me dire c'est du rap, donc je ne vais pas écouter. Mais, quelques mois avant de les rencontrer, tu m'aurais dit « qu'est-ce que tu n'écoutes pas comme musique »... j'aurais dit le hard rock, le métal et ... le rap ! Alors qu'aujourd'hui, non. Ça nous a un peu ouvert l'esprit de les rencontrer. Ils rendent pas du tout l'image du rappeur : vieux gangster qui rappe dans le noir, les cages d'escalier... alors que pas du tout... c'est des gens comme toi et moi, ils sont vraiment adorables ! Je n'ai pas du tout senti de différences. Ils n'écoutent pas de classique et nous de rap, mais ça nous a pas empêchés de bosser ensemble et de faire un truc bien. Aujourd'hui, y'a des rappers qui nous ont demandé de venir pour enregistrer des trucs avec eux. Je trouve que c'est génial.³²⁰

Certaines observations que nous avons réalisées corroborent le récit de Karine selon lequel le projet a permis une neutralisation de la distance sociale entre les musiciens et les rappers. Au fur et à mesure de l'avancée du projet, la collaboration musicale a pris une forme de plus en plus réciproque et égalitaire. Les rappers, d'abord réservés et un peu intimidés, ont peu à peu pris leur aise auprès des musiciens et résorbé ce qui transparaissait comme un complexe d'infériorité culturelle (ne pas oser prendre la parole, rester physiquement en retrait lors des répétitions, etc.). Et, une fois les *a priori* surmontés, les bénéficiaires ont globalement fait preuve d'une curiosité pour les univers sociaux et musicaux des autres, et les échanges ont pris une tournure plus équilibrée. Les quelques scènes racontées ici permettent d'objectiver cette évolution.

³²⁰ Entretien avec Karine réalisé le 29 août 2011.

Encadré 8- De l'altérité sociale à l'échange musical. Quelques exemples de situations

Première rencontre formelle entre les rappeurs et les musiciens. 10 décembre 2010

La rencontre a lieu dans une salle du conservatoire, alors que les musiciens finissent leur répétition hebdomadaire habituelle. Il s'agit de présenter aux musiciens le projet « Classico Hip-hop » et le calendrier de travail envisagé. Les rappeurs sont invités à se présenter : quelques mots sur eux, leur âge, leur pratique du rap, et sur leur raison de participer à ce projet. Un rappeur prend la parole et s'étend un peu plus que les autres sur ce que représente pour lui le fait de faire partie de cette aventure : « *Bon, voilà, nous, on est des rappeurs. On ne connaît que ça. On fait ça, enfin moi, personnellement, je fais ça depuis tout petit. Je sais que c'est que des mots, que ce n'est pas comparable avec ce que vous vous savez faire avec vos instruments. On n'a pas la même science de ça, entre guillemets, que vous. Mais en tout cas, moi, je veux vous dire qu'on est tous super-bouillants pour faire quelque chose de grand. Et qu'on va tout faire pour être à la hauteur.* » On perçoit dans cette intervention la timidité et le complexe d'infériorité face au talent supposé des musiciens (souvent plus jeunes) qui leur font face. Dans la situation préexistante à l'expérimentation, tous les bénéficiaires semblent partager implicitement l'idée selon laquelle il existerait une inégalité de talent et de légitimité culturelle entre les musiciens et les rappeurs. Il faut dire que la scène se déroule dans les locaux du conservatoire, où la plupart des rappeurs n'ont jamais mis les pieds, et à la fin d'une répétition de l'orchestre. Pour prendre une métaphore sportive, les musiciens sont « à domicile », et les rappeurs affichent l'humilité qui s'impose aux « visiteurs ».

Première répétition au complet. 8 avril 2011

La première répétition au complet a lieu dans l'auditorium (la salle la plus imposante et la plus prestigieuse) du conservatoire. La moitié des rappeurs sont en retard, et les présents excusent les absents sur le ton de la plaisanterie : « *tu connais la ponctualité des Renois !* ». Gêne et sourires crispés parmi les musiciens. Les derniers rappeurs arrivent avec près de 45 minutes de retard. Alors que les musiciens finissent de s'accorder, les rappeurs jettent un œil à une partition de musique posée à côté d'eux et l'un d'entre eux commente avec autodérision le fait qu'ils n'y comprennent rien : « *ah oui, j'adore ce passage (rires) !* », « *laisse tomber le truc, c'est du chinois, ça ! (rires)* ». Les rappeurs sont ensuite invités à tour de rôle à rapper leurs morceaux alors que l'orchestre joue la partie instrumentale. Les premiers se lancent. Beaucoup n'ont pas imprimé leurs textes et ne les connaissent pas par cœur. Ils les lisent sur leurs téléphones portables, ce qui semble déconcerter un peu les musiciens. Les premiers essais sont timides. Les rappeurs restent au pied de la scène, n'osent pas regarder l'orchestre ni le chef d'orchestre en face. Ils rappent doucement. La directrice du conservatoire assiste à la scène et va voir le DJ pour lui dire de monter le son du micro des rappeurs, car les voix sont recouvertes par la musique. Ce dernier lui répond, en rigolant : « *on ne veut pas déranger l'orchestre* » ! Là encore, la timidité semble traduire une sorte de complexe d'infériorité. La scénographie des lieux n'aide pas : les musiciens déployés en formation d'orchestre symphonique sur une scène surélevée, les rappeurs seuls ou à deux (selon les morceaux), au pied de l'estrade. Après quelques essais, les rappeurs deviennent plus attentifs. Ils écoutent, font des commentaires, se donnent des conseils. Un rappeur se saisit à son tour du micro et montre sur la scène. Il « checke » de la main le chef d'orchestre, joue avec les musiciens, leur fait des signes. Plus on avance dans la répétition, plus semble s'instaurer une aisance et une réciprocité dans l'échange entre les musiciens, le chef d'orchestre (que les rappeurs commencent alors à appeler « *chef* ») et les rappeurs. L'échange musical donne lieu à des scènes parfois cocasses. Par exemple, le chef d'orchestre s'adresse souvent aux musiciens en leur disant : « *on reprend à la mesure X* ». Un rappeur s'étant trompé dans son texte entreprend de faire la même chose en s'adressant aux musiciens : « *Pull up ! Euh... ça veut dire : on reprend au début* ». Cette fois, tout le monde rit de bon cœur.

Journée d'enregistrement en dans un studio professionnel. 2 mai 2011

L'enregistrement des morceaux a lieu dans un studio professionnel, à Paris. Les rappeurs se succèdent pour enregistrer leurs morceaux. Les musiciens de l'orchestre ont enregistré les parties instrumentales durant le week-end. Ce furent deux journées harassantes pour eux, avec plus de 16 heures d'enregistrement au total. Pourtant, certains musiciens sont présents lors de l'enregistrement des rappeurs. Certains, scolarisés, ont obtenu des mots d'excuse de la part du conservatoire pour justifier leurs absences auprès de leurs établissements scolaires et pouvoir se rendre au studio. D'autres, actifs, arrivent à la fin de leur journée de travail. Les musiciens sont assis dans le canapé, et observent en silence un rappeur derrière la vitre de la cabine d'enregistrement. Ils y vont de leur conseil : « *Tu peux accélérer un peu ton flow, là ?* », « *Ça peut être pas mal si tu murmures cette phrase* », « *J'adore quand tu appuies sur le mot, là* », etc. Durant l'enregistrement d'un refrain, deux musiciens, également chanteurs amateurs, passent en cabine pour enregistrer une partie « à la tierce ». Ils expliquent au rappeur ce que cela signifie, lequel, après un bref mixage par l'ingénieur du son, a l'air satisfait du résultat. Un autre approuve : « *Ça le fait ton truc. Ça tue, le rendu !* ». La soirée se terminera, après le studio, dans un bar du centre de Paris, avec une dizaine de musiciens et trois rappeurs, fredonnant à plusieurs reprises les morceaux, et se félicitant de leur travail collectif.

Cette curiosité s'exprime d'abord sur le plan purement musical. Ainsi, comme le dit Antoine (père cadre dans le privé, mère fonctionnaire cadre, étudiant en DUT), corniste de 19 ans : « *Je suis au conservatoire depuis l'âge de 6 ans. Je bouffe que du classique depuis tout ce temps. Quand on te propose de faire du rap, tu sautes dessus !* »³²¹. Le rappeur Jérôme (32 ans, père et mère employés de La Poste, brevet) fait part d'une curiosité du même ordre :

Ils nous ont demandé aussi : comment vous faites pour écrire des textes ? Comment vous faites la musique ? Comment vous faites ceci, cela... Moi aussi, je leur ai demandé c'est quoi un « pizz » [pizzicato] ? Pourquoi y'a cinq cordes, alors qu'il y a huit notes ? Comment ça se fait que le chef d'orchestre arrive à repérer la 64^{ème} mesure entre une trompette et trois cordes de violon ?³²²

Mais, à y regarder de plus près, plusieurs résultats attestent du fait que l'échange a été limité et s'est heurté à des obstacles. D'une part, la curiosité musicale a surtout été le fait de musiciens et de rappeurs qui présentaient entre eux une relative proximité sociale. Cela s'est vu au moment du stage de quatre jours organisé dans un collège de l'Eure, lorsque les musiciens et les rappeurs ont passé du temps ensemble et fait connaissance de façon plus approfondie. Nous avons alors observé que se développait entre certains rappeurs et musiciens une complicité qui était absente jusque-là. Par exemple, durant les moments de pause, des rappeurs se sont essayés à la pratique d'instruments de musique, sous le regard et avec les conseils de musiciens. Le soir venu, d'autres moments se prêtaient à l'échange musical. Ainsi, Karine raconte ; « *On a fait des soirées au stage... j'étais dans la chambre des rappeurs, à 4,*

³²¹ Entretien avec Antoine réalisé le 1^{er} septembre 2011.

³²² Entretien avec Jérôme réalisé le 29 novembre 2011.

5, à écouter du rap toute la soirée... c'était marrant »³²³. Un échange musical qui se matérialisait par la circulation d'un iPod, d'après le récit donné par Antoine. : « avec un iPod qui tournait, on s'est fait découvrir des musiques. On s'est rendu compte qu'on avait beaucoup de musiques en commun... [...] en plus, ça nous a permis de découvrir une musique qu'on ne connaissait pas beaucoup... le rap »³²⁴. Toutefois, cette proximité a été très limitée en réalité. Le petit groupe de musiciens qui, comme Karine, ont réussi à nourrir avec les rappeurs des relations un peu approfondies et durables ne compte que six ou sept personnes environ. Et il s'agit presque tout le temps de ceux des musiciens qui sont issus de familles des classes moyennes (père commerçant et mère employée, père employé et mère aide-soignante) ou des fractions basses des classes supérieures (père cadre dans la fonction publique, mère institutrice). Il s'agit, aussi, pour trois d'entre eux au moins, d'enfants de parents immigrés (Arménie, Chine, Italie). Dit autrement, on perçoit déjà ici que le rapprochement sur le terrain artistique est rendu possible par une proximité sociale relative. Ce résultat sera confirmé du côté des rappeurs (voir plus bas). D'autre part, la collaboration n'a pas changé grand-chose au cloisonnement entre les musiciens et les rappeurs en ce qui concerne les lieux de pratique. Presqu'aucun musicien n'avait déjà mis les pieds dans le studio du « Véridique Clan », situé à proximité du quartier de la Citadelle, et seuls trois rappeurs (sur neuf répondants) s'étaient déjà rendus au conservatoire, pourtant situé sur un emplacement plus central, à égale distance des cités d'habitat social du nord et des quartiers plus huppés du sud.

Fig. 13 – Fréquentation du conservatoire et du studio de l'association « Véridique Clan » avant le projet Classico Hip-hop

Avant le projet Classico Hip-hop ...	Musiciens : ... aviez-vous déjà fréquenté le studio du « Véridique Clan » ?	Rappeurs : ... aviez-vous déjà fréquenté le conservatoire de Toureau ?
Oui	6	3
Non	31	6
NSP	1	0

Source : questionnaires de l'enquête (n=47)

Durant le projet, la majorité des moments de rencontre et de travail en commun se sont déroulées au conservatoire, pour des raisons pratiques, cet équipement pouvant accueillir la

³²³ Entretien avec Karine réalisé le 29 août 2011.

³²⁴ Entretien avec Antoine réalisé le 1^{er} septembre 2011.

soixantaine de bénéficiaires alors que ce n'est pas le cas des locaux du Véridique Clan. Par ailleurs, le principal concert s'est tenu dans le théâtre municipal de Toureau, là où certains des musiciens de l'orchestre se sont déjà produits pour présenter des spectacles de fin d'année. Situé dans le centre-ville historique, il s'agit d'un équipement prestigieux à la programmation théâtrale et musicale exigeante, principalement fréquenté par une population de classes moyennes et supérieures, selon les dires de l'adjoint à la Culture de Toureau. Ces choix reviennent à ne favoriser que les déplacements des rappeurs vers le territoire habituellement fréquentés par les musiciens, et pas l'inverse. Ce déséquilibre symbolique est bien perçu par les bénéficiaires du projet. Ainsi Karine reconnaît-t-elle à demi-mot que, malgré l'apparente réciprocité, la présence de rappeurs au conservatoire a suscité un certain rejet de la part de certains musiciens et de leurs familles :

Est-ce que tu penses que le fait que la plupart des rencontres entre vous et des répétitions se soient faites dans le conservatoire a gêné les rappeurs, les a intimidés ?

Non... parce qu'ils sont quand même vachement fiers de ce qu'ils font. Donc je n'ai pas l'impression. Le premier truc qui m'a marqué... c'est que quand ils sont arrivés au conservatoire pour la première fois... ils étaient comme chez eux ! Ils ont pas du tout dit : « Putain, c'est un conservatoire, nous on est que des pauvres rappeurs... ». Ils n'étaient pas de leur côté, dans un coin. Aux répétitions... ils étaient bien. Ils étaient calés dans les fauteuils de l'auditorium... ils étaient comme chez eux. Ils se sont tout de suite mis dans le bain, en fait. Et puis nous aussi, on a fait en sorte que ça se passe bien... Sans prétention aucune, moi, je me suis tout de suite rapprochée d'eux. Pour pas avoir une espèce de distance pourrie... Y'a pas eu une espèce de froid. Et puis ils sont super chaleureux. Du coup, ils étaient vraiment bien. Je ne pense pas qu'ils sous-estiment ce qu'ils font par rapport à nous... pas du tout.

Et tu as l'impression que, inversement, il y a des musiciens qui surestiment leur musique par rapport à celle des rappeurs ?

Ça, oui, plus. Parce que y'en a sûrement qui ont dans la tête : « moi, je paye telle somme pour faire de la musique... moi je fais de la musique, eux ils baragouinent deux, trois mots sur une bande et pis ça s'arrête là. » Y'en a sûrement. Mais je n'ai pas entendu quelqu'un dire : « moi je fais de la musique et eux, ils font de la merde ». Pas du tout. ... Après, parmi les parents des élèves les plus jeunes, il y a sûrement des gens qui l'ont mal pris, du genre : « vous faites rentrer des rappeurs au conservatoire alors que c'est pas votre place... ».³²⁵

Par ailleurs, à l'échelle du projet pris dans son ensemble, les termes de l'échange musical sont restés très inégalitaires sur le fond. Durant les étapes de la collaboration musicale, ce sont

³²⁵ Entretien avec Karine réalisé le 29 août 2011.

surtout les rappeurs qui se sont adaptés aux recommandations du chef d'orchestre, alors que les suggestions des rappeurs, de leur DJ et des ingénieurs du son ont été peu suivies.

Encadré 9 - Les étapes de la collaboration musicale du projet Classico Hip-hop

- Les rappeurs et l'ingénieur du son du studio ont travaillé ensemble pour proposer des ébauches de parties instrumentales qu'ils ont ensuite remises au chef d'orchestre et faites écouter aux musiciens.
- Le chef d'orchestre s'en est servi comme base et les a modifiées en profondeur pour élaborer des partitions orchestrées, en leur donnant plus de relief musical (des refrains, introductions, coupures, etc.) précisément pour éviter que l'orchestre ne soit réduit à une fonction de *sampler*, c'est-à-dire à jouer des boucles de musique.
- Pressés par Jean-Marc, les rappeurs ont perfectionné leurs textes – dont certains n'étaient que des ébauches – afin de les donner à lire au chef d'orchestre et aux musiciens avec l'idée qu'ils puissent s'en inspirer pour modifier un peu leurs morceaux. Ils ont aussi proposé d'intégrer au cours des morceaux des extraits de musique amplifiée élaborés par le DJ (scratches et mixes).
- Mais, finalement, le chef d'orchestre n'en a pas tenu compte et les morceaux n'ont pas été modifiés. Les extraits des DJ n'ont pas été intégrés, sauf en début de certains morceaux seulement.
- Le chef d'orchestre a suggéré aux rappeurs certaines modifications (allonger ou raccourcir le refrain, répéter tel passage, faire une introduction, etc.).
- Les rappeurs ont approuvé ces modifications
- Le chef d'orchestre a travaillé avec certains musiciens pour proposer des solos (trombone, contrebasse, piano) dans certains morceaux. Il a aussi rajouté des refrains enregistrés par une chanteuse de folk.

Une scène, qui s'est déroulée à l'occasion d'une des premières répétitions, illustre bien ce déséquilibre. Alors que les musiciens et un rappeur butent un peu sur le lancement d'un morceau, le DJ, qui figure au fond de la scène et qui est censé lancer une piste électronique au début du morceau, commence à s'agacer du dirigisme de Boris, le chef d'orchestre. Il en rigole de façon ostensible avec le rappeur. Et, lorsque le chef d'orchestre tente de donner un signe de lancement au rappeur avec sa baguette, comme il le fait avec les musiciens, ce dernier se braque et l'interpelle : *«C'est bon Boris. Je n'ai pas besoin d'une baguette pour me dire quand je dois commencer. Moi aussi, je suis musicien»*.

Par ailleurs, plusieurs événements survenus durant le projet concordent pour montrer que la collaboration musicale n'a pas permis de résorber la distance sociale et culturelle entre les participants en créant un espace symbolique de rencontre à mi-chemin entre les deux groupes de bénéficiaires. Par exemple, lors du principal concert qui s'est déroulé au Théâtre municipal, le conducteur prévoyait une alternance de morceaux de rap, de musique classique,

et de rap et musique classique ensemble. Et, alors que les rappeurs s'évertuaient à demander aux spectateurs – dont une grande partie de proches et familles des musiciens – de se lever de leurs sièges, ceux-ci sont presque toujours restés assis. Seuls quelques dizaines de « petits du quartier » de la Citadelle, que l'on avait finalement laissés rentrer sans ticket, se massaient devant la scène pour supporter les rappeurs dès que ceux-ci prenaient le micro, puis allaient s'installer au fond de la salle et bavardaient durant les morceaux de musique classique. Lors d'un concert, c'est entre les rappeurs et certains musiciens que des tensions sont apparues. Un groupe d'une vingtaine de musiciens avaient en tête de se grimer en rappeurs avant de monter sur scène, c'est-à-dire de revêtir pantalons larges, baskets, casquettes et faux bijoux *bling bling*. L'initiative voulait symboliser amicalement la collaboration entre musiciens et rappeurs. Mais elle a été très mal accueillie par certains rappeurs, qui leur ont fait remarquer que leurs habits n'étaient pas des « *déguisements* » et que les musiciens habillés ainsi ressemblaient « *à des clowns* ».

Par ailleurs, la parution, en plein milieu du projet, d'un article du quotidien *Le Parisien*, intitulé « *Le conservatoire tend à la main aux rappeurs* » est venue rappeler la perception majoritaire indicible : ce projet donnait surtout l'impression d'un « dépaysement à sens unique » dans lequel les musiciens faisaient une faveur aux rappeurs en acceptant de les faire entrer dans leurs univers culturels et leurs lieux physiques prestigieux³²⁶. D'autant que l'article était illustré par une photo de certains des rappeurs participant au projet, l'air menaçant et portant capuches, casquettes, et bijoux *bling bling*. Cette photo venait donc renforcer l'idée que le conservatoire accueillait des rappeurs porteurs d'une altérité sociale qui, à défaut d'être dite, était visible. Enfin, Jean-Marc, président du Véridique Clan et initiateur du projet, s'est retrouvé seul³²⁷ au moment d'aller démarcher les salles de spectacles pour leur proposer de programmer le spectacle « *Classico Hip-hop* ». Le chef d'orchestre et la directrice du conservatoire se sont peu impliqués dans cette promotion, alors même que leur investissement et leur présence lors des rendez-vous avec des programmeurs auraient pu donner du crédit à la démarche. De fait, toutes les tentatives de vente du spectacle ont

³²⁶ La directrice du conservatoire, rencontrée en amont du projet, nous a par ailleurs confirmé que le choix de mettre en place « *Classico Hip-hop* » s'inscrivait dans une démarche plus large qui visait à diversifier le recrutement social des élèves du conservatoire dans son établissement. « *Les enfants des quartiers, il y en a seulement un peu (...) Il faut aller chercher des musiciens dans tous les quartiers, dans des familles où les parents n'osent pas venir les inscrire au conservatoire. Et je suis persuadée qu'il faut tout faire pour les faire venir ici, pour voir la musique, pour voir les belles salles* ».

³²⁷ Nous l'avons accompagné à plusieurs reprises pour vanter les mérites du projet en termes de « mixité sociale » et pour donner une caution scientifique à sa démarche.

finalement échoué, sans doute en partie à cause de ce manque d'engagement des responsables du conservatoire³²⁸.

Bref, tout donne à penser que, au-delà des discours, il était admis par tous que ce projet représentait une opportunité surtout pour les rappeurs, et que c'était donc à eux (ou à leur représentant) de faire des efforts d'adaptation et de faire montre de bonne volonté culturelle. L'analyse approfondie des modalités pratiques de la collaboration artistique met en évidence que, si l'échange culturel a bien eu lieu à certaines occasions, l'ensemble du projet peut être qualifié d'acculturation à sens unique.

Cet exemple pose la question des possibilités d'entrée dans l'institution culturelle légitime pour les pratiquants du hip-hop. Dans le cas présent, la collaboration musicale égalitaire a rapidement pris la forme d'une injonction à l'hybridation inégalitaire, où les rappeurs étaient fortement incités à adopter les codes de la musique légitime, et où tout le monde ou presque considérait que c'était le conservatoire qui ouvrait la porte aux rappeurs, et non l'inverse.

C. La bonne volonté culturelle plutôt que la culture des rues

Il reste alors à se poser la question des réactions des rappeurs face à cette acculturation du rap avec la musique classique. Dit autrement : qu'est-ce que les injonctions à l'hybridation font aux rappeurs ? À l'échelle de ce monde social local du rap, qui accepte de jouer le jeu et qui s'y montre réticent ?

Tous les rappeurs inclus dans le projet en tirent des rétributions suffisamment motivantes pour y participer. D'après les questionnaires et les entretiens réalisés avec eux, le projet semble leur plaire d'un point de vue artistique. D'autant qu'ils ne sont pas sans ignorer que ce type de démarche d'hybridation culturelle est susceptible d'attirer à eux un nouveau type de public et qu'il s'agit d'une expérience valorisable pour une éventuelle carrière professionnelle dans un univers économique du rap très concurrentiel³²⁹. Pourtant, on note des différences de perceptions et d'attitudes entre les rappeurs concernant la façon dont se déroulent les modalités pratiques de la collaboration.

³²⁸ Mais aussi à cause de la frilosité de certains responsables d'équipements à programmer du rap.

³²⁹ Deux d'entre eux ont d'ailleurs intégré leurs morceaux issus de ce projet à des albums individuels produits ultérieurement.

Dès les premières rencontres entre rappeurs et musiciens, une scission assez nette s'opère au sein de la dizaine de rappeurs entre deux sous-ensembles, qui perdurera peu ou prou jusqu'à la fin du projet. Certains rappeurs témoignent d'un grand intérêt pour le projet et s'y investissent pleinement. Assidus et impliqués, ils assistent à toutes les répétitions et séances d'enregistrement et sont ponctuels. Au fur et à mesure des mois, ils nouent des liens d'amitié avec les musiciens. La plupart d'entre eux montre un intérêt pour la musique classique et les instruments des musiciens de l'orchestre. Nous avons ainsi observé que certains d'entre eux, à diverses occasions, s'essayent aux instruments des musiciens. L'un d'entre eux s'inscrira même un temps au conservatoire pour se lancer dans des cours de trompette (qu'il abandonnera au bout de quelques mois). Ces rappeurs sont également ceux qui nouent des liens privilégiés avec certains des musiciens, avec lesquels ils sont restés en contacts après le projet, et qu'ils ont invité parfois à passer des soirées au studio du Véridique Clan. Deux d'entre eux ont même fait appel par la suite à un ou plusieurs musiciens, rencontrés durant le projet, pour enregistrer des parties instrumentales de leurs morceaux de rap au studio. À l'inverse, d'autres sont plus récalcitrants et s'investissent moins dans le projet. Ils sont plus souvent en retard ou absents, et partent parfois avant la fin des répétitions. Lors de certaines répétitions, ils bavardent entre eux, répondent parfois au téléphone et multiplient les allers et venues avec l'extérieur de l'auditorium, rompant ainsi avec la règle tacite de silence exigée dans cet espace. De façon générale, ces rappeurs limitent les interactions verbales avec les musiciens et le chef d'orchestre. Parmi eux, certains nous confient qu'ils trouvent que le projet ne les valorise pas et l'un d'eux estime qu'il les « *fait passer pour des débiles* ». Toutefois, par engagement moral envers Jean-Marc, qui leur a demandé de rejoindre l'aventure, ils y participent, mais d'une façon nonchalante et peu volontaire. Aucun d'entre eux ne nouera de relations privilégiées et durables avec les musiciens après le projet.

En croisant ces comportements avec certaines caractéristiques sociales (trajectoires sociales, scolaires, professionnelle, matrimoniale) et avec les informations obtenues grâce à l'enquête ethnographique sur les activités quotidiennes de l'association Véridique Clan, on peut d'abord mettre en évidence que ces deux groupes constituent des sous-ensembles sociologiquement distincts.

Ce qui les distingue est leur différent degré de proximité avec la culture dominante et leur différence de rapport à l'espace du quartier et à la culture des rues (Lepoutre, 2001)³³⁰. Ces rappers sont tous des jeunes « du cru », reconnus localement en tant que rappers par les adolescents et les jeunes du quartier, voire par les familles lorsqu'ils assument un rôle de « grand frère » et de prévention auprès des plus jeunes (parmi les dix, trois ont travaillé ou travaillent comme animateurs dans les structures de jeunesse du quartier). Etant tous passés par l'encadrement du Véridique Clan, ils font tous partie de l'élite artistique que les encadrants de la première génération (ici, Jean-Marc et ses pairs) y ont façonnée. Par ailleurs, tous ont grandi dans un quartier populaire et ont en partage des éléments de la culture des rues qu'ils ont incorporés depuis leur enfance. Toutefois, du fait de leurs différences de trajectoires sociales, tous ne mobilisent pas ces ressources locales et ne mettent pas en avant ces éléments culturels. Seuls les rappers du groupe des récalcitrants vont s'y employer lors de l'interaction symbolique avec l'orchestre. Ainsi, lors des répétitions, ont-ils pour habitude de venir accompagnés d'amis de leur quartier qui n'ont pas de rôle spécifique sinon celui d'accompagnateurs. Ce type de comportement, également habituel au studio du Véridique Clan, rappelle bien les sociabilités de bande, caractérisées par une porosité du groupe et une indéfinition des rôles (Mauger, 2006 : 65 et suiv.). La présence de ces amis, généralement bruyants et multipliant les allers-retours entre la salle de répétition et l'extérieur, est un affront direct – et sans doute conscient – aux règles habituelles de confinement et de silence qui prévalent dans les formations de musique classique. De la même manière, alors que certains rappers ont fait l'effort d'écrire des textes spécifiques, facilement appropriables par les musiciens de l'orchestre, ceux de ce groupe ne proposent pas de morceaux spécialement adaptés pour le projet. Ils composent des morceaux comme ils ont l'habitude d'en faire, c'est-à-dire en utilisant beaucoup d'argot difficilement compréhensible par les musiciens, le chef d'orchestre et le public.

³³⁰ Nous reprenons à notre compte cette expression de « culture des rues » selon la définition qu'en donne David Lepoutre dans l'enquête qu'il a consacrée aux sociabilités adolescentes dans un grand quartier d'habitat social de La Courneuve (Seine-Saint-Denis). Le sociologue parle d'un « *système culturel* » (Lepoutre, 1997 : 28) qui organise surtout les relations entre les adolescents dans la cité, avant l'entrée dans la vie adulte et avant la projection dans un avenir social, patrimonial et professionnel. Cette culture se compose à la fois d'usages du langage (importance de la parole orale, dispositions langagières particulières, comme l'argot des cités, notamment), types de sociabilité (densité des réseaux d'interconnaissance, agrégations juvéniles en bande), proximité et tolérance vis-à-vis des actes de petite délinquance (vols et bagarres notamment), violence symbolique des échanges, pratiques agonistiques (ludiques, sportives, artistiques), système de valeur fondé sur l'honneur et la réputation, et enfin attachement fort à l'espace local. David Lepoutre signale que ce système de dispositions, d'attitudes et de valeurs est surtout partagé par des adolescents, et que, après 16 ans, la plupart des jeunes s'en éloignent pour se conformer à un mode de vie adulte dominant. Voir David Lepoutre, *op. cit.*, 1997.

Par ailleurs, à plusieurs moments du projet « Classico Hip-hop », ces rappeurs ont affiché – sans doute en forçant volontairement le trait – un attachement très fort à l’espace local des relations d’interconnaissances et aux modes de vie de ses habitants³³¹. Ainsi, lors du premier concert organisé dans le théâtre municipal, certains d’entre eux ont-ils demandé à obtenir plusieurs dizaines de places gratuites pour les distribuer aux « *petits du quartier* », alors que la plupart des autres rappeurs se contentaient de quelques places pour leurs proches. Avant le concert, ces rappeurs avaient convié dans les loges certains amis avec qui ils fumaient des joints et buvaient des bières, reproduisant leurs manières de faire du rap habituelles (et observées dans les locaux du Véridique Clan), mais allant là encore à l’encontre des codes de retenue et de sobriété prévalant dans l’univers de la musique classique. Enfin, durant le concert, deux d’entre eux ont tenté de faire appel à la fibre localiste des spectateurs en les apostrophant (« *le 92 est dans la place ?* »), comme on le fait généralement dans certains concerts de rap. Mais cette importation de codes extérieurs dans un théâtre, et devant un concert composé majoritairement de proches des musiciens de l’orchestre, a subi un fracassant échec puisque très peu de spectateurs leur ont répondu.

Les différences entre les dispositions sociales des deux ensembles de rappeurs s’expliquent par leurs différences de parcours scolaires et de situations professionnelles. Schématiquement, les rappeurs les plus récalcitrants sont également ceux qui, d’ordinaire, produisent un « rap ghetto »³³², soit un rap spectaculaire inspiré du *gansta rap* étasunien³³³. Les rappeurs qui incarnent ce pôle au sein de l’association appartiennent majoritairement à la frange la plus précarisée des jeunes des quartiers populaires, caractérisée par une impossibilité matérielle d’échapper à sa condition sociale et résidentielle. La plupart ont arrêté l’école après le brevet, ou après l’obtention d’un « petit » diplôme (Bac Pro, BEP) peu valorisé sur le marché de l’emploi. Au passage, l’acculturation à la culture dominante a, pour eux, été limitée et synonyme de relégation scolaire. D’autre part et en conséquence, la plupart ont du mal à accéder à l’emploi stable. Ils exercent des emplois peu qualifiés dans le gardiennage, le

³³¹ Comportements que Richard Hoggart a déjà mis en évidence chez les classes populaires du nord de l’Angleterre dans les années 1940 et 1950. Voir Richard Hoggart, 1970 [1957], *La culture du pauvre*, Paris, Minuit. Voir notamment le chapitre 3, « “Eux” et “nous” », p. 115-146.

³³² Cette appellation reprend une expression indigène souvent entendue sur nos terrains. Par « ghetto », il faut ici entendre la représentation médiatique et politique caricaturale du *ghetto* étasunien : grande précarité généralisée, délinquance et violences physiques liées aux trafics de drogues, ségrégation sociale et raciale très poussée. Il s’agit, finalement, d’une représentation très biaisée de la réalité des quartiers populaires de France, que ces rappeurs entretiennent eux-mêmes.

³³³ Nous définissons plus précisément ce type de rap au chapitre 5, III, B.

télémarketing, l'installation de réseaux électriques, et/ou alternent périodes de chômage et travail en intérim dans des professions peu qualifiées (manutention, transport). Un seul a une situation conjugale stable. Les autres sont soit célibataires, vivant alors chez leurs parents, soit jeunes pères séparés de leurs conjointes et vivant dans un logement social du quartier. Leurs comportements témoignent d'une réticence à prendre part à des interactions avec des musiciens, des publics, des lieux et des modes de pratique associés à des formes culturelles plus légitimes que le rap qu'ils pratiquent. On peut les analyser comme des formes de micro-résistance symbolique à une injonction à l'hybridation culturelle et sociale vécue comme une acculturation forcée. Le fait de mobiliser et d'afficher de façon ostentatoire des dispositions propres à la culture des rues est une façon de réaffirmer sa légitimité à faire du rap autrement que selon le cadre proposée dans le cadre du projet « Classico Hip-hop ».

Inversement, les rappeurs les plus investis dans le projet sont ceux qui, en temps normal, produisent plus souvent un rap que l'on peut qualifier de « rap hybridé universel » (voir supra) et qui suppose de mettre à distance les dispositions de la culture des rues tout en faisant preuve de bonne volonté culturelle. Les rappeurs qui incarnent ce pôle au sein de l'association sont le plus souvent ceux qui appartiennent à ce qu'Olivier Schwartz appelle les « *classes populaires extraverties* » par opposition aux « *classes populaires hoggartiennes* » (Schwartz, 2011b : 41). C'est-à-dire des jeunes issus de milieux populaires dont la « *la pénétration massive [...] dans l'univers scolaire* » (Schwartz, 1998 : 40) a favorisé une acculturation plus longue avec la culture dominante, ou plutôt une « participation » à cette culture, sur le mode de l'assimilation, de l'acclamation ou de la résistance. Même pour ceux qui n'ont pas fait d'études longues, ils sont amenés, du fait des emplois ou de ceux que leurs compagnes occupent, à s'ouvrir à des univers sociaux et culturels diversifiés. C'est là la deuxième partie de la définition de cette extraversion d'une partie des classes populaires selon Olivier Schwartz, pour qui « *les changements intervenus dans la structure socioprofessionnelle [...] conduisent une fraction croissante des classes populaires à occuper des emplois de service, et à développer dès lors, dans les situations de travail, des habitudes d'interactions diversifiées avec le monde extérieur, qui les éloignent sensiblement du repli sur le groupe immédiat et du confinement dans l'entre soi* » (Schwartz, 2011b : 40). Ainsi les rappeurs qui appartiennent à cet ensemble sont-ils des jeunes qui, tout en provenant de milieux populaires, ont obtenu un diplôme moyen (Bac général, BTS, Licence Pro) grâce à la démocratisation de l'enseignement supérieur (Beaud, 2002) ou une formation professionnelle valorisée sur le marché du travail. L'un d'entre eux a bénéficié d'une formation de l'Association pour la

formation professionnelle des adultes dans la gestion de stocks, un autre d'une formation interne dans une Caisse d'allocations familiales qui lui a permis d'obtenir un poste de responsable de bureau. Ils appartiennent donc aux fractions médianes des classes populaires, modestement dotées en capital économique et en capital culturel, en éventuelle petite mobilité sociale ascendante. Deux d'entre eux ont des compagnes stables qui travaillent dans les services ou la vente et ont fait des études supérieures. Un autre enchaîne les relations exclusivement avec des filles qui ont un niveau d'étude supérieur au sien (il cherche « *des petites Parisiennes* »). Ainsi, s'ils habitent dans la cité, ont-ils souvent également tissé des réseaux de sociabilité en dehors – par les études, le travail ou leurs compagnes – qui leur ont permis de se projeter dans d'autres possibles sociaux et de se familiariser avec des segments des formes culturelles dominantes.

On pourrait citer le cas de Ludovic (28 ans, père peintre en bâtiment, mère couturière, BTS commerce international), qui a grandi avec son frère dans le quartier de la Citadelle. Il commence le rap à l'adolescence avec d'autres amis du quartier. Pendant quelques années, il s'entraîne de façon occasionnelle et pratique un rap surtout fondé sur l'*egotrip*. Alors que ses parents, immigrés du Sénégal et du Liban, n'ont pas réalisé d'études (il dit qu'ils sont « *quasi analphabètes* ») et exercent des emplois manuels peu qualifiés (père peintre en bâtiment, mère couturière), il s'inscrit dans un lycée général dans une ville voisine de Toureau, ce qui lui vaut de prendre ses distances avec ses pairs du quartier et de rencontrer des adolescents provenant de milieux sociaux variés. Dans cet extrait d'entretien, il aborde le lien entre sa trajectoire d'extraversion sociale et les choix esthétiques et thématiques de sa musique :

Moi, j'étais en général. Eux [les copains du quartier], ils étaient en BEP, Bac Pro, machin. C'est pas les mêmes gens qu'au quartier. Dans ma classe, je suis tombé sur des gars d'autres cités quand même. Mais c'étaient juste quelques-uns. La plupart, c'étaient des gens qui se projetaient dans autre chose. Ils ne parlent pas de la même chose, des embrouilles de quartier, tout ça. Et puis moi, j'étais en section « Arts appliqués » au lycée. Ça a joué. C'est pour ça que j'ai été dans un lycée [dans une ville voisine de Toureau]. Tous les mercredis, on avait de l'art. On allait dans des musées, des trucs. Donc j'étais en classe à la fois avec des cailleras [une ville voisine de Toureau] qui ne se projetaient nulle part, mais aussi avec des mecs qui se projetaient dans des écoles d'art. Alors qu'en BEP, tu n'as aucune chance d'être avec ces mecs-là. Cherche pas, c'est sûr que ça n'existe pas.

[...] C'est peut-être l'école qui m'a permis de comprendre à quel type de personnes je pourrais m'adresser dans mes textes, alors que je ne le voyais pas au sport. En voyant le mélange de personnes

qu'il y avait dans mon lycée, je me suis dit que je voulais m'adresser à ce type de personnes plutôt qu'à des mecs de cités à qui je n'ai rien à apprendre.³³⁴

Il s'adonne alors surtout au basket tout en délaissant le rap. À la suite d'une blessure qui le tient éloigné du sport, il se remet au rap en solo à l'âge de 21 ans. Dans le même temps, il obtient son BTS en commerce international et trouve rapidement un emploi de commercial pour un grand groupe industriel français, à l'âge de 23 ans. Il est alors en couple avec une fille qu'il a rencontrée au lycée, et qui suit des études de droit dans une université parisienne. Il se met alors à pratiquer un rap qu'il qualifie de « *rap intelligent* » et qu'il oppose au « *rap de rue* » qu'il abhorre et qu'il qualifie aussi de « *rap sale* ». Une partie de ses morceaux répond à une esthétique rap assez classique (il revendique le fait de « *faire un peu du rap d'anciens* »), et d'autre sont emprunts d'une esthétique très hybridée avec des genres musicaux plus légitimes (refrains par une chanteuse de folk ou une chanteuse capverdienne par exemple). Il aborde des thèmes « légers » (la famille, l'amitié, la religion) ou politiques (le rôle des médias dans la formation de l'opinion, la « Françafrique », le conflit israélo-palestinien, etc.). Dans tous les cas, il insiste sur le fait de traiter ces thèmes selon un angle qui se veut neutre et pédagogique :

Je n'aime pas écrire pour rien [...] Ecrire pour rien, je le fais pour des freestyles, des égotrips, [...] Mais c'est reulou. [...] Je préfère transmettre un message une émotion, une sensation. C'est pas forcément un message politique : il faut qu'à chaque morceau, l'auditeur se dise qu'il a compris où je voulais en venir, même avec un sujet léger. Je ne supporte pas d'écouter un morceau où, au bout de trois minutes, je me demande de quoi le gars a parlé. Et ça arrive souvent (rires) !³³⁵

Il lui arrive enfin de réaliser des morceaux expérimentaux de l'ordre de la performance, comme un morceau réalisé en prenant le moins de respirations possible, ou encore un morceau joué sur scène et traduit simultanément en langue des signes.

Par ailleurs, lors de nos enquêtes, les graffeurs et des danseurs rencontrés qui insèrent leurs pratiques dans des dispositifs institutionnels culturels légitimes présentent des trajectoires et des dispositions sociales très similaires à celle que nous venons de mettre en évidence grâce à

³³⁴ Entretien avec Laurent réalisé le 5 juin 2012.

³³⁵ Entretien avec Laurent réalisé le 5 juin 2012.

l'exemple du projet « Classico Hip-hop ». On trouve chez eux la même mise à distance des dispositions de la culture des rues et la même manifestation de bonne volonté culturelle.

Il en va ainsi du danseur Rodrigue (33 ans, mère psychologue, bac général, Deug de STAPS), que nous avons rencontré à l'occasion d'une table ronde organisée en 2010 en marge d'un festival pluridisciplinaire de hip-hop dans un équipement culturel public de Seine-et-Marne. Il grandit dans une ville populaire du Val d'Oise, mais dans un quartier résidentiel de centre-ville. Il présente une *hexis* corporelle qui ne laisse pas transparaître de proximité avec la culture des rues (postures du corps galbée, cheveux longs, hypercorrection du langage, tenues vestimentaires passe-partout). Il découvre la danse hip-hop par l'intermédiaire de son grand frère durant son enfance et commence alors à danser en amateur en parallèle de ses études de STAPS, qu'il réalise dans l'objectif de devenir professeur de sport. Il se spécialise alors dans une sous-discipline de la danse hip-hop qui se pratique debout, la *house dance*, et qui est inspirée à la fois du *locking* et des danses associées aux musiques électroniques. À partir de la fin des années 1990, il intègre successivement trois compagnies qui revendiquent l'étiquette hip-hop, avec lesquelles il se produit en spectacle lors des Rencontres nationales de danses urbaines de la Villette (Paris) et dans de nombreux petits théâtres dans toute la France et quelques pays européens. Proposant un type de danse assez rare, il est fréquemment invité à collaborer avec des chorégraphes issus de différents genres dans des institutions culturelles légitimes, en France et à l'étranger. Il participe aussi à de nombreux projets expérimentaux, comme une pièce de théâtre réalisée en collaboration avec un slameur et un *human beatboxer* présentée au festival d'Avignon, ou encore un spectacle musical hybride associant guitare électrique, batterie et danse présenté dans des petits théâtres publics.

On peut aussi citer le cas du graffeur Benjamin (23 ans), rencontré dans les locaux de l'association Urban Mood. On trouve chez lui un rapport à la pratique qui témoigne d'une volonté de mise à distance de la dimension illégale du graffiti, ainsi qu'un discours empreint de bonne volonté culturelle. Enfant de cadres (père médecin hospitalier, mère éditrice) et étudiant dans une école d'art, il ne dispose pas du « capital de marginalité » propre aux graffeurs de la première génération, et qui faisait du graffiti une pratique marginale et déviante (voir chapitre 2). Dès l'enfance, il commence à dessiner chez lui, d'abord des personnages de l'esthétique manga puis des lettrages. Il a appris le graff à l'adolescence par l'intermédiaire d'un ami plus âgé, qui l'a initié en l'amenant s'entraîner dans des zones

industrielles. Mais il n'a presque jamais pratiqué le tag. Il insiste sur le fait que le graffiti peut se pratiquer de façon légale :

Dans le terme « graffeur », y'a un peu l'idée du mec qui s'est tapé des dépôts, les courses-poursuites avec les keufs, les plans où il faut dormir dans le métro parce que tu te retrouves bloqué la nuit. [...] Comme je dis souvent, les graffeurs, c'est un peu les warriors de l'underground. [...] Et moi, j'ai jamais fait tout ça. Mes graffs, je les fais dans des hangars, dans des terrains abandonnés au calme, sur des murs où personne ne me casse les couilles. Donc moi, je préfère dire que je suis « graffiteur » ou « graffiti-artiste » à la rigueur. [...] Ceux qui disent que si t'as pas fait tes armes dans l'underground bien dur, t'es en faux, c'est leur problème. Moi, je sais que je fais un type de graffiti et que ça plaît un peu. [...] Mon kiff, c'est pas de poser mon blaze partout sur tous les trains de France³³⁶.

Il a participé auprès d'Urban Mood à plusieurs ateliers de graffiti, et est lui-même en passe de devenir professeur pour les plus jeunes élèves. S'il est trop jeune pour bénéficier de la consécration artistique, Benjamin présente toutes les caractéristiques qui favorisent la bonne intégration de ses œuvres dans les réseaux publics de diffusion du graffiti légitime.

À partir de la fin des années 1990, certains pratiquants parviennent à sortir leur pratique des réseaux de l'action socioculturelle et à intégrer les réseaux institutionnels et professionnels de création et de diffusion publics de la culture légitime en France. L'entrée dans l'institution est toutefois doublement sélective. Elle ne consacre qu'une partie très limitée de l'élite artistique des cités que forment les pratiquants de la deuxième génération. Et, parmi eux, elle concerne une majorité de pratiquants de la danse et – dans une moindre mesure – du graffiti. Les membres de la seconde génération de pratiquants qui peuvent accéder à ces réseaux – et aux nouveaux publics qu'ils drainent – sont ceux qui s'accommodent le mieux des exigences esthétiques et techniques ainsi proposées et qui s'y montrent le moins réticents. Les œuvres promues satisfont la stratégie de distinction par l'« *omnivorité sélective* » (Coulangeon, 2004, 2010) des fractions intellectuelles des classes moyennes et supérieures, qui forment l'essentiel des institutions culturelles légitimes. Par l'intermédiation des institutions culturelles, ce nouveau public consacre uniquement les formes de hip-hop qui s'hybrident avec des formes culturelles plus légitimes et qui font le moins référence aux styles de vie déviants des quartiers populaires.

Ce tri artistique implique alors un tri social. Les œuvres ainsi promues sont celles produites par les pratiquants qui présentent une certaine proximité avec la culture dominante, de fait de

³³⁶ Entretien avec Benjamin réalisé le 5 mai 2014.

leur socialisation scolaire, professionnelle ou conjugale. Tout en faisant preuve de bonne volonté culturelle, ils mettent à distance, dans leur pratique, l'espace des styles de vie des quartiers populaires et en particulier les dispositions langagières, les valeurs et les comportements liés à la culture des rues, quand bien même ils y auraient été exposés dès l'adolescence. À l'inverse, l'hybridation artistique suscite la méfiance ou le rejet de la part des jeunes pratiquants les plus relégués professionnellement et socialement, qui présentent un attachement plus fort à la culture des rues, aux pratiques déviantes (comme la petite délinquance), et qui se méfient plus de la culture dominante, synonyme d'altérité sociale et assimilé à l'institution scolaire qu'ils ont quittée prématurément. Par ailleurs, cette sélection sociale possède aussi une dimension genrée. En effet, dans les quartiers populaires, les filles prennent moins part que les garçons aux activités de la culture des rues et aux sociabilités masculines déviantes (Lepoutre, 1997). Et elles se distinguent des garçons par des parcours scolaires plus longs (Duru-Bellat & Kieffer, 2008, Beaud & Masclet, 2006), et donc une acculturation plus profonde à la culture dominante. Elles sont donc plus enclines à se plier aux exigences institutionnelles de mise à distance des dispositions déviantes de la culture des rues et d'hybridation avec des formes culturelles légitimes³³⁷.

Dans le prochain chapitre, nous verrons que les réseaux marchands traditionnels qui s'ouvrent au hip-hop au même moment offrent aux pratiquants de la deuxième génération des opportunités de diffusion plus nombreuses et leur permettent d'élaborer des propositions artistiques plus diverses, en dehors des seuls canons de la culture dominante.

³³⁷ La dimension genrée du recrutement des pratiquants de la deuxième génération est abordée plus en détail dans le chapitre 6.

Chapitre 5

Consécration marchande, banalisation et diversification esthétique

"You know how Wall Street wants public companies to grow? [...] Well, the street wants us to grow. The street is watching. The hip-hop community takes pride in growth. They love big. Not cool, small, and alternative. Hip-hop aspires to own the mainstream."

Russell Simmons, producteur de rap étasunien, qualifié de « PDG du hip-hop » par l'hebdomadaire *Business Week*³³⁸

Alors que la reconnaissance du hip-hop par les institutions culturelles publiques se révèle limitée et très sélective, celui-ci fait l'objet d'une consécration par le marché à partir de la fin des années 1990, suivant ainsi le sillon tracé par son aîné étasunien. Sous l'effet de l'élargissement du public, certains artistes intègrent alors des réseaux privés habituels de diffusion des arts et des loisirs « grand public » et développent des modèles économiques marchands pérennes. Ainsi, à défaut d'être devenues des arts légitimes, les œuvres du hip-hop deviennent-elles aussi, des produits culturels marchands de masse. Pour illustrer cette ouverture marchande, nous mobiliserons des éléments des trajectoires professionnelles de certains pratiquants rencontrés sur nos terrains d'enquête, ainsi qu'un compte-rendu d'observation d'un des principaux *battles* de danse hip-hop en France.

La consécration marchande est facilitée par des conditions structurelles (lois sur les « quotas » de 1994, par exemple) et économiques (imaginaire des « cultures urbaines ») qui favorisent, de façon diverse, l'entrée de nouvelles formes artistiques émergentes dans l'industrie des loisirs et du divertissement. L'histoire des associations étudiées et le récit de certains pratiquants attestent par ailleurs du fait que le choix du marché est souvent le corollaire du refus de se plier aux exigences esthétiques et à la sélection opérées par les institutions culturelles légitimes. De fait, le marché procure des opportunités de diffusion plus

³³⁸ Susan Berfield, « Russell Simmons, the CEO of Hip-Hop », *Business Week*, 26 octobre 2003. Russel Simmons est le frère du rappeur Joseph Simmons – « Rev Run » du groupe Run-DMC. Il est un de grands producteurs du rap aux États-Unis, notamment à travers le label spécialisé Def Jam Recordings, qu'il a cofondé.

nombreuses que l'ouverture institutionnelle et opère une moindre sélection entre les disciplines et, au sein des disciplines, entre les pratiquants. On retrouve donc, parmi les pratiquants de ce hip-hop marchandisé, des individus qui présentent des dispositions sociales et culturelles diverses.

Toutefois, le choix du marché est souvent un choix par défaut et il est synonyme de précarité pour la majorité des pratiquants. Par ailleurs, comme dans le cas de la reconnaissance institutionnelle, la consécration par le marché n'est pas neutre. S'adapter aux contraintes du marché suppose souvent transformer sa pratique pour produire des œuvres vendables. C'est à dire soit des œuvres qui reproduisent en les folklorisant les modes de vies les plus déviants des « jeunes de cités » ; soit des œuvres qui adoptent les standards commerciaux des produits culturels à destination du « grand public ».

« *L'accès à la vie d'artiste* » (Mauger *et al.*, 2006) suppose enfin que les pratiquants, s'organisent économiquement pour capter les opportunités marchandes et générer des profits. Cette adaptation marchande tend à faire émerger un petit nombre de personnels de renforts, qui sont souvent d'anciens pratiquants, et qui deviennent des acteurs économiques centraux et incontournables de l'économie du hip-hop de la deuxième génération.

I. L'entrée du hip-hop dans le marché privé des arts et des loisirs

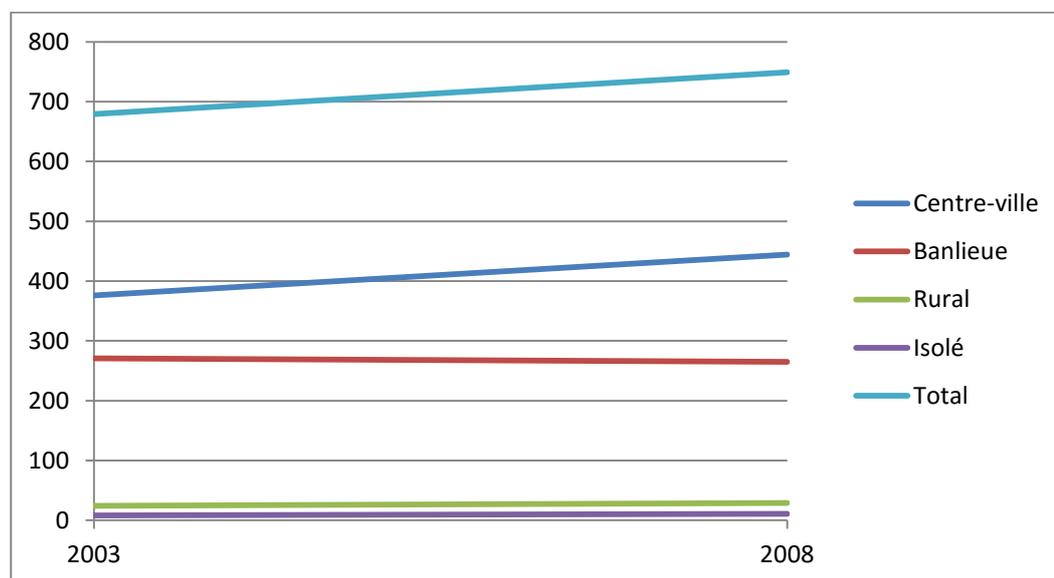
Plusieurs éléments permettent d'objectiver et de préciser les contours de l'entrée des disciplines du hip-hop dans les réseaux privés conventionnels de diffusion des arts, de la culture et du divertissement « grand public ».

A. Les nouveaux lieux du hip-hop marchandisé

L'analyse de la base de données des acteurs spécialisés du hip-hop en France publiée par le Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles (IRMA) fournit un indice permettant d'apprécier l'entrée des disciplines du hip-hop dans l'économie des industries culturelles et des loisirs à destination du « grand public ». Plus précisément, nous nous

intéressons ici à l'évolution entre 2003 et 2008 de la catégorie « Artistes »³³⁹. Cette catégorie comprend surtout des artistes individuels de danse et de musique et dans ce cas, les adresses indiquées sont souvent celles de leurs agents, tourneurs, sociétés de production ou maisons de disques. Ces artistes individuels représentent 71% des acteurs de cette catégorie en 2003, et 77% en 2008. La catégorie comprend également, de façon plus marginale, quelques « graffitis-artistes » – dans ce cas, les adresses sont celles de collectifs ou de galeries – et des compagnies de danses et les collectifs artistiques (groupes et petits labels de rap, *crew* de graffeurs, collectifs interdisciplinaires) dont l'adresse indiquée est alors le siège social de l'association ou de l'entreprise.

Fig. 14 – Localisation des artistes de hip-hop par type d'unité urbaine entre 2003 et 2008



Entre 2003 et 2008, le nombre total des artistes répertoriés augmente d'environ 11%. Comment interpréter ce résultat ? Cette augmentation montre un accroissement du nombre d'artistes individuels professionnels. Mais il n'est pas aisé de déceler les causes de cette professionnalisation. S'agit-il de la conséquence de l'intégration de certains artistes aux réseaux institutionnels et professionnels de financement et de diffusion publics de la culture légitime en France ? Ou bien de leur professionnalisation en dehors de ces réseaux ? En regardant la répartition par types d'« unités urbaines », on réalise que l'accroissement du nombre de ces acteurs est surtout le fait d'acteurs dont les adresses indiquées sont localisées

³³⁹ Pour une présentation plus détaillée de cette base de données, voir chapitre 3.

dans les centres-villes. Or, ce sont dans les centres-villes que se situent la plupart des « *personnels de renforts* » qui, au sein de « *mondes de l'art* » (Becker, 1988), collaborent à la production artistique et à la diffusion commerciale des œuvres au côté des artistes. On peut alors émettre l'hypothèse que l'accroissement de leur nombre est un indice de la hausse du degré de professionnalisation des artistes hip-hop et de leur intégration croissante à l'économie marchande des industries culturelles et des loisirs, en dehors des réseaux des institutions culturelles publiques légitimes (voir chapitre 4).

Cette hypothèse est consolidée par plusieurs faisceaux d'indices qui attestent de cette intégration croissante des disciplines du hip-hop aux réseaux de diffusion « grand public » et de leur banalisation au sein des loisirs « de masse ». Cette consécration marchande concerne toutes les disciplines du hip-hop, même si l'on constate un phénomène partiellement inversé par rapport à la reconnaissance institutionnelle. En effet, dans le cas présent, c'est le rap qui est particulièrement concerné par cette reconnaissance, alors qu'il faisait l'objet d'une moindre reconnaissance institutionnelle que la danse hip-hop et le graff. En revanche, certaines œuvres de ces deux dernières disciplines font également l'objet de formes de reconnaissance marchande en parallèle de leur reconnaissance par les institutions publiques de la culture légitime en France. De façon générale, cette ouverture marchande se produit sous l'effet de conditions structurelles qui favorisent, de façon diverse, l'entrée de nouvelles formes artistiques émergentes dans l'industrie des loisirs et du divertissement.

Dans le cas du rap, on peut objectiver cette consécration marchande en observant la forte croissance et la diversification de son public.

Encadré 10 – L'évolution du public du rap en France depuis 1997

Les enquêtes du Ministère de la Culture sur les pratiques culturelles des Français montrent que le genre rap est en forte hausse parmi les « genres écoutés le plus souvent » entre 1997 – où il est cité par 5 % des répondants – et 2008 – où ce taux atteint 14 %³⁴⁰. Il reste toutefois loin derrière les « chansons et variétés françaises » (68%), les « Variétés internationales, RnB » (28%) et le « pop rock » (25%).

L'augmentation est la plus forte parmi les 15-19 ans (de 28 % à 42 %), les 20-24 ans (10 % à 43 %) et les 25-34 ans (de 3 % à 21 %). Il est désormais cité par 40% des lycéens et 34% des étudiants. On distingue donc ici un fort nivellement générationnel, qui permet de supposer que prochaine vague de cette enquête (vers 2018) marquera une percée de ce genre musical chez les quadragénaires, et un renforcement du goût pour le rap chez les adolescents et les jeunes adultes, toutes PCS confondues.

³⁴⁰ La catégorie évolue au passage de « rap » à « hip-hop, rap ». Mais on peut supposer que l'effet de cette évolution sur les résultats enregistrés est marginal.

Le public du rap reste très majoritairement masculin mais tend à se féminiser, puisque la progression du goût pour le rap passe de 3 % à 11 % chez les femmes alors qu'elle passe de 7 % à 17 % chez les hommes. Par ailleurs, la part des amateurs de rap parmi les plus diplômés croît : elle se maintient à 12 % chez les titulaires du seul BEPC quand elle passe de 3 % à 9 %³⁴¹ chez les diplômés du supérieur.

Enfin, la progression de cette préférence est comparable dans les petites villes (de 4 % à 12 %) et dans les grandes agglomérations (de 5 % à 16 %).

D'autre part, la préférence exclusive (« genre de musique écouté le plus souvent ») pour le genre « hip-hop, rap » est plus développée chez les membres des PCS populaires (demandeurs d'emploi : 26%, ouvriers : 19% ; employés : 13%) que chez ceux des PCS supérieures (professions intermédiaires : 12% ; cadres et professions intellectuelles supérieures : 10% ; indépendants : 8%).

Source : Ministère de la Culture. Enquêtes sur les pratiques culturelles des Français, 1997 et 2008

Le public du rap conserve donc une assise masculine, urbaine et peu diplômée, qui correspond au public originel du rap et qui est un héritage de son ancrage dans l'espace social des quartiers populaires (voir chapitre 3). Mais le public du rap n'est pas assimilable à un public de jeunes habitants des quartiers populaires, qui ne constituent qu'une partie de son public. En effet, l'enquête de Stéphanie Molinero sur les publics du rap (Molinero, 2009) a montré que *« contrairement aux préjugés concernant le rap, les individus issus ou appartenant aux classes populaires sont plus que les autres indifférents au rap. De plus, les individus appartenant aux classes populaires et moyennes ont une propension plus forte que ceux des classes supérieures à émettre un avis négatif sur le rap, ce qui conforme l'idée selon laquelle le rap n'est pas le porte-parole de l'ensemble des individus formant les classes défavorisées ou encore de l'ensemble des jeunes habitants des cités »* (ibid. : 22)³⁴². Le rap est donc un genre musical qui tend à être apprécié par un public de plus en plus varié, et notamment par des jeunes de toutes origines sociales confondues, par des femmes et des auditeurs diplômés. Et Stéphanie Molinero de résumer *« les récepteurs de cette musique qui sont scolarisés se recrutent [...] de façon croissante, parmi les classes supérieures de la société »* (ibid. : 37)³⁴³.

³⁴¹ Ce taux est amené à croître encore puisque 34% des étudiants du supérieur citent le rap parmi leurs genres préférés.

³⁴² David Lepoutre, dans son enquête sur les adolescents d'un grand quartier d'habitat social de La Courneuve (Seine-Saint-Denis) avait déjà montré ce rejet (Lepoutre, 1997: 403).

³⁴³ Stéphanie Molinero montre qu'en fonction des types de rap, on retrouve des publics aux recrutements sociaux différents. Partant du principe qu'*« il est peu probable que tous les récepteurs de rap socialement hétérogènes, aient tous le même point de vue sur cette musique, l'apprécient pour les mêmes raisons, et de la même façon »* (Molinero, 2009 : 23), elle met en évidence que le détail des préférences parmi les amateurs de rap est fortement corrélé aux appartenances sociales de ces derniers. Ainsi *« les récepteurs du rap issus et/ou appartenant aux classes populaires recherchent, plus que les autres récepteurs, une « esthétique populaire » (demandant à l'œuvre de remplir une fonction) alors que les récepteurs issus et/ou appartenant aux classes dominantes sont plus sensibles à « l'esthétique savante » (qui s'intéresse principalement à la forme de l'œuvre). »* (ibid. : 281). L'enquête révèle ainsi qu'il existe plusieurs publics du rap, dont les goûts et la façon d'apprécier les œuvres varient, notamment en fonction de leurs appartenances sociales.

On peut faire l'hypothèse qu'une partie de l'élargissement de ce public est un effet de la reconnaissance institutionnelle dont il fait l'objet. Celle-ci, même si elle est moins importante que pour la danse hip-hop (voir chapitre 4), n'amène pas moins un public de gros consommateurs culturels à s'intéresser à ce genre, à l'occasion d'un festival généraliste programmant du rap, d'une émission de radio ou de télévision invitant un rappeur, d'un article de presse évoquant le rap ou par socialisation avec les proches, notamment les plus jeunes. Mais on peut surtout y voir le signe que le rap constitue depuis la fin des années 1990 un marché foisonnant pour les professionnels de la musique (maisons de disques, radios, producteurs, etc.), qui touche un public nombreux et constitué surtout de jeunes, c'est-à-dire de gros consommateurs de musique. Bref, sans pour autant que nous puissions affirmer comme Laurent Bouneau, le directeur général des programmes de Skyrock, que « *le rap est la musique préférée des Français* »³⁴⁴, le rap est sans aucun doute le genre musical préféré des jeunes, toutes PCS confondues, et est en passe de devenir un des genres musicaux les plus consommés par les Français. Il s'agit d'ailleurs d'un des genres porteurs de l'industrie du disque en France, qui a bien résisté à la crise qu'a connu ce secteur industriel depuis le milieu des années 2000. Les chiffres des ventes de disques publiés par le Syndicat national de l'édition phonographique (Snep) le confirment. Si l'on s'intéresse uniquement aux « top 50 » (albums physiques et téléchargements confondus), on constate que les disques de rap en français³⁴⁵ figurent systématiquement dans le classement depuis 1994, mis à part une surprenante absence en 2000³⁴⁶. On constate également que leur rang dans ce classement est à peu près stable, avec quelques incursions dans le « top 10 », et même une première place pour l'album de Diam's, *Dans ma bulle* (EMI), en 2006. Depuis 2003, le nombre des artistes de rap en français figurant dans le « top 50 » tend également à croître, avec un record de cinq artistes de rap en français figurant simultanément dans ce classement pour les années 2006 et 2007.

³⁴⁴ Laurent Bouneau, Fif Tobossi, Toni Behar, *Le rap est la musique préférée des Français*, Don Quichotte – Le Seuil, Paris, 2014.

³⁴⁵ Notre sélection des disques rentrant dans cette catégorie est en partie subjective. Elle s'appuie sur nos propres critères d'appréciation. Ainsi, nous avons volontairement intégré des artistes dont la labélisation « rap » fait débat parmi les amateurs (Fatal Bazooka et Grand Corps Malade, Manau), mais dont le contenu formel des albums correspond à une « *diction mi parlée, mi chantée de textes élaborés, rimés et rythmés* » (Lapassade & Rousselot, 1996 : 9).

³⁴⁶ Absence que l'on peut expliquer par les ventes importantes, cette année-là, d'artiste de R'n'B et rap anglophone (Craig David, *Born to do it*, Eminem, *The Marshall Mathers LP*, R.Kelly *TP-2.com*) et d'artistes pratiquants de genres proches du rap tels que le ragga (Nuttea, *Un signe du temps*), qui ont relégué les albums de rap en français un peu plus bas dans le classement (Bandes originales de *Comme un aimant* et de *Taxi 2*, Disiz la Peste, *Le poisson rouge*, etc.)

Fig.15 – Les albums de rap en français les plus vendus (albums physiques et téléchargements) en France depuis 1991

Année	Artiste, Album	Rang dans le « top 50 »
2014	Black M, <i>Les yeux plus gros que le monde</i>	6
	Maitre Gims, <i>Subliminal</i>	10
	Soprano, <i>Cosmopolitaine</i>	32
2013	Maitre Gims, <i>Subliminal</i>	3
	Sexion d'Assaut, <i>L'apogée</i>	28
2012	Sexion d'Assaut, <i>L'apogée</i>	3
	Booba, <i>Futur</i>	43
2011	Soprano, <i>La colombe et le corbeau</i>	35
	Sexion d'Assaut, <i>Les chroniques du 75. En attendant l'apogée</i>	43
2010	Sexion d'Assaut, <i>L'école des points vitaux</i>	10
	Soprano, <i>La colombe</i>	32
2009	Diam's, <i>S.O.S</i>	38
	La Fouine, <i>Mes repères</i>	47
2008	Grand Corps Malade, <i>Enfant de la Ville</i>	29
2007	Diam's, <i>Dans ma bulle</i>	18
	Fatal Bazooka, <i>T'as Vu</i>	26
	Soprano, <i>Puisqu'il faut vivre</i>	33
	Grand Corps Malade, <i>Midi 20</i>	45
	MC Solaar, <i>Chapitre 7</i>	46
2006	Diam's, <i>Dans ma bulle</i>	1
	Grand Corps Malade, <i>Midi 20</i>	10
	Sinik, <i>Sang froid</i>	29
	Booba, <i>Ouest Side</i>	40
	Sniper, <i>Trait pour trait</i>	43
2005	Sinik, <i>La main sur le cœur</i>	39
2004	Compilation, <i>Planète rap 2004</i>	25
	Kool Shen, <i>Dernier round</i>	47
2003	Sniper, <i>Gravé dans la roche</i>	25
	Compilation, <i>Rap et R'n'B non stop 2003</i>	30
	Compilation, <i>Planète rap 2003</i>	40
	IAM, <i>Revoir un printemps</i>	46
2002	Compilation, <i>Urban Peace Live</i>	31
2001	Mc Solaar, <i>Cinquième as</i>	9
	Fonky Family, <i>Art de rue</i>	20
2000	/	
1999	Saïan Supa Crew, <i>KLR</i>	31
	113, <i>Les Princes de la ville</i>	35
1998	Manau, <i>Panique Celtique</i>	6
	NTM, <i>Suprême NTM</i>	9
	Compilation, <i>Bande Originale du film Taxi</i>	26
1997	IAM, <i>L'école du micro d'argent</i>	4
	MC Solaar, <i>Paradisique</i>	22
	Passi, <i>Les tentations</i>	27
1996	Doc Gynéco, <i>Première consultation</i>	5
1995	NTM, <i>Paris sous les bombes</i>	17
1994	Mc Solaar, <i>Prose Combat</i>	6
	IAM, <i>Ombre est lumière Vol. 1 & 2</i>	36
1993	/	
1992	/	
1991	Benny B, <i>L'album</i>	24
	Mc Solaar, <i>Qui sème le vent récolte le tempo</i>	35

Source : Syndicat national de l'édition phonographique

Par ailleurs, le rap trouve aussi sa place dans d'autres espaces marchands habituels de diffusion de la musique : bandes originales de films « grand public » (tels les trois volets de la série *Taxi*, réalisée par Luc Besson entre 1998 et 2003), grands festivals de musique généralistes, rappeurs invités à des *talk-shows* télévisés et radiophoniques, etc. Certains rappeurs intègrent également l'industrie médiatique des loisirs, en accédant aux émissions de télé-crochets (Booba invité à *Star Academy* en 2006, puis La Fouine en tant que juré de la même émission en 2013).

Une frange de la danse hip-hop fait également son entrée dans l'économie marchande de la culture et des loisirs, et notamment dans l'industrie du divertissement de masse. Cette évolution est, par exemple, attestée par l'explosion de l'industrie des *battles* de danse hip-hop depuis le milieu des années 2000. Ces concours – qui correspondent à la forme originelle de pratique la danse hip-hop telle qu'elle est apparue aux Etats-Unis et en France – opposent deux danseurs ou groupes de danseurs dont le vainqueur est déterminé par un jury de danseurs confirmés. Les *battles* possèdent donc une dimension spectaculaire et compétitive qui les rend particulièrement compatibles avec l'industrie du divertissement. À titre d'exemple, les deux plus gros *battles* de danse hip-hop en France, le « Juste Debout » et le « Battle of the Year » – que son fondateur qualifie de « *plus gros événements de danse au monde* »³⁴⁷ – réunissent ainsi entre 15 000 et 20 000 spectateurs chaque année. Le compte-rendu d'observation que nous avons réalisé lors de l'édition 2012 du « Juste Debout » permet de rendre compte de la façon dont une partie des membres de la deuxième génération de danseurs hip-hop a accédé à l'économie du divertissement de masse.

³⁴⁷ « Juste debout, l'internationale du hip-hop », *Le Monde*, 23 mars 2012.

Encadré 11 – L'édition 2012 du « Juste Debout » (observation)

Le « Juste Debout » est une des principales compétitions internationales de danse hip-hop. Elle voit s'affronter sous la forme de battles plusieurs dizaines de duos de danseurs réunis dans six grandes genres dits « debout » (locking, popping, new style, house, expérimental et top rock). Ces danseurs sont sélectionnés en amont lors d'une tournée de battles tremplins qui se déroulent dans quinze pays. La compétition, organisée sur une journée, a été créée en 2002 par un danseur professionnel, Bruce Ykanji. Elle a peu à peu gagné en audience et en nombre de spectateurs et se tient désormais au Palais omnisports de Paris-Bercy depuis 2008. L'édition de 2012 a fait le plein, réunissant environ 18 000 spectateurs.

Observation, dimanche 11 mars 2012, Palais omnisports de Paris-Bercy

Arrivé vers 15h00, nous faisons le tour des lieux. Dans le hall circulaire du Palais omnisports de Paris-Bercy se trouvent plusieurs stands d'animation publicitaires (jeux-concours organisés par TF1 et Pioneer, consoles *Playstation* en libre accès, distribution d'échantillons publicitaires, Coca-Cola). Le sponsor officiel de l'événement est le constructeur électronique Pioneer, qui fait la promotion de ses produits et notamment d'un système d'enceintes portable censé s'inspirer des anciens *ghetto blasters*. Des panneaux publicitaires de différentes tailles sont disposés dans tous les espaces de l'équipement. L'événement est par ailleurs filmé et retransmis par CanalStreet TV, une web TV du groupe Canal+.

A côté de la salle principale, un espace du hall a été aménagé et dédié à des *battles* de breakdance [une danse qui, à l'inverse de la danse « debout », se pratique surtout au sol]. On y trouve un morceau de linoléum qui fait office de piste de danse, un DJ derrière sa console et ses platines, deux animateurs et une table pour le jury. Les binômes s'inscrivent directement à leur arrivée et effectuent des démonstrations d'une minute chacun, ponctuée par les applaudissements et les encouragements des spectateurs. Environ 300 personnes observent cette scène. Des *breakdancers* s'entraînent un peu partout autour et dans les espaces vides du hall, où des cercles éphémères se forment occasionnellement.



La salle principale est remplie aux deux tiers (elle se remplira progressivement durant la soirée). Le public est assis dans les gradins ou debout dans la fosse, autour de la scène, un peu surélevée. La scène a la forme d'un grand cercle parqueté, derrière laquelle trône la tribune des jurys (en forme d'enceinte de la marque du sponsor), dont les votes, à l'issue de chaque *battle*, s'affichent sur un grand écran lumineux.



Les deux binômes (bleu et rouge) se tiennent de part et d'autre de la scène, avant de passer chacun à leur tour au milieu pour effectuer leur démonstration. (sur la photo suivante, les deux *speakers* demandent au jury de trancher à l'issue du *battle*. C'est l'équipe rouge qui l'emporte.).



L'observation du public laisse apparaître plusieurs éléments : près de 30% de femmes pour 70% d'hommes environ ; peu de personnes âgées de plus de 35 ans environ ; la moyenne d'âge se situe plutôt entre 20 et 25 ans ; près des deux-tiers de « non Blancs », dont une majorité vraisemblablement enfants ou petits-enfants d'Africains subsahariens ou d'Antillais ; le public est très apprêté et les styles vestimentaires sont très inspirés hip-hop : grosses baskets (au moins 80%

du public porte des baskets !), pantalons larges pour les garçons ou leggings pour les filles, t-shirts larges, casquettes, bonnets, coupes de cheveux volumineuses et originales.

Une grande partie du public est probablement constitué de danseurs amateurs ou professionnels. On peut le deviner en observant les *hexis* corporelles (physiques minces et musclés, tenue du dos droite), et car nous surprenons beaucoup de discussions expertes au sujet des danseurs qui se produisent sur la scène ou de ceux qui s'entraînent de façon informelle dans le hall. Les mouvements les plus techniques – qui ne sont pas forcément les plus spectaculaires – sont également très salués (applaudissements ou cris grave : « *hòôôô* »), ce qui laisse supposer qu'une grande partie du public est capable d'identifier ces mouvements et d'apprécier leur degré de technicité et leur difficulté d'exécution.

La compétition est très longue (environ 8 heures) et comprend plusieurs tours éliminatoires. Elle est organisée à la manière d'un spectacle bien rôdé qui vise à maintenir l'attention du public tout au long de la journée, en attendant les finales qui ont lieu le soir. Elle est entrecoupée d'animations diverses : concerts, spectacles visuels et sonores, plaisanteries des *speakers*, interludes vidéo et démonstrations de danse et de musique.

La musique qui constitue le fond sonore sur lequel se déroulent les *battles* n'est presque pas constituée de rap. Il s'agit le plus souvent de *breakbeats* d'inspiration funk ou électro.

L'apparition sur France Ô en octobre 2010 de l'émission télévisée *Dance street* mettant en scène ces *battles* témoigne, quant à elle, de l'entrée de la danse hip-hop de *battle* dans l'industrie médiatique des loisirs « grand public ». On trouve également de façon de plus en plus commune des séquences de danse hip-hop dans de nombreux vidéoclips musicaux accompagnant des morceaux de musique diffusés par les grands acteurs de l'industrie musicale. Enfin, tout un ensemble d'autres éléments – qui pourraient éventuellement être mieux objectivés – montrent que la danse hip-hop intègre aussi des circuits marchands plus conventionnels des loisirs privés et que celle-ci se banalise au sein des espaces habituels de pratique et de représentations chorégraphique. Ainsi, depuis une dizaine d'années, la danse hip-hop a intégré l'offre habituelle de la plupart centres de danse municipaux, des MJC, mais aussi des centres de loisirs pour enfants ou des comités d'entreprise.

Concernant le graff et le tag, il est frappant de constater à quel point l'esthétique du graffiti et du tag est peu à peu devenue l'esthétique majoritaire symbolisant la ville et les modes de vie jeunes et urbains. Chorong Yang évoque, à ce sujet, une « *mercantilisation de l'art rebelle* » (Yang, 2014 : 263) qui se produit d'abord aux Etats-Unis dès le milieu des années 1980 avant de toucher la France. Le graffiti et le tag, à partir du début des années 2000, font l'objet d'un intérêt accru de la part de collectionneurs privés, mais aussi de la part d'entreprises des secteurs de l'information et de la communication. Ainsi, graffiti et tag influencent fortement les univers du graphisme et de la publicité, à travers les logos et les identités visuelles de marques ou les campagnes publicitaires, qui empruntent souvent aux typographies les plus lisibles et les moins codés (lettrages épais de type « *bubble* » ou « *bloc* », ou lettrages plus fin

de style « fatcap », plutôt que l'enchevêtrement des lettres propre au « *wildstyle* »). Mais le graffiti et le tag inspirent aussi les publicitaires dans la forme, puisqu'on peut dégager nettement une filiation entre ces expressions artistiques et certaines formes de *street marketing*, telles que les affichages sauvages sur les murs et le sol, les publicités en pochoir ou encore l'utilisation du mobilier urbain et des bâtiments publics comme supports publicitaires.

Nous avons donc mis en évidence une dynamique d'ouverture marchande de certaines franges du hip-hop qui se réalise en même temps que la dynamique d'ouverture institutionnelle mentionnée précédemment (voir chapitre 4). Au passage, ce constat confirme que le modèle élaboré par Richard Peterson au sujet des musiques afro-américaines à travers son fameux modèle folk/pop/fine (Peterson, 1972) est peu opérant pour le hip-hop en France. L'importance du poids des institutions culturelles dans le mécanisme d'évolution des usages sociaux des arts en France conduit en effet à modifier ce schéma. La phase durant laquelle les disciplines du hip-hop ont servi de support à une affirmation politique et sociale (*folk phase*) a bien été suivie de deux phases d'entrée dans la culture *mainstream* (*pop phase*) et de la production de discours savants et esthétisants autorisant la reconnaissance par les institutions culturelles légitimes (*fine art phase*). Mais, alors que dans le modèle de Peterson, ces phases sont successives, elles sont concomitantes dans le cas du hip-hop en France. Comme nous l'avons signalé plus haut, il faut y voir l'effet du volontarisme des pouvoirs publics français et de sa politique culturelle, qui promeut des expressions artistiques en même temps, voire avant le marché.

B. La banalisation marchande des « cultures urbaines »

Quelles sont les conditions économiques et intellectuelles qui rendent possible cette consécration marchande ?

Une première condition de possibilité provient de l'intérêt économique qu'y portent certains industriels de la culture et des loisirs. Ainsi, la banalisation du rap dans l'industrie du disque et l'élargissement corrélatif du public s'expliquent surtout par l'attention que certains médias spécialisés et professionnels du disque commencent à lui porter dès la fin des années 1990. En effet, à partir de cette période, et durant toute la décennie 2000, certains artistes de rap vont

peu à peu intégrer des réseaux de diffusion musicaux « grand public ». Des radios « jeunes » locales ou nationales – comme l’emblématique Skyrock qui opère sa conversion du rock au rap – commencent alors à miser sur le phénomène rap (Hammou, 2012 : 194 et suiv.). La loi votée le 1^{er} février 1994 dite « Loi Toubon » (entrée en vigueur le 1^{er} janvier 1996), qui introduit des quotas de chansons francophones à la radio et à la télévision, encourage les repositionnements de ces radios. Elles diffusent des titres produits par des rappeurs français et distribués par les grandes maisons de disques (les « majors »), qui parient alors sur la vague de rap, et dont certaines créent des labels spécialisés en rap (comme par exemple Hostile records, par EMI en 1996). Elles diffusent également les productions d’une autre partie des rappeurs, qui font le choix de passer par des labels plus petits dits « indépendants », généralement fondés par des DJ et producteurs (Jimmy Jay Production, Secteur Ä, Time Bomb, etc.) ou des rappeurs eux-mêmes (IV my People, B.O.S.S., 45 Scientific, Beat de Boul, Scred Productions, Tallac Records, etc.).

Ce phénomène, que Karim Hammou qualifie de « *double médiation vers le grand public* » (*ibid.* : 212) témoigne d’une certaine implication des pratiquants eux-mêmes et des personnels de renfort, qui trouvent ici une sorte de compromis avec les grands industriels du secteur. Dans d’autres cas, certaines initiatives marchandes dédiées à la production et à la diffusion du rap parviennent à se passer du soutien des gros industriels. C’est le cas de l’économie plus souterraine et informelle de la médiatisation du rap par la diffusion de *mixtapes*. Ces cassettes, vendues à partir de la fin des années 1990 et qui connaissent leur apogée vers l’année 2000, sont diffusées par la vente par correspondance ou la vente en magasin spécialisé (environ 50 francs à l’origine). Elles sont produites par des DJ, et combinent des œuvres mixées (généralement sans l’accord des ayant-droit) et des œuvres originales de rappeurs qui acceptent de diffuser leur musique sans contrepartie financière afin de se faire connaître.

Encadré 12 – Les lucratives mixtapes d’Alfred : « un passage obligé pour les rappeurs »

Avant de devenir DJ de scène, puis ingénieur du son, Alfred s’est fait connaître en produisant et en vendant des mixtapes qu’il fabriquait chez lui avec son propre matériel. Il en a produit environ une dizaine entre 1999 et 2004, qui se vendaient à plusieurs centaines d’exemplaires.

« Vers 1999-2000, j’ai commencé à vendre des *mixtapes*. [...] Les annonces étaient dans la presse spécialisée : *Radikal*, *Groove*, etc. Le fait de faire des mixtapes avec des freestyles, où tu invites des rappeurs à rapper, ça permet de lancer des rappeurs. À l’époque, pour les rappeurs, c’était le passage obligé. [...] Ça m’arrivait de contacter certaines personnes que je ne connaissais pas forcément, d’ailleurs. Mais il m’est arrivé de recevoir beaucoup de demandes de rappeurs que je ne connaissais pas, qui voulaient savoir s’ils pouvaient m’envoyer des maquettes pour que je les écoute et pour savoir s’ils pourraient être sur la *mixtape*, ou pour que je place leur son.

Et à l’époque, la plupart des DJ – comme moi – on était comme des directeurs artistiques, puisqu’on sortait un produit sur lequel c’était nous qui choisissons les gens, et ça leur permettait d’avoir une certaine visibilité. Et mine de rien, je me suis rendu compte après coup – sur le moment, je ne le savais pas – que je m’étais quand même fait un petit nom. Et du coup, c’est pour ça qu’il y avait des gens qui m’appelaient.

A l’époque, ce n’était pas aujourd’hui : ils n’avaient pas tous un studio à la maison comme aujourd’hui. C’était les DJ qui sortaient leurs *mixtapes*. [...] Les rappeurs, ils avaient besoin des DJ pour leur faire leur son. Ils n’avaient pas les moyens d’avoir des instrus, d’aller en studio, d’enregistrer, de « sortir » [des disques]. Une *mixtape*, en vrai c’était un peu facile. Enfin facile, oui et non. C’était quand même de l’investissement de base. Mais une fois que tu avais le matériel, pour un DJ, c’était assez facile. Et ça rapportait bien (rires). »

Dans le cas de la danse hip-hop, le développement d’importants *battles* n’aurait pu voir le jour sans l’intérêt porté par des sponsors. Ainsi, les principaux *battles* sont-ils produits grâce aux financements apportés par des grandes marques qui investissent au nom d’une stratégie de marketing à destination des jeunes urbains : RedBull, Pioneer, Nike, Coca-Cola, Canal+, etc. Par ailleurs, ces *battles* s’insèrent dans une économie internationale. À côté du « Battle of the Year » (sponsorisé par Redbull), les deux autres principales compétitions de danse hip-hop à l’échelle mondiale sont les « UK B-Boy Championships » (Royaume-Uni, sponsorisé par Sony), le R16 Korea (Corée du Nord, financé en partie par le Ministère du Tourisme, et sponsorisé par Redbull, Puma, et Alcatel, entre autres). Il existe également des championnats du monde de *breakdance* qui réunissent, depuis 2014, les finalistes de huit grandes compétitions organisées à travers le monde (Etats-Unis, Allemagne, Corée du Sud, Etats-Unis, Pays-Bas, Slovaquie, France et Italie), illustrant la mondialisation de cette industrie du spectacle.

L’investissement des sponsors est capital pour le fonctionnement de cette industrie. Ils financent la production, mais aussi les rémunérations des pratiquants (les gains des

vainqueurs, appelés *prize money* sur le modèle du sport professionnel). Ainsi, les organisateurs du troisième principal *battle* de France, le « Chelles battle pro » qui a vu le jour à Chelles en 2000 viennent, pour l'année 2016, de décider de se délocaliser à Marseille dans une salle plus grande. Zoubir Chibi, le fondateur de la célèbre compétition justifie ce choix en mettant en avant les contraintes économiques et l'influence des sponsors : « [nous sommes] dans une logique de développement de la marque Battle Pro [...]. Il faut bien comprendre que le Chelles Battle Pro est devenu une compétition internationale, avec une phase de qualifications qui se déroule sur les cinq continents. Il y a des sociétés privées, des offices de tourisme, des associations autour de la table, qui ont leur mot à dire »³⁴⁸. Cet exemple donne à voir à quel point les *battles* de danse hip-hop peuvent devenir un marché profitable dont l'organisation est calquée sur celle du divertissement de masse.

Une seconde condition de possibilité de cette consécration marchande tient à la formulation de discours visant à banaliser les disciplines du hip-hop pour en faire des produits normaux de l'industrie de la culture et du divertissement à destination du « grand public ». Ces discours ont comme préalable un glissement sémantique du terme « hip-hop » vers l'expression « cultures urbaines » et ses avatars (*street art*, danses urbaines, musiques urbaines, etc.). Ce glissement sémantique relève parfois d'une logique factuelle : l'englobement des disciplines du hip-hop dans un ensemble plus vaste, comprenant d'autres disciplines apparues plus récemment et dont la pratique est effectivement liée à l'environnement urbain (comme le skateboard, le parkour ou le *street soccer*). Ainsi, le terme de « hip-hop » est presque toujours absent de la communication officielle de l'association Urban Mood, qui favorise l'usage de l'expression « cultures urbaines », parfois déclinée pour qualifier diverses activités proposées : festivals de « films urbains », exposition sur le « graphisme urbain », rencontre sur la « mode urbaine », etc. Gauthier, le fondateur de l'association, mobilise une explication simple pour justifier ce choix :

Moi, à la base, je suis d'une culture hip-hop. Mais Urban Mood met plutôt en avant les cultures urbaines. Je n'ai pas de mal avec ça. C'est une question d'ouverture d'esprit. On ne s'enferme pas sur les pratiques classiques du hip-hop. On essaye de trouver des nouvelles formes d'expression, sans pour autant s'éloigner de notre mouvement de base, des trois disciplines [...]. Je crois que le hip-hop s'est inspiré des cultures du monde, aussi bien pour la musique, pour la danse que pour le graff. Et donc pour moi, l'extension du hip-hop à d'autres disciplines, c'est logique. Moi, quand je dis cultures urbaines, j'intègre aussi le BMX, le skate, le freestyle football, le double dutch ... Moi, c'est toutes les disciplines

³⁴⁸ « Pas de finale du Battle Pro à Chelles en 2016 », *Le Chellois*, 10 juillet 2015.

qui m'intéressent. Et du coup, c'est les disciplines qui vont dans notre continuité. Et quand on dit « hip-hop », ça ferme plus que ça n'ouvre. Alors que quand on dit « cultures urbaines », ça ouvre à plein de choses.³⁴⁹

Ici, l'adoption de l'épithète « urbain » relève d'une stratégie bien pensée liée à la nécessité de faire preuve d'« *ouverture d'esprit* » en intégrant à l'offre d'Urban Mood d'autres disciplines que les disciplines historiques du hip-hop. Il s'agit en quelque sorte de questionner l'unité des disciplines du hip-hop, dont nous avons signalé plus haut qu'il s'agissait surtout d'une construction mythique sous l'égide d'Afrika Bambaataa visant à rassembler un ensemble de pratiques hétérogènes (voir chapitre 1). Il faut signaler le cas particulier du *street art*, par lequel un nombre croissant d'artistes peignant des dessins sur des murs ou le mobilier urbain qualifient désormais leurs pratiques. Là encore, il s'agit d'une catégorie volontairement ouverte et floue, qui permet d'englober, aux côtés des graffeurs et des tagueurs classiques, des artistes réalisant des œuvres sous forme de pochoirs, de collages ou de constructions éphémères.

Mais ce glissement sémantique relève parfois également d'une logique de redéfinition de l'ancrage social et territorial des disciplines du hip-hop. Parler de cultures urbaines, c'est acter le fait qu'il s'agit d'activités artistiques n'ayant plus pour dénominateur commun un ancrage historique dans les quartiers populaires des grandes agglomérations. Le nouvel ancrage devient alors la « ville » en général, ou encore la « rue ». Le succès du terme soit sans doute beaucoup à la mission « Culture urbaines » mise en place en 2007 par le ministère de la Culture. Dans la lettre de mission, le ministre Renaud Donnedieu de Vabres désigne sous cette expression « *le graph (sic), le hip-hop, le rap ou la poésie urbaine, et plus globalement le street art* »³⁵⁰. Par la suite, l'expression a été adoptée massivement par un grand nombre d'acteurs associatifs et de pratiquants comme une nouvelle façon de présenter et de promouvoir leurs activités auprès d'un public large.

Comment comprendre l'intérêt marchand de ce terme ? On peut ici mobiliser ce que dit Pierre Ansart au sujet de la théorie de « l'imaginaire social » développée par Karl Marx dans son essai (le plus sociologique), *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* paru en 1852³⁵¹. Pour Marx, la perception que les individus agissant collectivement ont de leur vie réelle (la *praxis*) est parfois distordue par des représentations collectives qui dissimulent à leurs propres yeux les

³⁴⁹ Entretien avec Gauthier réalisé le 13 mars 2012.

³⁵⁰ Lettre de mission du Ministre Renaud Donnedieu de Vabres, *Mission « Cultures Urbaines ». Rapport au Ministre de la culture et de la Communication*, Ministère de la Culture et de la Communication, mars 2007.

³⁵¹ Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Les Éditions sociales, Paris, 1984.

objectifs de leurs actions. Il nomme ces représentations « *imaginaires sociaux* » en ce sens qu'ils ne découlent pas de constructions logiques ni de choses existantes. Mais ils sont forgés par des instances de pouvoir (économique, politique, médiatique) capables de les diffuser pour entretenir cette distorsion. Il utilise notamment ce concept pour décrire le déroulement de la Révolution de 1848. Pour lui l'imaginaire des révolutionnaires, nourri des représentations magnifiées de 1789, fait de « *rêveries et [d']illusions* » (Ansart, 1968 : 99) leur permet de « *justifier leur combat, d'exalter et de passionner leur tâche, [et] de masquer l'étroitesse des objectifs poursuivis* » (*ibid.* : 99) tout en contournant et en minorant les antagonismes de classes existant entre ces révolutionnaires. C'est donc « *le jeu des représentations fantasmées par lesquelles ils purent agir et faire leur propre histoire* » (*ibid.* : 99)³⁵². Plus généralement, le philosophe Paul Ricoeur résume ainsi le rôle de ces imaginaires chez Marx : il s'agit de « *diffuser la conviction que ces événements fondateurs sont constitutifs de la mémoire sociale, et à travers elle, de l'identité même de la communauté* » (Ricoeur, 1984 : 58).

Appliqué aux disciplines du hip-hop, l'imaginaire de la rue, que Karim Hammou qualifie de « *construction conceptuelle, symbolique et mythique* » (Hammou, 2012 : 222), peut servir des objectifs comparables. La rue peut en effet faire référence à deux choses. D'une part, la rue et la ville sont le terreau historique du façonnement des disciplines du hip-hop, aux Etats-Unis comme en France. C'est *l'espace commun* (le hall d'immeuble, le terrain vague, le centre commercial, le trottoir), le seul disponible pour accueillir des activités émergentes pratiquées par des jeunes marginaux majoritairement issus des quartiers populaires et périphériques. En ce sens, la rue constitue l'imaginaire des pionniers du hip-hop, et l'expérience de la rue constitue l'événement fondateur de leur mémoire sociale. C'est sans doute pour cela que des espaces comme le terrain vague du quartier de la Chapelle, ou la place du parvis de l'Opéra de Lyon sont si souvent mobilisés et évoqués comme des lieux pionniers ou « *mythiques* » du hip-hop en France. D'autre part, la rue est aussi un *espace public* de rencontre et d'échange, un lieu de déroulement des sociabilités entre les citoyens. Dans ce sens, la rue est le symbole d'un mode de vie propre aux habitants des centres urbains, caractérisé par la proximité avec les lieux de pouvoir et de culture, et par la promiscuité physique et les disparités sociales. Ici, la rue n'est pas le lieu que l'on occupe illégalement ou que l'on squatte, mais celui que l'on

³⁵² Pour une analyse plus précise de cette théorie de l'imaginaire social, voir Michel Kokoreff, 2014, « L'imaginaire social de la Marche de 1983. », *Africultures* n° 97, p. 28-42. L'auteur applique cette théorie à la Marche pour l'Egalité et contre le racisme de 1983 pour montrer en quoi celle-ci constitue une « *identité positive* » et un « *spectre* » réactivé régulièrement depuis trente ans par les mouvements politiques de luttes de l'immigration en France.

traverse, symbole de centralité. Comme dans la description de Marx, la mobilisation des symboles de la rue et de l'urbanité peuvent être analysées comme des constructions imaginaires. En effet, les disciplines du hip-hop ne se pratiquent presque plus dans la rue – mais de plus en plus dans des espaces marchands et institutionnels – et ne sont pas appréciées uniquement dans les villes, comme nous l'avons vu par exemple à travers l'évolution du public du rap. Cette construction imaginaire effectue alors un coup de force symbolique : celui de réunir sous un même référentiel volontairement ample l'histoire des pionniers du hip-hop en France et des jeunes générations de pratiquants à qui ils l'ont léguée, et les divers composantes sociales du public du hip-hop issues du mécanisme d'ouverture marchande et institutionnelle dont il a fait l'objet (jeunes des quartiers populaires, classes moyennes et supérieures des centres de villes moyennes et grandes, « racailles » et branchés, étudiants et cadres supérieurs). Là où le hip-hop restreint et clive, la rue élargit et fédère.

Le succès de l'expression « cultures urbaines », y compris chez les pratiquants eux-mêmes, peut dès lors être analysé comme le symbole de la consécration marchande du hip-hop en même temps qu'un argument de *marketing* permettant de taire ou d'atténuer symboliquement l'ancrage historique de ce dernier dans l'espace social et territorial des quartiers populaires des grandes agglomérations. En un mot, l'adoption de l'expression « cultures urbaines » accompagne la marchandisation et la « dé-ghettoïsation » du hip-hop.

Il reste alors à se demander comment ce hip-hop marchandisé trouve sa place dans le marché privé des arts et des loisirs. C'est-à-dire quelles sont les conditions d'entrée des expressions du hip-hop dans le marché et comment les pratiquants s'y adaptent

II. Vendre son art : un choix précaire et sous contrainte

Le marché privé des arts et des loisirs « grand public » offre aux pratiquants de la deuxième génération des opportunités de diffuser leurs œuvres. Mais ce choix est généralement un choix par défaut, pour des acteurs qui refusent à la fois les contraintes esthétiques des institutions culturelles légitimes (voir chapitre 4) et l’ancrage de leurs pratiques dans des dispositifs socioculturels (voir chapitre 3) vécu comme un enfermement et comme une instrumentalisation. La régulation dudit marché se déroule sous la forme d’interactions généralement défavorables aux pratiquants, entre des acteurs inégalement dotés en capital économique, synonyme de puissance. Il en résulte une grande précarité de la majorité des pratiquants, toutefois inégalement répartie selon les disciplines.

A. Le marché privé, un choix par défaut

Nos enquêtes permettent de donner corps aux raisons qui amènent certains pratiquants et acteurs associatifs à choisir de profiter de l’ouverture marchande en se tournant vers le marché privé pour diffuser leurs œuvres.

On peut d’abord citer le directeur artistique et ancien danseur de la compagnie de danse hip-hop Pockemon Crew, Riyad Fghani, qui raconte dans une interview la façon dont s’est opérée pour sa compagnie l’insertion dans l’industrie du divertissement de masse :

La peoplisation n’a jamais été notre objectif : on n’oublie pas d’où on vient, c’est-à-dire du parvis de l’opéra de Lyon, où on s’entraînait en rêvant d’ouvrir les portes des salles de spectacles. À l’origine, dès 1998, nous étions un groupe de battle. La compétition a toujours été notre fierté. On a remporté tous les titres, en individuel comme en groupe. Les marques ont alors commencé à s’intéresser à nous. Lilou, un de nos danseurs vedettes, est devenu l’image de Red Bull. En 2009, à New York, il a remporté la plus grosse compétition [le Red Bull BC One] [...] Qu’un Français remporte cette compétition aux États-Unis, la Mecque du hip-hop, c’était grandiose. On a alors été invités partout. Lors d’une des soirées, à Londres, il y avait Madonna. Elle a flashé sur le duo dansé par Lilou et Brahim. De fil en aiguille, ça a donné l’histoire que tout le monde connaît.³⁵³

³⁵³ « Hip-hop, Madonna, argent, rumeurs : les Pockemon Crew brisent le silence », *Le Progrès*, 5 avril 2012

Ce récit illustre bien comment un groupe de danseurs issus de milieux populaires devient un des groupes vedettes de la danse de compétition. Leur aspiration à devenir des artistes professionnels n'était pas, *a priori*, liée à une préférence pour les réseaux institutionnels ou marchands (« *ouvrir les portes des salles de spectacles* », sans plus de précisions sur les type de salles concernées). Mais les portes qui se sont ouvertes à eux étaient celles de l'économie des *battles*, puis de l'industrie musicale « grand public ».

Pour cette compagnie comme pour nombre d'autres pratiquants, on peut ainsi faire l'hypothèse que le choix de se tourner vers le marché privé constitue un choix par défaut. Le marché privé est en effet une alternative pour ceux dont les œuvres et les modalités de la pratique ne correspondent pas aux attentes des institutions culturelles légitimes. La rareté des places offertes aux pratiquants par les réseaux publics de création et diffusion de la culture légitime, et les fortes contraintes esthétiques qui y pèsent, constituent des critiques récurrentes que nous avons entendues prononcées maintes fois par des pratiquants, toutes disciplines confondues, durant nos enquêtes³⁵⁴. D'autre part, le marché représente aussi une alternative pour ceux qui ne se satisfont pas d'insérer leurs pratiques dans des dispositifs socioculturels. Ceux-ci sont vécus comme peu gratifiants artistiquement et peu rémunérateurs pour des aspirants à la professionnalisation.

Ainsi, Stéphane et Bruno, de l'association VCB, tentent depuis une dizaine d'années de développer une offre de prestations marchandes (animations ponctuelles et stages) en plus des cours habituels. Ce choix est d'abord justifié par la volonté de ne pas dépendre uniquement des subventions des pouvoirs publics. Stéphane explique que « *les subventions, c'est un droit pour les associations. Si on présente des projets, et bah c'est normal que la ville ou le département nous finance. Mais, faut pas trop compter là-dessus. Parce que quand y'a des coupes budgétaires, c'est nous qui sautons toujours en premier... Donc on essaye aussi de développer des partenariats privés pour faire avancer la machine sans le gasoil du public.* »³⁵⁵. À travers ce discours, Stéphane souligne la faiblesse et l'inconstance du soutien public, qui sont des menaces pour la pérennité de l'association. On retrouve un discours similaire dans les propos de Gauthier, d'Urban Mood. Son association perçoit la majorité de ses subventions *via* des crédits de l'action socioculturelle (Ministère de la Ville, Ministère de la Jeunesse et des Sports, Direction de la Jeunesse et des Sports de Paris, Direction

³⁵⁴ Ainsi, beaucoup de pratiquants du rap, de la danse et du graffiti considèrent que leur discipline est « le parent pauvre du hip-hop », victime d'une « stigmatisation » ou d'une « l'exclusion » de la part des *gatekeepers* du marché de la culture subventionnée.

³⁵⁵ Entretien avec Stéphane réalisé les 11 et 18 juillet 2015.

départementale de la cohésion sociale) et de façon plus marginale de l'action culturelle (Direction des affaires culturelles de Paris). Mais il estime que leur niveau est trop bas, ce qui justifie le choix de multiplier les initiatives marchandes. Gauthier exprime d'abord une certaine lassitude des collaborations entre son association et les structures d'animation socioculturelle du quartier, au sein desquelles il a pourtant donné ses premiers cours de danse quand il était adolescent. Selon lui :

On ne travaille plus avec les centres d'animation. Enfin de moins en moins. Parce qu'ils bradent tellement les prix, qu'ils sont prêts à prendre des débutants pour donner des cours de débutants. Et pour nous, ça nous pose problème. Des prix cassés, ça nous tue notre travail. Et si les parents apprenaient ça, je ne suis pas sûr qu'ils seraient contents pour leurs enfants de savoir que le prof, il n'est pas carré et que les gosses peuvent se blesser à chaque cours.³⁵⁶

Par ailleurs, à la faiblesse des subsides socioculturels, se rajoute le peu de générosité des dispositifs de l'action culturelle envers Urban Mood, que nous avons soulignée plus haut (voir chapitre 4). Ainsi, les salariés de l'association préfèrent désormais développer, eux aussi, la vente de prestations marchandes (animations, spectacles pour des comités d'entreprise, formation de formateurs et d'animateurs, etc.) ainsi que les services de placement d'artistes (voir *infra*). Par ailleurs, certains projets locaux (expositions, festival de court-métrages, etc.) sont financés avec le soutien de partenaires privés, dans le cadre de mécénats d'entreprise ou de contrats de sponsoring. Gauthier raconte :

Si on était riche, peut-être qu'on ferait que du culturel, et pas forcément des pubs ou des ateliers... On ne veut pas faire que démarcher des sociétés pour faire du placement d'artistes. Et ce n'est pas ce qu'on veut. On a envie d'être partie prenante dans le paysage culturel du mouvement hip-hop. On veut organiser des choses : des *battles* pour les enfants, des *street galleries*, des *block parties*, des festivals. [...] La seule subvention culturelle qu'on a eu, c'était pour créer notre médiathèque des cultures urbaines. Sinon, les subventions, c'est surtout jeunesse, politique de la ville, ... C'est surtout du social, en fait.

Les subventions ? C'est des cacahuètes. [...] La plupart de nos événements, on les fait avec un budget zéro. [...] Ca, c'est la dure réalité. [...] C'est de l'investissement. [...] On le fait parce que ce qu'on veut, c'est trouver des partenaires – publics et privés, peu importe – qui puissent assurer le fonctionnement de ces événements... et du coup assurer le fonctionnement de la structure.³⁵⁷

³⁵⁶ Entretien avec Gauthier réalisé le 13 mars 2012.

³⁵⁷ *idem*.

Les institutions culturelles légitimes sont également critiquées pour la trop grande sélection esthétique qu'elles opèrent. Par exemple, il raconte que l'association Urban Mood a proposé à un grand établissement culturel parisien d'organiser une exposition sur le thème « Nouvelles technologies et arts urbains » en 2004, mais que ce projet n'a finalement abouti que quatre ans plus tard. Il attribue cette lenteur à un manque de volonté des dirigeants du lieu de programmer un événement « *un peu technique [et] qui parle d'argent* », c'est-à-dire qui s'éloigne d'une conception de l'art comme activité gratuite, pure et désintéressée. Et il n'attribue le retournement heureux de la direction qu'à la pression du Ministère de la Culture à la suite de mission « Culture urbaines » mise en place en 2007 pour promouvoir les disciplines du hip-hop³⁵⁸ auprès des établissements culturels publics. De la même manière, il regrette que très peu de compagnies de danse hip-hop bénéficient d'un réel soutien des réseaux de diffusion des arts et de la culture légitimes. Et, comme Stéphane, il fustige le processus de reconnaissance institutionnelle qui, par les effets d'incitations à l'hybridation artistique, met en avant des artistes qui, selon lui, n'ont de hip-hop que le nom. Stéphane donne son impression sur cette reconnaissance de la manière suivante :

T'as seulement quelques compagnies qui sont subventionnées culture, avec des résidences ou des grands spectacles dans des lieux reconnus. Mais en vrai, les compagnies qui sont reconnues par les réseaux culture sont rares. Très rares. Ou alors, t'en as aussi qui sont subventionnées culture et qui se disent hip-hop, mais qui ne sont pas hip-hop. [...] Honnêtement, tu vas regarder des extraits en ligne, c'est pas du hip-hop. Alors que si tu me demandes, je connais des dizaines de danseurs qui sont des authentiques danseurs de hip-hop, qui ont une patte et qui ont bossé pendant 15 ans, 20 ans et plus. Des gens qui méritent une vraie reconnaissance.³⁵⁹

Face à ces contraintes et à la faiblesse des opportunités offertes, le marché apparaît alors comme le seul espace disponible dans lequel ces pratiquants peuvent insérer leurs pratiques. On pourrait dresser ici un parallèle avec les scénaristes du feuilleton télévisé « Plus Belle la vie » auxquels Muriel Mille a consacré sa thèse. Cette dernière écrit que « *l'arrivée à la télévision intervient pour certains auteurs après le constat de la difficulté de se faire une place dans le milieu professionnel choisi, en particulier celui du cinéma* » (Mille, 2013 : 224). Il s'agit donc souvent d'auteurs dont les aspirations artistiques (dans le cinéma notamment) ont été frustrées, et qui décident alors de se tourner vers l'écriture dans un genre moins légitime culturellement. Et comme pour les pratiquants du hip-hop de la deuxième génération,

³⁵⁸ Lettre de mission du Ministre Renaud Donnedieu de Vabres, *op. cit.*, mars 2007.

³⁵⁹ Entretien avec Stéphane réalisé les 11 et 18 juillet 2015.

ce choix leur permet de poursuivre une carrière et de trouver d'autres formes de gratifications que celles offertes par la consécration artistique noble.

B. Des opportunités marchandes nombreuses mais inégalitaires

Répondre aux demandes des clients privés suppose, comme dans toute relation marchande, de trouver un point d'accord sur la prestation fournie et achetée. Gauthier raconte ainsi une expérience lors d'une négociation avec une marque de prêt-à-porter qui a commandé à Urban Mood un spectacle de danse hip-hop destinée à animer un défilé :

Déjà, le gars m'a demandé si on avait des danseurs de rap ! (rires). Je lui ai expliqué (rires). Et en fait, il disait ça parce ce qu'il voulait dire, c'était qu'il ne voulait pas de musique rap. Et le gars, il voulait écouter la bande-son avant le *show*, parce qu'il avait peur qu'on mette du rap. Ils veulent la danse, parce qu'ils trouvent ça magique, mais ils veulent s'assurer que la bande-son soit pas trop ghetto. [...]

Une fois, pour [une marque de luxe], ils voulaient faire des animations pour lancer une collection. Ils m'ont demandé de rassembler une *dream team* de danseurs hip-hop. Il fallait qu'ils soient tous habillés en blanc, avec du lino blanc, une lumière blanche, c'était une ambiance clean. C'était pour danser sur le Trocadéro, au Grand Palais, etc. Ils m'ont dit : « ça serait bien que la musique soit un peu funky.³⁶⁰

Dans cet épisode, vendre son art suppose d'adapter sa prestation au client plutôt que de proposer une prestation acceptée en bloc par ce dernier. En l'absence de mécanisme de régulation, le caractère inégal de l'interaction entre un danseur prestataire et un client est plus souvent résolue dans le sens des exigences du client que dans celles du danseur. Ici, le client exige une prestation « *clean* » et la mise à distance du « *rap* » et du « *ghetto* ». En plus de respecter le cahier des charges esthétique de la commande concernant la danse elle-même (type de danse, lieu, tenues, décor), les danseurs sont soumis à une contrainte concernant l'environnement musical dans lequel ils évoluent. Cette adaptation aux exigences du client rappelle la situation dans laquelle se trouvent les musiciens *jazzmen* de danse observés par Howard S. Becker (Becker, 1985). Ces derniers, même lorsqu'ils se font une haute estime de leur art, doivent sans cesse composer avec les ingérences que constituent les exigences du public constitué de caves (« *squares* »), qui leur demandent de jouer de la musique « *commerciale* ». Ils craignent donc de « *devoir sacrifier leurs normes artistiques*

³⁶⁰ Entretien avec Gauthier réalisé le 7 février 2011.

aux "caves" » (*ibid.* : 20), mais doivent s'y résoudre afin de gagner leur vie, au risque de s'enfermer dans une marginalité économique et sociale plus grande encore.

Dans le cas de marchés de l'art plus institutionnalisés et régulés, comme le marché de la peinture contemporaine, les artistes ne sont pas seulement confrontés aux attentes des clients, mais sont également sélectionnés par des intermédiaires marchands comme les collectionneurs et les galeristes. Ainsi, à l'occasion de l'exposition *T.A.G* organisée au Grand Palais à Paris en mars 2009, la galeriste Magda Danysz, qui y exposait certaines œuvres comme celles de JonOne, partageait dans la presse une estimation surprenante. Selon cette dernière, seuls « 10 % des tagueurs [sont] de véritables artistes » pour lesquels « les murs blancs d'une galerie ou d'un musée sont une étape logique »³⁶¹. Un exemple encore plus flagrant du rôle de consécration très important dont disposent ces intermédiaires marchands de l'art est fourni par les propos de Pierre Cornette de Saint-Cyr, commissaire-priseur et président de l'association du palais de Tokyo. À propos de la venue de cette même exposition *T.A.G* au Palais de Tokyo, il estime que « cette exposition est la consécration des vrais artistes, ceux qui ont choisi cette manière de communiquer, sur les murs, comme naguère dans les grottes de Lascaux, et qui ont été sélectionnés par des professionnels du monde de l'art. Mais attention, tout est question de niveau ! Il faut que la sélection soit extrêmement rigoureuse, parce que 99 % des graffitis sont nuls et 99 % des tagueurs sont des crétins qui ne pensent qu'à salir les murs ou se donner rendez-vous pour de la drogue. Regardez, au palais de Tokyo, ils taguent sur des sculptures ! Il faut être con pour taguer une sculpture, et chez les tagueurs, il y a beaucoup de cons »³⁶². Ce rôle de sélection entre les « vrais artistes » et les « cons » est parfois dénoncé par certains critiques d'art, comme Catherine Mairet : « Les maisons de vente font monter la cote d'artistes sans intérêt qui peignent depuis trois ans et bradent les œuvres d'artistes importants qui font partie de l'histoire du mouvement »³⁶³. Il est également dénoncé par certains graffeurs. Ainsi, le graffeur Onet s'en prend-il au rôle du collectionneur et co-organisateur de cette exposition, l'architecte Alain-Dominique Gallizia : « Le tag au musée, pourquoi pas ? Mais ça dépend surtout de la manière dont on le présente. Là, je n'y vois aucune intelligence. On met en avant le collectionneur, enfin plutôt une personne qui a découvert le graffiti récemment et qui collectionne des noms. Il a imposé un

³⁶¹ « Le tag s'illustre au Grand Palais », *L'Express*, n°3011, du 19 au 25 mars 2009.

³⁶² « 99 % des tagueurs sont des crétins ! », *Le Point*, 19 mars 2009.

³⁶³ *L'Express*, n°3011, op. cit.

thème, un format. L'exact contraire du graffiti »³⁶⁴. Mais ces dénonciations restent limitées à des prises de positions rhétoriques, et, dans les faits, les pratiquants ne peuvent faire autrement que de se soumettre aux normes de ces intermédiaires marchands.

L'échange marchand, dans certains cas, permet néanmoins à certains pratiquants de diffuser leurs œuvres sans devoir les adapter aux exigences des intermédiaires ou des clients. Plus précisément, Gauthier explique que la condition qui permet de faire tourner une négociation à l'avantage du pratiquant est souvent que le client soit disposé à payer cher :

Les partenaires qui t'appellent maintenant parce qu'ils ont besoin du hip-hop, il ne faut pas leur tourner le dos. Il faut savoir s'en servir. Ça veut dire rentrer dans leur jeu pour pouvoir ensuite négocier avec eux. Par exemple, je leur dis « on peut vous avoir tel groupe. En contrepartie, on veut ça et ça ». Voilà, faut pas se laisser faire et donner tes conditions quand c'est possible.

T'as des partenaires avec lesquels tu peux te faire plaisir artistiquement, mais il faut qu'ils acceptent de mettre les moyens pour que tu puisses faire la prestation que tu proposes. Par exemple, les Pockemon Crew [compagnie de danseurs français] qui ont été appelés pour faire le show du Superbowl [en 2012] avec Madonna, y'avait des projections vidéo, des *ghetto blasters* au sol et compagnie... Je me dis « Ouah, ils se sont fait plaisir artistiquement ! ». Y'a des projets comme ça, avec plein de fric, où tu peux t'amuser, tu peux tout faire, tes idées les plus farfelues vont être réalisables.

Si tu veux faire un spectacle avec un mec qui traverse la scène en volant... bah si tu le proposes en MJC, il va falloir que y'ait deux gras habillés en noir qui te portent. Alors que si c'est pour une pub, ils vont te mettre des réacteurs dans le dos et tu vas faire un truc de dingue.³⁶⁵

Parfois même, c'est le pratiquant qui est en mesure de dicter ses conditions et de prendre l'ascendant dans la négociation. Ainsi, Maxime (46 ans, père employé de banque, mère au foyer, Bac), graffeur expérimenté, a pu refuser des contrats avec des clients lorsqu'il a jugé que les exigences esthétiques de ces derniers étaient trop grandes. Il en va ainsi d'un contrat avec une entreprise pétrolière étrangère pour le dessin d'objets publicitaires et le décor d'un bâtiment :

À la base, dans le cahier des charges, ils m'ont donné des consignes assez larges. Du genre un esprit un peu chaleureux, avec des perso[nnages] gais, avec un code couleur. On s'est mis d'accord sur une idée, j'ai fait des schémas. [...] Et à un moment, y'a un responsable de je-ne-sais-pas-quoi qui m'envoie un mail en me disant que je pourrais peut-être remplacer telle couleur par telle couleur, et qui me dit que mes perso, ça va pas. Et le gars, il me met un lien avec des toiles que j'ai faites moi pour me dire que je

³⁶⁴ Stéphanie Binet, « Il faut sortir le graffiti du ghetto », *Libération Next*, 27 mars 2009.

³⁶⁵ Entretien avec Gauthier réalisé le 7 février 2011.

peux m'en inspirer (rires). Donc c'est limite s'il me demande de refaire ce que j'ai déjà fait en l'adaptant un peu à son projet. [...] J'ai dit « *salut, je ne suis pas un une machine. Si tu veux des dessins reproduits à l'identique, fais des pochoirs* » (rires). [...] Ça s'est terminé là.³⁶⁶

Ces exemples montrent qu'à l'échelle individuelle, comme dans les interactions avec les intermédiaires institutionnels (voir chapitre 4), les exigences des clients et des intermédiaires marchands ne s'imposent pas complètement aux pratiquants. Ceux-ci déploient également des logiques d'action propres en fonction de leurs besoins matériels (faire des cachets pour renouveler ses droits d'indemnisation chômage), de leurs aspirations professionnelles (vouloir danser sur la scène d'un grand théâtre national ou dans une publicité) et de leur propre rapport à leur art (l'art pour l'art, l'art comme outil politique, etc.). Ici, Maxime peut se permettre de refuser un contrat (probablement très rémunérateur) car il ne manque pas d'opportunités de travail. Sa notoriété agit donc comme une ressource qu'il mobilise afin d'imposer un mode de négociation plus égalitaire avec le client. Mais il s'agit là d'une exception et, de façon générale, les pratiquants de la deuxième génération qui souhaitent intégrer les réseaux marchands de l'art ou des loisirs doivent en partie soumettre leurs pratiques aux désidératas des clients ou des intermédiaires marchands détenteurs du capital économique.

D'un point de vue structurel, la soumission aux exigences reste toutefois moins contraignante que dans le cas des réseaux institutionnels. En effet, alors que l'accès aux institutions culturelles légitimes, peu nombreuses mais pérennes et obéissant à des canons esthétiques relativement homogènes, renforce le pouvoir de quelques *gatekeepers* institutionnels (directeur d'équipement, programmateurs, fonctionnaires municipaux ou ministériels, etc.), l'accès au marché privé du hip-hop reste généralement plus aisé. Ce dernier se caractérise en effet par un plus grand nombre de petits acteurs spécialisés (sociétés de production événementielle, directeurs de petits équipements, collectionneurs, galeristes, programmateurs de radio, etc.) et par un moins grand nombre de structures employant de façon permanente des artistes. Comme dans le cas d'autres univers artistiques, comme par exemple celui des arts du cirque (Cordier, 2007), le pouvoir de ces *gatekeepers* du marché est alors réduit, car la diversité du public et des prestations recherchées multiplie les opportunités professionnelles pour les pratiquants. Ceux-ci disposent d'une grande latitude dans « *l'interprétation des règles avec lesquelles ils jouent* » (Amblard H. *et al.*, 1996 : 208). Refuser un contrat est certes d'autant plus aisé que l'on dispose d'une notoriété et/ou d'une assise financière qui

³⁶⁶ Entretien avec Maxime réalisé le 5 janvier 2013

autorise à envisager l'avenir de façon sereine. Mais même pour un pratiquant moins célèbre et plus précaire, refuser un contrat ne condamne pas ce dernier à la mise au ban d'un réseau de professionnels structuré et détenteur des normes esthétiques légitimes. Il n'y a ici pas d'étalon-mètre du bon goût en dehors duquel le salut artistique est inconcevable. Dans le marché privé, il y a toujours d'autres clients, avec d'autres goûts esthétiques et d'autres conditions de rémunération, qu'il convient simplement de trouver.

C. Evoluer dans un marché précaire

Il reste désormais à analyser en détail les effets que cette intégration aux réseaux de diffusion habituels des arts et des loisirs « grand public » a sur les trajectoires des pratiquants. L'entrée – ou la tentative d'entrée – sur le marché privé est rarement un choix aisé. Il s'agit en effet d'un marché très concurrentiel³⁶⁷ qui procure aux pratiquants et aux personnels de renforts des conditions d'existence plus ou moins précaires selon les disciplines, et qui dessine des carrières hautement incertaines.

Le marché de la danse hip-hop est très largement saturé du fait de la présence d'un grand nombre de jeunes pratiquants – aspirants à vivre de ou, au moins, à monnayer leur art – et un petit nombre de canaux de diffusion marchands en dehors des institutions culturelles légitimes. En conséquence, la majorité des pratiquants et des personnels de renforts connaissent une relative précarité financière et professionnelle. Ainsi, Gauthier raconte-t-il que généralement, les clients qui contactent Urban Mood pour leur commander des prestations proposent des rémunérations assez basses :

Les danseurs de hip-hop, ils ne sont pas considérés comme des danseurs étoiles de l'Opéra de Paris... Un danseur super connu, le méga danseur que tout le monde veut parce qu'on l'a vu à la télé, parfois, il peut faire un gros cachet. Il peut se permettre de dire « je viens pour 2000 euros ». Mais bon, à côté de ça, les autres, en général, c'est pas la folie. C'est genre 200 euros par jour pour lui, ou parfois 300. Des fois, quand c'est nous qui facturons, c'est même 200 euros avec les charges. Donc on est presque au minimum légal [selon la convention collective des artistes du spectacle vivant]. Ou alors c'est 100 euros au black... voire 10 euros et un sandwich ! (rires). Bien sûr, t'en as certains qui refusent.

³⁶⁷ C'est notamment le cas pour les rappeurs, qui s'insèrent dans un marché de la musique qui a connu de profondes mutations (raréfaction de la rente de la musique enregistrée, importance accrue du live) qui tendent à réduire les revenus des artistes. Pour un aperçu de ces transformations, voir Gêrôme Guibert, 2004, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèses, structurations, industries, alternatives*, Paris, Mélanie Seteun.

Mais la plupart, quand ils sont dans la course aux cachets, ils prennent. Et comme ils sont presque tout le temps dans la course aux cachets, et bah ils acceptent très, très souvent.³⁶⁸

Certains danseurs rencontrés au cours de nos enquêtes témoignent de cette précarité. Ainsi, Bruno (45 ans, père agent de sécurité et femme au foyer, Bac Pro comptabilité), qui est pourtant un ancien danseur et chorégraphe très reconnu, raconte-t-il qu'il doit, parfois, « *se payer en notes de frais* » entre deux contrats comme professeur. De la même manière, de nombreux collectifs de jeunes danseurs perpétuent la tradition des pionniers de la danse, en organisant des démonstrations sauvages dans des lieux publics touristiques afin de gagner un peu d'argent en « faisant tourner le chapeau ». Felix (29 ans, mère institutrice, bac), danseur, qui collabore régulièrement avec Urban Mood, et qui danse parfois avec des amis sur les Champs Elysées, raconte :

Tout à l'heure, y'a une dame qui organise des événements sur des bateaux qui m'a appelé. Elle m'a dit : « Je sais que vous êtes des danseurs de rue. Plutôt que de danser sur les Champs Elysées et que ça favorise les rassemblements et donc les *pickpockets*, vous ne voulez pas venir faire des animations sur des bateaux ? » Mais tu vois, elle me dit ça comme si ça voulait dire qu'elle allait réduire le problème des *pickpockets* (rires). Elle nous rendait un service, comme si c'était une super place pour nous. Donc moi, je lui ai dit d'aller voir notre site. Je lui ai dit : « Ces petits jeunes-là, qui sont sur les Champs [Élysées], ils font le tour du monde, ils ont des spectacles super montés. C'est les mêmes ». Donc là, on a pu commencer à parler un peu de cachets... sérieusement (rires) !³⁶⁹

La trajectoire professionnelle – et *a fortiori* économique – de Thierry permet de comprendre plus en détail comment les pratiquants doivent faire avec cette précarité :

Encadré 13 – L'entrée et la stabilisation dans une vie d'artiste : le cas de Thierry

Thierry, est né en 1968. Il est l'avant-dernier d'une fratrie de quatre enfants. Sa mère est une martiniquaise installée à Fontenay-sous-Bois (Val-de-Marne), qui a élevé seule ses enfants et a exercé comme aide-soignante en hôpital toute sa carrière. Il découvre la danse hip-hop via l'émission de télévision H.I.P.H.O.P. en 1984. Il fréquente également un temps le Centre 57, la salle de danse ouverte que Paco Rabanne ouvre à des danseurs de hip-hop à partir de 1985. Il obtient un BEP et réintègre une filière générale. Il obtient son Bac G (ex-STT) et commence à travailler.

« Je commençais à donner des petits cours [de danse] à gauche, à droite dans des assoc'. J'ai aussi trouvé un boulot dans les centres de loisirs les mercredis et pendant les vacances scolaires. Et mon activité principale avec les enfants, c'était la danse hip-hop. Donc c'est un boulot qui me permettait de continuer la danse. J'ai fait ça pendant 6 ans. Et puis j'ai arrêté. Parce que ça

³⁶⁸ Entretien avec Gauthier réalisé le 7 février 2011.

³⁶⁹ Entretien avec Félix réalisé le 7 mai 2014.

commençait à marcher de mieux en mieux pour moi au niveau de ma compagnie. J'ai commencé à tourner, et ça a bien marché pendant quelques années. Depuis, je vis de ça. Ou j'en survis. Ça dépend des moments. Dans ces derniers moments, c'est plutôt de la survie (rires). À l'époque [au début de sa carrière artistique professionnelle], on était très souvent appelés en Allemagne. En fait, on en vivait plus à l'étranger qu'en France. Et à chaque fois qu'on allait là-bas, on était logés, on nous payait le voyage. On était payés comme des artistes. En France, on ne nous payait pas tout le temps. Une fois, on nous a même donné un franc symbolique ! T'imagines !

– *Et tu en vivais confortablement ?*

J'arrivais à vivre, parce que je ne payais pas de loyer. Je vivais dans un endroit, c'était quasiment un squat. Y'avait des rats, des souris, des fuites d'eau partout, des junkies. En fait, j'ai quitté chez ma mère très tôt. Dès que ma mère s'est aperçue que je ne voulais pas travailler, que je voulais faire de la danse, c'était embrouille sur embrouille à la maison. Entre temps, ma mère s'était remariée et mon beau-père n'était pas très conciliant vis-à-vis de ma situation. Ça devenait explosif, donc je me suis cassé de la maison. À 20 ans, j'étais en galère, donc. J'ai dormi dans des caves, un peu partout où je pouvais. [...] Je me disais « merde », mais je n'étais pas désespéré. Pour moi, je n'étais pas au fond du trou. Etre au fond du trou, c'était travailler comme tout le monde. Comme ça, je me sentais libre. [...] J'ai dormi sur un banc, j'ai dormi dans un parc une fois. Je dormais dans des caves, dans le sous-sol d'un pote qui avait un pavillon, de temps en temps chez des potes quand leurs parents n'étaient pas là. Et comme j'avais la côte avec les meufs, j'ai trouvé une meuf qui m'a hébergé chez elle. Après, j'ai changé de meuf, donc j'ai trouvé un autre appart. J'avais toujours des combines. Et puis je me suis stabilisé chez une meuf. Elle avait la chance, parce que son appart était à ses parents, donc elle ne payait pas. Et ça a duré un peu entre nous. Donc je ne gagnais pas beaucoup d'argent, mais je n'avais pas de loyer à payer. Donc ça allait.

– *Tu parvenais à économiser de l'argent ?*

Je ne suis pas matérialiste. Je ne suis pas le genre à tout claquer dans des sapes, et tout. Donc quand je pouvais économiser, je le faisais. Et puis j'avais trop connu la galère pour claquer mon argent n'importe comment. Ma mère, elle avait un SMIC pour élever 4 enfants. Je peux te dire que je sais ce que c'est de se serrer la ceinture. Je n'étais pas habillé en Adidas. Quand j'ai pu travailler, j'ai pu acheter quelques habits. Mais je ne gaspillais rien. [...] J'ai eu le statut d'intermittent [du spectacle] en 1992. C'était grâce à une tournée où on a eu assez de cachets pour obtenir le statut. Et je l'ai toujours aujourd'hui. Mais c'est plus difficile, il faut magouiller un peu. [...] J'essaye de continuer de toucher des cachets comme artiste, et surtout de me payer pour mes créations. Mais il faut aussi assurer avec des cours. »

Le cas de Thierry est un exemple qui donne à voir le fait que l'entrée et le maintien dans la vie d'artiste sont toujours fragiles et incertains. Après avoir vécu une période de vache maigre durant laquelle les quelques cours de danse qu'il donnait lui permettaient à peine de survivre, il connaît subitement une consécration artistique marchande (il s'est rarement produit dans des équipements publics) pendant quelques années qui s'accompagne d'un mode de vie confortable. Une fulgurance du succès qui, comme celle de compagnies déjà citée comme les Aktuel Force, les Pockemon Crew, ou les Vagabonds témoigne de l'existence de réelles opportunités professionnelles lucratives dans le marché privé de la danse hip-hop. Mais après cet épisode de succès, Thierry retombe subitement dans une forme de précarité qui l'amène à « magouiller » pour continuer de bénéficier de l'indemnisation chômage des intermittents du spectacle. Bref, sa trajectoire et son mode de vie illustrent bien la faiblesse du marché de la

danse hip-hop pour les pratiquants en dehors des institutions culturelles légitimes, et surtout la difficulté à y mener des carrières durables.

Pour ce qui est du rap, la banalisation du genre dans l'industrie de la musique et du loisir de masse qui se produit depuis la fin des années 1990 assure des débouchés marchands assez importants aux pratiquants du rap pour vendre leurs productions. Par ailleurs, le développement de labels indépendants de rap, la démocratisation des outils et des logiciels de Musique assistée par ordinateur (MAO) particulièrement adaptés au rap, et la possibilité de publier ses contenus vidéo et audio sur internet sont autant de barrières en moins qui permettent aux pratiquants de se passer d'intermédiaires pour diffuser leurs productions directement aux consommateurs. Mais ce type de diffusion ne garantit ni le succès, ni la longévité.

Ainsi, comme nous l'avons souligné plus haut, la scène rap a un peu mieux résisté que les autres genres musicaux à la crise qui a touché l'industrie du disque depuis le début des années 2000. Pour autant, le marché reste hyper compétitif. Et, de fait, seules quelques dizaines de rappeurs parviennent aujourd'hui à vivre de façon durable de leur art en France. Quelques artistes célèbres (en 2015 : Black M, Maître Gims, Booba, Youssoupha, Rohff, Orelsan, Disiz, etc.) parviennent à générer des revenus considérables grâce à la vente d'albums, aux droits de diffusion, aux contrats de sponsoring et à la commercialisation de produits dérivés³⁷⁰. Mais en dehors de ces vedettes, la plupart des artistes de rap connaissent des succès limités ou éphémères, qui ne leur permettent pas de vivre durablement de leur art. Les données chiffrées sont difficiles à trouver, du fait de la discrétion des artistes et de l'effondrement tendanciel des revenus des musiciens professionnels. Toutefois, on trouve dans quelques interviews et blogs spécialisés des informations sur le sujet. Ainsi, sur un plateau de télévision en octobre 2013, Rohff déclare qu'il gagne alors, tous revenus confondus près de 50 000 euros par mois³⁷¹. Toutefois, dans un dossier publié par le blog booska-p.com en 2014 et intitulé « Vivre du rap en France, est-ce vraiment-possible ? »³⁷², la dizaine de rappeurs interrogés, qui sont surtout des rappeurs ayant connu un succès limité et/ou éphémère (Alpha Wann, Dany Boss, Manu Key, Nasse, Nakk, etc.), évoquent des revenus beaucoup plus faibles et peu durables. Et la plupart raconte avoir presque toujours continué à

³⁷⁰ Ainsi, la marque de prêt-à-porter Unküt, fondée par Booba génère-t-elle plus de revenus que sa musique. Voir le portrait de Booba dans le supplément *Next* de *Libération* par Clément Ghys : « Booba dégage », *Libération Next*, 9 novembre 2012.

³⁷¹ « Touche pas à mon poste », *D8*, le 2 octobre 2013

³⁷² « Vivre du rap en France, est-ce vraiment-possible ? », booska-p.com, 15 novembre 2014.

travailler en étant rappeur, généralement en occupant des emplois peu qualifiés (surveillant de collège, entraîneur d'un club de basket, ambulancier, monteur de meubles, cuisinier, loueur de voitures, éducateur spécialisé, etc.). Parmi les rappeurs adhérents ou fréquentant de façon occasionnelle le studio du « Véridique Clan », un seul, Chadi (28 ans, père chauffeur livreur, mère femme de ménage, Brevet) est parvenu à vivre de son art, c'est-à-dire à générer des revenus de façon régulière pendant plusieurs années (ventes de musique en ligne et cachets pour les concerts). Mais, vu l'instabilité des niveaux de ces revenus, il a toujours continué d'exercer son métier de technicien installateur-câbleur. Par ailleurs, ce succès est surtout dû au fait qu'il a enregistré un *featuring* avec un des grands ténors du rap français, gagnant soudainement en notoriété. Ses chances de longévité sont donc encore fragiles. Un autre rappeur, Ludovic (28 ans, père peintre en bâtiment, mère couturière, BTS commerce international), a quitté son travail de commercial et perçu les indemnités de chômage pendant un an pour se laisser le temps d'enregistrer un album (« *j'avais envie d'avoir du temps pour la musique* »). Mais, comme la production de l'album a mis plus de temps que prévu, il a repris son travail. Pendant cette période, et jusqu'à aujourd'hui, ses revenus musicaux proviennent surtout des dates de concerts qu'il assure en solo ou bien en tant que membre d'un collectif de rappeurs souvent programmé lors de festivals. Pour ces dates, il perçoit des cachets variables (entre 80 euros non déclarés et 300 euros, plus un défraiement éventuel). En revanche, tous les autres rappeurs rencontrés au studio exercent des emplois (ou font des études pour ceux qui sont scolarisés) à temps plein et pratiquent le rap durant leur temps libre.

Pour s'adapter à ce marché incertain et assez peu rémunérateur, nombre de pratiquants ont recours à des modes d'organisation du travail reposant sur une économie de la débrouille (travail bénévole ou non déclaré, arrangements à l'amiable, réduction des frais professionnels au maximum, etc.). L'exemple de la façon dont Alfred et Ludovic réalisent le mixage final de l'album de Ludovic et le tournage d'un vidéoclip censé en assurer la promotion fournit une illustration de cette économie de la débrouille :

Encadré 14 - L'économie de la débrouille autour de l'album de Ludovic

Le label créé par Alfred est la structure qui prend en charge la production et la promotion de Ludovic. Pour produire et promouvoir l'album de ce dernier, Alfred et Ludovic ont tous les deux dépensé beaucoup d'argent de leurs propres poches. Par exemple, il a fallu faire appel aux services d'un ingénieur du son plus expérimenté et d'un studio plus équipé que celui du Véridique Clan afin de réaliser le mixage final et le *mastering* de façon professionnelle. Mais cette opération coûteuse (« *j'ai négocié 300 euros le titre, mais c'est parce que j'ai un ami en commun avec le gars* »), au même titre que le pressage des disques, représente un investissement important que Alfred et Ludovic ont avancé conjointement, en espérant pouvoir se rembourser sur la vente des disques, les concerts, et la vente de quelques t-shirts. La réalisation de vidéoclips, représente également un investissement nécessaire pour diffuser l'artiste sur internet. Mais cette réalisation, même lorsqu'il s'agit de vidéoclips modestes, est coûteuse et oblige Alfred à faire appel à des combines et des astuces. Par exemple, pour un vidéoclip, il a fait appel à un caméraman et à un preneur de son qui sont des amis travaillant gratuitement (« *c'est la famille* »). La caméra et le matériel sont empruntés à l'association Véridique Clan, qui les met à disposition. Pour le lieu de tournage d'une des scènes, il a obtenu qu'un technicien ami du rappeur travaillant dans une discothèque lui donne accès au lieu de façon informelle en dehors de ses heures de travail, service pour lequel il rémunérera l'intéressé de façon symbolique (« *Même si on le connaît, je lâche un petit billet, 50 euros, au black, juste comme ça* »). Il doit aussi acheter à manger et à boire pour le caméraman et le preneur de son (environ 20 euros), mais aussi un tissu pour cacher l'arrière-plan d'une scène de tournage (50 euros). Finalement, malgré tous ces arrangements à l'amiable et la mobilisation de leur réseau, Alfred et Ludovic vont dépenser environ 120 euros pour le tournage de cette scène, qui constitue seulement un très court extrait du vidéoclip.

Le marché privé du graff, quant à lui, peut s'avérer plus prospère pour les rares pratiquants qui parviennent à l'intégrer. Comme nous l'avons souligné plus haut, alors que l'entrée du graffiti dans les réseaux institutionnels et professionnels de financement et de diffusion publics de la culture légitime en France ne se produit qu'au début des années 2000, l'entrée du graffiti dans le marché privé de l'art se fait de façon plus précoce (voir chapitre 4). Ainsi, certains pratiquants accèdent dès le milieu des années 1990 aux galeries d'art (surtout parisiennes) et suscitent l'intérêt des collectionneurs. Des artistes qui n'avaient pas été jugés assez innovants pour être dignes d'obtenir des aides publiques à la création trouvent alors le soutien de jeunes galeristes, comme Magda Danysz (qui héberge notamment les œuvres de JonOne) ou de créateurs de mode comme Agnès b., qui organisent dès le milieu des années 1990 des expositions privées de pochoiristes et de graffeurs (Weil, 2014 : 169). Et, si ces derniers « *restent certes en marge du marché international de l'art contemporain, il s'agit là d'une condition de possibilité du maintien puis du réinvestissement de cette niche au tournant des années 2000* » (*ibid.* : 169). En effet, à mesure que la reconnaissance institutionnelle du graffiti croît à partir du début des années 2000, certaines œuvres atteignent alors des prix dignes des grands artistes contemporains. Après les succès des ventes des œuvres du

britannique Banksy à Londres³⁷³, plusieurs sociétés de vente volontaire (SVV) – c’est-à-dire des salles de vente aux enchères – organisent des ventes d’œuvres de graffiti-artistes à partir de 2006, comme la SVV Artcurial, ou la SVV Million Saint-Cyr. Ainsi, le collectionneur Arnaud Oliveux, de Artcurial, affirme dans une interview à *l’Express* que la vente qu’il a organisée en février 2008 a rapporté au total 450 000 euros pour 80 œuvres³⁷⁴, avec plusieurs œuvres vendues plusieurs dizaines de milliers d’euros (Blade, Quik, Futura, Crash notamment), dont une à Laurence Parisot, alors directrice du Medef³⁷⁵. Ce marché privé de l’art, hautement spéculatif et relativement ouvert, permet donc à quelques artistes émergents d’accéder rapidement à des rémunérations importantes, de générer des revenus pendant plusieurs années et de mener ainsi une carrière artistique sur le long terme. Ainsi, en janvier 2015, l’artiste JonOne, qui a débuté sa carrière en 1980 à New-York et vendu ses premières toiles au milieu des années 1990 à Paris s’est-il fait commander par l’Assemblée Nationale – avant de recevoir la Légion d’honneur – une œuvre intitulée *Liberté, Egalité, Fraternité*, qui est une réinterprétation de *La Liberté guidant le Peuple*, d’Eugène Delacroix et qui trône désormais dans la Salle des Mariannes du Palais Bourbon.

Par ailleurs, l’adoption de l’esthétique du graffiti et du tag par de larges franges des professionnels du graphisme et de la publicité (voir *supra*), a pour conséquence d’offrir aux pratiquants des nombreuses opportunités de valorisation de leurs productions. Il s’agit d’abord d’opportunités de travail ponctuel rémunéré. Ainsi, les graffeurs rencontrés parmi ceux qui travaillent régulièrement avec Urban Mood ont à leur actif des contrats très variés : décoration de bâtiments, décoration intérieure de magasins ou de bureaux, réalisation de logos ou d’affiches, dessin de vêtements ou de paires de chaussures, etc. D’après Gauthier d’Urban Mood, les graffeurs sont ceux des hip-hoppeurs qui parviennent à générer le plus de revenus :

Entre les contrats pour les entreprises et les contrats pour les particuliers, du coup, t’as des graffeurs qui réussissent à s’en sortir tranquille, et même très bien. Y’a des bons salaires. Les graffeurs, chez nous, c’est ceux qui vivent le mieux, y’a pas photo ! [...] Sur des projets graffiti, pour faire des déco [des décorations intérieures], c’est 12 000 euros qui tombent. Mais pour un cas comme [une entreprise de boissons qui a fait appel à Urban Mood], il a fallu négocier. Parce qu’au début, ils te prennent pour le

³⁷³ Dont un morceau de mur est attribué aux enchères pour 288 000 euros en 2006 chez la maison de ventes Bonhams de Londres, maison qui continue de vendre fréquemment des toiles de l’artiste pour des sommes de plusieurs centaines de milliers de livres sterling. (Catalogue en ligne : www.bonhams.com)

³⁷⁴ Voir « Le tag s’illustre au Grand Palais », *L’Express*, n°3011, du 19 au 25 mars 2009.

³⁷⁵ A titre de comparaison, lors des premières expositions-ventes d’œuvres de graffiti qui se sont déroulées à New-York vers 1980, les prix n’ont jamais excédé 3000 dollars, voire 5000 dollars pour les grandes toiles, et ont rapidement chuté à partir de 1984-1985 (Lachmann, 2003 : 80-81)

pauvre graffeur qui a la chance d'être chez eux, et ils veulent te donner 1500 ! Alors tu leur dis : « Non, c'est 20 000 ». Et ils comprennent que c'est du travail de déco fait par un artiste.³⁷⁶

Enfin, les secteurs du graphisme et de la publicité offrent aussi des opportunités de reconversion professionnelle plus durables pour des pratiquants qui n'ont pas ou peu réussi à rentabiliser leur pratique sur le marché privé de l'art, et qui trouvent ainsi une façon de monnayer des compétences recherchées. Ainsi, le graffeur Maxime (46 ans, père employé de banque, mère au foyer, Bac), qui appartient à la génération des pionniers, a commencé à vivre de son art au milieu des années 1990 en réalisant des affiches et des décorations intérieures. Puis il a un temps accédé à des galeries d'art parisiennes (*« le moment où t'as l'impression que, tout à coup, tes doigts et des bombes valent de l'or... Alors que pour moi, peindre, c'était surtout un truc artisanal, un truc de mec qui se salit les mains et les pantalons »*), où il a été exposé et a réalisé plusieurs ventes qui ont fait de lui un artiste de renommée moyenne (*« ça tournait autour de l'équivalent de 5000-8000 francs, et ça a été jusqu'à un peu plus de 3000 euros »*). Au début des années 2000, il commence à travailler comme designer freelance pour des marques de prêt-à-porter (*« des missions de quelques semaines ou parfois quelques mois »*) et continue de réaliser quelques toiles, bien qu'il ait plus de mal à les vendre. Aujourd'hui, il continue cette activité très lucrative (*« y'a du fric dans la sape ! Beaucoup de fric ! »*) et réalise épisodiquement des décorations intérieures pour des particuliers ou des entreprises. Le graffeur Benjamin (23 ans, père médecin hospitalier, mère éditrice), qui a commencé à pratiquer à l'adolescence, n'a pas encore décroché de tels contrats. Il est encore étudiant en école d'art et a réussi à décrocher en 2014 un stage dans une entreprise de conseil en communication comme graphiste. Mais lui aussi espère bien réussir à travailler dans ce secteur d'activité et se voit bien exercer comme *designer* de prêt-à-porter également.

Au final, l'insertion de certains pratiquants de la deuxième génération du hip-hop sur ce marché ouvert rend leurs carrières globalement plus incertaines et plus éphémères que pour les pratiquants adoubés par l'institution. Cette précarité relative des conditions de travail et des carrières n'est pas propre au hip-hop et concerne plus largement tout l'univers du spectacle vivant (Grégoire, 2013). On retrouve, notamment chez les danseurs et les rappeurs, certaines caractéristiques du marché du travail artistique des arts du spectacle, identifiés par Pierre-Michel Menger (Menger, 1991). Par exemple, le fait que *« l'éventail des conditions d'emploi couramment observées dans ce secteur fait une large place à toutes les formules*

³⁷⁶ Entretien avec Gauthier réalisé le 13 mars 2012.

[...] qui permettent d'abaisser le coût de la main d'œuvre jusqu'au seuil compatible avec le maintien d'un seuil d'un réservoir de personnels disponible : cachets inférieurs aux minimums conventionnels, stages non ou faiblement rémunérés, prestations bénévoles, travail au noir » (ibid. : 72). Menger y voit une façon pour l'artiste de « payer son apprentissage [...] qui repose sur l'enchaînement d'expériences brèves et très variées de travail dans des contextes changeants et économiquement risqués » (ibid. : 72). Enfin, Pierre-Michel Menger remarque la fréquence des situations de « multi-activité professionnelle, par combinaison d'emplois artistiques, para-artistiques et/ou extra-artistiques [qui] fait paraître plus acceptables et naturelles la variabilité et l'irrégularité des conditions d'emploi et de rémunération » (ibid) que l'on retrouve bien dans la plupart des cas individuels que nous avons présentés.

Alors qu'une petite partie de l'élite artistique des cités de la deuxième génération du hip-hop accède aux institutions culturelles légitimes, une grande partie se tourne vers le marché. Pour un très petit nombre de pratiquants et de personnels de renfort, le marché fournit d'importantes retombées économiques et autorise des mobilités sociales ascendantes durables. Mais pour la masse des pratiquants, l'entrée dans le marché est synonyme de petites incursions éphémères dans des espaces sociaux prestigieux (un événement d'entreprise, un salon de mode, une galerie, un concert dans une salle renommée, etc.) et le maintien dans une carrière d'artiste professionnel est hautement improbable.

III. Comment la marchandisation crée de la sélection sociale

Au niveau individuel, il reste alors à s'interroger sur les dispositions sociales qui rendent plus probables pour certains pratiquants que pour d'autres l'entrée et le maintien dans cette économie marchande. Le marché est un espace plus ouvert à une diversité esthétique d'œuvres que les institutions culturelles légitimes, et le recrutement social des pratiquants y est plus varié. Par ailleurs, « l'accès à la vie d'artiste » (Mauger *et al.*, 2006) suppose que les pratiquants, à l'aide des personnels de renfort, s'organisent économiquement pour s'adapter aux contraintes du marché.

A. Faire le spectacle, standardiser, se mettre en scène

Contrairement à l'entrée dans les réseaux de diffusion et de création des institutions culturelles légitimes, l'entrée sur le marché est moins restrictive. Il n'y a pas d'étalon-mètre du bon goût en dehors duquel les chances de professionnalisation sont nulles. En conséquence, les œuvres qui sont proposées sur le marché reposent sur des esthétiques et des techniques beaucoup plus diverses.

On y trouve d'abord des œuvres qui correspondent aux critères exigés par les institutions culturelles légitimes, – c'est-à-dire un hip-hop hybridé universel (G2hyb) – mais qui ne sont pas parvenues à y pénétrer, du fait de la faiblesse des places offertes. Pour les pratiquants concernés, le passage par le marché est un choix par défaut qui peut être plus ou moins bref (dans l'attente d'une consécration institutionnelle) ou partiel (en parallèle d'une entrée limitée dans les réseaux institutionnels).

C'est notamment le cas pour rap, dont nous avons vu qu'il avait fait l'objet d'une reconnaissance institutionnelle très limitée (voir chapitre 4). Ainsi, parmi la masse des rappers qui produit du « rap hybridé universel », seuls quelques-uns accèdent aux réseaux des salles de musiques actuelles, à la diffusion sur l'audiovisuel public ou encore à la programmation dans des événements (festivals, manifestations culturelles) au titre de l'action culturelle. La majorité de leurs œuvres sont diffusées à travers les réseaux marchands classiques de l'industrie de la musique. C'est également le cas pour la danse. En dehors des *battles*, de nombreuses salles de spectacle privées accueillent des créations de danse hip-hop qui reposent sur une trame chorégraphiée plus longue et dont l'esthétique emprunte à des formes chorégraphiques plus légitimes. C'est enfin le cas pour le graffiti, pour lequel la consécration institutionnelle intervient généralement pour les artistes après que ceux-ci aient été consacrés par le marché³⁷⁷. Cela signifie donc que le marché privé de l'art (galeries, collectionneurs, ventes privées) héberge entre autres, des œuvres tout à fait conformes aux exigences de la muséification.

On y trouve aussi des œuvres dont l'esthétique et le contenu sont largement soumis aux normes standards de l'industrie des loisirs « grand public ». Ici, il ne s'agit pas tant d'hybrider

³⁷⁷ Le schéma de la reconnaissance institutionnelle du graffiti rappelle ici le schéma classique de la peinture et des arts plastiques mis en évidence par Raymonde Moulin (Moulin, 1992). S'interrogeant sur les « *mécanismes économiques et sociaux de construction de la valeur de l'art* » celle-ci met en évidence le schéma suivant : dans un premier temps, la reconnaissance par le marché privé entraîne l'intérêt d'acteurs culturels institutionnels étatiques ; dans un second temps, cette reconnaissance fait grimper la cote des artistes ainsi consacrés.

son art avec des formes culturelles plus légitimes, que de proposer des œuvres susceptibles de satisfaire les goûts divers d'un public large. On peut qualifier ces œuvres de la deuxième génération de « hip-hop standardisé » (**G2stand**)³⁷⁸.

On peut ici citer ici le « rap de variété », c'est-à-dire des œuvres qui, si elles sont produites par des rappeurs, s'apparentent à des formes chansonnières commerciales standards, qui s'alignent sur les critères formels nécessaires pour prétendre s'insérer dans les réseaux de diffusion « grand public » traditionnels : adoption du format radio (longueur comprise entre 3 et 4 minutes, refrain qui arrive rapidement), base musicale simple et entraînante, présence de refrains ou de parties chantées³⁷⁹, etc. Surtout, le langage employé emprunte peu à l'argot des cités et vise à être compréhensible par le plus de personnes possible. Le morceau ne doit pas constituer un langage codé des cités, mais un discours socialement neutre. Dans ce cas, les thématiques abordées sont généralement des sujets universels ou « légers » (l'amour, l'amitié, la fête, les vacances au pays d'origine des parents). Des exemples célèbres de ce type de rap en France et dans la période contemporaine sont les œuvres produites par Maître Gims, Black M ou Soprano. Le succès et la longévité d'un rappeur dans l'économie marchande et très concurrentielle de l'industrie musicale rap – souvent qualifiée de « rap game » par les pratiquants eux-mêmes – tiennent surtout à leur capacité à proposer une musique susceptible de plaire à un public qui, comme nous l'avons souligné, est de plus en plus diversifié socialement. Un extrait d'une discussion au studio du Véridique Clan entre l'ingénieur du son et deux rappeurs illustre cette quête :

Encadré 15 - Une discussion au studio du Véridique Clan sur ce que signifie être un « bon rappeur » (observations, 1^{er} février 2013)

Quand nous arrivons au studio, Barnabé [l'ingénieur du son] discute avec deux rappeurs, Chadi (28 ans, père chauffeur livreur, mère femme de ménage, Brevet) et Malik (33 ans, père peintre en bâtiment, mère femme de ménage, BTS action commerciale), d'un autre rappeur, F., qui fréquente parfois le studio.

– Barnabé : « F., c'est le meilleur d'ici, de tous les gars du coin et des environs... Il a trop de potentiel. Je ne sais même pas ce qu'il fait ici encore (...) il a le bon rythme, le bon texte, la bonne voix et la *punchline* qui arrive au bon moment. Moi, je suis chaud pour le coacher un peu pour voir. Je suis sûr qu'il peut aller loin. »

La discussion dérive sur ce que veut dire être un « bon rappeur ». Tout le monde est d'accord pour dire qu'il s'agit d'un rappeur capable de faire une carrière longue et économiquement rentable grâce au rap.

³⁷⁸ Voir Fig. 17 « Tableau synoptique des quatre pôles du hip-hop de la deuxième génération (2000-2015) », chapitre 6.

³⁷⁹ Le caractère peu mélodique de certains morceaux de rap produits au début des années 1990 était d'ailleurs une des raisons du peu d'enthousiasme dont avaient témoigné à leur égard les grandes maisons de disques et les radios « jeunes ». Voir Karim Hammou, *op. cit.*, 2012 : 109-112.

– Chadi : « Si tu veux faire un projet qui marche bien, faut bien varier les types de morceaux. Tu ne peux pas faire que des morceaux trop ghettos ou bien que des morceaux trop commerciaux. [...]. En fait, faut faire des morceaux qui vont intéresser tout le monde. Donc tu peux faire des petits morceaux chantés, avec un petit air qui te rentre bien dans la tête. Une petite mélodie qui va faire la différence. Mais faut aussi faire des sons qui parlent de quartier, de bif [argent], bref de tout le côté un peu « *bling bling* » du pe-ra. [...] Des gars comme la groupe Sexion d'Assaut, ou comme Maître Gims, ils sont trop forts pour faire la petite mélodie qui va faire la différence, qui fait que tu vas t'en souvenir ».

– Barnabé précise : « Si tu ne fais pas ça, tu toucheras juste un public de mecs de cités, mais pas un public de parisiens, de meufs, de bons français ». Le contre-modèle qu'il avance est Rohff « parce qu'il est resté troooooop ghetto. T'écoutes son son, c'est sûr qu'aucun parisien ou aucune meuf ne va acheter ça ».

Cette discussion donne bien à voir la façon dont ces rappeurs et l'ingénieur du son qui les assiste conçoivent les conditions de succès auprès d'un public du rap socialement hétérogène. Leur discours, très pragmatique et dénué de considérations éthiques ou politiques, porte sur la façon de fabriquer un produit qui se vendra bien. Ce discours révèle au passage leurs représentations de la composition de ce public et des goûts supposés des différentes franges qui le constituent. Ces franges correspondent d'une part au public original du rap constitué des pairs sociaux des rappeurs d'une part (les « *mecs de cités* », qui apprécieraient « *les sons qui parlent de quartier* »). Et d'autre part à un public de classes moyennes et supérieures, produit de l'ouverture marchande et institutionnelle du rap, qui est ici qualifié par son altérité sociale (de classe, de race et de genre), et territoriale par rapport aux premiers (les « *parisiens* », les « *meufs* » et les « *bons français* » qui apprécieraient « *des petits morceaux chantés, avec un petit air qui te rentre bien dans la tête* »). Il s'agit bien ici de proposer un produit standardisé pour des goûts divers.

Dans le cas de la danse, nous avons souligné plus haut la dimension spectaculaire des grands *battles*, organisés à la manière de grands-messes du divertissement « urbain ». Les danseurs qui y participent sont incités à produire des performances impressionnantes, plus tournées vers la recherche de l'ostentation immédiate que vers la recherche esthétique ou la création d'œuvres chorégraphiques scénarisées. La durée des démonstrations (quelques minutes) et les critères d'évaluation des jurys, qui accordent autant d'importance à la virtuosité qu'à la technique, se prêtent particulièrement à cela.

Les danseurs sont libres de proposer des styles plus variés que dans le cas de la danse hip-hop institutionnalisée, qui se limite souvent à quelques emprunts au *breakdance* et au *locking*. Ainsi, dans les *battles*, en France comme à l'étranger, les danseurs sont-ils généralement répartis selon des styles classiques comme le *breakdance*, le *locking*, le *popping*, le *smurf* et le

top rock, mais aussi des styles plus récemment intégrés à la danse hip-hop comme la hype, la house dance, et le new style. Dans certains cas, comme au « Juste Debout », les organisateurs ont également incorporé une compétition en style dit « expérimental », ce dernier étant défini dans le règlement comme « *une pure improvisation au son des platines du DJ* » où « *aucune technique n'est imposée* »³⁸⁰.

Par ailleurs, à la manière de l'industrie du spectacle « grand public », les danseurs de ces grands *battles* sont incités à mettre en scène leurs individualités. Pour eux comme pour certains danseurs de danse contemporaine étudiés par Pierre-Emmanuel Sorignet, « *l'appropriation du métier passe par l'apprentissage de la mise en jeu de soi sur le marché du travail* » (Sorignet, 2006 : 47). Ainsi, les danseurs de *battles* vedettes du circuit ont-ils pour habitude de mettre en scène et en récit leurs spécificités dans une stratégie distinctive (Les Twins sont un duo de jumeaux, Junior est un danseur atteint de la poliomyélite, Turf est un ancien SDF, Brahim Zaibat a rendu publique sa relation amoureuse avec Madonna, etc.). Autre conséquence logique de la spectacularisation de la danse hip-hop : certains danseurs intègrent d'autres franges de l'industrie du divertissement « grand public », qui leur offrent des possibilités de succès fulgurants et les revenus afférents. Ainsi, la marque de boissons RedBull et la *major* de production Sony Picture ont-elles produit un film mettant en scène la compétition du « Battle of the Year », avec les véritables danseurs des phases finales de l'édition 2012 de cette compétition³⁸¹. D'autres danseurs, quand ils remportent des compétitions, accèdent à des positions d'artistes associés dans l'industrie musicale « grand public ». Ainsi, le duo Les Twins³⁸² (vainqueurs du « Juste Debout » en 2011 dans la catégorie *new style*) ont-ils dansé dans des vidéoclips de la chanteuse Beyoncé. Et trois des membres des Pockemon Crew (Doubles champions du Monde 2003 et 2006, vainqueurs du « Battle of the Year » de 2012) accompagnèrent Madonna sur scène pour sa tournée de concerts en 2012.

Dans le cas du graff, la standardisation marchande prend plutôt la forme d'une injonction à la production d'œuvres de « graff propre », c'est-à-dire dont les dimensions déviantes ou revendicatives sont gommées. Comme l'écrit Stéphanie Lemoine, le graffiti « *irrévérencieux, sulfureux voire insurrectionnel [...] n'évite pas toujours le mercantilisme ni les sirènes de la*

³⁸⁰ Règlement de la compétition, disponible sur www.juste-debout.com.

³⁸¹ *Battle of the Year*, réalisé par Benso Lee, Sony Pictures, 2013

³⁸² Symboles des possibilités, rares mais certaines, de réussite par la danse hip-hop, ceux-ci déclarent à un journaliste du *Monde Mag* : « *On vient de Sarcelles, sans diplômes, et on fait le tour du monde* ». Voir « Juste debout, l'internationale du hip-hop », *Le Monde Mag*, 23 mars 2012.

commande publique ; regardé comme un délit lorsqu'il se déploie dans la rue, il est célébré dans les galeries d'art et les musées » (Lemoine, 2012). Dans le cas de la commande privée qui nous intéresse ici, cette célébration suppose souvent une évolution des techniques déployées par les pratiquants afin de rendre leurs œuvres plus acceptables socialement. Pour Nicolas Mensch, cette évolution se produit « *au milieu des années 1990, [lorsque] des graffiteurs s'éloignèrent des canons esthétiques du graffiti hip-hop pour expérimenter de nouvelles formes d'interventions urbaines* » (Mensch, 2014, 3). Une première étape de cet éloignement correspond au mouvement dit « post-graffiti », lorsque certains artistes développent des formes d'art inspirées du graffiti, mais en utilisant de nouveaux supports et des nouveaux outils (Yang, 2014). Ainsi, on a pu qualifier de post-graffiti un artiste comme Zevs qui dessine les contours d'ombres imaginaires du mobilier urbain, Space Invaders, qui accole des mosaïques sur les murs, JR et ses collages de portraits géants ou encore le célèbre Banksy et ses pochoirs politiques³⁸³. Ce dernier a sans aucun doute contribué à démocratiser le terme de *street art*, notamment à travers la sortie en 2010 d'un film qui lui est consacré³⁸⁴. Le caractère illégal du graffiti qui a pendant longtemps constitué l'unique préoccupation forgeant les discours publics à son égard axés sur « *la répression du vandalisme* » (Vulbeau, 2005), cède peu à peu la place à des pratiques moins déviantes. Plus précisément, le *street art* désigne généralement des pratiques qui dégradent peu le mobilier urbain, qui sont éphémères ou facilement effaçables. L'exemple paradigmatique de cette évolution est donnée par le « cellograff », développé par les deux artistes Asto et Kanos³⁸⁵, et qui consiste à réaliser des fresques à la bombe aérosol sur des parois de cellophane créées de toutes pièces, afin de pouvoir être rapidement enlevées ou déplacées³⁸⁶. Ces pratiques peuvent être analysées comme une forme d'art intermédiaire entre le graffiti et la peinture sur toile, illustrant de façon magistrale le glissement progressif des graffeurs vers les galeries d'art. L'autoportrait que livre le graffeur Hondo fournit une illustration des raisons qui poussent certains graffeurs à peu à peu s'orienter vers une pratique plus adaptée au marché de l'art. Ce dernier écrit :

Au début des années 1990, un vent d'agressivité et de violence est venu bousculer l'esprit de fête qui caractérisait jusqu'alors nos regroupements. Certains venaient dans les terrains où nous peignions uniquement pour repasser partiellement les graffitis (les recouvrir). Bien loin de l'idée de création ou de

³⁸³ Voir en annexe n°10 des exemples d'œuvres réalisées par ZEVS, Banksy, Space Invaders et JR.

³⁸⁴ *Exit through the gift shop*, réalisé par Banksy, Paranoid Pictures Film, 2010.

³⁸⁵ Ce dernier fut étudiant aux Beaux-Arts jusqu'en 2006.

³⁸⁶ Voir annexe n°10.

nouveauté, il s'agissait plutôt d'actes de destruction. Ils n'avaient pas les règles de respect que nous nous étions données. En effet, dans les lieux consacrés aux graffiti (halls of fame), il est convenu qu'une fresque peut être repeinte à condition qu'elle le soit complètement, que la maîtrise technique de celui qui réalise la nouvelle fresque soit supérieure à celle qui va être recouverte et qu'elle soit restée suffisamment longtemps pour que les autres aient pu la voir. Mais là, il s'agissait plus d'insulte que d'autre chose. J'ai pris un certain recul par rapport à la rue et à l'ensemble des lieux de regroupement. Je me suis définitivement tourné vers l'aspect artistique du graffiti, cette période coïncidant avec mes premières années de faculté (arts plastiques histoire et pratiques). Je me suis mis à travailler sur toile dans un atelier qu'un peintre mettait à ma disposition. Une galeriste a rencontré mon travail et m'a proposé d'exposer et de devenir artiste de sa galerie. Aujourd'hui, je réalise moins de graffiti de ma propre initiative. Je peins souvent des fresques lorsque je suis en province ou à l'étranger. Mon travail artistique est essentiellement la réalisation de tableaux. J'ai conservé la bombe comme seul outil et continue à utiliser les codes du graffiti. Je transmets mon savoir-faire lorsque je suis sollicité pour des ateliers pédagogiques. De cette manière, je perpétue l'esprit de rencontre et d'échange que j'avais découvert avec le graffiti.³⁸⁷

Hondo se retrouve donc en décalage par rapport aux modalités de la pratique illégales, ultra-concurrentielles et peu cordiales qui prévalent parmi les graffiteurs qu'il rencontre. Il décide alors de s'éloigner de cet univers de pratiques (« *prendre certain recul par rapport à la rue* »), qui l'amènera à intégrer progressivement le marché privé de l'art. On voit bien ici comment la sortie du graffiti pur et illégal correspond aussi à une étape dans la trajectoire de l'artiste, qui vit cette évolution comme un signe de maturité et se tourne logiquement vers les instances susceptibles de lui permettre de continuer sa passion tout en en tirant des rémunérations. On perçoit, au passage, tout le paradoxe sémantique selon lequel le passage du graffiti au *street art* correspond en fait à une atténuation des empreintes qui sont apposées dans la rue par les artistes (dans les cas du post-graffiti et du cellograff, par exemple), voire à son abandon total (dans le cas de Hondo et d'autres artistes ayant des trajectoires similaires).

B. Folkloriser le quartier

Une autre modalité de la mise en spectacle marchande des œuvres consiste à proposer un hip-hop que l'on peut qualifier de « hip-hop du quartier folklorisé » (**G2folk**)³⁸⁸. En effet, le marché permet aussi de diffuser des œuvres qui, contrairement aux œuvres consacrées par les

³⁸⁷ Hondo, « De la rue à l'atelier, un parcours de graffeur », *Territoires*, n°45, avril 2005

³⁸⁸ Voir Fig. 17 « *Tableau synoptique des quatre pôles du hip-hop de la deuxième génération (2000-2015)* », chapitre 6.

institutions culturelles légitimes, abordent des thèmes liés à l'espace des styles de vie des quartiers populaires, et en particulier aux dispositions langagières, aux valeurs et aux comportements liés à la culture des rues. Ainsi, certains pratiquants, plutôt que de mettre à distance la culture des rues, choisissent alors d'en réinvestir certaines dispositions dans leurs pratiques à des fins marchandes, sur le mode de la folklorisation.

C'est particulièrement le cas pour le « rap ghetto » inspiré du *gangsta rap* étasunien. D'un point de vue musical, il s'agit d'un rap percussif, reposant sur des arrangements instrumentaux rapides et très chargés, notamment en basses et percussions. Les textes, généralement assez courts, favorisent surtout les formules chocs (les *punchlines*) et les motifs récurrents (les *gimmicks*). Les thèmes abordés empruntent à l'imaginaire de la vie de gangster en laissant supposer une proximité des rappers avec les formes de délinquance les plus violentes et les styles de vie du « milieu » : omniprésence de la violence physique et des intimidations, armes à feu, trafic de stupéfiants lucratif, voitures de luxe, prostituées, etc. Les paroles de leur musique sont souvent crues, comportent des images violentes, des expressions répétitives et empruntent beaucoup à l'argot populaire des cités.

Et les vidéoclips qui accompagnent ces morceaux présentent presque toujours des trames similaires, où l'on aperçoit les rappers évoluant dans le quartier – avec souvent des plans sur les barres ou les tours d'immeuble –, dans des appartements à la décoration épurée, dans des discothèques, à bord de voitures de luxe, dans des salles de boxe, aux côtés de leurs pairs sociaux, parmi lesquels les jeunes garçons racisés Noirs et Arabes sont surreprésentés. Y figurent souvent des filles partiellement dévêtues aux postures hypersexualisées, sur le modèle des *vixens*³⁸⁹ des clips de *gangsta rap* étasuniens³⁹⁰ (voir *infra*, encadré 16).

On peut également considérer que la danse de *battle*, qui correspond à la forme originale de la danse hip-hop telle qu'elle est apparue aux Etats-Unis puis en France, mobilise des

³⁸⁹ Au sujet de ces femmes et des représentations sexuelles et raciales qui en sont données dans les clips de rap en France, voir l'article de Karima Ramdani, « Bitch et Beurette, quand féminité rime avec liberté », *Volume !*, n° 8, p.13-39, 2011. Voir aussi le livre autobiographique d'une célèbre *vixen* étasunienne, Steffans Karrine, *Confessions of a Video Vixen*, Amistad, Ney York, 2005.

³⁹⁰ Il est ici frappant de constater à quel point les rappers français se sont inspirés de leurs acolytes étasuniens et de l'imagerie du *gangsta rap*. À propos de ce rap, qui émerge au début des années 1990 aux Etats-Unis, Eric Gonzales parle d'un « spectacle, qui reprend [...] une imagerie et une thématique plutôt conventionnelles, et dans lequel les rappers calquent, bien souvent, leurs personnes sur celles de personnages de fictions cinématographiques. Dans l'énorme majorité des clips vidéo de rap diffusés sur des chaînes comme MTV ou MTV Base, il est frappant de voir à quel point le scénario est presque toujours le même : les rappers sont entourés de jolies femmes au cours d'une fête qui a inmanquablement lieu dans une résidence somptueuse. Plus étonnant encore, ces représentations du luxe et de l'hédonisme imitent tout aussi souvent celles d'un film bien précis : le remake de Scarface (1983) de Brian De Palma », Éric Gonzales, *op. cit.*, 2005 : 43.

dispositions agnostiques très inspirées à la culture des rues. On y retrouve en effet certaines des dispositions mises en évidence dans l'enquête de David Lepoutre sur les adolescents d'un grand ensemble de la Courneuve (Seine-Saint-Denis). Ce dernier, qui identifie notamment un système de « *rixes et de contre-rixes collectives* » entre bandes de cités rivales ou entre individus (Lepoutre, 1997 : 246), renvoie ces pratiques à un « *habitus agonistique inculqué dès la petite enfance, parfois dans le cadre familial, à l'école, et surtout dans la rue [à travers] un apprentissage, physique, psychologique et social de la violence* » (*ibid.* : 263). D'une certaine manière, on peut analyser le *battle* comme une mise en spectacle pacifiée de ces affrontements physiques qui, tout en prolongeant cet habitus agonistique, les transpose sur le terrain de l'ostentation corporelle non violente. Ce n'est donc pas un hasard si Bruno et Stéphane, dans le cadre de l'association VCB, choisissent d'enseigner aux jeunes de familles populaires la danse de *battle* plutôt que la « danse de scène », qui leur semble plus apte à permettre à ces jeunes de réinvestir (ou « *canaliser* », selon les mots de Bruno, qui reprend la métaphore originelle d'Afrika Bambaataa) ces dispositions de la culture des rues dans une activité artistique marchande. Dit autrement, le *battle* entre danseurs ou groupes de danseurs, c'est l'embrouille de cités transposée symboliquement sur une scène non-violente, valorisante, et potentiellement rémunératrice.

Enfin, certaines formes de graffiti marchandisé témoignent aussi du réinvestissement à des fins commerciales des dispositions de ce que nous avons appelé le « capital de marginalité » des graffeurs (voir chapitre 2), lui-même lié aux styles de vie de la « bohème populaire » (Fossé-Poliak & Mauger, 1977). Ainsi, le terme même de *street art* témoigne bien d'une forme de marketing de la rue, qui joue avec l'imaginaire de l'illégalité de la pratique pour séduire le « grand public ». De façon plus générale, Pierre-Edouard Weil, au sujet des premières ventes d'œuvres de graffiti dans les salles de ventes en France et aux Etats-Unis, remarque que, pour beaucoup de collectionneurs et de marchands d'art, « *les origines urbaines et la marginalité du graffiti sont mises en scène comme une marque d'authenticité susceptible de renouveler un monde de l'art contemporain tout autant institutionnalisé que financiarisé* » (Weil, 2014 : 171). Le marché privé de l'art, la publicité ou l'industrie textile offrent ainsi des débouchés à des formes d'œuvres qui font référence au tag vandale³⁹¹ (comme les œuvres saturées de l'artiste JonOne), ou à des graffitis contestataires dans des

³⁹¹ Le tag vandale vise à inscrire son *blase* sur un grand nombre de supports visibles, de la façon la plus rapide possible (intérieurs de rames de trains ou de bus, rideaux métalliques des magasins, camions, etc.),

espaces visibles au cœur des villes (comme les morceaux de mur illustrés de pochoirs de Banksy).

Quelles sont les raisons de cet investissement d'éléments de la culture des rues ? Tout semble montrer qu'il s'agit là de revendiquer une sorte de fierté, ou de fidélité aux origines. On retrouve un phénomène mis en évidence par Éric Darras dans son enquête sur les jeunes ruraux ou semi-ruraux désouvriérés et tôt sanctionnés scolairement qui s'adonnent au *tuning*. L'auteur montre que l'on peut voir dans certains traits particuliers de cette « *contre-culture et sous-culture mais culture quand même* » (Darras 2012 : 105) une forme d'objectivation d'une culture ouvrière en déclin, notamment en ce qui concerne l'affirmation d'un entre-soi masculin et viril, d'un fort égalitarisme, d'une valorisation de l'intelligence pratique et d'une importance donnée à l'oralité comme vecteur de la transmission entre pratiquants. Éric Darras y voit « *une forme originale, à la fois individuelle et collective, d'affirmation populaire de soi dans un Nous contre Eux, une manière obstinée et créative de s'exprimer sous contraintes ; car il s'agit moins de résister ou de revendiquer que d'arranger ou d'aménager le devenir problématique d'une identité de classe ouvrière (celle sans doute de la fraction individualiste de la classe ouvrière) qu'il s'agit de préserver en la renouvelant par d'autres moyens* » (*ibid.* : 99). Dans un autre contexte, et avec d'autres franges de la jeunesse populaire, on peut voir dans certains aspects de la pratique des disciplines du hip-hop un mode similaire d'affirmation d'une appartenance collective – celle des jeunes garçons ayant grandi dans les quartiers populaires et/ou enfants d'immigrés – fortement stigmatisée. Et comme pour les pratiquants du *tuning*, la présentation du soi collectif est ici « arrangée », dans le sens d'une représentation caricaturale des styles de vie des jeunes habitants des cités sous la forme d'actualisations folklorisantes, comme cela peut être le cas pour les danses de couple (bal et tango notamment), étudiées par Christophe Apprill (Apprill, 2006).

L'avantage marchand d'une telle folklorisation des styles de vie supposés des jeunes des quartiers populaires est double. D'une part, l'imagerie du hip-hoppeur richissime séduit une partie des adolescents et des jeunes de milieux populaires aux aspirations sociales frustrées, en leur proposant un modèle de réussite fondé sur l'idéologie du *self made man* parti de rien et gravissant rapidement les échelons de la hiérarchie sociale. Comme l'écrit Eric Gonzales au sujet du *gangsta rap* étasunien, « *les rappeurs se représentent comme des hors-la-loi dans leurs textes, mais quasiment jamais dans leurs vidéos, où ils projettent l'image de « durs » parvenus au sommet de l'échelle sociale dans le cadre d'une ascension fulgurante répondant, pour l'essentiel, aux critères d'orthodoxie énoncés par [l'écrivain étasunien] Horatio Alger,*

bref comme d'authentiques gangsters devenus riches, et qui entendent bien le rester pour jouir de ce statut. [...] On peut dire en effet que les rappeurs illustrent de manière presque caricaturale la notion de " success system " qu'un historien comme Max Lerner définissait dans les années 1950 pour décrire l'élément moteur de la société américaine » (Gonzales, 2005 : 43). La présentation de soi en nouveau riche fier de son ascension sociale que prônent les pratiquants du « rap ghetto », les quelques danseurs de *battles* ayant accédé à la gloire dans l'industrie du divertissement ou les graffeurs passés des dépôts de train aux salles de vente, ne sont qu'une modalité actualisée de l'exaltation du goût de la réussite par l'entrepreneur parti de rien, à la façon d'un Horatio Alger à la fin du XIXe siècle. Ici, les références caricaturales à la culture des rues permettent, comme dans les films de gangsters, de présenter sa réussite fulgurante comme une rétribution de son style de vie lucratif lié aux activités délinquantes.

D'autre part, on peut supposer que cette folklorisation de la culture des rues séduit aussi une autre frange du public : celle constituée des individus les plus éloignés de l'univers socio-territorial des quartiers populaires (individus urbains des classes moyennes et supérieures, et individus ruraux des classes populaires, notamment), qui trouvent dans ces représentations caricaturales de la vie des jeunes de quartier un spectacle fascinant de l'altérité sociale³⁹². Le danseur musclé au regard défiant qui intimide son adversaire, le graffeur zélé qui multiplie les faits d'armes illégaux et le rappeur qui raconte sa vie de gangster donnent tous l'image de jeunes *durs*, qui *sont habitués à la marginalité et/ou à la violence*, c'est-à-dire collent au cliché médiatique et politique du « jeune de cités » et des potentielles menaces à l'ordre social qu'il incarne. Dit autrement, ils offrent à un public composé d'allogènes sociaux le spectacle des représentations communes et caricaturales de la vie de cités (violence, trafics de drogue, argent facile, etc.)³⁹³. Le ressort de l'interaction entre ce public et les pratiquants est alors l'exotisme social, c'est à dire une fascination pour une culture et ses pratiquants pittoresques. Le philosophe Tzvetan Todorov définit l'exotisme comme un « *relativisme* », c'est-à-dire « *un mode de relation à l'autre dont le postulat est que l'autre est essentiellement différent de soi* » (Todorov, 1989 : 356). Il s'agit de valoriser non un contenu stable, mais un pays ou une culture définis exclusivement par le rapport que l'observateur entretient avec eux. Plus précisément, il s'agit surtout d'un « *éloge dans la méconnaissance* » (*ibid.* : 356) dans la

³⁹² Dans un récit ethnographique de sa fréquentation du milieu des rappeurs de la New Orleans, le critique étasunien Nik Cohn parvient également à la conclusion que l'une des clés du succès du sous-genre *dirty south* est sa dimension exotique. Il analyse sa fascination pour cet univers comme le produit de sa propre altérité radicale sociale et raciale vis-à-vis de celui-ci. Voir Nik Cohn, *Triksta : Life and Death and New Orleans Rap*, Ney York, Knopf, 2005.

³⁹³ Représentations caricaturales qu'ils contribuent ainsi à entretenir.

mesure où la culture qui est valorisée est toujours mal connue, car son pouvoir d'attraction s'estomperait dans le cas contraire. Dès lors, comme l'écrit l'historienne Anaïs Fléchet, dans l'exotisme, « *il s'agit moins d'une valorisation de l'autre que d'une critique de soi, moins de la description du réel que de la formulation d'un idéal. Discours sur l'autre, l'exotisme est avant tout un discours sur soi et nous renseigne moins sur le spectacle que sur les spectateurs* » (Fléchet, 2008 : 21). Pour des consommateurs culturels qui méconnaissent l'univers socio-territorial des quartiers populaires, s'intéresser à cette partie des œuvres hip-hop les plus folklorisantes peut alors donner l'illusion d'approcher l'authenticité d'une culture au sens anthropologique – c'est-à-dire un mode de vie et des représentations³⁹⁴. Or, il s'agit bien d'une illusion. Car, même si les œuvres de hip-hop reflètent indubitablement une partie des représentations ou des modes de vie de leurs auteurs, il reste qu'il s'agit d'œuvres artistiques médiatisées et travaillées par l'interaction entre le pratiquant et son public.

Le double intérêt marchand d'une telle folklorisation des styles de vie supposés des jeunes des quartiers populaires n'est pas mieux exprimé que par le constat que dresse le rappeur Ludovic au sujet du public de ce qu'il appelle le « rap de rue » :

- *Qui écoute ce que tu appelles du « rap de rue » ?*

Va dans les concerts, tu verras. Des fois, tu te dis qu'il va y avoir que des Renois duuuurs ! Et bah en fait, non. Que des blancs, des petits bobos de Paris. Le rap de rue, ça fait juste bander les petits blancs des centres-villes, parce que ça donne des sensations à ceux qui n'en ont pas. La plupart des mecs de rue, mais vraiment rue, sur le « ter-ter » [le terrain, i.e. qui traînent dehors], ils vont te dire : « j'en ai marre : je le vis, ce truc-là, je n'ai pas envie de l'entendre en plus ».

[...] Ces rappeurs ghettos, ils font semblant. Dans leurs concerts, il n'y a que des petits de 14 ans. Mais quand ils viennent dans des quartiers, ils se font huer, parce que les mecs des blocs, ils ont vécu les histoires que le rappeur raconte, donc ils savent que les mecs qui disent ça sur scène sont des mythos. Genre « arrête de faire le grand, parce que tu n'as rien fait. Ce que tu racontes, on l'a fait, nous ». Tu vas au concert de Sefyu ou de Booba, et les gars qui sont devant, c'est des petits blancs tout maigres, qui ont mis leur plus belle casquette pour l'événement, et tu sais très bien qu'ils n'habitent pas dans un quartier. Mais Booba, il lui donne des sensations qu'il ne peut pas avoir chez lui.

Après, je comprends la démarche de ces gars aussi. Ils veulent découvrir autre chose. C'est enrichissant. C'est comme dire « j'en ai marre de manger tous les jours les même plats, je vais aller manger des escargots ».

³⁹⁴ C'est ce mécanisme qui explique, selon nous, le biais souligné plus haut (voir l'introduction générale) de nombreux travaux de sciences sociales s'étant intéressés au hip-hop dans les années 1990, qui analysaient les œuvres (et notamment les textes de rap) comme des moyens de saisir de façon authentique les représentations sociales, les rapports à la politique ou au travail des pratiquants comme autant de traits caractéristiques des « jeunes des cités » dans leur ensemble.

Après, t'as aussi des gars de cité qui écoutent du Booba, du Rohff, du Sefyu, et qui s'y reconnaissent, c'est sûr. Mais c'est loin d'être la majorité. Et c'est surtout des ados, des gars qui ne savent pas encore ce que c'est de vivre vraiment les histoires de ghetto bien sales, d'avoir des potes qui tombent, d'avoir des potes qui partent en couilles pour des histoires d'argent.³⁹⁵

On retrouve bien dans le discours de Ludovic les deux catégories d'auditeurs évoquées plus haut. D'une part, le public des allogènes sociaux éloignés de l'espace socio-territorial des quartiers populaires, ici décrits par leur triple altérité par rapport au cliché du jeune de banlieue : altérité territoriale (« *centres-villes* », « *n'habitent pas un quartier* » ; « *mecs des rues* », « *mecs de blocs* »), raciale et corporelle (« *petits blancs tout maigres* » ; « *renois duuuurs* ») et de classe (« *bobos* » ; « *les histoires de ghettos bien sales* »).

Encadré 16 - Les « biatchs » du rappeur et la « chérie » du père de famille

Les représentations des femmes et de la féminité dans les paroles et les vidéoclips des rappeurs de *gangsta rap* ou de leurs collègues français pratiquant le « rap ghetto » ont fait l'objet de nombreux commentaires savants et profanes. Du côté savant, un courant de travaux étasuniens s'interroge sur les enjeux politiques et sociaux de la représentation du corps des femmes noires. Tout en soulignant généralement les mécanismes de domination des hommes sur les femmes que ces représentations entretiennent (Hill Collins, 2006, 2011), certains auteurs y voient une « *racialisation de la féminité* » (Ramdani, 2011 : 26). C'est le cas de Tricia Rose, qui parle d'une affirmation subversive de « *l'attractivité du corps des femmes noires dans un environnement culturel dans lequel elles sont esthétiquement rejetées* » (Rose, 1994 : 169). Du côté des commentaires profanes, il s'agit généralement de dénonciations publiques, voire d'appels au boycott, concernant des rappeurs accusés de misogynie, de réification des femmes, quand ce n'est pas d'homophobie ou d'incitation à la violence. Le débat est alors toujours le même, qui oppose des rappeurs défendant leur liberté d'expression ou plaidant pour le « second degré » face à des accusateurs en appelant à la responsabilité sociale des artistes. Sans prendre position sur ce débat, nous proposons de prendre au sérieux une hypothèse rarement explorée. Celle selon laquelle ces représentations dégradantes des femmes dans le *gangsta rap* ou le « rap ghetto » doivent être comprises comme un élément parmi d'autres de la folklorisation de la culture des rues à des fins commerciales. Le corps dénudé de femmes (souvent noires) est à la fois présenté comme un objet possédé et dominé, donc comme un symbole de réussite sociale pour des adolescents attirés par le modèle du *self made man* des cités ; et comme un objet exotique, donc comme un élément fascinant pour ceux qui sont les plus éloignés de l'univers socio-territorial des quartiers populaires. Dit autrement, le sexisme affiché par ces rappeurs est bien entendu un reflet de leurs représentations sexistes. Leur pratique reflète ce qu'Isabelle Clair appelle « *l'ordre du genre* » (Clair, 2008) et qui, dans les quartiers populaires, contraind les femmes dès l'adolescence à une « *moralité sexuelle* » et à des injonctions de réserve (dans les attitudes, les tenues vestimentaires, les discours) au risque de se voir assigner une « *mauvaise réputation* » et d'être qualifiée de « *fille facile* ». Mais ce sexisme est également le produit d'une stratégie commerciale délibérée, qui est ensuite entretenue et reproduite par mimétisme entre les acteurs économiques du marché du rap. Pour étayer cette hypothèse, on peut s'intéresser au rapport aux femmes dont font preuve les rappeurs de « rap ghetto » adhérents du Véridique Clan que nous avons rencontrés. Pour beaucoup d'entre eux, nous avons observé une grande divergence entre les attitudes sexistes et misogynes

³⁹⁵ Entretien avec Ludovic réalisé le 5 juin 2012.

qu'ils affichent dans leur activité de rappeur et le reste de leurs attitudes et discours quotidiens vis-à-vis à des femmes. Il en va ainsi de Philippe (33 ans, parents sénégalais, père ouvrier du bâtiment, mère employée municipale, vendeur dans la restauration rapide). Dans sa production musicale et ses vidéoclips, il multiplie les clichés sexistes dégradants sur les femmes (« tassé », « biatchs »), mettant en scène leur matérialisme et leurs infidélités, tout en les réduisant souvent à des objets sexuels, par des métonymies peu originales (leur « boule », leur « tarma »). Les deux vidéoclips qu'il a tourné font tous les deux apparaître des femmes dénudées et hypersexualisées sur le modèle des *vixens*. Sa page Facebook, où il figure sous son pseudonyme d'artiste, est un prolongement de ce personnage de rappeur misogyne. Aux côtés de liens renvoyant à des morceaux de musique, à des interviews de rappeurs, ou de photos mettant en scène ses activités artistiques, il publie souvent des photos pornographiques de femmes dénudées adoptant des postures suggestives, ou de gros plans de leurs attributs sexuels. Les commentaires accompagnant sa page sont également très fleuris en insultes sexistes et considérations misogynes. Pourtant, ce que nous avons observé de sa vie intime contraste fortement avec ce personnage. Philippe est marié depuis l'âge de 27 ans avec une femme employée, et père de deux enfants. Un soir que nous étions conviés chez lui pour un dîner entre amis, nous avons constaté qu'il adoptait un comportement de parent et de mari socialement conforme et égalitariste, multipliant les signes publics d'affection pour son épouse (mots doux comme « *ma chérie* », baisers) et s'occupant de coucher un de ses enfants pendant que son épouse restait à table. Par ailleurs, qu'il s'agisse de discussions entre rappeurs auxquelles nous avons assistées ou d'échanges que nous avons eus tous les deux, Philippe parle toujours de son affection pour son épouse et ses enfants, et de son attachement à une vie de famille conventionnelle, comme d'un horizon de vie idéal. Et, même lorsqu'il parle de ses anciennes conquêtes (« ses cocottes »), il n'emploie presque jamais de mots aussi péjoratifs que ceux qu'il manipule dans ses morceaux. Une telle dissociation entre le personnage du rappeur et son être social quotidien dans des situations variées (du moins, ce que nous en avons vu et qu'il a bien voulu nous montrer) nous semble être le révélateur d'une stratégie de mise en scène de soi tout à fait délibérée. Son personnage de rappeur est alors le lieu d'un prolongement symbolique d'un entre soi masculin et de clichés sexistes (probablement intériorisés), dont l'affirmation est surtout justifiée par la croyance de Philippe en l'efficacité commerciale d'une telle recette artistique.

C. Comment réinvestir la culture des rues ?

Quelles sont les pratiquants de la deuxième génération qui proposent ces œuvres aux esthétiques et aux contenus divers sur le marché privé des arts et des loisirs ? Contrairement au hip-hop institutionnalisé, le hip-hop marchandisé ne sélectionne pas ses pratiquants selon les mêmes dispositions sociales. Ici, il n'est pas nécessaire de faire preuve de bonne volonté culturelle, de présenter une proximité avec la culture légitime (et notamment la culture scolaire) ou de mettre à distance la culture des rues. On retrouve donc des pratiquants présentant des dispositions sociales plus variées que chez les pratiquants du hip-hop institutionnalisé.

Pour ce qui est des pratiquants qui diffusent sur le marché des œuvres de hip-hop hybridées avec des formes culturelles plus légitimes, on trouve des profils sociaux proches de ceux mis en évidence dans le chapitre précédent. Il s'agit le plus souvent de jeunes garçons et femmes des « *classes populaires extraverties* » (Schwartz, 2011b : 41). Ils appartiennent donc aux fractions médianes des classes populaires, modestement dotées en capital économique et en capital culturel, en éventuelle petite mobilité sociale ascendante.

Dans le cas du hip-hop standardisé (rappeurs de variété, danseurs dans l'industrie du divertissement, *street artists* « propres »), les pratiquants peuvent présenter des profils très variés. Il n'y a pas ou peu de lien entre l'esthétique et le contenu de ces pratiques artistiques et l'espace des quartiers populaires. Ainsi, on y retrouve des pratiquants qui, issus des quartiers populaires, présentent vis-à-vis de ces espaces un rapport de proximité et de dépassement. Ils rappellent ceux que Camille Hamidi, dans son enquête menée à Vaulx-en-Velin (Hamidi, 2010) sur le rapport qu'entretiennent des jeunes gens à leur quartier, a identifiés comme ceux « *qui se posent en extériorité par rapport au quartier* » (Hamidi, 2010 : 725). Selon Hamidi, il s'agit de jeunes d'origine sociale modeste, mais dont les parents (et notamment les mères) ont souvent des professions d'employées et qui ont souvent une formation scolaire égale ou supérieure au baccalauréat. Ils passent peu de temps dans le quartier, et le perçoivent de façon très négative. On retrouve des traits similaires chez un rappeur comme Claude (33 ans, parents guadeloupéens installés à Toureau, père postier, mère secrétaire, DEUG). Il grandit dans le quartier de la Citadelle et, à l'adolescence, prend ses distances avec ceux de ses copains qui s'engagent dans des petites activités délinquantes. Après deux redoublements au collège puis au lycée, il finit par obtenir un baccalauréat général, puis un DEUG en Administration économique et sociale à l'Université. Après son installation matrimoniale (femme assistance maternelle), il commence à travailler dans une caisse d'allocation familiale (où il est depuis désormais devenu cadre *via* une formation interne). Dès l'âge de 20 ans, il commence à pratiquer le rap de façon épisodique au sein du studio du Véridique Clan. Il réalise des *featurings* amateurs auprès d'autres rappeurs de l'association, et produit quelques morceaux plutôt axés sur l'*égotrip*³⁹⁶. Après la naissance de ses deux enfants, il s'est remis au rap à l'occasion du projet « Classico Hip-hop » qui visait à faire collaborer des rappeurs de l'association avec les musiciens de l'orchestre symphonique du conservatoire de Toureau

³⁹⁶ L'*égotrip* est un exercice de style du rap, qui consiste enchaîner sur le temps d'un morceau le maximum de phases auto-glorifiantes tout en provoquant les rappeurs concurrents, en les nommant ou pas, un peu sur le mode de la présentation des boxeurs avant leurs combats.

(voir chapitre 4). À cette occasion, il a alors produit un morceau reposant sur une base mélodique soul-pop dont les paroles constituent une ode à la musique. Dans la foulée, il s'inscrit au conservatoire de Toureau pour débiter la pratique de la trompette. Mais il abandonne au bout de quelques mois. Plus récemment, il a produit deux morceaux reposant sur des bases reggae et zouk, dont l'un est une ode à la marijuana, et l'autre une ode aux vacances et à la Guadeloupe³⁹⁷. Mais on retrouve aussi des pratiquants qui proviennent de classes moyennes ou supérieures, comme le graffeur Benjamin, (23 ans, père médecin hospitalier, mère éditrice), qui a commencé à pratiquer à l'adolescence, et qui espère parvenir à monnayer son art, par exemple comme *designer* dans l'industrie textile.

Dans le cas du hip-hop du quartier folklorisé, on retrouve logiquement des pratiquants qui affichent une plus grande proximité avec la culture des rues.

En effet, une telle folklorisation repose sur une mise en scène de la culture des rues et d'activités socialement déviantes afférentes (délinquance, violences, toxicomanie). Mais l'interprète entretient une illusion de vérité paradoxale, qui joue de l'ambiguïté entre la vie de l'artiste et celle du délinquant professionnel. Le mode de vie délinquant du « milieu » est volontairement caricaturé (musculature et affrontements entre danseurs, anonymat et marginalité totale des graffeurs, liasses de billets, armes de guerre, voitures de luxe et prostituées dans les vidéoclips des rappeurs), ce qui rappelle qu'il s'agit d'une mise en scène et réduit paradoxalement l'éventualité que l'artiste soit réellement – ou alors qu'il soit autant – le délinquant qu'il joue dans ses morceaux.

Pour cette raison, les pratiquants de ce type de hip-hop présentent généralement une forte proximité avec cette culture des rues et ces activités déviantes. Soit parce qu'ils ont eux-mêmes été engagés un temps dans des petites carrières délinquantes ; soit parce qu'ils ont fréquenté des pairs qui y sont engagés. Il s'agit d'individus qui présentent généralement une distance importante avec la culture légitime, et notamment avec la culture scolaire³⁹⁸. Il s'agira le plus souvent des pratiquants issus des fractions économiques les plus précarisées des classes populaires, ou alors des franges en mobilité sociale descendante.

On retrouve ici ceux que Camille Hamidi a identifiés comme les moins dotés scolairement, dont l'avenir est le plus incertain, et qui se sentent souvent « *assignés à résidence* » (Hamidi,

³⁹⁷ Entretien avec Claude, réalisé le 5 juin 2013.

³⁹⁸ Sylvia Faure remarque, à propos des danseurs de *battles*, qu'ils « *adoptent des comportements similaires à ce que des chercheurs observent déjà à propos du rapport d'un certain nombre d'adolescents d'origines sociales populaires vis-à-vis de l'école, à savoir des comportements « anti-école » (anti-institution), l'allégeance au groupe de pairs, l'expression d'attitudes virilistes dans les espaces publics* » (Faure, 2004, op. cit : 11).

2010 : 723). Ils présentent un fort attachement à l'espace local des relations d'interconnaissances et aux modes de vie de ses habitants, que Richard Hoggart avait déjà mis en évidence chez les classes populaires du nord de l'Angleterre³⁹⁹. Ils sont objectivement ceux qui ont la plus grande difficulté à quitter l'espace résidentiel du quartier, du fait des obstacles qu'ils rencontrent au moment de l'entrée dans des carrières conjugales et/ou matrimoniales stables (Beaud & Pialoux, 2003). Il s'agit aussi presque exclusivement de garçons⁴⁰⁰.

Nous avons ainsi mis en évidence plus haut que les pratiquants de « rap ghetto » du Véridique Clan qui ont participé au projet Classico Hip-hop (voir chapitre 4) sont des jeunes sont les plus précarisés. Ils constituent environ la moitié de la quinzaine d'adhérents adultes de l'association⁴⁰¹. La plupart ont arrêté l'école après le brevet, ou après l'obtention d'un « petit » diplôme (Bac Pro, BEP) peu valorisé sur le marché de l'emploi. La plupart ont du mal à accéder à l'emploi stable. Ils exercent des emplois peu qualifiés dans le gardiennage, le télémarketing, l'installation de réseaux électriques, et/ou alternent entre périodes de chômage et travail en intérim dans des professions peu qualifiées (manutention, transport). Parmi eux figure Chadi (28 ans, père chauffeur livreur, mère femme de ménage, Brevet). Fils d'immigrés comoriens, il est issu d'une fratrie de quatre frères et deux sœurs. Il commence le rap à l'adolescence, initié par ses grands frères eux-mêmes rappers et proches du Véridique Clan. Pendant quelques années, il s'entraîne de façon occasionnelle et pratique un rap surtout fondé sur l'*egotrip*. À la fin du collège, Chadi s'inscrit au lycée professionnel de Toureau où sont inscrits la plupart de ses amis du quartier de la Citadelle. Il s'arrête avant d'obtenir le bac et passe de plus en plus de temps dans le quartier « *avec les potes qui tiennent les murs* ». Nombre de ses amis donnent alors dans l'économie de la débrouille et, pour certains, dans le petit trafic de stupéfiants. Deux de ses frères font des séjours en prison qui le dissuadent de s'engager dans une carrière délinquante (« *ça m'a calmé sec* »). Il trouve alors du travail comme électricien, puis comme installateur-câbleur pour une entreprise dont le patron est un ami. Dans le même temps, il s'adonne de plus en plus assidument au rap, se rendant au studio jusqu'à deux ou trois fois par semaine. Chadi se met alors à pratiquer un rap qui tend vers le « rap ghetto » inspiré du *gangsta rap* étasunien et diffuse son premier vidéoclip sur internet en 2009, à l'âge de 21 ans. Sa ligne artistique est, depuis, restée stable. Ses morceaux, aux enregistrements de plusieurs desquels nous avons assisté, sont généralement construits sur des

³⁹⁹ Richard Hoggart, 1970 [1957], *La culture du pauvre*, Paris, Minuit. Voir notamment le chapitre 3, « “Eux” et “nous” », p. 115-146.

⁴⁰⁰ La dimension genrée du recrutement des pratiquants de la deuxième génération fait l'objet d'une analyse plus fouillée dans le chapitre 6.

⁴⁰¹ Auxquels il faut ajouter une quinzaine d'adhérents adolescents (i.e. âgés de moins de 18 ans environ)

bases musicales inspirées du *gangsta rap* étasunien, et notamment de la tendance dite du *trap* (lignes de basses fortes, caisse claire et percussions inspirées du *dubstep*, pour l'essentiel). Les paroles oscillent entre *egotrip* et apologie des modes de vie déviants, de la réussite matérielle *via* le trafic de stupéfiants et de la culture des rues. Les vidéoclips sont presque tous tournés dans le quartier de la Citadelle, et imitent de façon caricaturale la mise en scène d'un mode de vie de gangster. On y voit presque toujours Chadi entouré de ses pairs, devant les bâtiments ou dans d'autres espaces publics du quartier (terrains de baskets, parking, esplanades). Y figurent aussi des deux-roues de grosses cylindrées et des voitures de luxe ainsi que, plus rarement, des jeunes filles adoptant des postures hypersexualisées⁴⁰².

Une partie des danseurs de *battles* sont également des jeunes qui présentent une proximité avec la culture des rues et les activités socialement déviantes afférentes (délinquance, violences, toxicomanie). D'autant plus que, comme nous l'avons mis en évidence plus haut, les danseurs de la première génération étaient les pratiquants du hip-hop qui appartenaient aux franges les plus précaires des classes populaires (voir chapitre 2). Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia, dans leur enquête sur l'encadrement intentionnel de la danse hip-hop dans la région lyonnaise (Faure, 2004 ; Faure & Garcia, 2005 ; Faure, 2007) ont bien mis en évidence les spécificités des danseurs « *de compétition* » (i.e. de *battles*) qu'elles distinguent des danseurs « *de création* ». Elles notent ainsi que « *la danse de compétition [...] attire des danseurs qui mobilisent des dispositions à la force physique, au courage corporel, à l'esprit d'équipe, et un goût de l'affrontement* » (Faure, 2004 : 10). On peut analyser cette observation comme un indice attestant de la permanence, chez les pratiquants de la deuxième génération, d'une relative porosité entre la danse hip-hop et l'univers de la petite délinquance qui caractérisait les pratiquants de la génération des « pionniers ». Ainsi, parmi les danseurs de *battles* professionnels ou aspirants professionnels rencontrés lors de nos enquêtes, nous avons été frappés de constater que certains d'entre eux présentaient une *hexis* corporelle (postures corporelles, langage, manières d'être) qui rappelle celle des jeunes les plus proches de la culture des rues et des styles de vie déviants : langage qui emprunte à l'argot des cités, tenues vestimentaires *streetwear* (y compris lors des *battles*), consommation de joints, allégeance au groupe des pairs, expression d'attitudes virilistes dans les espaces publics par exemple en exhibant sa musculature, etc. Le danseur de *battle* Félix (29 ans, mère institutrice, bac), qui collabore régulièrement avec Urban Mood, parle ainsi des danseurs de son *crew* (moyenne

⁴⁰² Chadi n'a toutefois pas les moyens de faire appel à des *vixens*, c'est à dire des mannequins rémunérés. Il sollicite donc des amies qui acceptent de jouer ces rôles gratuitement. De la même manière, les voitures de luxe qui apparaissent dans ses vidéoclips sont louées pour l'occasion.

d'âge : entre 25 et 30 ans) avec lesquels il participe à des *battles*, et parfois à des démonstrations pour des clients privés, notamment *via* Urban Mood:

C'est clair que nous, on a tout un côté un peu *street*. Pas *street* genre grosse cailleras... Mais *street* parce qu'on a tous un peu galéré. Y'en a aucun qui est né avec une cuillère d'argent dans la bouche. Moi, j'ai pas grandi dans des cités chaudes où c'est la merde. Mais disons que j'ai eu ma période où ça aurait pu un peu basculer [...] J'ai des potes qui ont mal tourné [...], qui sont tombés. Et pour tous les gars du *crew*, c'est un peu pareil en fait. On va dire qu'on est pas des cailleras au sens voyou, mais qu'on est des gars qui ne se sont jamais laissé marcher dessus. Et si ça s'embrouille, on y va, on saute sur le mec !⁴⁰³

À travers les euphémismes et les exemplifications, on perçoit une acculturation partielle des membres du *crew* de danseurs de Félix à la culture des rues, quand bien même, comme Félix, ils proviennent de milieux plus dotés en capital culturel (mère institutrice). Acculturation partielle (il se distingue des « *grosses cailleras* » et des « *voyous* ») mais bien réelle, parce qu'elle reprend certains traits, comme l'allégeance au groupe et les attitudes virilistes (« *embrouille* », ne pas se laisser « *marcher dessus* »). On peut enfin remarquer que la pratique de la danse de *battle*, et notamment du *breakdance*, à l'inverse de la danse « de création » requiert des musculatures très conséquentes du haut du corps (biceps, trapèzes, pectoraux, abdominaux...) qui autorisent les attitudes viriles liés aux comportements agonistiques de la culture des rues.

Enfin, la proximité des graffeurs qui mettent en scène la marginalité à des fins marchandes avec ces mêmes pratiques marginales et « *l'amour du risque* » (Mensch, 2014) semble plus évidente. En effet, il s'agit souvent de pratiquants qui passent des murs ou des trains à des réseaux de diffusion marchands de leur art (salles de ventes, design, mode, décoration de locaux) en gardant le même *blaze*. Leur parcours parle donc pour eux, et témoigne de leur passé de graffeur ou de tagueur illégal. Leur renommée marchande, dans ce cas, provient donc directement de la renommée qu'ils ont acquise en pratiquant leur art de façon illégale. Par ailleurs, les comportements déviants (fortes consommations de joints et d'alcool, notamment) qui accompagnent la pratique illégale du graffiti et du tag ne disparaissent pas forcément lorsque le pratiquant commence à vendre son art sur le marché privé⁴⁰⁴.

⁴⁰³ Entretien avec Félix réalisé le 7 mai 2014.

⁴⁰⁴ Voir les récits que Karim Boukercha fournit à propos des styles de vie des graffeurs parisiens dans Karim Boukercha., 2011, *Descente interdite. Graffiti dans le métro parisien*, Paris, Edition Alternatives.

On peut enfin remarquer que le marché du hip-hop constitue un des seuls espaces de réinvestissement possible de la culture des rues pour les jeunes garçons appartenant aux franges les plus précarisées des classes populaires urbaines. En effet, mises à part les activités délinquantes dans lesquelles une minorité d'entre eux s'engage⁴⁰⁵, la culture des rues est faiblement valorisée dans la plupart des espaces de travail conformes (Beaud & Pialoux, 1999), comme sur le marché conjugal (Dubet, 1987, Beaud & Amrani, 2005).

D. Devenir entrepreneur de l'art. La structuration économique des pratiquants et des personnels de renfort

Ce marché n'est pas pour autant un marché franc, dénué de contraintes, dans lequel chaque individu propose au consommateur des œuvres issues de son libre arbitre de créateur. Contrairement aux réseaux publics institutionnels, le marché privé des arts et des loisirs est moins structuré, et les opportunités marchandes y sont très volatiles. Afin de saisir ces opportunités et de générer des profits qui leur assurent une stabilité financière, les pratiquants doivent s'organiser économiquement. Ils le font de plusieurs manières.

Certains acteurs associatifs entament, depuis la fin des années 1990, une conversion à des modes de fonctionnement et de financement qui les rapprochent d'entreprises marchandes classiques. Un exemple de ce phénomène est fourni par les activités menées par l'association Urban Mood. Le cœur d'activités de l'association, depuis sa création, est constitué de cours dans les différentes disciplines du hip-hop (divers types de danse hip-hop, graffiti, *deejaying*, *human beatboxing*) principalement dispensés à des enfants et des adolescents du quartier, ainsi que de l'organisation d'événements annuels (*block parties*, festival de courts-métrages) ou ponctuels (*battles* de danse, démonstrations, expositions, conférences) dans le quartier. Dès sa création, l'association propose aussi des prestations ponctuelles tarifées de danse et de graffiti, mais il s'agit alors surtout de démonstrations ou de cours dans des centres sociaux, c'est-à-dire « *surtout du social, en fait* », pour reprendre le terme de Gauthier. Cependant, depuis le milieu des années 2000, Urban Mood a élargi sa gamme de prestations tarifées pour des clients privés ou publics (animations pour des comités d'entreprise, spectacles pour des particuliers, décorations de bureaux, formation de formateurs et d'animateurs). Il s'agit pour

⁴⁰⁵ David Lepoutre note que la culture des rues peut être prolongée dans « *des formes de sous-cultures délinquantes* » (*op.cit.* : 33), c'est-à-dire que cette culture autorise l'entrée et l'installation dans des carrières délinquantes « sérieuses » pour les post-adolescents et les jeunes adultes des quartiers populaires.

une part de petites prestations produites directement par Urban Mood – notamment les animations ou les cours – qui fait alors appel à des artistes de son entourage (« *une trentaine d'artistes réguliers* », selon Gauthier) afin de les réaliser. L'association joue donc le rôle de prestataire événementiel classique, qui entretient un réseau d'artistes indépendants et les recrute selon ses besoins. Il s'agit, d'autre part, de prestations pour lesquels Urban Mood joue le rôle d'intermédiaire entre le client et les artistes, sur le mode d'une agence de placement d'artistes. En effet, depuis 2010, l'association a mis en place un « pôle placement d'artistes », c'est-à-dire une activité marchande de promotion et de diffusion d'artistes hip-hop (surtout des danseurs et des graffeurs). En pratique, il s'agit, un peu à la manière d'un agent artistique, de répertorier des centaines d'artistes (en réalisant des *books* et des vidéos de présentation) et de les « placer » pour assurer des missions ponctuelles auprès de clients (publicité, cinéma, animation lors d'un lancement de produit d'une marque ou d'un événement d'entreprise, démonstration lors d'un événement public organisé par une collectivité, etc.)⁴⁰⁶. La prestation est facturée au client par l'association, qui prélève, en plus de sa marge habituelle, une rémunération comme intermédiaire entre le client et l'artiste. Ces activités tarifées pour des clients ponctuels représentent désormais près des trois quarts des revenus de l'association. Et Gauthier confie que l'association cherche désormais à recruter « *quelqu'un avec un profil plutôt de commercial* ». Signalons que les animateurs de l'association VCB, quant à eux, tentent aussi de développer ce type de prestations tarifées destinées à des clients privés en parallèle de leur cœur d'activité (les cours, stages et ateliers au titre de l'action socioculturelle locale), bien que ce volet de son activité reste encore anecdotique.

Ainsi, ces associations prennent-elles progressivement la forme d'entreprise marchande⁴⁰⁷ qui fait office d'interface entre des producteurs ou des financeurs et des artistes. D'associations à but non lucratif dédiée à la transmission des disciplines du hip-hop à l'échelle locale, elles deviennent (ou aspirent à devenir) des entreprises visant à la réalisation de profits à travers la production et la diffusion marchande des artistes et de prestations de hip-hop, au fur et à mesure que le public des disciplines du hip-hop s'élargit et que ces dernières se banalisent dans des espaces sociaux de plus en plus nombreux.

Cette forme d'organisation économique, est une réponse directe au faible degré de structuration des univers professionnels du hip-hop. Et l'on retrouve le même type

⁴⁰⁶ A titre d'exemple, certains clients s'adressent à Urban Mood pour satisfaire des demandes spécifiques, comme un danseur sexagénaire sachant exécuter le *moonwalk*, ou encore un groupe de breakers coiffés de *dreadlocks*, etc.

⁴⁰⁷ Pour Urban Mood, la pertinence du statut associatif fait même débat en interne.

d'adaptation vers des formes entrepreneuriales dans d'autres univers artistique dans lesquels le soutien public est faible, comme les arts du cirque (Cordier, 2007)⁴⁰⁸. Par exemple, alors que beaucoup de danseurs de la deuxième génération génèrent une grande partie de leurs revenus grâce à des cours (dans des structures diverses), il n'existe pas de diplôme d'État dans la discipline. Pourtant, un titre certifié leur permettrait de valoriser leur expérience et de gagner en puissance dans l'interaction marchande et donc, *in fine*, améliorerait leurs conditions de travail.

D'autre part, le marché privé des arts et des loisirs se caractérise par un faible degré de spécialisation des acteurs. L'analyse du détail des adresses fournies pour les artistes répertoriés dans la base de données de l'IRMA (voir *supra*) révèle qu'il existe très peu de personnels de renforts – producteurs, organisateurs d'événements, chargés de diffusion – spécialisés dans la danse hip-hop ou le graff. La plupart des adresses sont en effet celles de structures (entreprises ou associations) généralistes de la diffusion culturelle. Les artistes professionnels ou en cours de professionnalisation, qu'ils soient individuels ou collectifs, rencontrent donc souvent des difficultés à rentrer en contact avec des clients privés, de plus en plus nombreux. C'est exactement le sens de ces propos de Gauthier, qui résume les raisons de la création de l'activité du « pôle placement d'artistes » par Urban Mood :

On voit que la culture ou les actions culturelles dans les quartiers populaires ne sont pas forcément les bienvenues, ou ne sont pas très soutenues. On préfère la création d'emplois, et tout ça. Du coup, on a eu l'idée de mettre en place une sorte de Pôle Emploi cultures urbaines. Dans l'idéal, dans le futur, on serait une sorte d'agence qui permet d'analyser les demandes pour répondre au mieux.⁴⁰⁹

Ainsi, l'évolution des activités d'Urban Mood et – plus modestement de VCB – correspond-elle à un besoin très précis de la part des clients et des artistes désireux de proposer des prestations marchandes. Tout en continuant leurs activités de transmission et de promotion des disciplines du hip-hop, les associations spécialisées ancrées dans les quartiers populaires à partir du milieu des années 1990 se convertissent donc en partie à l'ouverture marchande du hip-hop en adoptant une organisation économique et une division du travail adaptées. Bref, à

⁴⁰⁸ Marie Cordier relève ainsi que « *En travaillant pour leur compte, les artistes développent une culture entrepreneuriale qui valorise le travail bien fait et le métier, c'est-à-dire la capacité à prendre en charge toutes les facettes de l'activité : il ne suffit pas d'être bon acrobate, il faut également être capable d'assurer toute la logistique, de mettre la main à la pâte pour faire tourner l'entreprise. La mise à son compte, si elle apporte des gratifications symboliques en permettant de mener à bien ses projets à titre personnel, va de pair avec une certaine intensification du travail et requiert de la part des artistes-entrepreneurs une implication multiple et sans cesse renouvelée pour faire face aux incertitudes de l'activité* », Marie Cordier, *op. cit.*, 2007 : 55.

⁴⁰⁹ Entretien avec Gauthier réalisé le 7 février 2011.

défaut d'avoir intégré les réseaux publics de la culture légitime, elles essaient de profiter financièrement des revenus de offerts par la consécration marchande du hip-hop auprès du « grand public ».

Dès la fin des années 1990, des entreprises spécialisées du hip-hop émergent indépendamment des associations. C'est notamment le cas pour le rap, discipline la plus soumise à la marchandisation, avec le développement de très petits labels dits « indépendants ». Il s'agit d'entreprises généralement fondées par un ancien rappeur ou personnel de renfort (souvent un DJ ou ancien DJ), dans lesquelles ces derniers prennent en charge la quasi-totalité des fonctions nécessaires à assurer la production, la promotion et la distribution des œuvres d'un seul ou d'un petit nombre d'artistes. La création et le financement des activités du label d'Alfred, ingénieur du son au Véridique Clan, en fournissent un exemple :

Encadré 17 – Le financement du label d'Alfred

Après avoir produit des *mixtapes* et exercé comme DJ de scène, puis avoir travaillé pendant 5 ans comme ingénieur du son au sein du studio du Véridique Clan, Alfred affiche une certaine lassitude et décide de se lancer dans la création d'un label indépendant. Il touche alors les indemnités chômage et participe à des formations pour les jeunes créateurs d'entreprise. Il est également aidé par la chambre de commerce pour réaliser une étude de marché. Dans le même temps, il travaille un peu de façon non déclarée comme ingénieur du son et comme agent de sécurité la nuit (« *C'était peut-être la plus belle époque de ma vie financièrement (rires). J'avais des grosses rentrées d'argent. Mais je bossais dur.* »). Finalement, son entreprise ne voit le jour qu'au bout de trois ans. Il explique ce délai par la complexité de la tâche (« *J'ai dû apprendre sur le tas : rédiger les statuts, contacter un avocat, etc.* »). Il a alors repris son travail d'ingénieur du son à mi-temps, et tenté de développer les activités de son label durant le reste de son temps. L'objectif de ce label est d'abord la production et la diffusion d'artistes. Et le fait de travailler dans un studio lui permet d'économiser d'importants frais de répétition, d'enregistrement et de mixage :

« Sur ce label, je produis des artistes, on sort des disques. Le but, c'est de prendre un artiste pas connu et de faire en sorte qu'il acquière un certain public pour qu'il soit connu par le maximum de gens [...] Je bosse sur un artiste pour avoir des contrats de distribution, pour faire des rentrées d'argent. [...] Le studio, à la base, n'a pas vocation à produire des artistes. Chacun peut faire ce qu'il veut. [...] Moi, ça me permet de faire des enregistrements. Ce qui permet d'éviter des frais [...] J'aurais pu faire ça avec une association. Mais j'ai voulu passer le cap, même si ce n'est pas forcément facile, encore plus aujourd'hui. »

Dans les faits, Alfred s'occupe seulement d'un artiste, Ludovic, auprès duquel il fait à la fois office de *beatmaker*, de directeur artistique et de chargé de diffusion (« *J'accumule les casquettes malgré moi. Mais c'est aussi parce que je n'ai pas le choix : c'est une petite structure* »). Et, depuis sa création en 2009, ce label n'a toujours pas permis de dégager de bénéfices. En 2015, Alfred a définitivement quitté son poste d'ingénieur du son au Véridique Clan et est devenu directeur artistique pour un autre petit label indépendant.

Ici, contrairement à la danse hip-hop, la création de ces labels indépendants, dont les premiers ont été fondés au milieu des années 1990 en France – et dix ans plus tôt aux Etats-Unis⁴¹⁰ –, témoigne d'une adaptation précoce au secteur marchand. Karim Hammou a souligné comment les DJ étaient, au début des années 1990, des artistes à part entière qui participent à la création des morceaux de rap dans le cadre de binômes rappers/DJ (Hammou : 107). Avec la création de ces labels, comme celui d'Alfred, ils rentrent définitivement dans un rôle de personnel de renfort au service des artistes « *qui exercent des activités cardinales* » (Becker, 1988 : 41).

De façon générale – et difficilement quantifiable –, de nombreux pratiquants s'organisent en micro-entreprises individuelles, et se chargent de trouver des opportunités marchandes. Ces travailleurs indépendants du hip-hop⁴¹¹ s'investissent dans des activités diverses : danseur donnant des cours ou assurant des spectacles dans un cadre privé ou pour un concert, graffeur « *freelance* » qui réalise des affiches, des décorations de bâtiments ou de locaux d'entreprise, DJ qui produit et vend des *beats* à des rappers, etc. Dans ce cas, ces aventures économiques rappellent aussi l'affirmation d'un désir d'autonomie professionnelle, celui « d'être son propre patron », c'est-à-dire de retrouver une liberté dans l'usage de son temps, qui est une aspiration caractéristique des classes populaires en général (Schwartz, 1990, Abdelnour & Lambert, 2014).

Réussir à développer des modèles marchands pérennes et autonomes suppose aussi une prise de risque économique et une incertitude plus importante que tenter d'intégrer les réseaux publics institutionnels de la culture légitime. C'est pour cela que les personnels de renforts qui se lancent dans ces aventures entrepreneuriales sont souvent ceux qui disposent à la fois d'une grande connaissance du fonctionnement économique du marché, d'un large réseau d'interconnaissance de professionnels, et enfin d'un peu de capital économique – même modeste, comme nous l'avons vu dans le cas d'Alfred – à investir. Pour ces trois raisons, il s'agit souvent d'anciens pratiquants – anciens rappers, anciens DJ, anciens danseurs, anciens graffeurs – tels Bruno, Gauthier, Alfredo, Maxime ou les organisateurs de grands *battles* cités.

⁴¹⁰ Pour un aperçu rapide de la création des maisons de disques spécialisées dans le rap aux Etats-Unis, voir : Gonzalez Éric, « « Cash still rules » : La représentation du succès dans le rap. », *Revue française d'études américaines* 2/2005 (n° 104) , p. 31-49 .

⁴¹¹ Dans sa thèse de doctorat, Sarah Abdelnour donne l'exemple d'un rappeur ayant créé son autoentreprise pour se faire rémunérer de ses prestations. Elle montre aussi que le dispositif de l'autoentrepreneur est un « *dispositif d'aménagement de la précarité autant que de cumul des revenus* ». Voir, Sarah Abdelnour, *L'auto-entrepreneur aux marges du salariat : de la genèse aux usages d'un régime dérogatoire de travail indépendant*, Thèse de doctorat de sociologie, Paris, EHESS, 2012.

Dans tous les cas évoqués, ces adaptations entrepreneuriales ont pour conséquence de renforcer le pouvoir de ces personnels de renfort, qui deviennent des acteurs économiques centraux et incontournables pour les pratiquants de la deuxième génération, vis-à-vis desquels ils présentent une plus grande proximité d'origine sociale, raciale et de genre que les intermédiaires marchands préexistants de l'industrie des arts et des loisirs « grand public ». Ils constituent donc peu à peu un archipel de nouveaux intermédiaires de l'économie marchande du hip-hop à partir des années 2000. Les entreprises ainsi créées (ou les associations qui se convertissent à l'économie marchande) par ces pratiquants ou ex-pratiquants deviennent alors les nouveaux lieux autonomes de la création et de la diffusion du hip-hop sur le marché privé des arts et des loisirs.

La consécration marchande dont ont fait l'objet les disciplines du hip-hop a engendré pour les pratiquants la confrontation avec un public élargi et avec des nouveaux modèles économiques. Le choix du marché, même s'il s'agit souvent d'un choix par défaut, permet à une majorité des pratiquants de la deuxième génération de tenter de tirer profit de l'élargissement et de la diversification de la demande. Les nouveaux lieux et les nouveaux publics du hip-hop marchandisé sont autant d'opportunités à saisir, à condition d'être capable de s'organiser économiquement. Le marché privé des arts et des loisirs accueille donc des pratiquants dont le recrutement social est beaucoup plus diversifié que dans les réseaux publics institutionnels de création et de diffusion de la culture légitime. Néanmoins, si le marché n'opère pas la même sélection sociale entre les disciplines que l'institution culturelle, il n'offre pas pour autant les mêmes chances de réussite à tous les pratiquants au sein de chaque discipline.

Dans le prochain et dernier chapitre, nous nous intéresserons à la diversification du recrutement social des pratiquants de la deuxième génération qui se produit sous l'effet de la reconnaissance institutionnelle et de la consécration marchande, et sur les relations que ceux-ci entretiennent avec leurs aînés de la première génération.

Chapitre 6

Sociographie de la deuxième génération de pratiquants du hip-hop : continuités, ruptures et diversification (2000-2015)

Les modalités de pratique de la deuxième génération des hip-hoppeurs, à partir du début des années 2000, s'insèrent dans un contexte caractérisé par les processus d'ouverture marchande et institutionnelle que nous avons mis en évidence. Pourtant, cette ouverture est largement incomplète. En effet, si les lieux de la diffusion et de consommation du hip-hop se diversifient, c'est beaucoup moins le cas des lieux de la pratique quotidienne, routinière et invisible. Ces lieux sont surtout des espaces marginaux ou illégaux de l'espace public, des équipements socioculturels et des associations ou des petites entreprises spécialisées, situés majoritairement dans les quartiers populaires. À l'aide d'une base de données des acteurs spécialisés du hip-hop en France fournie par le Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles (IRMA)⁴¹² et de données récoltées auprès des pratiquants et des personnels des associations sur lesquelles nous avons enquêté, nous montrerons que les hip-hoppeurs de la deuxième génération restent massivement des adolescents et des jeunes adultes qui habitent dans ces quartiers. D'autre part, leurs œuvres sont symboliquement ancrées dans les styles de vie de ces espaces socio-territoriaux.

Toutefois, on assiste bien à une grande diversification esthétique et thématique des œuvres de hip-hop, au point que l'on peut parler aujourd'hui de courants différents. En nous appuyant sur les données empiriques présentées dans les deux chapitres précédents, nous proposons ici une description détaillée de l'univers du hip-hop de la deuxième génération en mettant en évidence l'existence de quatre pôles distincts. Ces pôles sont définis à la fois par le contenu esthétique et thématique des œuvres, des modes de diffusion des œuvres, le recrutement social des pratiquants, et leur rapport aux quartiers.

L'éclatement du hip-hop permet alors d'interroger les continuités et les ruptures entre les deux générations de pratiquants, que nous illustrerons à l'aide de données d'observation et de récits

⁴¹² Pour une présentation détaillée de cette base de données, voir chapitre 3.

mettant en scène des interactions entre « jeunes » et « pionniers ». Si les plus jeunes favorisent surtout le marché privé pour diffuser leurs œuvres, et sont prêts à soumettre leur art à des intérêts hétéronomes, les anciens affichent un plus grand attachement à l'autonomie artistique comme fondement de leur pratique. Ils mobilisent alors symboliquement leurs « valeurs » et partagent le sentiment d'un mauvais passage de relais entre les générations. La permanence des facteurs qui autorisent l'investissement dans le hip-hop dans les quartiers populaires – sociabilités collectives locales, aspiration à « sortir du ghetto » par d'autres moyens que l'école surtout – continuent de favoriser un recrutement social genré. En conséquence, les femmes restent très minoritaires et dominées les pratiquants de la deuxième génération.

La perte relative d'autonomie des acteurs du hip-hop dans leur pratique et la diffusion de leurs œuvres, ainsi que les modifications de l'ancrage de ces activités dans l'espace des quartiers populaires, pourraient laisser supposer une dépolitisation corrélative. C'est-à-dire que, d'une part, la pratique du hip-hop cesserait d'être le vecteur de processus de « *requalification* » ou de conversion des pratiques et des représentations ordinaires dans l'ordre politique (Lagroye, 2003 : 365). D'autre part, les pratiquants présenteraient un moindre degré de politisation que leurs aînés, c'est-à-dire une moindre « *attention accordée au fonctionnement du champ politique* », et un faible « *sentiment de se retrouver dans le déroulement des événements qui ponctuent le déroulement de la compétition politique* » (Gaxie, 1978 : 63). Soumis aux exigences du marché ou de l'institution, le hip-hop de la deuxième génération resterait cantonné à un statut de loisir, de distraction qui ne contient pas de réel potentiel de transformation sociale, bref, l'équivalent d'une activité ludique ou sportive au recrutement social populaire. Nous interrogerons donc la dimension et la portée politiques du hip-hop en distinguant les spécificités de chacun des pôles mis en évidence. Des portraits de pratiquants permettront de montrer que, selon les sujets, et selon les pôles, on observe des rapports variés à la politique et formes de politisation et de non-politisation disparates.

Enfin, nous montrerons que l'encadrement des adolescents et des jeunes adultes des quartiers par le hip-hop est aujourd'hui menacé par une absence de renouvellement. Dans les quartiers populaires dans lesquels sont implantées les associations que nous avons étudiées, le hip-hop constitue un pôle normatif reposant sur un universalisme fédérateur ouvert à l'expression des individualités, que les encadrants associatifs tentent de faire perdurer au service des adolescents et des jeunes adultes. Mais, ils rencontrent la concurrence des pratiques sportives et religieuses, qui offrent des formes de réhabilitation symbolique et morale alternatives.

I. Une ouverture institutionnelle et marchande en trompe-l'œil

À la question de savoir comment les dynamiques d'ouverture marchande et institutionnelle des disciplines du hip-hop agissent sur le lien entre hip-hop et banlieue, Loïc Lafargue de Grangeneuve propose les expressions de « *déterritorialisation du hip-hop* » et de « *sortie des quartiers* » (Lafargue de Grangeneuve, 2008 : 66), pour signifier que celui-ci a définitivement quitté symboliquement et physiquement le territoire des quartiers populaires dont il est issu⁴¹³. Il écrit que « *faire sortir le hip-hop de la banlieue et gagner le cœur des grandes villes : cet objectif est nécessairement commun à l'ensemble des acteurs du hip-hop, en un sens, car comme toute forme artistique, le hip-hop aspire à une diffusion massive, ce qui implique une large médiatisation et donc, entre autres, une présence marquée dans les centres-villes* » (*ibid.* : 67). Selon nous, ces considérations sont en partie justes, mais manquent de précision et de nuance. En effet, nous observons plutôt que les dynamiques d'ouverture agissent de façon ambivalente sur l'ancrage historique du hip-hop dans l'espace socio-territorial des quartiers populaires. D'un côté, elles autorisent et encouragent une grande diversification esthétique et thématique des œuvres, au point que l'on peut parler aujourd'hui de plusieurs hip-hops. Cette diversification s'accompagne effectivement de l'entrée du hip-hop dans des espaces de diffusion très divers, à destination d'un public large et socialement hétéroclite. D'un autre côté, ces dynamiques d'ouverture s'avèrent limitées et partielles. Ces « déplacements » sont différents en fonction des disciplines, des pratiquants et des esthétiques des œuvres concernées. Par ailleurs, si les lieux de la diffusion du hip-hop se déplacent, c'est beaucoup moins le cas des lieux de pratique ordinaire. Le recrutement social de classe, de race et de sexe des pratiquants de la deuxième génération reste quant à lui très proche de celui de la première.

⁴¹³ L'auteur écrit ainsi : « *Le succès médiatique et commercial du hip-hop est tel qu'en un sens, le hip-hop est partout, au point que dans certains cas, son origine – en particulier son territoire d'origine – a quasiment disparu ; on pourrait avoir ainsi l'impression que le hip-hop n'a plus vraiment de territoire propre, parce qu'il a imprégné l'ensemble de la société. Il faut cependant se garder d'un constat aussi rapide : derrière ce schéma général, si l'on y regarde de plus près, le phénomène ne touche qu'un nombre limité de secteurs d'activité, et les campagnes de communication qui manipulent les codes de la culture hip-hop visent des groupes-cibles bien précis et relativement restreints (« les jeunes »), tandis que d'autres univers restent totalement hermétiques au hip-hop. Il n'empêche : le hip-hop s'est déplacé, le hip-hop est sorti des quartiers.* », Lafargue de Grangeneuve, *op. cit.*, 2008 : 66.

A. La pratique quotidienne reste physiquement ancrée dans l'espace public et les quartiers populaires

Une première façon d'interroger l'ancrage territorial et social du hip-hop consiste à distinguer les lieux de pratique des lieux de diffusion et de consommation du hip-hop.

Ce qui est reconnu par l'institution culturelle comme digne d'un intérêt artistique, ou par le marché comme digne d'un intérêt économique, c'est l'œuvre plus que l'artiste. Concrètement, lorsque le spectacle d'une compagnie de danse est programmé dans un théâtre public, il est rare que les danseurs soient également accueillis dans l'institution au titre d'une résidence d'artiste⁴¹⁴. Lorsqu'un graffeur voit certaines de ses œuvres – par exemple sur toile – exposées dans une galerie privée ou dans un musée public, cela ne signifie pas pour autant qu'il ne pratique plus son art dans des « *espaces interstitiels* » (Rouilleau-Berger, 1991) ni qu'il dispose d'un confortable atelier en centre-ville. Et lorsqu'un rappeur parvient à faire programmer sa musique sur Skyrock ou à se produire dans une salle de concert, cela ne change que rarement les lieux habituels dans lesquels il s'entraîne, répète ses concerts et enregistre sa musique. Dit autrement, l'ouverture institutionnelle et marchande a surtout eu pour conséquence de proposer des nouveaux espaces de diffusion et de consommation des œuvres à partir de la fin des années 1990 et du début des années 2000. Mais elle n'a pas forcément modifié les espaces de la pratique routinière, quotidienne et invisible des hip-hoppeurs.

Quels sont ces espaces ordinaires de la pratique ? Dans certains cas, il s'agit d'espaces privés. Ainsi, contrairement aux rappeurs de la première génération, certains rappeurs de la deuxième génération s'entraînent, voire produisent une partie de leur musique, directement chez eux grâce à leur propre matériel de mixage, de samplage et de MAO (on parle alors de « *home studios* ») devenu plus accessible⁴¹⁵. En revanche, l'enregistrement et/ou le mixage final de pistes dans une qualité supérieure destinée à être distribuée sur le marché « grand public » nécessite généralement de passer par un studio professionnel doté de matériel plus coûteux. Dans ce cas, ils peuvent se tourner vers des studios classiques, qui leur facturent les heures

⁴¹⁴ Une résidence qui consiste à prêter à la compagnie des locaux durant le temps de la création (quelques semaines, généralement).

⁴¹⁵ En 2015, un ordinateur récent, un logiciel de montage, un micro de bonne qualité et un sampleur reviennent à moins de 2000 euros.

d'enregistrement et de présence des ingénieurs du son. Ou alors se tourner vers de structures associatives spécialisées, comme le Véridique Clan, qui ne facturent pas ce service aux adhérents⁴¹⁶.

Dans le cas du graff la pratique ordinaire des artistes les plus institutionnalisés ou les plus intégrés aux marchés privés des arts peut éventuellement se faire dans le cadre de résidences d'artistes dans des lieux d'exposition, ou d'ateliers spécifiques dédiés à la création. Pour ceux qui pratiquent leur art dans le cadre de petits contrats privés (décorations de bâtiments, de bureaux, design textile, design de logos ou d'affiches, etc.), la pratique se déroule dans des espaces professionnels privés. Mais pour la masse des graffiteurs et des tagueurs parvenant à vendre parfois leur art ou aspirant à une petite reconnaissance institutionnelle, le lieu habituel de pratique reste l'espace public : murs, mobilier urbain, trains, camions, stores métalliques, etc. Parfois encore, il s'agit d'espaces urbains proposés aux pratiquants par des associations spécialisées, qui obtiennent des pouvoirs publics le droit d'utiliser des murs ou des bâtiments pour y réaliser des œuvres, éventuellement à condition de les nettoyer régulièrement, comme c'est le cas pour Urban Mood.

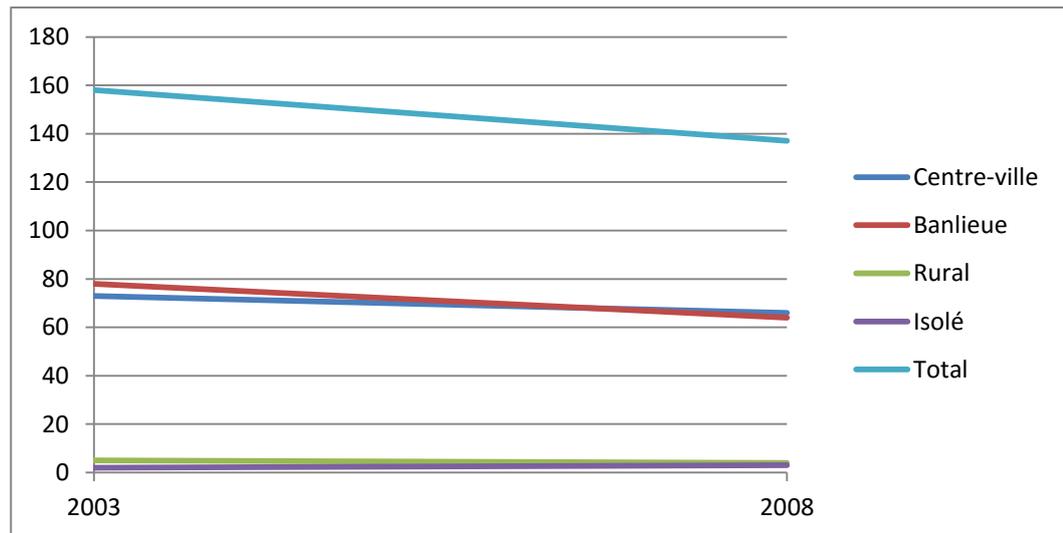
Dans le cas de la danse, l'entraînement des pratiquants de *battles* que nous avons rencontrés, hors des moments de compétition, peut se faire dans les espaces habituels de pratique de l'entre-soi dans l'espace public (esplanades, parcs et jardins, centres commerciaux, etc.). De ce point de vue, ces lieux n'ont pas beaucoup évolué depuis la première génération de pratiquants (voir chapitre 2). L'entraînement des danseurs dits « de scène » peut se faire sur dans des théâtres ou à l'occasion de résidences d'artistes, ou encore dans des studios dédiés (conservatoires, centres chorégraphiques nationaux). Mais, dans la plupart des cas, qu'ils vivent complètement de leur pratique ou non, les danseurs s'entraînent dans le cadre d'équipements socioculturels ou de locaux mis à disposition par des structures associatives plus ou moins spécialisées. Ainsi, nous avons constaté que Urban Mood dispose de locaux dans un grand équipement culturel du nord de Paris pour y dispenser des cours réguliers et des ateliers de danse à des élèves, mais que ces espaces permettent également à des danseurs professionnels de venir s'y entraîner entre eux, qu'il s'agisse de danseurs de *battles* ou de danseurs dits « de scène ». Par exemple, le danseur Frédéric (46 ans, mère employée municipale, père ouvrier dans l'automobile, BEP), qui collabore souvent avec Urban Mood comme professeur et danseur, et qui est également chorégraphe, vient souvent s'entraîner et

⁴¹⁶ Le Véridique Clan propose aussi à la vente des heures de studio, comme un studio privé classique. Mais dans les faits, très peu de personnes achètent ces séances. Et ce sont presque uniquement des membres de l'association qui fréquentent le studio.

créer ses spectacles dans cet espace. Les studios de danse dont dispose l'association VCB dans le centre de danse municipal de Vergny ont également ce double usage. En dehors des cours ou après ceux-ci, nous avons observé que les locaux étaient souvent investis par des danseurs professionnels amis de Bruno, de la première ou de la deuxième génération, qui venaient s'entraîner ou élaborer leurs créations (spectacles, démonstrations, etc.)

En bref, quel que soit l'espace de diffusion des œuvres, l'essentiel de la pratique ordinaire des disciplines du hip-hop continue de se dérouler dans l'espace public et dans les associations (ou des petites entreprises, comme les labels) spécialisées. Cette pratique se déroule aussi, dans des équipements publics socioculturels (MJC, centres d'animation, centres sociaux, etc.) qui continuent de miser sur le hip-hop, parfois en faisant appel à des associations pour y animer des ateliers, comme support d'objectifs socioéducatifs (voir chapitre 3). Or, nous avons montré qu'une grande partie de ces acteurs institués du hip-hop avaient été fondés dans la deuxième moitié des années 1990 dans les quartiers populaires périphériques des grandes agglomérations par des pratiquants de la génération des « pionniers » du hip-hop. On peut se demander si l'ancrage territorial de ces associations a évolué depuis. Si l'on se réfère à la base de données des acteurs institués du hip-hop fournie par l'IRMA (voir *supra*), cette évolution est perceptible lorsqu'on s'intéresse à la catégorie « compagnies de danses et les collectifs artistiques ». En effet, pour ces acteurs (groupes et petits labels de rap, *crew* de graffeurs, collectifs interdisciplinaires), les adresses indiquées correspondent généralement au siège social de l'association ou de l'entreprise, c'est-à-dire aux lieux effectifs de la pratique.

Fig. 16 – Localisation des compagnies de danse et des collectifs artistiques de hip-hop par type d'unité urbaine entre 2003 et 2008



Entre 2003 et 2008, on remarque que leur nombre global diminue légèrement (de 158 à 137, soit -13%) alors même que, comme nous l'avons vu précédemment (voir chapitre 5) le nombre global d'artistes, de festivals et d'associations programmant des spectacles de hip-hop augmente. Mais surtout, on n'observe pas d'évolution de la répartition de la localisation de ces acteurs, qui restent *grosso modo* pour moitié en banlieue et pour moitié en centre-ville. Dans le même temps, on observait une tendance au déplacement progressif des « artistes » (en fait, souvent leurs agents, sociétés de production, maisons de disques, galeries), des festivals et des associations programmant des spectacles de hip-hop des banlieues vers les centres-villes. Le fait que la localisation des compagnies de danse et des collectifs artistiques évolue peu permet de dire que ces acteurs continuent de déployer leurs activités à l'échelle locale (entraînement, cours, stages, répétitions de spectacles, etc.) – et notamment dans les banlieues populaires – indépendamment du déplacement de certains acteurs institués du hip-hop vers les centres-villes.

On est alors en mesure de conclure que la « *sortie de la banlieue* » dont parle Loïc Lafargue de Grangeneuve doit être fortement nuancée. Il est en effet possible que certains pratiquants les mieux intégrés aux réseaux de diffusions marchands ou institutionnels aient totalement délocalisé cette pratique loin des quartiers populaires⁴¹⁷. Mais dans l'ensemble, la majorité des espaces dans lesquels se déroule la pratique ordinaire des disciplines du hip-hop sont des équipements socioculturels et des locaux associatifs localisés dans des quartiers populaires –

⁴¹⁷ On pense par exemple aux rappers Booba et La Fouine, qui vivent et enregistrent leurs disques dans une résidence de luxe de Miami avant de faire des concerts dans les grandes salles de France. Les compagnies comme Rêvolution ou Käfig enchaînent elles, les résidences d'artiste et les représentations dans les théâtres publics en France et à l'étranger.

et notamment dans les banlieues – sans que l’ouverture marchande ou institutionnelle n’y ait changé grand-chose.

B. Le rappel au stigmat des origines de la cité

On pourrait logiquement supposer qu’au fur et à mesure que le public cesse d’être composé majoritairement de pairs sociaux des pratiquants, ceux-ci cessent progressivement de composer des œuvres qui font référence à ou abordent des thèmes liés aux styles de vie de ce public de jeunes des quartiers populaires et/ou enfants d’immigrés. Or, plusieurs faits observés nous incitent réfuter cette hypothèse. On peut affirmer, au contraire, que le fait de s’adresser à un public large au recrutement social hétéroclite n’est pas forcément synonyme pour les pratiquants d’une sortie de leurs pratiques et de leurs œuvres de l’espace symbolique des représentations collectives liées aux quartiers populaires.

Les pratiquants, quels que soient les canaux de diffusion qu’empruntent leurs œuvres, se voient souvent rappeler les origines socio-territoriales de leurs pratiques, et/ou sommés *d’avoir quelque chose à dire* sur les quartiers populaires (ou « la banlieue », « les cités », etc.) et les styles de vie des habitants qui y vivent. Dans un cas comme dans l’autre, il s’agit en quelque sorte d’un thème auquel il est difficile d’échapper. Au sujet du rap, Karim Hammou montre bien que ce rappel externe aux origines est ancien. Dès les premiers temps de la médiatisation du rap en français (vers 1990-1991) la banlieue, et surtout « la crise des banlieues » est devenue un « *thème imposé* » pour les rappeurs. Son analyse des dispositifs médiatiques qui donnent la parole aux rappeurs pendant cette période met en évidence que les journalistes et les animateurs qui leur font face, quelle que soit leur attitude, tendent toujours à renvoyer les rappeurs à une musique des autres, à la « *mettre à distance* » et à en faire « *une pratique minoritaire* » (Hammou, 2012 : 70 et suiv.). Il souligne également l’importance des références que les rappeurs font eux-mêmes à « la rue » et parle à ce sujet de « *la construction mythique de la rue comme symbole honorifique* » (Hammou, 2012 : 222). Mais il poursuit en écrivant que « *la référence à la rue entretient aussi un lien intime à l’assignation du rap aux banlieues : elle reformule [...] le lien supposé consubstantiel entre rap et banlieues en y introduisant les ressources et les expériences spécifiques à certaines franges des classes populaires précarisées* » (*ibid.* : 223). On peut affiner ce résultat en distinguant la référence à la rue de la référence aux quartiers populaires et aux styles de vie de leurs habitants. Selon

nous, ces deux références sont plutôt en opposition qu'en résonance. En effet, la référence à la rue et à l'urbanité (cf. la catégorie des « cultures urbaines ») est souvent un imaginaire social qui symbolise l'ouverture marchande du hip-hop en même temps qu'il passe sous silence son ancrage historique dans les quartiers populaires (voir chapitre 5). Alors que la référence aux quartiers populaires est plus souvent une référence imposée de l'extérieur, qui a justement pour fonction de rappeler les pratiquants et leurs pratiques à leurs origines socio-territoriales.

Ainsi, Gauthier raconte-t-il comment, dans les négociations entre Urban Mood et des clients auxquels il essaye de vendre des prestations de danse hip-hop, les danseurs se voient renvoyés aux clichés sur les quartiers populaires et les « cailleras ».

Souvent, quand on discute avec les partenaires, on nous ressort le cliché du jeune de cité. Genre on nous demande si les artistes vont être calmes, s'ils savent se tenir. C'est jamais dit directement, mais en gros, on nous demande si c'est pas des cailleras, quoi. C'est clairement à cause de l'image du rap ghetto. Ils ont dans leur tête que hip-hop, c'est rap ghetto, donc c'est caillera.

[...] Ils se disent que les rappeurs, ils ont souvent la bouteille d'alcool et le joint à la main, ils viennent avec leurs potes du quartier qui vont foutre la merde. Donc on leur explique que les danseurs, c'est pas pareil, ils ont une hygiène de vie, ils boivent de l'eau (rires). Bon, des fois, c'est fatigant de devoir toujours réexpliquer ça mille fois à mille personnes différentes. Et puis je n'ai pas envie d'enfoncer les rappeurs non plus.

[...] Après, depuis qu'il y a un peu des gros festivals de danse, les gens voient que c'est pas vraiment la même ambiance, le rap et la danse. Mais c'est clair qu'on a une certaine image qui nous colle à la peau, et encore aujourd'hui, il faut se battre⁴¹⁸.

Ici, Gauthier se voit obligé de formuler un discours visant à distinguer les danseurs de l'image caricaturale du rappeur de « rap ghetto » et des stigmates qui y sont associés (sociabilités de bande, consommation de drogue et d'alcool, comportement potentiellement violent, etc.). Le rappel des origines n'est pas clairement exprimé, mais il est suggéré d'une façon subtile et non équivoque.

Nous avons personnellement assisté à plusieurs de ces rappels aux stigmates des origines dans le cadre du projet « Classico Hip-hop » que nous avons étudié à Toureau (voir chapitre 4). Par exemple, un jour que nous accompagnions Jean-Marc, fondateur du Véridique Clan et initiateur du projet, lors d'un rendez-vous avec le directeur d'un théâtre municipal en Seine-Saint-Denis à qui nous essayions de vendre le spectacle Classico Hip-hop, celui-ci nous a demandé, très sérieusement, de « chiffrer le budget des moyens de sécurité spécifiques à

⁴¹⁸ Entretien avec Gauthier réalisé 13 mars 2012.

prévoir pour accueillir un public d'amateurs de rap ». Cette remarque, qui a agacé Jean-Marc, l'a alors obligé à expliquer au directeur que le rap ne charriait pas forcément un public de délinquants venus pour se battre ou causer des dégâts matériels.

Dans d'autres cas encore, les pratiquants du hip-hop qui intègrent les institutions culturelles légitimes sont présentés par les professionnels de la culture et par les élus comme des modèles d'intégration sociale, ce qui revient à les renvoyer à leurs origines socio-territoriales réelles ou supposées. Dans son enquête de terrain, Loïc Lafargue de Grangeneuve a par exemple montré que les danseurs de qui collaboraient avec l'Opéra de Bordeaux se trouvaient souvent victimes, lors de réunions avec les services culturels municipaux ou les élus, de ce genre de discours qui rentre en opposition avec leurs propres prétentions artistiques. L'auteur remarque très justement que *« d'un côté, [les danseurs] souhaitent être reconnus comme artistes, ce qui implique qu'ils se débarrassent (au moins en partie) de ce qui les lie encore à leur milieu d'origine, et ce rappel des origines ruine leurs efforts en ce sens ; de l'autre, les acteurs du hip-hop entendent également revendiquer leurs " racines ", mais l'évocation de celles-ci par les élus mine complètement cette revendication »* (Lafargue de Grangeneuve, 2006 : 472). Quelle que soit la motivation des interlocuteurs, il reste que ce rappel aux stigmates des origines est habituel pour la plupart des pratiquants. Et ceux que nous avons rencontrés confient souvent être lassés par ces assignations socio-territoriales face auxquelles ils doivent toujours se positionner⁴¹⁹. Une lassitude qui s'explique par le fait que ces rappels des origines ont pour effet de dénier aux pratiquants une partie de leurs aspirations artistiques. C'est-à-dire de dénier la portée universelle de leurs pratiques pour les ré-ancrer – souvent en évoquant les trajectoires individuelles des pratiquants – dans un espace socio-territorial circonscrit. Ce qui revient à dire, schématiquement : *« Nous n'oublions pas, et n'oublierons jamais, que vous et votre culture venez des cités »*.

C. Un recrutement social stable

Par ailleurs, on peut s'interroger sur l'évolution du recrutement social des pratiquants entre la première et la deuxième génération. En effet, la plupart des travaux scientifiques et des discours publics tiennent pour acquis le fait que les disciplines du hip-hop sont

⁴¹⁹ Le danseur Rodrigue (33 ans, mère immigrée nigériane et psychologue, bac général, Deug de STAPS), que nous avons rencontré à l'occasion d'une table ronde organisée en 2011 dans un équipement culturel municipal, exprime bien cette lassitude : *« Si je suis un artiste, parle-moi de danse, parle-moi d'espace, parle-moi de mouvement...Mais arrête de me saouler avec la banlieue. Si tu veux voir la banlieue, vas-y tout seul. Mais sans moi ! Moi, j'ai donné (rires) »* (entretien avec Rodrigue, réalisé le 8 novembre 2011)

majoritairement des jeunes hommes, habitant des quartiers populaires et/ou enfants d'immigrés⁴²⁰. Il s'agit là d'un vieux « topos » (Hammou, 2015) dont nous avons montré qu'il correspondait bien au recrutement social de la première génération de pratiquants (voir chapitre 2). Mais encore faut-il démontrer qu'il reste opérant pour décrire la deuxième génération. Plusieurs éléments nous permettent d'affirmer que le recrutement social⁴²¹ des pratiquants du hip-hop n'a pas beaucoup évolué depuis le milieu des années 1980

Premièrement, l'ancrage physique de la pratique quotidienne des disciplines du hip-hop dans les quartiers populaires rend plus probable l'appropriation de ces pratiques par des jeunes qui habitent à proximité. En effet, l'intégralité des pratiquants de la deuxième génération que nous avons rencontrés a commencé à pratiquer au moment de l'adolescence. C'est-à-dire à un âge où l'absence d'indépendance économique les oblige à passer par des associations spécialisées ou des dispositifs publics socioculturels (ateliers, cours, etc.) pour pouvoir s'adonner à sa pratique à moindre coût, voire gratuitement. Structures qui sont précisément surreprésentées dans les quartiers populaires des centres-villes et des banlieues.

Une association comme VCB à Vergny, dont plus de 80% des 700 élèves adhérents habitent le quartier des Prairies, contribuent à ce phénomène. Par la suite, nous avons montré que ni les canaux de diffusion marchands ni le soutien par réseaux institutionnels de financement et de diffusion publics de la culture légitime ne permettaient à beaucoup de pratiquants de devenir des professionnels, c'est-à-dire de vivre longtemps de leur art. Pour la plupart des pratiquants, le rap, la danse ou le graff sont des activités secondaires ou éphémères, pratiquées durant le temps extra-scolaire, extra-professionnel ou durant une période seulement⁴²². En d'autres termes, si la pratique d'une discipline du hip-hop entraîne souvent une ouverture sociale individuelle par la découverte d'espaces sociaux nouveaux (univers professionnels notamment) et par le développement de réseaux relationnels élargis (artistes, personnels de renfort, intermédiaires marchands et institutionnels, publics, etc.), il est rare qu'elle autorise en soi une mobilité sociale et résidentielle ascendante. Ainsi, la majorité des pratiquants ne peuvent pas miser sur cette pratique pour s'extraire de leur condition sociale et, même après

⁴²⁰ Loïc Lafargue de Grangeneuve écrit affirme, en 2006, sans donner de matériaux permettant de le démontrer, que : « la majorité [des] pratiquants [du hip-hop] sont des jeunes qui habitent en banlieue et qui sont souvent d'origine étrangère (notamment africaine ou maghrébine) » (Lafargue de Grangeneuve, 2006 : 457).

⁴²¹ Nous ne traitons ici que des variables de classe et de race. La question des rapports sociaux de sexe à la base du recrutement des pratiquants fait l'objet de développements spécifiques plus loin dans le chapitre (III-C).

⁴²² Voir l'article qu'a consacré le magazine en ligne *Streetpress* à la façon dont la majorité des rappers doit concilier leurs activités artistiques et une activité professionnelle classique pour s'assurer des revenus stables. Matthieu Bidan, « Le rap sans passer pro », *Streetpress*, 6 novembre 2015.

l'adolescence, continuent d'habiter dans des quartiers populaires. C'est par exemple le cas de la quasi-totalité des rappers adhérents du Véridique Clan et en âge de travailler, dont presque tous habitent dans le quartier de La Citadelle ou dans une autre cité d'habitat social, et exercent des emplois d'exécution pas ou peu qualifiés⁴²³.

Deuxièmement, la permanence de l'ancrage symbolique des œuvres du hip-hop dans l'espace des quartiers populaires freine la diversification du recrutement social des pratiquants. En effet, ce que nous avons appelé le hip-hop du quartier folklorisé (voir chapitre 5) et qui représente une très importante part du hip-hop diffusé par les canaux marchands privés, consiste à aborder des thèmes liés à l'espace des styles de vie des quartiers populaires, et à réinvestir à des fins marchandes certaines dispositions (langages, valeurs, comportements) liés à la culture des rues. Or, il est difficile de proposer des œuvres qui présentent de façon folklorisée les styles de vie les plus déviants des jeunes habitants des quartiers populaires si l'on ne présente pas soi-même une certaine proximité avec cet univers. Sinon, on s'expose à des procès en authenticité pour défaut de *street credibility*⁴²⁴. Ici, il n'est pas question de la recherche d'authenticité esthétique, caractéristique des musiciens *underground* dont Jean-Marie Seca a analysé les ressorts psycho-sociaux et montré qu'il s'agissait d'une réaction à « l'emprise de l'image et à la valorisation des besoins d'accomplissement et de transcendance » issues de la massification industrielle (Seca, 2009 : 25). Il s'agit plutôt de procès en authenticité sociale qui accusent le pratiquant d'un hip-hop qui folklorise les quartiers populaires ne pas savoir de quoi il parle et donc de jouer un rôle. Pour avoir le droit de représenter ou de parler de culture des rues et de sociabilité des jeunes des quartiers – *a fortiori* quand cela est fait de façon caricaturale – il faut être « un vrai », c'est-à-dire partager une communauté d'expérience avec cet univers et ces styles de vie (précarité, économie de la débrouille, habitude des violences physiques et verbales, etc.). Dans le cas contraire, ceux qui estiment être des « vrais » ne se privent pas de rappeler aux « faux » la récupération à laquelle ils se livrent.

C'est en ce sens qu'il faut analyser les doutes régulièrement émis à l'encontre des rappers de « rap ghetto » concernant leurs origines sociales, supposément moins modestes qu'ils le laissent entendre dans leurs textes et leurs personnages médiatiques. C'est notamment sur ce procès en authenticité que repose le « clash » qui oppose depuis le début des années 2010 les

⁴²³ Pour le détail des professions exercées par les adhérents, voir les portraits que nous dressons dans les chapitres 3, 4 et 5.

⁴²⁴ Le terme étatsunien est parfois traduit en français par le néologisme « street crédibilité ».

deux piliers du rap que sont Rohff et Booba et qui se déroule par morceaux interposés. Rohff (élevé par une mère immigrée comorienne, non francophone, dans des quartiers populaires de Seine-Saint-Denis puis du Val-de-Marne) y souligne régulièrement les origines sociales supposées de Booba⁴²⁵ (mère secrétaire médicale, père chanteur, ayant grandi à Boulogne-Billancourt, effectuée un échange scolaire aux États-Unis effectué à 15 ans). Ainsi, dans un morceau datant de 2012, Rohff lui adresse : « *un vrai n'a rien à prouver, t'as pas grandi dans le tieks [i.e. le quartier]. Tu seras jamais comme nous, n'en fais pas un complexe* »⁴²⁶. Signalons par ailleurs que les *gangsta rappers* étatsuniens se livrent parfois aux mêmes procès, comme ce fut le cas à l'encontre du rappeur canadien Drake (père musicien, mère éducatrice).

Plus généralement, même dans le cas d'œuvres qui ne folklorisent pas les quartiers populaires, l'ancrage historique de la pratique des disciplines du hip-hop – et les rappels aux origines qui viennent les réactualiser – remettent en question la légitimité des pratiquants qui ne présentent pas de proximité avec cet univers socio-territorial.

Ainsi, toujours dans le cas du rap, le groupe Manau, catalogué par l'industrie du disque comme un groupe de « rap celtique », s'est vu exclure symboliquement du territoire du rap par ses acteurs (rappeurs et presses spécialisée). Et Karim Hammou a montré que cette exclusion était surtout justifiée par le fait que la maison de disque présente ce groupe comme un rap alternatif, non ancré symboliquement dans l'univers des quartiers populaires mais plutôt dans le folklore celtique (Hammou, 2005). En d'autres termes, ce qui est reproché aux membres de Manau, ce n'est pas de ne pas faire de rap selon les conventions du genre, mais de ne pas avoir grandi dans des quartiers populaires et de ne pas y inscrire symboliquement leur pratique⁴²⁷.

On trouve ces procès dans les propos tenus par certains enquêtés sur nos terrains. Ainsi, le danseur Stéphane de VCB (47 ans, grandi à Vergny dans le quartier des Prairies et dans d'autres quartiers HLM de Seine-Saint-Denis, père gardien de nuit, mère au foyer, BTS Comptabilité, comptable) a une attitude très critique vis-à-vis des formes d'institutionnalisation du hip-hop par des personnes qui ne sont pas d'authentiques pratiquants issus des quartiers populaires. C'est le sens des reproches qu'il adresse aux organisateurs du festival de danse hip-hop de Vergny, qui sont des danseurs issus de la danse contemporaine, et dont il qualifie la danse de « *contrefaçon* ». Mais sa critique dépasse le seul cadre de son

⁴²⁵ Sur lesquelles l'intéressé a étonnamment réussi à entretenir le flou.

⁴²⁶ Rohff, « Wesh zoulette », Foolek Empire, 2012.

⁴²⁷ Plus récemment, des procès similaires ont, un temps, été intentés à un rappeur comme Orelsan (mère institutrice, père directeur d'école, grandi dans le centre-ville de Caen).

expérience personnelle, puisqu'il fustige également l'ouverture en 2015 d'un espace dédié au hip-hop (« La Place ») dans le quartier des Halles, au cœur de Paris :

Nous, ce qui nous importe c'est de transmettre des valeurs. Et je suis désolé, mais quand je vois des machins comme leur projet maison du hip-hop [en fait, le lieu s'appelle « La Place »] aux Halles, je me pose des questions : qui fait ça ? à quoi ça sert ? ... En fait, non. Je connais déjà la réponse. C'est un truc organisé des gens qui croient connaître un peu notre culture, mais qui n'y connaissent rien. Ils ne sont jamais venus demander aux pionniers du hip-hop leur expertise là-dessus. Jamais. Et puis bon, déjà, pourquoi faire ça à Paris ? Le hip-hop, qu'on le veuille ou non, ça vient des quartiers... Les gens qui ont fait naître ce mouvement et qui continuent de le faire vivre, ils sont des quartiers. Pas tous, mais la majorité. Si tu fais un truc comme ça à Paris, c'est déjà qu'ils ne s'adressent pas à un public de jeunes de quartiers. C'est un truc de bobos, pour des bobos, par des bobos. Alors, moi, je n'ai rien contre. Mais n'appellez pas ça hip-hop, parce que c'est pas du hip-hop⁴²⁸.

Il a également des mots durs concernant l'exposition « Hip-hop : du Bronx au rues arabes » qui s'est tenue à l'Institut du Monde Arabe à Paris (juin-septembre 2015)⁴²⁹ : « *C'est des trucs organisés pour amuser les gens avec notre culture, mais ces gens-là ne comprennent rien à notre culture. C'est un truc pour bobos. Et les bobos, ils aiment ce qui n'a pas de sens* »⁴³⁰. Ici, comme dans le cas des « petits blanc tout maigres des centres-villes » désignés par le rappeur Ludovic, il faut comprendre l'usage répété du qualificatif « bobo » comme une façon de désigner ceux qui présentent une distance avec l'espace socio-territorial des quartiers populaires, qui est selon lui le seul dans lequel le hip-hop prend son « sens ».

Enfin, concernant graff, dont l'ancrage symbolique dans les quartiers populaires est pourtant moins fort et dont le recrutement social comporte historiquement moins de jeunes habitant ces quartiers (voir chapitre 2), on trouve également des procès en authenticité de même nature. Il s'agit alors de rappeler aux graffeurs tentés par la mise à l'oubli des racines socio-territoriales du graff là d'où il vient, c'est-à-dire les espaces urbains marginaux et illégaux. On trouve une illustration nette de ce procès en authenticité dans le discours tenu par le graffeur de la première génération Honet (né en 1972) dans une interview, qui compare les « vrais » aux « *petits arrivistes* » :

C'est tellement facile de montrer une énième foire avec tous ces petits arrivistes dont les seuls graffiti se trouvent dans les ruelles entre chez Agnès B. et le Grand Palais ! Non, je parle des vrais, de ceux qui ont

⁴²⁸ Entretien avec Stéphane réalisé les 11 et 18 juillet 2015.

⁴²⁹ Par principe, Stéphane a refusé notre invitation à s'y rendre ensemble.

⁴³⁰ *idem*.

fait leurs preuves dans la rue, le métro ou simplement dans les terrains vagues. Peu importe, tant que leur démarche est sincère. Et ce qui définit cette sincérité, c'est la complexité de leur personnalité, l'évolution de leurs expérimentations, ceux qui cherchent avant tout à ne pas ressembler aux autres, qui savent se remettre en question, prendre des risques et qui se trompent parfois (souvent). C'est l'authenticité du personnage qui fait sa grandeur... Ces virtuoses du graffiti ne sont pas durs à trouver, nous les connaissons. Malheureusement ils ne savent pas toujours se vendre. Ils ne passent pas leurs journées à gratter à la porte. Les puristes sont plus durs à gérer, plus durs à cadrer, les hors normes, les introvertis, les autistes... Et parce que ce qui les motive n'est pas le profit mais leur sensibilité, leur rage ou leur intelligence, leur vision aura toujours une longueur d'avance. Marre du politiquement correct, du *street [art] propre sur lui*, des rebelles du premier rang, des "Bonjour" et des "Merci, la caisse et par ici", du vide, du creux, du zéro talent, du graffiti décoratif, des *bad toys* pour les *good boys*, de faire des trucs "tous ensemble", comme si j'étais ton pote ! Moi, je veux de l'esprit, de l'élégance, du scandaleux, de l'introspectif, du torturé, de l'émotif, de la déviance, du vitriol, des problèmes avec la justice, brûler Futura 2000. Je veux un truc qui ne plairait pas à ma mère !⁴³¹

Ici, l'opposition entre « *les faux* » et « *les vrais, [...] les puristes* » sonne comme une dénonciation de la récupération au sens large, tant par les galeristes et les collectionneurs privés (« *Agnès B.* ») que les musées publics (« *le Grand Palais* »). Et celle-ci se conjugue avec une ode à l'art transgressif, qui ne respecte ni les règles (« *le street [art] propre sur lui* ») ni les aînés (« *brûler Futura 2000* ») et qui recolle aux espaces urbains marginaux (« *terrains vagues* ») ou illégaux (« *le métro* »).

Au final, ces mécanismes concourent chacun à leur manière à faire perdurer un recrutement social des pratiquants largement composé de jeunes garçons habitant et/ou ayant grandi dans des quartiers populaires ou, à défaut, présentant une forte proximité sociale avec des univers socio-territoriaux. Ni la marchandisation, ni l'institutionnalisation d'une partie des pratiquants et des œuvres du hip-hop n'ont donc réellement déplacé le hip-hop en dehors de l'espace socio-territorial des quartiers populaires.

Pour aller plus loin nous voulons désormais esquisser une description sociologique en quatre pôles de cette deuxième génération de pratiquants. Nous montrerons que ces quatre pôles sont précisément définis – entre autres – par un type particulier de rapport des pratiquants et des leurs œuvres aux quartiers populaires.

⁴³¹ « Honet. Un héros de notre temps... », *Innercity*, n° 19, juillet-septembre 2009, pp. 20-27, cité par Mensch Nicolas, 2014, *op. cit.*

II. Le hip-hop post-2000 : le grand éclatement

Nous avons montré dans les chapitres précédents (4 et 5) que les dynamiques d'ouverture marchande et institutionnelle des disciplines du hip-hop autorisent une grande diversification esthétique et thématique des œuvres, au point que l'on peut parler aujourd'hui de plusieurs courants du hip-hop. Nous proposons d'affiner cette description en mettant en évidence l'existence de quatre pôles du hip-hop. Ces pôles sont définis à la fois par le contenu esthétique et thématique des œuvres, des modes de diffusion des œuvres, le recrutement social des pratiquants, et leur rapport particulier à l'espace socio-territorial des quartiers populaires.

A. La permanence d'un pôle « ancré » dans le quartier

À côté des pôles ouverts du hip-hop que nous avons mis en évidence dans les chapitres 4 et 5, la deuxième génération de pratiquants possède un pôle d'acteurs plus « ancrés » dans l'espace socio-territorial des quartiers populaires. Ce pôle réunit des pratiquants « puristes » qui sont restés proches des modalités et des conceptions de la pratique qui étaient celles de leurs aînés de la première génération qui avaient créé des associations dans les quartiers à partir du milieu des années 1990, et que nous avons appelés « petite noblesse socioculturelle des cités » (voir chapitre 3). Comme les pratiquants des pôles « ouverts », ils profitent également des processus d'ouverture institutionnelle et marchande pour diffuser leurs œuvres. Mais contrairement à eux, ils tentent de produire des œuvres de façon plus autonome. Pour eux, les disciplines du hip-hop ne sont pas tant des produits à vendre ou un art qu'il convient de porter aux sommets de l'esthétisation, que des pratiques auxquelles ils attachent une fonction de transformation individuelle ou collective des comportements ou des croyances. Dit autrement, dans ce pôle, le hip-hop est un support, dont l'esthétique et les thématiques sont peu soumises aux exigences marchandes ou institutionnelles. On peut qualifier ces œuvres du hip-hop de la deuxième génération de « hip-hop puriste » (**G2pur**)⁴³².

Ce type de hip-hop est caractérisé par un rapport concret à l'espace socio-territorial des quartiers populaires, qui repose sur une volonté de raconter de façon réaliste les

⁴³² Voir *infra*. Fig. 17 « Tableau synoptique des quatre pôles du hip-hop de la deuxième génération (2000-2015) »..

préoccupations et/ou les styles de vie de leurs habitants, et notamment des plus socialement déviants ou bien de proposer une lecture du monde depuis cette position sociale.

Dans le cas du rap, on y trouve deux grands types d'œuvres, qui se distinguent plus par leurs thèmes et les façons de les aborder⁴³³ que par leurs lignes esthétiques, celles-ci pouvant être très diverses, allant du rap « classique » (base instrumentale légère ponctuée de percussions fortes composée des grosse caisse, caisse claire et charley) à un rap dont la base musicale est influencée par d'autres genres musicaux (jazz, zouk, reggae, musique classique, folk, rock...). La première catégorie correspond à un rap assez autobiographique et introspectif, qui aborde, sans caricature et avec une volonté réaliste des thèmes liés aux modes de vie des habitants quartiers populaires (sociabilités, déviances, histoires du quotidien). Ce type de rap accorde généralement une place importante aux questions morales, psychologiques ou religieuses. Dans certains cas, les morceaux comportent des adresses aux plus jeunes habitants de ces quartiers visant à les persuader d'abandonner les carrières délinquantes, sur le mode de l'éducateur de quartier, du « grand frère » ou du Père La Morale. C'est un rap qui décrit, en quelque sorte, les grandeurs et les dérives, les vertus et les vices des styles de vie déviants des jeunes habitants des quartiers populaires. Des exemples célèbres de ce type de rap en France et dans la période contemporaine sont les œuvres les plus récentes produites par Kery James, La Fouine ou Lino. Deuxièmement, il s'agit de formes de rap plus militantes, rarement écrites à la première personne, dont le message est de nature explicitement politique. Les rappeurs concernés prétendent porter le point de vue des habitants des quartiers populaires, pour évoquer le monde extérieur depuis cette position marginale et dominée. On y trouve ainsi souvent des discours de vérité généraux critiques concernant des enjeux politiques (réflexions sur le pouvoir politique, médiatique, économique, ou sur des conflits internationaux comme les guerres civiles en Afrique ou le conflit israélo-palestinien), des enjeux sociaux (le racisme, la police, les inégalités, etc.), ou plus rarement des sujets « légers » (l'amour, l'amitié, la fête, les vacances au pays d'origine des parents). De façon plus rare, ces rappeurs peuvent également proposer des morceaux dans lesquels, comme pour la catégorie de rappeurs précédente, sont abordées des questions morales, notamment pour dissuader les jeunes de s'engager dans des carrières délinquantes. Des exemples célèbres de ce type de rap en France sont les œuvres les plus récentes produites par Médine, IAM ou La Rumeur.

On peut inclure dans ce pôle la danse de *battle* la plus fidèle aux modalités originelles de la pratique. C'est-à-dire qu'il s'agit premièrement d'une expression artistique pensée à la fois

⁴³³ Les deux sous-catégories de rap que nous présentons ici sont souvent désignés par la catégorie indigène de « rap conscient ».

comme un mode de transfiguration de la violence physique des jeunes habitants des quartiers populaires et comme un outil de valorisation symbolique et de mise en visibilité collective de jeunes socialement dominés ou stigmatisés dans l'espace public (rue ou équipements culturels). Deuxièmement, il s'agit d'une danse qui met l'accent sur la dimension collective de la pratique, à travers la symbolique du cercle comme lieu de transmission. Troisièmement, il s'agit d'une danse dont les fondements esthétiques sont assez rigides et incluent un certain nombre de mouvements et de figures – dont des figures de *breakdance* réalisées au sol – et un accompagnement musical (funk, *breakbeat* ou hip-hop) qui sont restés assez stables dans le temps. Il s'agit par exemple de la danse pratiquée à destination d'enfants et d'adolescents dans le cadre de dispositifs socioculturels de quartier. Il s'agit également de certaines compagnies de danse hip-hop qui produisent des spectacles ou des animations de hip-hop que l'on peut qualifier de « puristes » et qui ont à cœur de ne pas hybrider leur art avec des formes chorégraphiques plus légitimes ni d'en faire un spectacle folklorique des cités.

Enfin, on peut associer à ce pôle toutes les formes de tag ou de graff qui sont pratiquées de façon illégale et spectaculaire sur des supports urbains visibles (mobilier, murs, trains, camions). Ces modalités de pratique sont fondées sur une conception militante de l'art, dans laquelle les pratiquants font vivre un « monde de l'art » anonyme et souterrain, très codifié et fait de sociabilités fortes, indépendant des exigences institutionnelles ou marchandes.⁴³⁴

Le rapport concret de ces œuvres et leur prétention à la narration réaliste de et depuis l'espace des quartiers populaires ou les espaces urbains marginaux suppose que les pratiquants qui les produisent présentent un attachement fort à ces espaces et aux styles de vie de leurs habitants. Toutefois, ce rapport est souvent ambigu, oscillant entre fierté collective (une sorte de fierté ouvrière réactualisée), et distance critique vis-à-vis des modes de vie les plus déviants et de la culture des rues des jeunes habitants de ces quartiers. Ces pratiquants, tout en ayant été acculturés à la culture des rues et/ou aux activités déviantes depuis leur enfance, ont généralement connu des trajectoires (scolaires, professionnelles, matrimoniales, résidentielles) qui les ont ouverts à d'autres franges de l'espace social et partiellement acculturés avec des formes culturelles dominantes. Mais ils n'ont pas pour autant véritablement échappé à leur condition sociale. Oscillant entre bonne volonté culturelle et attachement au quartier, il s'agit principalement de membres des fractions stabilisées des classes populaires, disposant d'un

⁴³⁴ Pour un aperçu des sociabilités et des nombreux codes qui régissent l'univers de ce type de graffiti, voir les récits de pratiquants livrés dans le livre de Karim Boukercha, *Descente interdite. Graffiti dans le métro parisien*, Paris, Edition Alternatives, 2011.

peu de capital culturel, mais caractérisés par une mobilité sociale et résidentielle faiblement ascendante, qui s'articule à une quête de notoriété et de respectabilité locales.

Un bon exemple de ces pratiquants de « rap du quartier raconté » est fourni par ceux des rappers de l'association Véridique Clan qui sont souvent raillés comme étant « les poulains de Jean-Marc ». En effet, si ce dernier n'opère aucune sélection entre les types de rap pratiqués, nous avons remarqué qu'il assure un suivi particulier de certains d'entre eux. En effet, après l'adolescence, lorsqu'il s'aperçoit que certains rappers continuent de s'investir de façon « sérieuse » – c'est-à-dire assidue – dans la pratique, Jean-Marc leur accorde attention particulière. Il assiste régulièrement à leurs séances (généralement après son travail), parle avec eux de leurs morceaux, sonde leurs aspirations artistiques, etc. Dans certains cas, ces rappers se voient peu à peu proposer, de participer à des morceaux collectifs (*featurings*), ou de s'essayer à la scène lors de concerts organisé par l'association.

Encadré 18 – Les « poulains de Jean-Marc » : rapper le quartier de façon critique

Une première catégorie réunit des rappers qui « en sont revenus ». Il s'agit de jeunes adultes qui ont, comme beaucoup, un peu fréquenté le studio vers 14-17 ans, puis qui ont arrêté de rapper à mesure qu'ils s'engageaient dans des carrières délinquantes (deal pour la plupart, éventuellement vols ou escroqueries) et des modes de vie déviants (arrêt précoce des études ou du travail, journées passées à « tenir les murs », incarcérations, etc.). Entre 20 et 22 ans, ils rompent avec ce mode de vie et se mettent en quête d'un travail et d'une compagne (pour ceux qui n'ont pas déjà d'enfants). C'est à l'occasion de cette remise en ordre de leur vie qu'ils fréquentent à nouveau le studio de rap et qu'ils pratiquent le type de rap autobiographique et introspectif que nous avons décrits.

Un exemple est, **Abdel** (28 ans, père chauffeur livreur, mère femme de ménage, brevet), qui a commencé le rap très jeune auprès de l'association, puis qui a eu un parcours de « pire caillera », pour reprendre les termes de Jean-Marc. Incarcéré pendant plus d'un an, il est envoyé au *bled*, c'est-à-dire en Mauritanie, par son père. Il y reste trois ans et revient marié et père. Assagi, il recommence alors à rapper. Ses morceaux, depuis, alternent entre noirceur mélancolique et introspective, et odes aux plaisirs simples (la famille, les amis, la joie de vivre) et adresse aux plus jeunes visant à les persuader d'abandonner les carrières délinquantes.

La seconde catégorie rassemble les rappers « partiellement extravertis ». C'est-à-dire la frange basse de ceux qu'Olivier Schwartz appelle les « classes populaires extraverties » par opposition aux « classes populaires hoggartiennes » (Schwartz, 2011b : 41). Il s'agit de jeunes qui sont partiellement acculturés à la culture dominante, du fait d'études courtes, de leurs activités professionnelles ou de leurs sociabilités amoureuses ou amicales. Mais cette acculturation reste faible, du fait de trajectoires professionnelles ou matrimoniales incertaines. Ainsi, tout en s'ouvrant à des univers sociaux et culturels diversifiés, ils ne sont que partiellement éloignés « *du repli sur le groupe immédiat et du confinement dans l'entre soi* » (Schwartz, 2011b : 40). Dans un sens, on peut dire que leur « participation » à la culture dominante se fait en partie sur le mode de la résistance⁴³⁵. Ainsi, certains de ces rappers, tout en provenant de milieux populaires, ont

⁴³⁵ Olivier Schwartz écrit à ce sujet : « *Des franges sans cesse croissantes des classes dominées participent à des segments de plus en plus larges de la culture dominante, notamment par le biais de l'école. Cette «*

obtenu un baccalauréat général (et donc fréquenté dès la seconde des élèves de milieux sociaux variés) et, pour certains, entamé des études supérieures ou bénéficié de formations professionnelles valorisées sur le marché du travail. Dans certains cas, ils tissent des réseaux amicaux ou des alliances conjugales avec des personnes appartenant aux classes moyennes ou supérieures. Ainsi, s'ils habitent ou ont habité longtemps dans la cité, ils ont souvent également tissé des réseaux de sociabilité en dehors (et notamment à Paris) – par les études, le travail ou leurs compagnes – qui leur ont permis de se projeter dans d'autres possibles sociaux et de se familiariser avec des segments des formes culturelles dominantes. C'est généralement lorsqu'ils prennent conscience des limites structurelles à leur ascension sociale (échec ou stagnation professionnelle, rupture conjugale, etc.), c'est-à-dire des difficultés objectives d'échapper complètement à leur condition sociale, qu'ils façonnent le type de rap militant que nous avons décrit plus haut.

On peut par exemple citer le cas de **Jérôme** (32 ans, père et mère guadeloupéens installés à Toureau employés de La Poste, brevet). Jérôme a commencé aux disciplines du hip-hop à la fin de l'adolescence. Après avoir obtenu un Bac pro, il part s'installer en Guadeloupe rejoindre ses parents retraités (« je galérais un peu »). Il y reste cinq ans, pendant lesquels il travaille comme surveillant dans un lycée et commence à s'adonner au rap, mais sans réel investissement (« c'était vraiment de l'amateurisme », « comme un hobby »). À son retour en métropole, il rappe « pas très sérieusement » avec ses potes d'une ville voisine, généralement chez l'un d'entre eux ou « dans un parking ». Puis il décide de s'investir de façon plus professionnelle dans sa pratique et commence à fréquenter le studio du Véridique Clan. Il façonne alors peu à peu sa propre musique. D'un point de vue esthétique, il réalise beaucoup de morceaux qui mêlent les esthétiques du rap, du RnB, du reggae et de musiques antillaises (zouk, compa), par exemple en samplant des morceaux qu'écoutaient ses parents. Les thèmes qu'il aborde sont soit des thèmes liés aux Antilles et à la culture antillaise, soit des thèmes politiques, cherchant à dénoncer les oppressions, les manipulations médiatiques ou économiques, ou encore le racisme et le néocolonialisme. Par ailleurs, il suit avec intérêt ces questions dans l'actualité politique et sociale et manifeste une grande soif de savoir, qu'il comble par un apprentissage autodidacte, le plus souvent sur internet, à travers la lecture de blogs et de sites politiques divers (allant de Jacques Attali à Alain Soral). Grand séducteur, Jérôme limite désormais ses recherches amoureuses aux « Parisiennes », car il veut « sortir de sa zone de confort » et rencontrer des filles « intéressantes ». Il raconte avec des mots explicites sa double appartenance et l'articule à une vision politique claire :

*« Je suis mi-Antillais, mi-mec de cité Je suis d'ici, je suis de Toureau. Mais j'ai vécu dans plusieurs cités et en Guadeloupe, je connais des gens de plusieurs cités. Donc je ne représente pas un quartier...Je suis international (rires) (...) même si je sais que, dans ce que je raconte, je suis du côté des opprimés. »*⁴³⁶

Le traitement particulier accordé à ces rappers par Jean-Marc informe, en outre, de la proximité entre les pratiquants de ce pôle du quartier raconté avec les membres de la « petite noblesse socioculturelle des cités » de la première génération. On retrouve chez eux le même attachement au hip-hop comme support de transformation sociale, individuelle ou collective. Ils conçoivent leur art dans une perspective que l'on peut qualifier de puriste et d'utilitariste à la fois. Le hip-hop n'est pas pensé en premier lieu comme une activité professionnelle, ni

participation » est une acculturation dont les aspects, comme dans tout processus de cette nature, sont multifformes : les individus pour une part assimilent des éléments de cette culture en « l'acclimatant » à leur propre univers, pour une part ils s'assimilent à elle, ce qui peut les conduire à des formes partielles de déculturation, et pour une part ils développent aussi contre elle des formes de résistance », (Schwartz, 2011b : 40).

⁴³⁶ Entretien avec Jérôme réalisé le 1^{er} septembre 2011.

comme un art aspirant à l'anoblissement légitime, mais comme une culture au sens anthropologique, c'est-à-dire un vecteur d'affirmation des singularités (modes de vie et de pensée) d'une communauté ou d'un groupe social. De ce point de vue, leur conception du hip-hop est proche de celle qui prévalait parmi les pratiquants de la première génération en général, qui en avaient fait l'objet d'une mobilisation collective alliant quête de reconnaissance artistique et quête de respectabilité sociale (voir chapitre 2). Mais elle est plus proche encore de celle des pionniers qui ont créé des associations spécialisées dans les quartiers à partir du milieu des années 1990 (voir chapitre 3). Au sein des associations étudiées, le passage de relais est parfois très concret. Ainsi, c'est Daouda (33 ans, père chauffeur livreur, mère femme de ménage, brevet), qui est animateur pour la ville comme Jean-Marc, et adepte du rap du quartier raconté qui a succédé à ce dernier à la présidence de l'association Véridique Clan.

Pour illustrer cette proximité, on peut citer des extraits d'un entretien réalisé avec le rappeur Ludovic (28 ans, père peintre en bâtiment, mère couturière, BTS commerce international), qui a fait partie des « poulains de Jean-Marc ». Il décrit notamment sa façon de concevoir le rap comme un outil pédagogique, et livre une critique féroce du « rap de rue », c'est-à-dire de ce que nous avons appelé le pôle du rap du quartier folklorisé :

Moi, musicalement, je vise le haut. Moi, je veux faire un rap qui fait réfléchir. [...] Je veux faire un rap qui soit compréhensible par tout le monde. Quand je dis que je veux faire passer un message, c'est pas que « éveillez-vous consciences, soyez meilleurs les uns envers les autres, etc. ». Ça veut dire que je n'aime pas écrire pour rien [...] Je préfère transmettre un message une émotion, une sensation.

Quand j'étais petit, on a eu une vague de rap de boys band pourri, comme les Alliance Ethnik, les Yannick et tout ça. Et puis, on a eu une phase de rap très dur. [...] Pour moi, en 2002, il y a eu une rupture. De 2002 à 2008, il y a eu une phase de rap de rue vraiment moche [il cite Alibi Montana, Kamelancien, Sefyu, Alpha 5.20 et LIM]. Les mecs qui rappent avec des accents, en fait, avec des grosses voix trafiquées.

En 2002, ces mecs-là, ils m'ont bousillé mon rap. ET le pire c'est que les gens aimaient ça : « *tous illicites* », « *fume ton bédo* », « *nique la police* »... Putaiiiiiin ! Elle est loin l'époque d'IAM !

Après 2002, les gars n'étaient plus capables de parler de rap. Ils ne faisaient que parler de rue. Que de la rue, de la rue. Ils ont oublié qu'ils faisaient de la musique. Comme si des mecs s'étaient battus pour que le rap ne soit qu'un truc de la rue. Les mecs de la rue se disaient « *faut qu'on rappe pour être des mecs de la rue* ». Et les mecs du rap se disaient « *faut que je prouve dans mes textes que j'habite dans un quartier pour qu'on me respecte* ». La street crédibilité, c'est complètement débile. On parle de musique, ça n'a pas de sens de savoir si le mec qui rappe est un vrai ou un faux gangster.

Pour moi, un gars crédible, ça peut être un gars qui habite dans un pavillon, mais qui va pouvoir de parler du rap si tu lui demandes, parce qu'il sait de quoi il parle et qu'il est allé se renseigner sur cette

musique. Mais un gars qui rappe mal et qui va me dire « *respecte moi parce que je suis un gars de la rue* », mais je m'en tape ; J'en ai rien à foutre de ton adresse ! Si demain tu déménages, tu perds ta crédibilité ? La crédibilité, c'est savoir rapper⁴³⁷.

En même temps qu'il critique le rap du pôle du quartier folklorisé, il souligne son allégeance aux rappers de la première génération (« *la bonne génération* ») et à ceux qui, comme lui, entendent s'inscrire dans leur lignée :

À l'époque de Ministre Ämer et tout, les mecs étaient durs aussi, ils étaient « rue ». Mais leurs textes, si tu les mettais sur du papier, ils étaient assez soignés, avec pas tant d'insultes que ça, et pas tant de violence. C'était du rap vrai. Et les mecs n'aveint pas d'accents, c'était naturel.

[Quand j'étais adolescent], cet état d'esprit hip-hop, à l'époque, ne paraissait pas ridicule. Le hip-hop, pour moi, ça représentait tout ça : tout le côté briser des codes, rap, graff, danse, lire. Même si les morceaux pouvaient être durs, y'avait quand même des tournures de phrase bien écrites. Y'en avait même certains qui se projetaient en tant que futurs auteurs. Ils voulaient prouver que le rap est une forme de littérature à part entière. Là, c'est plus jouable. Maintenant, tu peux plus (rires). Avec des « *nique ta mère* » partout, tu peux plus ! (rires).

Mais aujourd'hui, il faut prôner cette identité hip-hop, encore. Parce que si j'abandonne, ça veut dire que ça n'a servi à rien...

[...] Depuis fin 2008-2009, il y a eu une nouvelle génération : Médine, Youssoupha, La Fouine, avant qu'il devienne un toquard. Et là, ça va mieux... La nouvelle génération qui monte, le son redevient très jazzy, avec des instrus et des textes un peu à l'ancienne. Ça revient ! Il faut juste que ma génération, qui a bouffé du rap à travers la bonne génération, revienne. C'est juste une question de temps.

Enfin, comme la majorité de ses aînés, il présente le rap comme une activité susceptible de générer des revenus, mais dont ce n'est pas la finalité première. Dans son cas, il s'agit d'une passion qui s'insère en marge de ses ambitions professionnelles :

— *Tu te vois où dans 10 ans ?*

Bah là, j'ai de la chance, je me sus arrêté pour faire de la musique [au moment de l'entretien, il est au chômage, après avoir été commercial chez un équipementier dans le secteur du BTP]. Mais en vrai, je suis un commercial. Donc je me vois re-bosser normalement quand le chômage va s'arrêter.

Ce que je kiffe, dans le rap, c'est pas seulement de faire de la musique. C'est au-delà [il raconte alors le cas d'une intervention qu'il a faite dans une école pour venir parler de sa musique à des enfants, qui ont appris le texte d'un de ses morceaux]. C'est un cheminement. C'est ça que je veux. Pas le rap pour le rap. Mais tout ce qui en découle. Je me prends la tête pour que ça aille plus loin de ça.

⁴³⁷ Entretien avec Laurent réalisé le 5 juin 2012.

L'argent dans le rap, je n'y connais rien...Je n'y connais rien, parce que je ne suis pas dedans. La vraie industrie du rap, la machine-rap, peut engendrer de l'argent, comme toute machine.

A partir du moment où les consommateurs payent. C'est l'offre et la demande. [...] Moi, je n'ai jamais gagné d'argent. J'en ai dépensé. Et encore, on a la chance d'avoir ce studio [du Véridique Clan]. Et je n'ai jamais payé pour ça. Si j'avais dû payer, j'aurais arrêté le rap tout de suite. Je n'aurais pas pu me faire un *home studio*, c'était injouable.

[...] Moi, je n'ai pas gagné énormément d'argent, mais ça pourrait très bien venir. Je connais des gens qui étaient un petit peu plus haut que moi dans la musique, et qui ont vu de l'argent passer et tomber dans leurs poches.

Stéphane (47 ans, père gardien de nuit, mère au foyer, BTS Comptabilité, comptable), le professeur de danse de VCB, tient un discours très similaire. Mais sa critique vise moins la danse marchandisée que la danse hybride institutionnalisée, telle qu'elle est enseignée par certains professeurs dans le centre de danse municipal de Vergny et ailleurs. Pour lui, il existe une seule façon d'enseigner la danse hip-hop : celle qui consiste à rappeler que le hip-hop est « *une culture des quartiers* », faite de pratiques, mais aussi de « *valeurs* » et d'une « *vision* » du monde :

Pour moi, tu ne peux pas faire de la danse si tu ne connais pas un minimum l'histoire du hip-hop. Je vais te dire, ici, j'en ai vu passer des jeunes danseurs, ou des graffeurs. Avec moi, le contrat est clair : si tu veux qu'on bosse ensemble vraiment, faut que tu comprennes le sens du hip-hop, les valeurs qui sont à l'origine de cette culture. Sinon, on ne va pas s'entendre. Ou alors, tu ne peux pas dire que ce que tu fais, c'est du hip-hop si tu n'as pas la vision globale de ce que représente cette culture et de ce qu'elle a représenté pour les jeunes des quartiers... Pour moi, c'est criminel de mentir à des enfants en leur disant que le hip-hop, c'est Matt Pokora et Beyonce.

[...] Les autres cours [donnés au centre de danse municipal], c'est très varié. Y'a du modern jazz, du hip-hop debout... Mais ça reste que de la consommation de danse. Alors que nous, dans nos cours, y'a la culture qui va avec. C'est un tout ... Après, je ne critique pas les professeurs. Mais c'est de consommation de danse. Les mêmes qui vont là-bas, tu leur parles de smurf, ils ne savent pas ce que c'est. [...] J'ai rien contre eux. Ils peuvent s'appeler hip-hop si ça leur fait plaisir. Mais je constate que... comment le dire... ce qu'ils font dans leurs cours, ce n'est pas une vision sur les enfants, les adolescents ...le bien-être des enfants de ce quartier en fait.⁴³⁸

Stéphane conteste donc à ces professeurs la légitimité à nommer leur pratique « hip-hop », du fait du manque d'articulation de leurs activités avec les préoccupations des habitants du quartier ou « des quartiers » en général. Enfin, ce discours rappelle aussi le propos du graffeur

⁴³⁸ Entretien avec Stéphane réalisé les 11 et 18 juillet 2015.

Honet, (voir *supra*) qui glorifie les « vrais, ceux qui ont fait leurs preuves dans la rue, le métro ou simplement dans les terrains vagues », par opposition à ceux qui intègrent trop tôt l'univers des galeries d'art ou des ventes privées et qui pratiquent leur art dans des ateliers.

Chez Stéphane, Ludovic et Honet, on retrouve donc la même critique des dynamiques d'ouverture du hip-hop qui sont accusés, chacune à leur manière, d'estomper son ancrage dans l'espace des quartiers populaires ou dans les marges urbaines des « *espaces interstitiels* » (Roulleau-Berger, 1991). Dans un cas, la marchandisation est accusée de produire des œuvres standardisées (« *rap de boys band pourri* », « *du graffiti décoratif* ») ou un ancrage caricatural (« *rap de rue vraiment moche* », « *du politiquement correct, du street [art] propre sur lui* »). Dans un autre cas, l'institutionnalisation est accusée d'effacer la portée subversive du graff (« *je veux de l'esprit [...] du scandaleux, [...] de la déviance, du vitriol* ») ou la portée sociale et éducative de la danse pour les jeunes de la cité (« *ce n'est pas une vision sur les enfants, les adolescents ...le bien-être des enfants de ce quartier en fait* »).

Face à ce « désancrage », Honet, Ludovic et les bénévoles de l'association VCB (Stéphane, mais aussi les plus jeunes) défendent le fait de faire du hip-hop un outil servant à animer ou à raconter le quartier de façon critique. Ainsi, beaucoup de morceaux composés par Ludovic abordent les styles de vie des habitants des quartiers populaires sur un mode à la fois compréhensif et critique. Il a notamment produit des morceaux qui, selon des modalités différentes, traitent de la tentation des carrières délinquantes chez les adolescents des quartiers populaires, des stigmates liés au fait de grandir dans un quartier populaire, les rapports entre filles et garçons dans les quartiers populaires, etc. L'association VCB propose, en plus des cours de danse, un éventail d'activités que l'on peut qualifier d'animations de la vie locale du quartier : démonstrations de danse ou de graffiti dans un grand parc accolé au quartier, ateliers pendant les vacances scolaires (M.A.O, graffiti, écriture de rap), *battle* annuel organisé traditionnellement dans une salle située à quelques hectomètres du quartier, etc. Chaque fois que nous avons passé du temps avec les bénévoles de VCB lors de ces activités, nous avons été frappés de constater l'étendue de leur notoriété locale, qui se manifestait par les saluts répétés aux jeunes de tous les âges et aux parents, par les discussions avec les personnels municipaux (agents de sécurité et de médiation, fonctionnaires présents aux événements, etc.)⁴³⁹.

⁴³⁹ Les discussions tenues dans des lieux publics étaient, pour cette raison, souvent entrecoupées par les salutations, les bribes de discussion ou les sollicitations extérieures. Les entretiens avec Stéphane ont ainsi été

La critique n'est donc pas celle de l'ouverture en soi (et des opportunités qu'elle représente en termes de diffusion), mais des effets esthétiques et politiques de l'ouverture. Ainsi, ces pratiquants visent-ils généralement, comme ceux des deux autres pôles, la même reconnaissance institutionnelle de leurs talents et les mêmes rémunérations pour leur art. Cependant, ils ont tendance à présenter un attachement plus fort à l'autonomie financière (par exemple vis-à-vis des maisons de disques, des tourneurs, des médias, des sponsors) et institutionnelle (vis-à-vis des institutions culturelles et politiques) comme principe fondamental d'organisation de leur pratique et de production de leurs œuvres.

Lorsqu'elles sortent du cadre des associations spécialisées ou des équipements socioculturels locaux (MJC, centres sociaux, etc.), leurs œuvres s'insèrent généralement assez difficilement dans les réseaux de diffusion institutionnels et penchent plutôt pour les réseaux marchands. En effet, d'une part, même lorsqu'elles sont un peu hybridées avec des formes culturelles plus légitimes, l'instrumentalisation sociale ou politique des expressions artistiques rentre en opposition avec la prétention à l'universel des œuvres de l'art légitime. D'autre part, leur ancrage symbolique socio-territorial apparaît encore trop codée pour constituer ce que les programmeurs institutionnels perçoivent comme des œuvres susceptibles d'intéresser leur public habituel composé majoritairement des fractions intellectuelles des classes moyennes et supérieures. Toutefois, ces débouchés marchands sont eux-mêmes assez limités. Jérôme a par exemple enregistré en 2014 avec un autre rappeur de Toureau, également d'origine guadeloupéenne, un morceau dont la base musicale est un *sample* de zouk connu, et dont les paroles évoquent les vacances en Guadeloupe des jeunes habitants des cités. Ce morceau a été diffusé par des médias spécialisés (télévisions et radios), ce qui lui a procuré des revenus modestes (environ 1000 euros) liés aux droits de diffusion et à deux mini-concerts. Les spectacles de danse hip-hop « puriste » peuvent parfois trouver preneur auprès des programmeurs de salles de théâtre publics. C'est par exemple le cas de certains spectacles dans les lesquels se produisent des anciens élèves de VCB, dont l'un qui a été sélectionné pour l'édition 2016 du festival Suresnes Cités Danse. Mais, dans le cas de ce festival comme à une échelle plus large, ces spectacles restent très minoritaires par rapport aux œuvres plus hybridées avec d'autres formes chorégraphiques plus légitimes.

réalisés en plusieurs fois du fait de l'impossibilité pratique de parvenir à s'asseoir calmement pendant quelques heures sans être interrompus.

Parmi les hip-hoppeurs de la deuxième génération qui ont été formés par les associations de quartier spécialisées, les pratiquants qui appartiennent à ce pôle sont donc ceux qui présentent la plus grande similitude avec les pratiquants de la première génération. Ils présentent d'ailleurs des similitudes en termes de dispositions sociales : petite extraversion frustrée, prédominance du capital culturel sur le capital économique et proximité critique avec la culture des rues et la petite délinquance. Ce sont donc, ceux qui, adoubés par leurs aînés, reprennent le flambeau du « hip-hop de quartier » et des associations qui le font perdurer.

B. Spécialisation et homogénéité des pôles

Au sein des associations dont nous avons observé les activités quotidiennes, nous avons constaté que la polarisation des pratiquants de la deuxième génération est un phénomène puissant qui tend à organiser de façon précoce et durable les modalités de la pratique, dès l'âge de l'adolescence. Par ailleurs, en recoupant ces observations avec les informations que nous avons collectées sur les pratiquants, on peut confirmer l'hypothèse qu'il existe un lien entre les dispositions sociales de ces derniers et les pôles dans lesquels ils inscrivent leurs pratiques. Pour illustrer ce phénomène, nous prendrons l'exemple de la spécialisation qui s'opère parmi les rappeurs et les deux ingénieurs du son de l'association Véridique Clan.

La trentaine de rappeurs adhérents à l'association peuvent réserver des séances de répétition ou d'enregistrement en studio. Le règlement de l'association précise que ces séances doivent être effectuées en présence d'un des ingénieurs du son. Ceux-ci se partagent les horaires sur les temps d'ouverture des locaux de l'association, à savoir les après-midi, les soirs et les week-ends. La réservation des séances s'effectuent à l'aide d'un agenda collaboratif disponible en ligne, où les rappeurs voient quel ingénieur du son sera présent lors de quel créneau. Les rappeurs ont donc le choix. Certains rappeurs – notamment les plus jeunes adhérents – réservent indistinctement des créneaux avec Alfred ou Barnabé. D'autres – notamment les adhérents plus anciens – choisissent systématiquement le même ingénieur du son. Lorsque nous interrogeons les rappeurs et les ingénieurs du son sur ce *modus operandi*, ils évoquaient le plus souvent « l'habitude » ou « des habitudes de travail ». Et, lors des nombreuses séances auxquelles nous avons assisté, nous n'avons pas constaté de différences majeures entre les façons dont les ingénieurs du son effectuaient leur travail : les techniques utilisées sont presque rigoureusement les mêmes, les deux travaillent avec les mêmes outils

informatiques (logiciel d'enregistrement, de montage et de mixage) et avec les mêmes outils matériels (micros, console de mixage, clavier, etc.). Pourtant, il nous est apparu que, alors qu'Alfred travaillait surtout avec les rappeurs du pôle du quartier raconté (rap moraliste, ou rap militant), Barnabé travaillait surtout avec ceux produisant un rap pôle du quartier folklorisé (rap ghetto) ou du quartier extériorisé (rap de variété).

Par ailleurs, ce tropisme se prolonge en dehors de leurs activités salariées. En effet, Alfred et Barnabé ont tous les deux créé des petits labels de production et de diffusion, qu'ils développent en profitant du fait que l'accès au studio du Véridique Clan leur permet d'économiser d'importants frais de répétition, d'enregistrement et de mixage. Dans le cas d'Alfred, il s'agit d'une société de production de bases instrumentales de rap (ou « *prods* ») d'une part, mais surtout d'un label, qui prend en charge la production d'artistes et la promotion et la diffusion des œuvres. Dans les faits, Alfred fait à la fois office de *beatmaker*, de directeur artistique et de chargé de diffusion (« *J'accumule les casquettes malgré moi. Mais c'est aussi parce que je n'ai pas le choix : c'est une petite structure* »). Parmi les quelques rappeurs auxquels il a vendu des « *prods* » et pour lesquels nous avons pu nous renseigner, il semble qu'il s'agisse surtout de rappeurs qui appartiennent au pôle du quartier raconté (rap moraliste, ou rap militant), ou alors au pôle du quartier dépassé (rap hybridé universel)⁴⁴⁰. Par ailleurs, le seul rappeur dont son label s'occupe véritablement est Ludovic, qui produit également ce type de rap. La structure de Barnabé est très similaire, à la différence que ce dernier est plus axé sur la production de « *prods* » et sur la promotion et la diffusion des œuvres, plutôt que sur la production d'artistes. Il produit surtout des « *prods* » d'inspiration ragga, dubstep ou électro, qu'il essaye de vendre à différents rappeurs célèbres pratiquant un rap de variété. Côté diffusion d'artiste, il s'est, pendant un temps, occupé de Chadi et d'un autre rappeur du studio, F., qui produisent tous les deux un « rap ghetto » inspiré du *gangsta rap* étasunien.

On peut éclairer cette spécialisation à la lumière des trajectoires sociales respectives d'Alfred et de Barnabé. Alfred (41 ans, parents immigrés sud-américains, mère aide à domicile, père assistant social, Bac ES) a d'abord habité dans une cité HLM de Toureau avec ses parents immigrés sud-américains, où il était voisin avec Jean-Marc, qui était son aîné de 5 ans. À son adolescence, ses parents s'achètent un pavillon dans un quartier plus huppé, ce qui lui vaut de rompre avec les sociabilités du quartier (« *j'ai un peu changé de connaissances, j'ai eu un*

⁴⁴⁰ Il a par exemple réalisé un *beat* pour le rappeur Youssoupha, à l'époque où ce dernier pratiquait de ce type de rap.

parcours un peu différent »). Il considère alors que sa famille appartient aux « *classes moyennes* » et que la relative aisance financière de ses parents (« *je ne dis pas qu'on roulait sur l'or. Mais on se débrouillait* ») est ce qui lui a permis de commencer des études en LEA (qu'il abandonne avant d'obtenir sa première année) après un Bac ES. Le fait de pouvoir vivre chez ses parents sans payer le loyer lui a aussi permis de se procurer du matériel de DJ dès qu'il a commencé à travailler comme gardien de nuit. Dès l'âge de 23 ans, il produit des *mixtapes* qu'il vendait et grâce auxquelles il a gagné une petite notoriété à la fin des années 1990. Il a alors commencé à produire des morceaux pour certains artistes et à devenir « DJ de scène », c'est-à-dire le DJ qui accompagne un artiste ou un groupe sur scène durant les concerts. Il a trouvé ce travail à mi-temps lorsque les contrats se faisaient plus rares, et a créé son label. Il a, pendant un temps, lâché le travail d'ingénieur du son pour se consacrer à cette entreprise. Mais les revenus ont tardé à arriver et il a dû reprendre ce travail, tout en continuant à développer son label à côté. La trajectoire sociale d'Alfred est caractérisée par une distanciation précoce avec la culture des rues, du fait d'un éloignement physique et scolaire avec ses pairs du quartier dès l'adolescence, puis d'une scolarité moyenne en section générale. Son entrée rapide sur le marché du travail, assortie d'une reconnaissance professionnelle précoce en tant que DJ, ainsi que son installation conjugale (compagne employée municipale, avec qui il a une fille d'une dizaine d'années) lui ont ensuite procuré une situation financièrement et familialement stable qui a contribué à maintenir cette distance, y compris physique, puisqu'il habite désormais à Paris. De fait, qu'il s'agisse de sa façon de s'exprimer (pleine d'hypercorrection langagière), de ses tenues vestimentaires (assez élégante, sobres et passe-partout) ou de ses loisirs (visites de monuments, vacances en famille à la campagne), il présente une distance importante avec la culture des rues et avec les styles de vie des fractions les plus précaires des classes populaires. De ce point de vue, il présente donc des dispositions proches de celles des jeunes rappeurs avec lesquels il a le plus l'habitude de travailler. Il nous a, par ailleurs, confié à plusieurs reprises sa lassitude face aux jeunes rappeurs de « rap ghetto » dont il réalise les séances d'entraînement ou d'enregistrement. Tout en critiquant leur peu de recherche esthétique (« *c'est du "rap caillera", qui copie tout ce qui passe à la radio* »), il se moque aussi de leur façon de « *s'inventer des personnages de caillera alors qu'ils n'ont pas fini leur puberté* ».

Barnabé (42 ans, parents martiniquais, mère infirmière, Bac), a grandi dans une cité HLM d'une ville voisine de Toureau, puis à Toureau. Il rencontre Jean-Marc par l'intermédiaire d'un ancien membre de son groupe de rap. Il arrête ses études après un Bac Pro vente, qu'il obtient dans le même établissement que celui fréquenté par la majorité des jeunes du quartier

de La Citadelle. Il envisage alors de travailler dans la musique. Il fait des petits boulots et se paye une formation privée d'ingénieur du son, qu'il abandonne avant son terme. Tout en continuant de vivre au domicile familial, il vivote de cachets comme musicien et arrangeur spécialisé dans les musiques caribéennes. Puis il se lance dans la production et la composition de beat hip-hop, qui représente alors une voie de reconversion de nombreux DJ au milieu des années 2000, lorsque le marché du rap prend de l'importance. Il travaille un temps aux Etats-Unis, où il parvient à vendre quelques-unes de ses « *prods* ». Mais il rentre en France, où il trouve ce travail d'ingénieur du son à temps partiel, qui lui permet de continuer à développer son activité à côté. Il a pour objectif de développer son label de rap aux Etats-Unis, où il sait que les opportunités de réussite pour un *beatmaker* sont plus importantes qu'en France (« *moi, je sais que si je vais vraiment m'installer et travailler là-bas, en deux ans, j'ai ma propre maison* »). La trajectoire de Barnabé est caractérisée par une acculturation plus longue qu'Alfred avec la culture des rues et les sociabilités des jeunes du quartier, du fait de son lieu de résidence et de sa scolarité. Son entrée tardive sur le marché du travail, la reconnaissance imparfaite de ses qualités de professionnel de la musique et aléas de sa vie conjugale (un divorce rapide après un premier enfant, puis un deuxième enfant avec une femme employée de vente) ne lui ont pas procuré de stabilité financière et familiale qui aurait sans doute été synonyme de mise à distance avec l'espace socio-territorial des quartiers populaires. Ses façons de s'exprimer (langage qui emprunte souvent à l'argot des cités), son *hexis* corporelle (grand, athlétique et massif, cheveux rasés) et certaines habitudes (consommation fréquente de joints et d'alcool) témoignent par ailleurs d'une certaine proximité avec la culture des rues et avec les styles de vie des fractions les plus précaires des classes populaires, que partagent les rappers du pôle du quartier folklorisé avec lesquels il a l'habitude de travailler. Enfin, il confie qu'il « *[a] du mal à écouter* » les morceaux du rap moraliste ou militant comme ceux produits par Ludovic, qui favorisent une recherche textuelle plus que la percussion musicale. Au sujet de ce dernier, il dit qu'il s'agit d'« *un rap un peu intello* » dont « *les prods sont dépassées [...], à l'ancienne* », comme pour signifier qu'Alfred n'est pas à la page des tendances commerciales lorsque lui prétend s'y intéresser pour y coller au mieux.

On voit bien ici comment s'opère une spécialisation précoce entre des pratiquants adhérents à la même association et fréquentant les mêmes locaux. Et la différenciation entre ces ingénieurs du son ex-DJ, qui sont devenus dans la deuxième génération des personnels de renfort au service de l'activité de production de rap (voir chapitre 5), n'est qu'une excroissance de cette spécialisation, qui opère comme pour les pratiquants, c'est-à-dire en

fonction des dispositions et des positions de ceux-ci – notamment d'un rapport à la culture légitime – ainsi que de leur rapport respectif à l'espace socio-territorial des quartiers populaires. Cette spécialisation tend à forger des pôles cohérents et relativement homogènes entre les pratiquants de la deuxième génération.

C. L'espace des quatre pôles du hip-hop de la deuxième génération

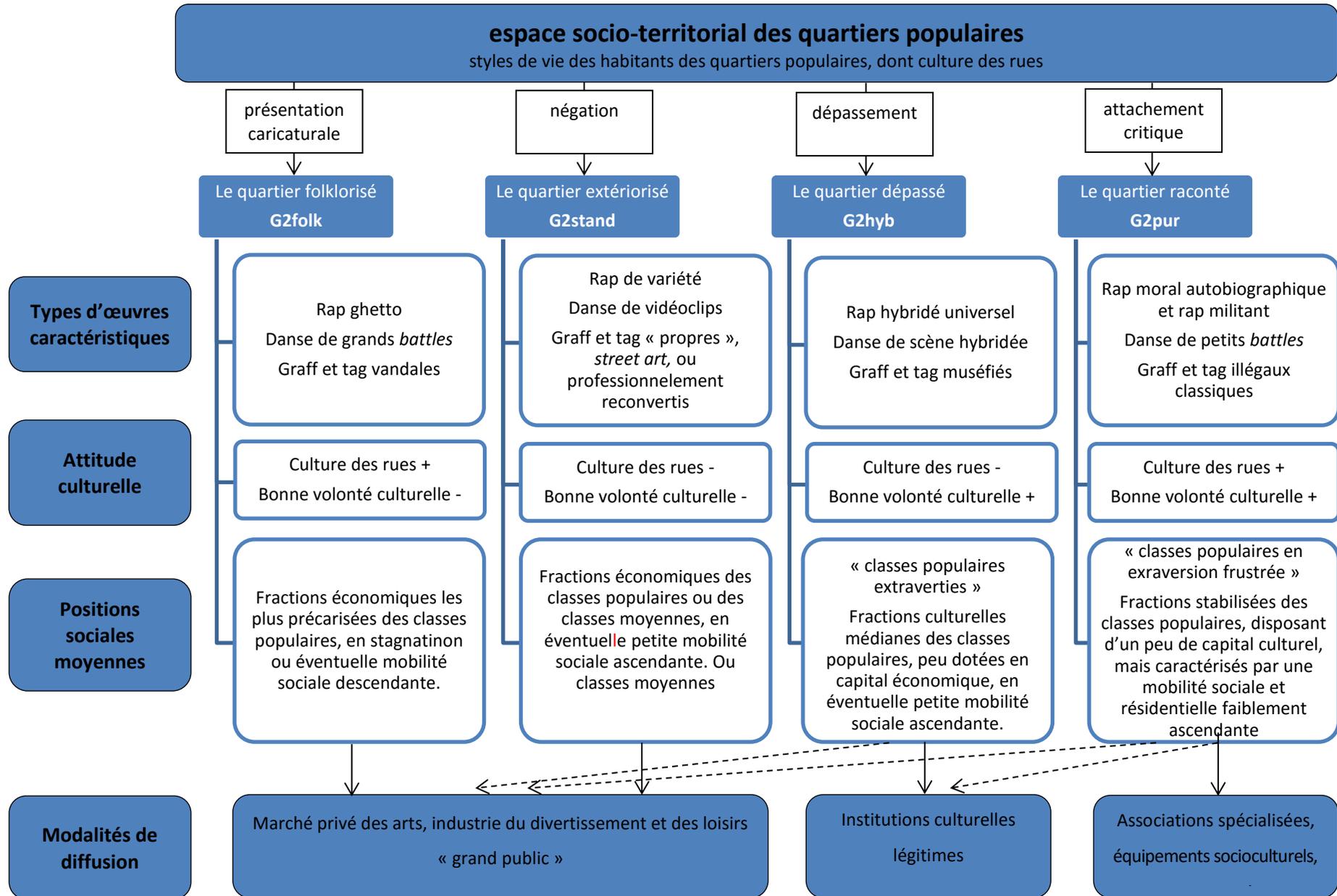
Les logiques de spécialisation entre les pratiquants de la première génération et ceux de la deuxième génération sont de natures différentes. Les pratiquants de la première génération étaient caractérisés par une certaine homogénéité des modalités de la pratique (pratique collective et intensive) et par le partage d'une mobilisation collective. Il s'agissait de mettre en visibilité et de légitimer artistiquement la pratique des disciplines du hip-hop, ce qui leur permettait en retour de prétendre à une légitimité d'artiste pour eux-mêmes, ou au moins de retourner les stigmates associés à la « génération banlieue ». La spécialisation entre les disciplines relevait alors d'une forme de division du travail de revalorisation symbolique en fonction des dispositions requises, des aptitudes techniques particulières acquises et des espèces de capitaux disponibles pour chacun des pratiquants (voir « Fig 1 - Tableau synoptique des dispositions requises, des aptitudes et du capital valorisé dans chacune des disciplines du hip-hop », chapitre 2). La spécialisation rappelait alors fortement l'espace des styles de vie populaire « conformes », c'est-à-dire non déviants, mis en évidence par Gérard Mauger et Claude Fossé-Poliak dans les années 1970 (Fossé-Poliak & Mauger, 1983).

Le recrutement disciplinaire social des pratiquants de la première génération a laissé la place à un recrutement qui obéit à une stratification transversale. Les pratiquants de la seconde génération se répartissent moins par disciplines que par des types de rapports à l'espace socio-territorial des quartiers populaires, eux-mêmes fortement reliés à leurs trajectoires sociales, et qui se reflètent dans des modalités de pratique. Ainsi, on retrouve désormais dans chacune des disciplines du hip-hop des pratiquants appartenant à différents segments de l'espace des styles de vie populaires conformes. Une des disciplines, le *deejaying*, a perdu de son autonomie pour devenir une activité de renfort au service de l'activité de production de rap. Ce changement de stratification peut être interprété comme un des effets puissants des dynamiques d'ouverture institutionnelle et marchande à l'œuvre à partir de la fin des années 1990. Tout en permettant un élargissement des publics, ces phénomènes tendent à multiplier les possibilités de tirer des

revenus symboliques et/ou matériels de son art – même si ceux-ci sont faibles –, et *in fine* à accroître le nombre de pratiquants présentant des dispositions, des origines et des trajectoires sociales différentes, tout en restant majoritairement des jeunes ayant grandi dans des quartiers populaires. D'une génération à l'autre, on peut donc parler d'un phénomène d'éclatement du hip-hop, qui a perdu de sa cohérence et de son unité.

En recoupant les résultats présentés dans les chapitres précédents, il est possible d'établir une cartographie détaillée de l'espace des quatre pôles qui distribuent les pratiquants de la deuxième génération de hip-hoppeurs. Schématiquement, on retrouve d'abord les pratiquants de hip-hop marchandisé, parmi lesquels des hip-hoppeurs qui produisent des œuvres folklorisant le quartier (G2folk), et d'autres qui le nient produisent des œuvres qui adoptent les standards commerciaux des produits culturels à destination du « grand public » (G2stand). On retrouve ensuite ceux qui produisent un hip-hop institutionnalisé hybridé avec des formes culturelles plus légitimes (G2hyb), et qui se situent en extériorité par rapport au quartier. Enfin, les pratiquants du hip-hop ancré dans le quartier, et qui souhaitent le raconter de façon réaliste, qui restent attachés à une conception puriste et utilitariste du hip-hop (G2pur).

Fig.17 – Tableau synoptique des quatre pôles du hip-hop de la deuxième génération (2000-2015)



Dans ce tableau, nous résumons d'abord les grands types d'œuvres, pour chaque discipline, que nous avons choisi de regrouper dans les quatre pôles du hip-hop de la deuxième génération, eux-mêmes liés à un type de rapport des pratiquants à l'espace socio-territorial des quartiers populaires. La référence à une attitude culturelle générale permet de situer les pratiquants de chaque pôle au regard de la composition de leur dispositions culturelles, sur un axe oscillant entre culture des rues et bonne volonté culturelle. Enfin, les positions moyennes occupées par les pratiquants informent sur les appartenances de classes, les origines et les trajectoires, afin de pouvoir situer – de façon nécessairement schématique – les hip-hoppeurs de chaque pôle les uns par rapport aux autres dans l'espace social. Enfin, les flèches en bas de chaque colonne mentionnent les réseaux de diffusion dans lesquels les pratiquants insèrent leur art. Les flèches pleines signifient qu'il s'agit de flux importants, et les flèches en pointillés signalent des flux quantitativement plus marginaux.

Rompre avec les classements indigènes et savants

La mise en évidence de ces quatre pôles permet de rompre avec les classements indigènes que nous avons très souvent rencontrés lors de nos enquêtes de terrain, ainsi qu'avec les classements savants figurant dans les travaux scientifiques qui abordent le sujet. La plupart du temps, ces classements reposent sur des oppositions binaires⁴⁴¹. Or, au fur et à mesure qu'avançait notre investigation et notre analyse, il nous semblait que ce binarisme ne permettait pas de rendre compte de la diversité des œuvres d'une part, et de la pluralité des rapports existant entre ces œuvres, les trajectoires de leurs pratiquants et l'espace des quartiers populaires, d'autre part.

Au sujet de la danse, nous avons rencontré sur nos terrains d'enquête et dans les travaux consultés des typologies binaires, comme « danse de *battle* » / « danse de scène », « danse commerciale » / « danse de théâtre », « danse contemporaine » / « danse puriste ». Ces oppositions se recourent assez bien avec celle formulée par Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia entre « *danse de compétition* » et « *danse de création* » (Faure, 2004 ; Faure & Garcia,

⁴⁴¹ Ces classements binaires, dans certains cas, peuvent être lus comme le signe d'une forme de misérabilisme à l'égard d'activités perçues selon une grille classant les pratiques soit comme conformes à la culture légitime, soit comme alternatives, émergentes ou marginales.

2005 ; Faure, 2007). Les deux auteures établissent un parallèle instructif entre les types de danse pratiquées et les dispositions sociales de leurs pratiquants respectifs, ne se contentant pas d'une simple description esthétique. Cependant, cette classification binaire ne nous satisfait pas entièrement, puisque nous avons montré que la danse dite « de compétition » peut elle-même être divisée entre une danse de qui a vocation à intégrer l'industrie du divertissement de masse (gros *battles*, cinéma, musique, etc.) d'une part, et une danse de compétition puriste, pratiquée dans le cadre de petits *battles*, de dispositifs socioculturels, ou bien de spectacles scénarisés dont les créateurs refusent l'hybridation avec des formes chorégraphiques plus légitimes, qui prévaut dans la « danse de création ».

Au sujet du rap, nous avons été confronté à une grande variété de vocables utilisés par les enquêtés pour désigner tel ou tel type d'œuvre. Parfois, il s'agit de distinguer sur des bases esthétiques des courants aisément identifiables (« rap mélodique », « afrorap », « trap »). Mais la plupart du temps, il s'agissait d'appellations reposant à la fois sur des critères esthétiques, thématiques et politiques, voire sociologiques (« rap soft »/ « rap hard », « rap de rue »/ « rap variété », « rap ghetto »/ « rap de Blancs », « rap sale »/ « rap intelligent », « rap politique »/ « rap matérialiste », « rap de caillera »/ « rap de papa », « rap underground »/ « rap commercial », « rap intello »/ « rap débile », « rap technique »/ « rap facile », etc.). Du côté des typologies savantes, Karim Hammou parle d'un « *clivage moral* » qui, à partir du milieu des années 1990, divise le monde social du rap entre un « *rap cool* » et un « *rap hardcore* » (Hammou, 2012 : 158). Pour l'auteur, ce clivage, entretenu par des journalistes et des pratiquants eux-mêmes, repose d'abord sur une base esthétique, le « *rap cool* » désignant des morceaux de « *rap transformat* », c'est-à-dire de morceaux comportant une interprétation rappée en français, mais sur une base musicale dansante, présentant souvent un refrain chanté, et fondés sur un discours positif ou fédérateur. Pourtant, selon l'auteur, ce clivage esthétique est rapidement recoupé par un clivage thématique, entre des morceaux qui « *ne disent rien* » et des morceaux qui « *véhicule[nt] un message fidèle à un monde dur* » (*ibid.* : 163). Cette présentation binaire, qui mêle structure formelle et thématiques des morceaux, nous semble riche mais incomplète pour qualifier la diversité des œuvres de la génération des rappeurs des années 2000-2015, et encore plus la sociologie de leurs pratiquants, dont Karim Hammou ne dit rien ici. En effet, nous avons montré que la référence à « *un monde dur* » – c'est-à-dire à des styles de vie et des préoccupations des habitants des quartiers populaires – pouvait à la fois relever d'une stratégie de caricature réalisée à des fins marchandes, ou bien d'une volonté de raconter ces styles de vie et préoccupations de façon réaliste pour y apporter un éclairage critique, voire militant.

Au sujet du graff, enfin, les oppositions indigènes (« graff underground »/ « graff de musée », « graff propre »/ « graff sale », « tag vandale »/ « tag soigné », « graffiti art »/ « street art », etc.) ne nous semblent adéquates pour rendre compte de la diversité des esthétiques, des rapports à la marginalité et à l'illégalité et des insertions des artistes dans tel ou tel réseaux de diffusion. D'autre part, en l'absence de réels travaux empiriques auprès de graffeurs, il reste délicat de faire correspondre tel ou tel types d'œuvres avec un recrutement social spécifique des pratiquants⁴⁴². Du côté de la littérature savante, une typologie intéressante est celle proposée par Alain Vulbeau, qui, à l'occasion d'un numéro de la revue *Territoires*, spécialisés dans les questions de démocratie locale⁴⁴³, met en évidence deux types de traitements et de discours publics des graffs et des tags, qu'il appelle « *filière répressive* » et une « *filière expressive* » (Vulbeau, 2005 : 5). La première s'articule à une répression des pratiques surtout axée sur les tags réalisés sur des supports publics. La seconde valorise des graffs plus complexes et plus colorés (et notamment des fresques), éventuellement *via* la commande publique légale. Toutefois, cette typologie est surtout féconde lorsque l'on s'intéresse au traitement public du graff (reconnaître un art ou réprimer une dégradation). Mais elle n'est pas opérante pour rendre compte de la pluralité des modes d'insertion des pratiquants dans des réseaux de diffusion de l'art légitimes, ni des cas des graffeurs qui vendent leur art sur le marché privé, ou encore de ceux qui reconvertissent professionnellement leur savoir-faire.

De façon plus générale, la division canonique entre « l'art pur » et « l'art commercial » dessinée par Pierre Bourdieu au sujet du champ littéraire (Bourdieu, 1991, Sapiro, 2003) semble être seulement partiellement transposable dans le cas des oeuvres et des pratiquants du hip-hop. En effet, lorsqu'il met évidence le phénomène d'autonomisation du champ littéraire par rapport au champ du pouvoir durant le XIXe siècle, il pointe une différenciation de ces deux pôles sur la base deux principes de hiérarchisation des produits culturels (interne et externe). Ces pôles possèdent des logiques inverses : dans le premier (hiérarchie interne), les logiques artistiques prévalent sur les logiques économiques ; dans le second (hiérarchie externe), le pratiquant ne devient reconnu comme artiste que s'il rencontre le succès commercial (Dubois, 2012). Toutefois, si l'on voulait appliquer une bonne « *science des œuvres culturelles* » (Bourdieu, 1991 : 4) aux disciplines du hip-hop, il faut alors remarquer

⁴⁴² De ce point de vue, nous reconnaissons la faiblesse relative des données concernant les trajectoires sociales des graffeurs par rapport à celle des autres pratiquants sur nos terrains d'enquête. Et nous appelons à la collecte de données empiriques plus détaillées sur les graffeurs et les tagueurs.

⁴⁴³ *Territoires*, « Quand la ville crie, les tags gueulent et les graffs griffent », n°457, avril 2005.

que le principe de hiérachisation externe peut lui-même relever de plusieurs systèmes de valeurs parallèles et simultanés : le succès purement commercial des oeuvres, la valeur artistique des œuvres estimée selon leur degré d'hybridation avec l'art légitime institutionnel, la valeur marchande de ses savoir-faire, les gains politiques attendus de la diffusion d'une pratique auprès d'un public particulier, etc. Dans le cas des disciplines du hip-hop, une telle complexification du modèle de la hiérachisation des produits culturels – par ailleurs évoquée par Bourdieu comme une possibilité – provient selon nous surtout de la pluralité des interventions de la puissance publique dans le champ de l'art, notamment à travers le développement de l'animation socioculturelle et la doctrine politique de la démocratie culturelle. Celles-ci, en provoquant des transformations significatives de la figure de l'artiste (Mauger, 2006) selon des logiques de hiérarchisation multiples, contribuent aussi à accélérer la diversification ou l'éclatement d'un monde de l'art en différents pôles, reposant sur des bases esthétiques et thématiques, des recrutements sociaux et des modalités de diffusion différents.

Passer d'un pôle à l'autre

Ces pôles sont des constructions idéal-typiques qui ne doivent pas être prises pour des reflets exacts de la réalité des objets et des comportements observés. Pour reprendre la définition canonique de Max Weber, l'idéal-type est une « *construction intellectuelle obtenue par accentuation délibérée de certains traits de l'objet considéré* » (Weber, [1922] 1988 : 191) qui est volontairement stylisé afin de faire apparaître la cohérence et les liens de rationalité entre les individus, leurs pensées et leurs actions (Coenen-Huther, 2003). Il s'agit donc d'une « *représentation purifiée de variations contingentes* » (Rocher, 1993 : 629) construite à des fins heuristiques. Ici, la stylisation de la réalité du monde social du hip-hop en quatre pôles permet de proposer une cartographie la plus exhaustive possible. Mais en dépit de la cohérence de ces pôles, cette stylisation ne rend pas compte des cas intermédiaires, des situations de multi-positionnement ou des passages d'un pôle à l'autre.

Certaines œuvres présentent en effet des caractéristiques esthétiques et thématiques qui les situent à cheval entre deux pôles. Il en va ainsi d'une catégorie de danse dite « expérimentale » que l'on retrouve dans certains grands *battles*, comme au Juste Debout, que le règlement définit comme « *une pure improvisation au son des platines du DJ* » dans

laquelle « aucune technique n'est imposée »⁴⁴⁴. Par la liberté que cette catégorie autorise, les danseurs qui la pratiquent proposent souvent des prestations qui empruntent à des danses plus légitimes, comme la danse contemporaines ou des danses traditionnelles. Ainsi, si ces œuvres sont diffusées dans le cadre dispositifs caricaturant l'*agôn* viriliste populaire à des fins marchandes, que nous avons classés dans le pôle du hip-hop du quartier folklorisé, elles prennent des formes hybrides qui les rapprochent des formes de danse que nous avons classées dans le pôle du hip-hop du quartier dépassé.

A l'échelle individuelle, on s'aperçoit par ailleurs que beaucoup de pratiquants sont situés à cheval entre deux pôles, soit qu'ils produisent simultanément des œuvres correspondant à un pôle et à un autre, soit qu'ils évoluent d'un pôle vers un autre. On peut ainsi citer le cas de Ludovic. Nous avons signalé qu'il produisait surtout des œuvres qui abordent les styles de vie des habitants des quartiers populaires sur un mode à la fois compréhensif et critique, correspondant au pôle *G2pur*. Mais il lui arrive aussi de produire des morceaux hybridés avec des formes musicales légitimes, traitant de sujets légers selon un angle qui se veut universel, que nous avons classé dans le pôle *G2hyb*. Son évolution (imparfaite) d'un pôle vers un autre peut être éclairée à l'aune de sa trajectoire sociale, professionnelle et résidentielle. Alors qu'il exerçait un travail de commercial correspondant à sa formation scolaire, et qu'il sortait avec une fille étudiante en droit, il a récemment quitté son travail et s'est séparé de sa copine. Ses espoirs d'ascension sociale ont alors été contrariés, et il s'est trouvé à vivre des allocations chômage tout en passant beaucoup de temps au studio – et donc avec des pairs du quartier – pour préparer son deuxième album, sans perspective professionnelle à court terme. C'est à l'occasion de ce moment de flottement social qu'il en est venu à s'interroger sur les conditions d'une mobilité sociale ascendante et sur sa position ambiguë vis-à-vis du quartier, faite d'attachement et de répulsion. Cette trajectoire, entre extraversion, espoir d'ascension sociale et fatalisme, nous semble expliquer pourquoi Ludovic oscille entre ces deux types de rap et se traduit, dans notre typologie, par un positionnement médian entre *G2pur* et *G2hyb*.

Enfin, il est fréquent que des pratiquants évoluent d'un pôle à l'autre. La plupart du temps, il s'agit de pratiquants qui commencent par produire des formes de hip-hop du quartier raconté, et qui choisissent d'adapter leurs pratiques aux critères esthétiques et thématiques des autres pôles, et accèdent ainsi à des réseaux de diffusion plus importants. Ainsi, le danseur Félix (29 ans, mère institutrice, bac), a débuté en prenant des cours auprès d'une association de quartier dont les professeurs enseignent une danse de hip-hop que l'on peut qualifier de puriste

⁴⁴⁴ Règlement de la compétition, disponible sur www.juste-debout.com

(G2pur). Il s'est ensuite progressivement tourné vers la danse de *battle* la plus spectaculaire (G2folk). Et il lui est aussi arrivé une fois d'être recruté par un chorégraphe pour participer à un spectacle de danse hip-hop hybridée avec de la danse contemporaine (G2hyb), qui a été donné dans plusieurs petits théâtres publics en France. Jeune danseur, il a alors perçu dans cette proposition une opportunité lui permettant d'accéder à un statut de danseur professionnel consacré par l'institution légitime, avant de déchanter. Il raconte cet épisode avec humour :

Maintenant, je boycotte ces trucs-là. Je l'ai fait une fois. Et c'était la dernière. Déjà, dans le spectacle, t'avais la moitié des danseurs qui étaient torsos nus. Moi, je faisais juste deux passages, et j'avais un costume. Mais les gars, ils étaient torse nu (rires !).

[...] à la fin d'un spectacle [...], ils ont voulu qu'on s'asseye autour d'une table pour « échanger sur notre façon de mettre en scène ». Et moi, je les ai déçus. Parce qu'ils voulaient qu'on leur dise qu'on était totalement libres, qu'on avait chacun nos façons de danser. Et moi, je leur ai dit : « Bah, c'est simple, pour vos spectacles, on s'adapte à ce que vous nous demandez ». Et ils m'ont presque critiqué parce que je leur disais qu'on s'adaptait à leurs schémas. Mais je leur ai dit « On est bien obligés, parce que si on ne le fait pas, vous nous boycottez ! C'est vous qui nous imposez ça ». Et c'est vrai qu'en y réfléchissant, ce spectacle, c'était un catastrophe. Parce que le metteur en scène, c'était un gars qui connaissait rien à la danse contemporaine, et il est rentré dans une écriture de type danse contemporaine. Et à ce moment, j'ai commencé à me poser des questions. Je me suis dit qu'on avait perdu notre état d'esprit, et qu'on commençait à ne plus être libre, à oublier notre façon de faire les choses. Alors que c'est notre force.⁴⁴⁵

On pourrait aussi citer le cas du graffeur RCF1 (47 ans). Dans une interview donnée à *Libération* en 2009, il déclare : « *J'ai toujours fait des graffitis comme des toiles, pour le plaisir. Mon musée à moi est à ciel ouvert. Pendant des années, ça a été le marché de Belleville, de Barbès, le quai 31 de la gare du Nord, à Paris. Quand on dit "le graff finit au musée", c'est faux, car il y a souvent une différence entre ce qu'on peint sur une toile et ce qu'on fait sur un mur* »⁴⁴⁶. Ces propos semblent dire qu'il produit alors à la fois des œuvres correspondant au graff muséifié du pôle du hip-hop du quartier dépassé, et des œuvres réalisées illégalement dans la rue, correspondant au pôle du hip-hop du quartier raconté. Pourtant, quatre ans plus tard, dans une autre interview donnée à un blog spécialisé, il déclare : « *J'ai toujours fait ce qui était à ma portée, le dépôt de trains du coin, ma ligne RER, les camions du marché en bas, les rues du quartier... Aujourd'hui j'ai des commandes officielles pour faire des fresques dans des pays lointains (Brésil, Argentine, Japon...) C'est*

⁴⁴⁵ Entretien avec Félix réalisé le 7 mai 2014

⁴⁴⁶ « Il faut sortir le graffiti du ghetto », *Libération*, 27 mars 2009.

assez étrange de 'représenter' la peinture pour l'Alliance française quand on vient du graff de rue...C'est flatteur en tout cas. [...] La seule trace importante que je puisse laisser ce sont mes toiles, mes dessins. Bien sur ce ne sont pas du graffiti en soi, mais c'est ce que je soigne le plus. »⁴⁴⁷. Le « graff de rue » (G2pur) est désormais relégué au passé, et RCF1 semble favoriser les commandes officielles (« fresques », G2stand) et les œuvres réalisés sur toile (G2hyb).

Citons aussi le cas des danseurs de *breakdance* du collectif R.A.F. Crew. Ces derniers sont des habitués des *battles* qui ont remporté le championnat du monde *breakdance* en 2009. Dans la foulée de cette victoire, ils commencent à intégrer les réseaux de diffusion institutionnels légitimes de la danse en France. Ils bénéficient alors d'une résidence de création au Théâtre National de Chaillot en novembre 2010, où ils créent une pièce *R.A.F. City'z*, présentée deux mois plus tard au festival Suresnes Cités Danse, puis dans d'autres théâtres et festivals. La pièce se veut fidèle à une pratique du hip-hop assez puriste, faite de nombreux mouvements au sol et de performances collectives, et les danseurs revêtent sur scène des tenues *streetwear* alors que la base musicale du spectacle est composée de rythmes hip-hop et funk. Cependant, le spectacle comporte aussi de nombreuses hybridations avec d'autres genres (capoeira, modern jazz, contemporain) qui correspondent aux attentes esthétiques des institutions légitimes. Leur œuvre acte donc le passage progressif du pôle *G2folk* au pôle *G2hyb*. La critique du *Monde* ne s'y trompe pas, qui souligne qu'il s'agit d'une « gestuelle sophistiquée [...] aussi à l'aise dans le *breakdance* au sol que debout » malgré « la naïveté de certains motifs », en précisant que « l'esthétique, les valeurs, l'esprit sont parfaitement hip-hop »⁴⁴⁸. Toutefois, la présentation officielle du spectacle sur la plaquette éditée par le Théâtre national de Chaillot choisit de voir dans cette pièce un dépassement du hip-hop de compétition supposé mineur, et parle d'une « écriture chorégraphique à part entière, loin des clichés du hip hop »⁴⁴⁹.

Enfin, une analyse sommaire de l'évolution esthétique et thématique des œuvres proposées par certains rappeurs célèbres au cours de leurs carrières permet de mettre en évidence des glissements d'un pôle vers un autre. Le rappeur Youssoupha admet dans les textes de ses morceaux et dans les interviews qu'il donne être peu à peu passé d'un « rap de banlieusard fils d'immigré » à un « rap d'amour ». Le premier est caractérisé par une volonté d'aborder de façon réaliste la condition des jeunes des quartiers populaires selon une esthétique classique

⁴⁴⁷ Interview pour le blog de l'Island Slalom Tour, 7 novembre 2013. En ligne sur ist2011.over-blog.com

⁴⁴⁸ « R.A.F Crew, bouquet final à Suresnes », *Le Monde*, 28 janvier 2011.

⁴⁴⁹ En ligne sur theatre-chaillot.fr

(albums *A chaque frère*, 2007, Bomayé Music/EMI, *Sur les chemin du retour*, 2009, Bomayé Music/EMI). Le second aborde des thèmes plus universels et multiplie les incursions esthétiques dans des genres musicaux variés comme la rumba zaïroise, l'électro, le dubstep, etc. (albums *Noir Désir*, 2012, Bomayé Music, *NGRTD*, 2015, Bomayé Musik/Believe Recordings). Il passe donc du pôle *G2pur* au pôle *G2stand*. Un rappeur comme Booba a, quant à lui, débuté sa carrière en proposant un rap sombre abordant à l'envi de façon réaliste et critique des thèmes comme les difficultés économiques et sociales rencontrées par les habitants des quartiers populaires (*Ma définition*, 2002), la marginalité et violence des échanges entre les jeunes des quartiers (*Le silence n'est pas un oubli*, 2000) et la vie quotidienne en prison (*La lettre*, 2000). Puis il a évolué vers un rap du « quartier folklorisé », dont il est le meilleur représentant actuel, qui copie de façon caricaturale le *gangsta rap* étasunien (albums *0.9*, 2008, Tallac/Universal Barclay, *Futur*, 2012, Tallac/AZ/Universal, *D.U.C.*, 2015, Tallac/AZ/Capitol). Il passe donc du pôle *G2pur* au pôle *G2folk*.

D. Répartition numérique des pratiquants : la victoire du marché

On peut alors se demander au profit de qui cet éclatement de l'univers du hip-hop se produit. En l'absence de données quantitatives suffisamment renseignées, il est délicat de déterminer le nombre de pratiquants que regroupent chacun des pôles à un moment précis. Toutefois, on peut estimer leurs poids numériques relatifs en s'appuyant sur plusieurs éléments.

Premièrement, nous avons constaté que l'intégration des disciplines du hip-hop aux réseaux marchands conventionnels de diffusion des arts, de la culture et du divertissement « grand public » (chapitre 5) concernait une grande variété d'œuvres, aux esthétiques diverses. Par ailleurs, la banalisation marchande des disciplines du hip-hop progresse, celles-ci intégrant peu à peu des secteurs de diffusion de masse, comme des programmes de grandes chaînes télévisées, des grandes salles de spectacle ou encore de larges pans de la publicité, du graphisme et de la mode. Deuxièmement, si la reconnaissance institutionnelle des œuvres du hip-hop gagne du terrain (chapitre 4), nous avons constaté que les exigences esthétiques qui l'accompagnaient étaient nombreuses et opéraient une sélection sociale forte entre les pratiquants. Par ailleurs, malgré l'importance des mesures de soutien public à la création et à la diffusion culturelles en France, les places offertes par les réseaux institutionnels et professionnels de création et de diffusion publics de la culture légitime restent numériquement

plus limitées que celles offertes par les réseaux marchands, offrant ainsi moins de possibilité de revenus et de carrières aux pratiquants. Troisièmement, le pôle du hip-hop du quartier raconté réunit des œuvres et des modalités de pratique proches des objectifs des dispositifs socioculturels en réponse auxquels les associations spécialisés du hip-hop – fondées par des membres de la première génération – ont articulé leurs actions à partir du milieu des années 1990, et qui ne s’insèrent que partiellement dans les réseaux de diffusion marchands et institutionnels.

Ces éléments permettent de tirer deux conclusions :

- Premièrement, les réseaux de diffusion marchands captent la majorité des œuvres du hip-hop de la deuxième génération de pratiquants. Ils captent ainsi l’essentiel des œuvres des pôles du quartier folklorisé (*G2folk*) et du quartier extériorisé (*G2stand*), et une part plus modeste des œuvres du pôle du quartier dépassé (*G2hyb*) et de celles du pôle du quartier raconté (*G2pur*). À l’inverse, les réseaux institutionnels légitimes ne diffusent presque que des œuvres du pôle du quartier dépassé (*G2hyb*), et une part anecdotique des œuvres du pôle du quartier raconté (*G2pur*). On peut donc parler d’une victoire relative du marché.
- En conséquence, on peut alors supposer que, par un jeu d’adaptation des producteurs à la demande, les pôles *G2folk* et *G2stand* regroupent à eux deux l’essentiel des pratiquants de la deuxième génération, devant le pôle *G2hyb*. Le pôle *G2pur*, en revanche, s’il réunit une part importante des pratiquants de la première génération – et notamment ceux qui ont créé de associations ou des entreprises spécialisées dans les quartiers populaires dès le milieu des années 1990 – réunit un faible nombre de pratiquants de la deuxième génération. Plus précisément, les conditions de pérennité de ce pôle « ancré » sont progressivement menacées par l’ouverture institutionnelle et marchande qui, depuis le début des années 2000, tend plutôt à favoriser la diffusion des œuvres des trois autres pôles « ouverts » du hip-hop. Cette évolution permet de questionner les continuités et les ruptures entre les deux générations de pratiquants, que nous illustrerons à l’aide de données d’observation et de récits mettant en scène des interactions entre « jeunes » et « pionniers ».

III. Une génération de jeunes hommes qui souhaite « *sortir du ghetto* »

Les associations spécialisées dans la transmission du hip-hop dans les quartiers populaires, parce que s’y côtoient des pratiquants des deux générations, constituent des lieux privilégiés d’observation des phénomènes de transmission des savoirs, des savoir-faire et des systèmes de valeurs entre les pratiquants. On y constate que les plus jeunes favorisent surtout le marché privé pour diffuser leurs œuvres, et sont prêts à soumettre leur art à des exigences hétéronomes afin de parvenir à échapper à sa condition sociale. Ils adhèrent massivement à la croyance du marché comme principale voie de salut social, dans un contexte de hausse de la ségrégation socio-spatiale des quartiers et de méfiance envers les institutions républicaines. Les anciens « pionniers » de la première génération, en revanche, affichent un plus grand attachement à l’autonomie artistique comme fondement de leur pratique et à une conception du hip-hop comme outil de transformation sociale. Ils mobilisent alors symboliquement leurs « valeurs » et partagent globalement le sentiment d’un mauvais passage de relais entre les générations. Les femmes hip-hoppeuses restent très minoritaires parmi les pratiquants de la deuxième génération, du fait d’une division de l’espace social et territorial entre les sexes dans les quartiers populaires qui tend à les maintenir éloignées des lieux de la pratique au moment de l’adolescence. Quand elles parviennent à s’insérer dans un monde de l’art du hip-hop, des mécanismes de ségrégation verticale et horizontale les maintiennent le plus souvent dans des positions dominées et marginales.

A. Une génération prise entre ségrégation, méfiance envers les institutions et entreprise de soi

La prédominance numérique des deux pôles du hip-hop le plus marchandisé (*G2folk* et *G2stand*), et la faiblesse relative du pôle le plus institutionnalisé (*G2hyb*) mettent en évidence une évolution du sens que les pratiquants attachent à leur pratique. Nous proposons de penser cette évolution en l’insérant dans un pan de l’histoire sociale et politique des quartiers populaires depuis la fin des années 1990 : celui de la hausse de la ségrégation socio-spatiale et d’un décalage croissant entre les jeunes des quartiers les moins dotés et l’encadrement institutionnel – notamment culturel et socioculturel – qui leur est proposé par les pouvoirs publics.

Les membres de la deuxième génération sont principalement des jeunes garçons des quartiers populaires qui ont commencé à pratiquer le hip-hop à partir de la fin des années 1990, alors qu'ils étaient adolescents. Contrairement à leurs aînés de la première génération – qui sont adolescents ou jeunes adultes dans les années 1980 et au début des années 1990 – ils ont connu une configuration⁴⁵⁰ politique, sociale et économique particulière, marquée par l'accroissement de la ségrégation socio-spatiale des quartiers. Ainsi, malgré les promesses des différents gouvernements, les conditions matérielles d'existence des habitants des quartiers populaires ne s'améliorent pas : le chômage les frappe plus durement que le reste de la population, notamment pour les moins bien dotés scolairement⁴⁵¹, et de façon générale, les emplois occupés par les habitants des quartiers populaires sont plus souvent des contrats de travail précaires ou à temps partiel subi⁴⁵². Cette ségrégation accrue a notamment pour effet de saper la croyance des habitants des quartiers populaires en la capacité des institutions républicaines à assurer l'égalité entre eux et le reste des citoyens. Ainsi, Michel Kokoreff et Didier Lapeyronnie résumant-ils les choses ainsi : à partir de 2001, on entre dans l'« *âge de la clôture progressive des quartiers, leur " sécession ", pour certains, associée à la centralité du racisme et de la discrimination* » (Kokoreff & Lapeyronnie, 2013 : 28). Les deux sociologues soulignent la distanciation accrue entre une partie de la jeunesse de ces quartiers et les institutions républicaines, comme l'école, les instances de représentations politiques locales ou la police (Jobard, 2006). Stéphane Beaud et Olivier Masclet partagent ce constat en notant que le passage dans les quartiers, à la fin des années 1990, d'une « *génération banlieue* » ou d'une « *génération des Beurs* » à une « *génération de cité* » (Beaud & Masclet, 2006 : 804) est le moment de l'aggravation du sentiment de faire l'objet d'une stigmatisation sociale, et d'un « *regard dépréciatif, souvent méprisant, voire raciste de la part de larges fractions de la société française aussi bien que de ses principales institutions (police, administration, justice,*

⁴⁵⁰ Nous reprenons ici le sens de « configuration » donné par Norbert Elias. Pour ce dernier, la configuration est l'échelon observé par le chercheur qui adopte un point de vue dit « synoptique » sur une situation dans laquelle des individus sont pris dans des normes sociales à la fois fixes et souples, qui contraignent leurs actions en même temps qu'elles délimitent leur marge de manœuvre individuelle. Dans *La société des individus*, (1991, [1987]), il donne notamment l'image du filet : le sociologue, pour saisir les raisons de la forme d'un filet et la façon dont celle-ci est susceptible d'évoluer, doit porter son regard sur l'ensemble des mailles qui le composent, puisque ni la forme d'un fil ni celle de chacun des fils pris séparément ne peut suffire à en rendre compte ; c'est l'association des fils ensemble qui rend possible une configuration du filet à un moment précis, et le mouvement du filet dans son ensemble aura des conséquences sur chacun des fils. L'approche synoptique revient donc à porter sur son objet non pas un regard le plus fin possible, mais un regard le plus complet et synthétique possible pour comprendre la « texture » de la configuration, quelle que soit sa taille.

⁴⁵¹ Nous renvoyons ici aux chiffres donnés en introduction, et notamment ceux issus des rapports 2010 et 2014 de l'Observatoire national des zones urbaines sensibles, disponibles sur onzus.fr.

⁴⁵² Fodé Sylla, *op. cit.*, 2009.

etc.) » (Beaud & Masclet, 2006 : 821). La « génération de cité », est aussi celle du « durcissement de la compétition scolaire au détriment des familles les moins dotées en ressources culturelles » (*ibid.* : 822). Chez elles se développent à la fois une désillusion politique profonde et une forme de pessimisme généralisé, nourrie de la baisse des croyances en les possibilités d'ascension sociale par l'école et le travail.

Par ailleurs, cette distanciation se retrouve dans l'évolution des modes d'encadrement social, politique et culturel des plus jeunes habitants des cités. En effet, la fin des formes traditionnelles d'encadrement des classes populaires par les municipalités de gauche et les organisations ouvrières à partir de la fin des années 1970 amorce un divorce politique et social profond entre les militants et les élus de gauche d'une part, et les habitants des cités d'autre part que l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981 n'a pas empêché (Masclet, 2003). Et même si d'autres formes d'encadrement se mettent en place autour des loisirs culturels et sportifs, du soutien scolaire, et de l'accompagnement du chômage des jeunes (politiques d'insertion, missions locales, missions intérim, etc.) (Hadj Belgacem, 2015), le sentiment d'« *amertume vis-à-vis de la République* » (Kokoreff & Lapeyronnie, 2013 : 39) domine. Ce constat est partagé par d'autres travaux ethnographiques, qui, tout en soulignant la diversité des profils sociaux des habitants des quartiers populaires (Moreau & Gaultier, 2001, Bacqué & Sintomer, 2001, Beaud & Pialoux, 2005, Marlière, 2006, Mauger, 2006c, Mohammed, 2011), mettent tous en évidence une « désaffiliation », une « méfiance envers les institutions » ou encore un « sentiment d'abandon » croissants depuis la fin des années 1990.

Pour ce qui est du cas particulier des institutions culturelles et socioculturelles, l'enquête réalisée par Gilbert Gaultier et Christophe Moreau dans les grands ensembles de l'agglomération rennaise (Moreau, 1999, Moreau & Gaultier, 2001), apporte des précisions. Les auteurs s'intéressent spécifiquement aux jeunes de moins de 20 ans et remarquent que, à l'échelle des quartiers, seul un tiers d'entre eux fréquente au moins occasionnellement les institutions culturelles ou socioculturelles qui leur sont destinées. Ils étudient donc les raisons qui poussent certains jeunes à préférer occuper l'espace public local plutôt que de se rendre dans ces équipements. Ils mettent en évidence deux raisons principales à ce désintérêt. Pour certains de ces jeunes – les plus diplômés, les plus politisés, appartenant aux franges hautes des classes populaires ou aux franges basses des classes moyennes – l'encadrement institutionnel est vécu comme trop autoritaire, et ne leur permet pas d'assouvir leur volonté d'investissement pour le bien collectif du quartier et des habitants. Il s'agit, en quelques sortes, de jeunes dont les aspirations d'engagement citoyen sont pensées partiellement en

marge du pouvoir politique en place. D'une certaine façon, on retrouve ici une conséquence du « *rendez-vous manqué entre la gauche et les cités* » décrit par Olivier Masclet (Masclet, 2003) et qui se produit dans les années 1980 et 1990. L'exclusion du champ politique local de la petite élite sociale des quartiers constituée d'animateurs socioculturels et de personnels associatifs qui avait émergé au début des années 1980 dans le sillage des prémisses de la politique de la Ville, accentue alors la distance entre les jeunes les plus désireux de s'investir et ces institutions. Pour d'autres jeunes – les moins diplômés, appartenant aux fractions les plus basses des classes populaires –, l'encadrement institutionnel des pratiques culturelles est vécu comme un moule uniformisant, qui ne reconnaît pas assez leurs singularités et leurs spécificités culturelles ou sociales. Ils préfèrent donc mener leurs activités culturelles de façon autonome, en dehors de l'encadrement proposé. Enfin, pour ce qui est du cas des expressions du hip-hop, la forte sélection esthétique et thématique qu'opèrent les institutions culturelles (voir chapitre 4) renforce encore la déconnection entre elles et la masse des pratiquants adolescents de la deuxième génération. Or, ces institutions d'encadrement culturel ou socioculturel sont traditionnellement des lieux dont l'action accorde une place importante au principe d'autonomisation des jeunes ainsi que d'ouverture des possibles sociaux et culturels (Poujol, 2005). Le fait qu'une majorité des jeunes les déserte est donc un signe supplémentaire d'un fort décalage institutionnel entre les attentes des habitants des cités – et des jeunes en particuliers – et des dispositifs publics qui leur sont proposés en réaction à la ségrégation socio-spatiale.

Que se passe-t-il lorsque l'institution républicaine n'incarne plus l'ouverture des possibles sociaux et culturels, s'efface, s'avère trop sélective, ou est frappée de suspicion ?

Cette distanciation libère alors de plus en plus d'espace à la croyance en le marché⁴⁵³ comme voie de salut social. Dit autrement, pour beaucoup des jeunes habitants des quartiers populaires, dont ceux de la deuxième génération de pratiquants du hip-hop, la hiérarchie symbolique entre le privé et le public s'est inversée. L'ascension sociale passe alors de plus en plus par l'adoption de comportements économiques conformes et moyens en termes de consommation⁴⁵⁴ ou d'accession à la propriété (Gilbert, 2013, Lambert, 2015). Il s'agit aussi

⁴⁵³ Toutefois, dans ce cas comme dans le cas de nombre de musiques populaires, on peut supposer que la croyance en le marché comme voie de salut social préexistait à la progressive défiance envers les institutions républicaines. Sur ce point, voir Jean-Marie Seca (éd.), 2007, *Musiques populaires underground et représentations du politique*, Cortil-Wodon, InterCommunications & EME.

⁴⁵⁴ Voir des exemples de ces comportements dans les différentes contributions du numéro 76 de 2009 de *Sociétés contemporaines* « Vivre et faire vivre à crédit » et le numéro 79 de 2010 de *Genèses* « L'identification économique ».

d'adopter des comportements qui accordent plus de place à l'initiative économique individuelle, sur fond valorisation intellectuelle de l'entrepreneuriat. Dans le domaine du logement et de l'emploi par exemple, Sarah Abdelnour et Anne Lambert ont montré qu'en même temps que la puissance publique perd de sa prétention à organiser le monde social, les discours et les dispositifs sur « *l'entreprise de soi* » (ou *self help*) remportent le succès de franges croissantes des classes populaires (Abdelnour & Lambert, 2014). Les deux sociologues désignent ainsi le principe selon lequel, pour gagner en autonomie, les individus sont incités à mobiliser des ressources privées (personnelles, familiales, etc.), comme, par exemple « *vendre son travail, trouver des financements, démarcher des clients, engager des prestataires de services, mobiliser son carnet d'adresses pour construire son logement et créer son emploi* » (*ibid.* : 27)

Dans le domaine des activités artistiques, nous avons observé sur nos terrains d'enquête des attitudes similaires. Celles-ci passent par d'abord par un attachement plus fort des membres de la deuxième génération de pratiquants que de ceux de la première au marché privé comme canal de diffusion de leurs œuvres. Elles passent ensuite par une volonté forte de professionnalisation rapide et éphémère, c'est-à-dire par le souhait de tirer vite (et, si possible, longtemps, des revenus de son art). Le modèle valorisé n'est plus celui du pratiquant ayant réussi à faire accepter sa pratique comme un art par les instances de consécration de la culture légitime, mais celui du pratiquant homme d'affaires, capable de mener habilement sa petite entreprise d'autopromotion. En conséquence, pour nombre des pratiquants de la deuxième génération, les considérations esthétiques sur les œuvres passent au second plan derrière la capacité du pratiquant à générer des revenus et/ou à bâtir une carrière⁴⁵⁵. Le constat que dresse Gauthier au sujet des deux générations de danseurs et de graffeurs qu'il côtoie à travers les activités d'Urban Mood va dans ce sens :

Parmi les anciens, t'as des graffeurs qui bossent pour des marques ou des particuliers, mais qui ne vont pas mettre ça en avant. Un mec comme Marko 93 par exemple, il va préférer mettre en avant son travail de rue ou des œuvres qu'il fait et qui sont exposées dans des musées. Il préfère mettre en avant son côté artiste, son côté culturel, plutôt que son côté business qu'il fait pour manger et qui est récupéré. Pour les danseurs, les plus jeunes, c'est l'inverse. Ils vont dire « Moi, j'ai fait la tournée promotionnelle pour Sprite ou Coca-Cola j'ai dansé avec des gros, j'ai dansé dans un salon trop *fashion* pour un

⁴⁵⁵ Ainsi, au sujet des jeunes qui désertent les institutions culturelles ou socioculturelles, Gilbert Gaultier et Christophe Moreau notent qu'ils attachent une attention particulière à la réussite matérielle, et pour qui « *il importe de posséder, de dépenser de façon rapide et éphémère* » (Moreau & Gaultier, 2001 : 38).

événement ». Mais à côté, le projet culturel, du genre « je monte un spectacle en ce moment et je suis en résidence à tel endroit », ils n'en parlent pas. Pas du tout. S'ils se retrouvent dans une agence événementielle, le côté « je suis habillé en collant avec des plumes sur la tête », ils ne vont pas le dire. Ils vont parler de leur tournée promotionnelle pur untel et untel. Bon, après, s'ils sont face à un théâtre, ils vont peut-être dire qu'ils ont été dans une compagnie, et pas dire qu'ils ont dansé pour Nike et compagnie. T'as une rupture entre deux mondes en fait⁴⁵⁶.

Nous avons ainsi souvent assisté à des discussions informelles durant lesquelles certains pratiquants de la deuxième génération, lorsqu'ils abordaient les œuvres de leurs pairs, accordaient plus d'importance aux succès commerciaux de son pratiquant qu'à son contenu. Un exemple de ce phénomène est fourni par l'extrait d'une conversation, à laquelle nous avons assisté dans les locaux du Véridique Clan de Toureau, entre le rappeur Malik (33 ans, père peintre en bâtiment, mère femme de ménage, BTS action commerciale), et l'ingénieur du son Barnabé (42 ans, mère infirmière, Bac) :

— Malik: «Moi, j'aime pas trop le rap trop variétés, avec des petites mélodies et tout. Mais je dis respect à ceux qui ont réussi à sortir du ghetto. »

— Barnabé acquiesce : « Voilà. Un mec comme Booba, on peut critiquer ce qu'on veut, mais il a l'image du mec costaud, les bêtes de clips avec des bêtes de meufs et des bêtes de caisses. Alors que y'en a, ici [en France] qui ont des prods tellement flinguées...Le gars, il est pro. Après, t'aimes ou t'aimes pas ses sons...Mais il gère son business et il fait ça bien. C'est carré, son truc !⁴⁵⁷

Ici, ce rappeur et ce personnel de renfort insistent sur l'importance de parvenir à s'extraire de sa condition sociale à tout prix, symbolisée par l'image de la « *sorti[e] du ghetto* », c'est-à-dire le fait de triompher sur les mécanismes de ségrégation socio-spatiale. Comme si l'angoisse générée par le chômage de masse et les difficultés d'accès à l'emploi stable pour les jeunes de classes populaires, dans un contexte de compétition scolaire accrue dont ils font les frais, les amenaient à considérer le hip-hop comme un levier économique avant d'être une activité artistique. La baisse des croyances en les possibilités d'ascension sociale par l'école et le travail justifierait tous les compromis esthétiques (« *j'aime pas trop le rap trop variétés, [...] Mais...* »). Ainsi, dans le système de représentation de ces pratiquants, l'artiste engagé a perdu du crédit symbolique face à l'artiste entrepreneur cynique, qui, pour échapper à sa condition sociale, adapte ses œuvres afin de plaire à toutes les franges du public. C'est là

⁴⁵⁶ Entretien avec Gauthier réalisé le 7 février 2011.

⁴⁵⁷ Observations, studio du Véridique Clan, 1^{er} février 2013.

l'autre sens de la « *sorti[e] du ghetto* », que l'on peut également comprendre comme le fait de produire un rap qui est consommé au-delà des pairs sociaux du rappeur.

S'il s'agit parfois d'un choix par défaut pour les pratiquants qui ne possèdent pas les dispositions sociales (proximité avec la culture dominante) nécessaires pour produire des œuvres esthétiquement hybrides et espérer les diffuser à travers les réseaux publics institutionnels de la culture légitime en France (voir chapitre 5), le marché est également un choix consenti. Choisir de produire des œuvres adaptées aux attentes des réseaux de diffusion marchands procède alors souvent d'une stratégie visant à maximiser ses chances de profit symbolique et matériel, qui s'inscrit dans une idéologie mercantile revendiquée par la majorité de la deuxième génération de l'élite artistique des cités.

B. La génération des « aigris » défend les valeurs

L'évolution des conceptions et des modalités de pratique est au fondement de conflits générationnels entre pratiquants, que nous avons observés à de nombreuses reprises sur nos terrains d'enquête. Ces conflits portent sur deux aspects de la pratique : l'autonomie artistique d'une part, l'ancrage de la pratique dans les quartiers populaires, d'autre part.

Les « valeurs » des anciens contre la « thune » et le « travestissement » des jeunes

Au sujet des danseurs, Gauthier parle d'un « *mauvais passage de relais entre les générations* » et évoque les tensions qu'il observe entre celles-ci :

En fait, ça a carrément changé. Pour les pionniers, leur combat, c'était être des artistes. Ils voulaient qu'on dise que le graff ou la danse, c'était des trucs qui avaient leur place dans les musées ou à l'Opéra, comme les autres arts.

[...] Il y a eu un mauvais passage de relais entre les générations. On sent une rupture. Il y a des exceptions. Mais en général, les anciens ne sont pas toujours bien perçus. Dans la danse, c'est ça en tout cas. Les jeunes les voient mal, soit parce que soit aigris, soit trop vieux pour juger la danse d'aujourd'hui, alors que c'est des pionniers qui sont dans les jurys des *battles* ou bien qui créent les spectacles.

Et aujourd'hui, de plus en plus, les organisateurs de *battles*, ils préfèrent avoir des sponsors qui vont payer des jurys plus jeunes, plus *bling bling* que les pionniers, en leur proposant des contrats de sponsoring. Donc ça pique un peu les anciens.⁴⁵⁸

À travers ce récit, Gauthier souligne une pomme de discorde fondamentale entre les pratiquants des deux générations. En effet, le combat des pratiquants de la première génération pour la reconnaissance artistique de leurs œuvres supposait que celles-ci soient acceptées telles quelles par les institutions culturelles légitimes (« *des trucs qui avaient leur place dans les musées ou à l'Opéra, comme les autres arts* »). Ils revendiquaient donc une autonomie esthétique et formelle de leur pratique. Les pratiquants de la deuxième génération ne partagent majoritairement pas ce combat (à l'exception de ceux du pôle *G2pur*) et adaptent en partie leurs œuvres aux exigences des dispositifs de diffusion dans lesquels ils tentent de les insérer. Cela vaut autant pour le hip-hop institutionnalisé (« *en collant avec des plumes sur la tête* ») que pour les pôles du hip-hop marchandisé (« *ournée promotionnelle* », « *événement* »), qu'il s'agisse de s'adapter aux standards de l'industrie des loisirs grands publics ou de folkloriser la culture des rues⁴⁵⁹.

Ce sentiment de soumission esthétique et formelle des plus jeunes pratiquants à des exigences hétéronomes est perçu de façon très précise par Bruno (45 ans, père agent de sécurité et femme au foyer, Bac Pro comptabilité). Ce dernier est un bon exemple du danseur professionnel qui a réussi à vivre de son art et à le transmettre tout en refusant de l'hybrider avec des formes chorégraphiques plus légitimes. Lui et ses acolytes de la compagnie Puissance de Feu, durant la dizaine d'année qu'ils se sont produits en spectacle, ont toujours mis un point d'honneur à proposer des œuvres fidèles à une pratique « puriste » de la danse hip-hop. Par exemple en proposant de nombreux tableaux collectifs reproduisant l'idée de cercle, en adoptant des tenues vestimentaires du style *B boy*, ou encore en accompagnant leurs spectacles de musiques funk et *breakbeat*. Avec le recul, il estime avoir eu raison de ne pas s'être fait « *manger* » par ces injonctions à l'hybridation :

⁴⁵⁸ Entretien avec Gauthier réalisé le 13 mars 2012.

⁴⁵⁹ Dans le cas de la folklorisation de la culture des rues, les pratiquants peuvent avoir l'impression de disposer d'une plus importante autonomie symbolique, puisqu'ils reconvertissent des dispositions culturelles qui leurs sont propres dans leur art. Robert Shapiro, au sujet du développement des grands *battles* de danse, souligne ce point : « *l'essor des battles traduit la volonté d'une nouvelle génération de danseurs hip-hop de reprendre la maîtrise des événements, de son organisation et de la définition des codes expressifs de la danse: le défi est réinstauré comme mode d'expression et de représentation propres et les liens sont renoués avec le mouvement hip-hop* » (Shapiro, 2012 : 182). Toutefois, fait que ces dispositions soient caricaturées revient, *in fine*, à les enfermer dans des rôles marchands hétéronomes.

On a été piégés par la danse contemporaine. On a été mangé par tous les metteurs en scène qui nous ont proposé de faire des trucs avec eux, mais qui ont effacé tout l'esprit du hip-hop. Et même parmi nous, parmi les pionniers du hip-hop, il y en a plein qui se sont fait manger par ce système. Et ils sont rentrés dedans parce qu'il fallait bien vivre. Et ces gens-là, Gabin Nuissier [de la compagnie Aktuel Force], Boogie Saï, Accrorap, Käfig, ils se sont dit : « *il y a un business. Donc il faut continuer* ». [...] Mais très rapidement, tous ces danseurs, ils ont été critiqués par les responsables des théâtres. On leur disait qu'ils ne savaient pas écrire, qu'ils ne venaient pas du même monde, qu'ils ne savaient pas utiliser l'espace. Mais oui ! On ne sait pas écrire ! On le revendique !

[...] Ceux qui voulaient percer, ils ont créé des spectacles qui correspondaient au format que ces gens-là, ceux de la danse contemporaine, voulaient. Et ils se sont vendus. Mais pas moi. Mais quand je me retourne, aujourd'hui, je vois que je suis presque seul à avoir refusé ça.⁴⁶⁰

L'exemple suivant, tiré d'une conférence-débat à laquelle nous avons assistée, permet de dessiner plus précisément les contours des reproches respectifs que s'adressent entre eux les pratiquants des deux générations :

Encadré 19 - Un échange vif entre deux générations de danseurs

L'association Urban Mood a organisé entre décembre 2011 et mars 2012 une série de quatre « conférences-débats sur le mouvement hip-hop » dans un équipement culturel public municipal situé à proximité des locaux de l'association. Ces événements, libres d'accès et d'une durée de 3 heures se tenaient le vendredi soir, et étaient organisés selon des thèmes (« les femmes dans le hip-hop », « les jurys de battles et l'économie des battles », « les relations médias/dans hip-hop », etc.). L'idée des organisateurs, que nous avons assistés dans la conception de ces événements, était d'ouvrir des lieux d'échanges entre pratiquants de différentes générations, professionnels de la culture (journalistes, programmeurs institutionnels, politiques), personnels de renforts (producteurs de battles, DJ) et chercheurs. Lors d'une de ces conférences/débats, le thème des revenus professionnels des danseurs a donné lieu à un échange vif mais très instructif entre pratiquants des deux générations. Boni, un danseur de la deuxième génération de pratiquants, qui appartenait à un crew de danseurs de breakdance participant à de nombreux grands battles entre 1998 et 2008 environ (pôle G2folk), a raconté son parcours. Lui ont d'abord répondu Xavier et Nabil, deux danseurs de la première génération, ayant appartené à la compagnie Aktuel Force, qui a fait partie des premières compagnies de danse hip-hop professionnelles en France, et qui a réalisé de nombreux spectacles tout en conservant une esthétique puriste, très proches des modalités originelles de la pratique (pôle du quartier raconté). Puis est intervenu Jean, danseur et chorégraphe de la première génération qui, après avoir produit des spectacles selon une esthétique puriste (pôle du quartier raconté), met en scène depuis une quinzaine d'année des spectacles plus hybridés avec la danse contemporaine et surtout diffusés dans des théâtres publics (pôle du quartier dépassé).

Boni : « Moi, j'ai dû à un moment choisir quelle danse je voulais faire. J'ai choisi les battles...et bah manque de pot, je me suis gouré, parce que y'avait pas beaucoup d'argent (rires du public). Quand tu vois que tu te bats pour gagner un *prize money* de 1000 euros à 7...c'est sûr que tu

⁴⁶⁰ Entretien avec Bruno réalisé le 22 février 2011.

n'aurais jamais un prêt à la banque. [...] Ca m'a attristé beaucoup, ça m'a rendu aigri. Tu ne peux pas gagner ta vie en faisant des *battles*. Y'a un moment, il faut que tu ailles baisser ton pantalon. Soit tu vas danser derrière des chanteurs, ou alors donner des cours. C'est des choses alimentaires. C'est pas forcément un truc que t'as envie de faire. C'est sûr que c'est pas le top d'aller danser derrière Matt Pokora. Mais bon, il faut bien. »

Xavier : Les jeunes générations d'aujourd'hui, ils dansent c'est juste pour briller, pour passer sous les projecteurs. Mais une fois qu'ils ont atteint un certain niveau de brillance, ils s'aperçoivent que ça ne suffit pas pour vivre, pour subvenir à ses besoins.

Aujourd'hui, t'as trop de danseurs qui font des *battles* pour la *prize money* ; Ils y vont pour gagner. Et quand ils perdent, c'est le ciel qui leur tombe sur la tête. [...] Le hip-hop, pour nous, c'était les valeurs. C'était pas grave si tu perdais. Tu t'entraînais, revenais le lendemain et tu gagnais. Pour nous, c'était une foi, c'était un truc où on acceptait tout le monde. Les noirs, les blancs, les pédés, les femmes, les jaunes, les musulmans, les juifs. C'était ça notre moteur : le respect et la passion qu'on avait en commun... Aujourd'hui, c'est la thune, la thune. Y'a que ça !

[...] J'ai fait des grandes tournées. Mais non but, ce n'était pas de tourner et de faire les grands salons. C'était d'aller dans les quartiers, où c'est que tu avais la vraie vie. Pas la vie champagne-frasques-paillettes, mais plutôt les bas quartiers. Parce que là, c'est la réalité. Et c'est avec les gens de ces quartiers que tu retrouves l'esprit hip-hop, que tu ne retrouves pas dans le hip-hop superficiel et léger d'aujourd'hui.

Nabil : Tu dis que tu galères pour en vivre et tout ça. Ok, c'est vrai. Et c'est triste. Mais c'est pas grave. Tu peux danser sans en vivre. Je comprends ton point de vue. Mais il faut dire que les jeunes, ils comptent trop sur l'économie de la danse, ils comptent là-dessus pour vivre.

[...] Moi, j'ai travaillé à l'hôpital pendant 10 piges. Ça ne m'empêchait de m'entraîner, de faire mes spectacles. Je vivais hip-hop. Et K. [une autre danseuse, présente dans le public], elle était coiffeuse. Et à un moment, elle avait besoin d'avoir plus de temps pour danser, donc elle a travaillé chez McDo le soir et le week-end. Mais c'est pas grave, pour nous, on taffait pour vivre, et la danse, c'était la passion, c'était un plus. Même au taf, dès que j'avais un petit moment de pause. Je me mettais dans une chambre vide, et clac, je m'entraînais, je faisais mon truc.

Jean : Nous, anciens, quand on se mettait à danser dans les cages d'escalier, c'était avant tout pour être ensemble. On ne pensait pas à devenir professionnels, à monter sur scène. [...] Et maintenant, j'entends des critiques qui disent : « vous, les anciens, vous avez abandonné la nouvelle génération ». Mais je vous signale que nous, on a essayé de développer cette culture et de vivre de ça. Ouvrir les théâtres, rentrer dans les théâtres, on l'a fait. Mais ça a permis à tout le monde après nous de rentrer aussi dans les théâtres et de trouver cette économie. À vous de saisir ça d'en faire ce que vous voulez [...] L'économie est quelque chose qui travesti la culture. Et nous, en tant qu'anciens, on s'en est rendu compte. On a des envies par rapport à ça, on aimerait bien que, dans le futur, on puisse un peu changer ça.

Entre les deux générations, les discours font ressortir une tension entre l'attachement des « anciens » aux « valeurs » et à une conception désintéressée de la pratique (« danser dans les cages d'escaliers »), alors que les « jeunes générations » seraient d'avantage attirées par « la thune » (les *prize money* attribués aux vainqueurs de *battles*) et par la gloire (« les projecteurs »). Le récit de Boni, empreint de désillusion (« attristé », « aigri »), souligne avec justesse le fait que les sources de revenus des pratiquants de la deuxième génération – et notamment des danseurs – restent assez modestes (« pas beaucoup d'argent ») et que les pratiquants de la première génération ne sont pas parvenus à créer des modèles économiques solides et prospères. Et les réseaux de diffusion marchands (« donner des cours », « danser derrière Matt Pokora ») comme institutionnels ne garantissent pas à tous les pratiquants de

débouchés pour les œuvres, dans un univers très concurrentiel (voir chapitre 4). Chez les pionniers qui lui font face, la référence aux « valeurs » est mobilisée selon deux modalités un peu différentes selon les pôles auxquels appartiennent les danseurs. Pour Xavier et Nabil, les « valeurs » sont liées à l'attachement aux « bas quartiers », aux « vrais gens » par oppositions aux « grands salons » et au hip-hop « léger et superficiel ». Pour ces pratiquants de la génération des « pionniers », la pratique ne vaut que si elle est ancrée – au moins symboliquement – dans l'espace socio-territorial des quartiers populaires et de leurs habitants. Le reproche qu'ils adressent aux danseurs de la deuxième génération du pôle *G2folk*, comme Boni, est celui de vendre cette pratique à l'industrie du divertissement de masse plutôt que d'en faire une culture au service des habitants des quartiers populaires⁴⁶¹. Vouloir à tout prix devenir professionnel, « compter là-dessus pour vivre », c'est déjà vouloir se penser comme artiste trop déconnecté de la réalité des quartiers populaires et de leurs habitants, lorsque « galère[r] » et continuer à travailler tout en exerçant sa passion est synonyme de « foi » dans le hip-hop et de perpétuation de « l'esprit hip-hop ». Pour Jean, la référence aux « valeurs » s'articule plutôt à une critique de l'« économie », mais avec une valorisation des institutions culturelles. Pour ce pratiquant, passé du pôle *G2pur* à celui du *G2hyb*, l'évolution la plus souhaitable du hip-hop est le passage d'une pratique désintéressée dans les quartiers populaires (« être ensemble [...] dans les cages d'escalier ») à une pratique reconnue par les institutions culturelles légitimes (« ouvrir les théâtres »). Le reproche qu'il adresse aux jeunes danseurs de la deuxième génération qui pratiquent un hip-hop marchandisé, comme Boni, est alors légèrement différent de celui de Xavier et Nabil. Jean estime que céder aux opportunités économiques trop rapidement comporte le risque de « travesti[r] » sa pratique pour des intérêts marchands, alors qu'il devrait être possible de déployer des pratiques innovantes et pas forcément fidèles aux modalités de pratiques anciennes (« développer cette culture ») et de permettre aux jeunes pratiquants d'en vivre selon leurs aspirations (« en faire ce que vous voulez ») en évitant de céder aux sirènes marchandes (« changer un peu ça »).

En somme, la référence aux « valeurs » ou à l'« état d'esprit » du hip-hop fonctionne surtout comme une réactivation nostalgique, chez les pratiquants de la première génération, du socle

⁴⁶¹ On retrouve ici la « critique artistique du capitalisme » mise en évidence par Luc Boltanski et Eve Chiapello (Boltanski & Chiapello, 1999 : 501-576). Morgan Jouvenet a montré que cette critique artistique concerne autant le monde du rap que celui des musiques électroniques, et qu'elle est souvent le fait d'artistes qui se distinguent par « leur capacité à mettre en scène leur insoumission » (Jouvenet, 2006 : 37). Il s'agit alors de « dénoncer les effets uniformisants des logiques marchandes qui gouvernent les multinationales du secteur culturel sur les comportements individuels », et le fait que « des produits peu diversifiés et conçus pour maximiser les profits des vendeurs étouffent l'expressivité des individus » (*ibid.* : 35-36).

moral qui avait accompagné l'émergence du hip-hop qu'ils ont vécue à partir du milieu des années 1980. C'est-à-dire les principes de désintéressement, de respect et de fraternité antiraciste (voir chapitre 2). Il s'agit donc de défendre une sorte d'authenticité morale de la pratique face aux tentations des plus jeunes pratiquants de corrompre, de travestir, voire de trahir leur art en le soumettant à des intérêts marchands ou institutionnels hétéronomes.

L'autochtonie des anciens comme dernier recours face à l'hybridation

L'exemple précédent illustre aussi le fait que la référence aux « valeurs » par les pionniers est parfois une occasion de réaffirmer l'importance de l'ancrage de leurs pratiques dans l'espace des quartiers populaires et de leur potentiel de transformation sociale. Un exemple plus précis est fourni par un conflit que nous avons observé à Vergny, et qui a opposé les professeurs de l'association VCB à celui d'une autre association pour l'accès aux salles du centre de danse municipal.

Stéphane et Bruno, les deux fondateurs et professeurs principaux de VCB sont des pratiquants qui appartiennent à la « petite noblesse socioculturelle des cités » que nous avons mise en évidence précédemment (voir chapitre 3) et qui a contribué à ancrer la pratique du hip-hop dans le quartier des Prairies à Vergny. Ainsi, sur les 700 élèves auxquels l'association dispense des cours de danse « puriste », environ 80% sont des habitants de la commune et, parmi eux, une écrasante majorité sont des habitants du quartier. Récemment les activités de VCB ont été directement concurrencées par un pratiquant de la deuxième génération proposant des modalités de pratiques plus « ouvertes ». Au début de l'année 2013, la direction du centre de danse municipal dans lequel l'association VCB donne ses cours propose de réduire ses créneaux horaires pour en attribuer plus à une autre association, les Danseurs des Villes (DDV). Les cours proposés par DDV sont assurés par Fernand (environ 35 ans, c'est-à-dire un membre du début de la deuxième génération), danseur et chorégraphe ayant été formé de façon assez académique (écoles, cours) par des chorégraphes issus à la fois du hip-hop et de la danse contemporaine. Ses cours, dont il situe la ligne, « *entre le hip-hop classique, la danse moderne et la danse plus contemporaine* » attirent surtout des adolescents (et plus de filles que ceux de VCB) dont la majorité ne réside pas dans la cité mais dans le centre-ville pavillonnaire de la commune ou de villes alentours, et dont une plus grande partie provient de familles de classes moyennes (Fernand lui-même habite dans une ville limitrophe). Enfin, il

monte avec ses élèves des spectacles de fin d'année articulés sur une trame chorégraphique renouvelée lors de chaque édition. On peut voir dans ce choix de la direction une volonté de renouveler l'esthétique et les modalités de pratique des cours de danse hip-hop, en lien avec le festival de danse hip-hop de Vergny, qui fait la part belle aux spectacles esthétiquement hybrides. À ce sujet, l'élu chargé de la culture de Toureau, après avoir été interpellé par une pétition⁴⁶², a répondu en adressant un courrier dans lequel il revendiquait le fait de « *faire évoluer le type de danse hip-hop et [de] favoriser des recherches chorégraphiques originales* ».

Les élèves et le professeur de l'association DDV incarnent donc pour les membres de l'association VCB une altérité artistique, sociale et territoriale. Ceux-ci perçoivent ceux-là comme des « triple allochtones », et cette allochtonie n'est pas mieux symbolisée que par le fait que la mairie met à disposition des élèves des cours de l'association DDV un médiateur qui est chargé, à la fin des cours, de les raccompagner à l'arrêt de bus à la sortie de la cité, situé à seulement 500 mètres, afin qu'ils rentrent chez eux en sécurité⁴⁶³. Le compte-rendu d'observation suivant permet de mettre en évidence la façon dont Bruno perçoit cette altérité.

Encadré 20- Une scène dans le centre de danse municipal

Un soir que le cours de l'association DDV touche à sa fin et que les élèves se massent dans le hall du centre de danse, Bruno ouvre grand la porte de la salle dans laquelle il débute son cours, à l'entrée du centre. Il monte le volume de la musique, donnant ainsi à voir et à entendre son cours à Fernand et aux élèves de DDV. Lorsque que nous l'interrogeons sur les raisons de ce geste, il nous dit :

« Comme ça, ils peuvent pas faire comme si on n'était pas là. Ils ne peuvent pas nous réduire au silence. ... Et là, ils voient c'est quoi le vrai hip-hop, le hip-hop d'ici, la danse que les grands frères d'ici ont toujours fait et qu'ils ont appris à tout le monde, à tous les petits d'ici. Et pas son hip-hop contemporain machin-truc ».

Puis, alors que les élèves quittent le centre de danse, accompagnés par deux médiateurs municipaux jusqu'à l'arrêt de bus à la sortie de la cité, Bruno observe la scène en rigolant franchement face à cette situation atypique qui semble gêner les élèves eux-mêmes. Bruno commente :

- *« Ils ont peur qu'ils se fassent agresser,...*

- *Il y a vraiment un risque ?*

- *Non, mais c'est vrai que personne ne les connaît et que ça se voit qu'ils ne sont pas d'ici. Donc on ne sait jamais.*

- *Et ils viennent d'où ?*

- *Je sais pas, des pav', [pavillons], de je-sais-pas-où. Mais pas d'ici. Personne ne les connaît.*

⁴⁶² Et par une lettre que nous avons co-rédigée avec les professeurs de l'association VCB.

⁴⁶³ Précisions que le faible éclairage et la présence de jeunes dealers qui « tiennent les murs » n'inspirent pas confiance pour quiconque n'est pas familier des lieux ou des habitants.

Pour répliquer à la décision de la direction, Stéphane et Bruno ont convié les parents d'élèves à une réunion d'information au sein du centre de danse. Durant cette réunion aux allures de meeting partisan⁴⁶⁴, ils ont surtout mis en avant l'importance de leur rôle socio-éducatif auprès de la jeunesse du quartier et de leur ancrage historique. Ils ont par exemple insisté sur leur action pour un public local de « *jeunes qui ont besoin de se canaliser dans quelque chose de positif* ». Bruno a rappelé qu'il avait la confiance des parents d'élèves depuis de nombreuses années et a mobilisé l'argument selon lequel pendant que leurs enfants étaient à leurs cours, les parents n'avaient pas à s'en faire pour leur sécurité puisque « *ici, les professeurs connaissent les familles* » et que « *certaines familles connaissent même nos familles* ». Enfin, un autre professeur de VCB a évoqué le rôle de cette association en tant que dénicheur de talent chez certains jeunes, puisque, selon lui « *certaines élèves sont devenus des danseurs très reconnus, parce qu'ils ont eu des professeurs qui ont su leur transmettre les bonnes façons de faire de la danse hip-hop* ». À l'appui de son argumentation, il a dressé une comparaison avec deux jeunes de la cité devenus célèbres (un footballeur et un rappeur), avant d'interpeller l'audience : « *est-ce qu'on a envie d'avoir d'autres exemples pour les jeunes du quartier, ou bien on préfère arrêter de leur donner des repères et laisser l'image du quartier se dégrader ?* ».

Par ailleurs, lorsqu'ils évoquent l'association DDV et son professeur, il est surprenant de constater que les critiques que Bruno et Stéphane concernent autant le contenu artistique des cours que l'allochtonie de Fernand et de ses élèves. Ainsi, Stéphane explique :

Fernand, il dit qu'il est smurfeur. Mais il n'arrive pas à dire qu'il fait du hip-hop tout simplement. Il va dire qu'il fait du « smurf-pop ». Comme si ça lui arrachait la langue de dire « hip-hop ». Mais mon pote, si tu ne sais pas ce que tu fais, on ne peut pas t'aider. T'as qu'à dire que tu fais de la danse modern jazz et comme ça, y'a pas d'embrouille. Parce que là, tu mens à des gosses si tu dis que ce que tu fais, c'est du hip-hop [...] Des gars comme lui – mais y'en a plein d'autres comme ça – Je leur dis souvent : « c'est bien, vous faites ça pour gagner votre vie. Mais il faut aussi un peu de dignité. Il y a une histoire qui est là, il faut respecter les gens qui sont là avant toi »⁴⁶⁵.

Dans tous les cas, les arguments avancés par les professeurs pour défendre l'association font surtout appel à l'importance de faire perdurer un ancrage local historique. S'il faut défendre

⁴⁶⁴ Un élu de l'opposition municipale UMP était même présent à cette réunion, ne manquant pas l'occasion de rappeler à quel point il souhaitait « soutenir l'association ».

⁴⁶⁵ Entretien avec Stéphane réalisé les 11 et 18 juillet 2015.

l'association, c'est avant tout défendre le rôle des professeurs, ces « *gars d'ici* ». Comme les « *gars du coin* » décrits par Nicolas Rénahy (Rénahy, 2010b), ils sont des petites personnalités locales connues et reconnues, implantées durablement dans la cité, et dont l'action au service du territoire et de ses habitants est bénéfique et admise par une grande partie d'entre eux depuis longtemps. En ultime recours rhétorique, les professeurs de VCB en appellent à l'identité locale des habitants (« *l'image du quartier* ») qu'ils prétendent défendre face à ceux qui n'en ont supposément cure. En d'autres termes, les ressources d'autochtonie sont ici activées et explicitement mobilisées comme un argument spécifique – car non détenues par José – dans une compétition pour l'accès à un bien matériel (un studio de danse) et une position de prestige (être « le » professeur de danse de la cité) à l'échelle locale. Ces ressources sont alors opposées à des ressources allochtones (ici, des ressources artistiques), reconnues par la direction du centre de danse, générant un rapport de forces de différentes natures. On retrouve ici des similitudes avec l'exemple de Jean-Noël Retière (Retière, 2003), l'idée selon laquelle les ressources d'autochtonie sont les ressources du dominé, et qu'elles sont « *en voie d'obsolescence* » (*ibid.* : 130). Mélange de capital social local populaire et de capital culturel spécifique – ici, certaines façons d'envisager la pratique de la danse comme outil de transformation sociale –, ces ressources sont susceptibles d'être converties en capital valorisable parmi les pairs dans des situations où plane le risque de dépossession ou de dévalorisation culturelle, de la part des acteurs plus haut placés dans la hiérarchie sociale. En d'autres termes, elles reposent sur une « *sociabilité de l'ancrage* » (*ibid.*: 132) et ne prennent de valeur qu'à l'échelle locale et en opposition à des acteurs dotés de plus de capitaux, lorsque ceux-ci font irruption dans une compétition pour l'accès à des positions de pouvoir ou à des biens. Comme la vieille « aristocratie ouvrière » de Lanester étudiée par Jean-Noël Retière, c'est ici la petite noblesse socioculturelle des cités constituée de pratiquants de la première génération, qui se voit menacée par l'arrivée de nouveaux acteurs du issus de la reconnaissance institutionnelle qui ne partagent ni leur esthétique ni leur attachement à se servir du hip-hop comme un outil de transformation sociale.

C. Pourquoi le hip-hop reste une activité d'hommes

Si nous avons mis en évidence des ruptures fortes entre les générations de pratiquants, il faut aussi signaler une continuité flagrante : la permanence d'un recrutement genré des

pratiquants, qui restent presque exclusivement des adolescents et des jeunes adultes masculins.

En effet, au cours de notre enquête de terrain, nous avons constaté que l'écrasante majorité des pratiquants de la deuxième génération que nous rencontrions étaient des hommes. Qu'il s'agisse des bénévoles, des salariés et des bénéficiaires d'associations spécialisée dans les quartiers populaires, des artistes se donnant en spectacles ou en exposition, ou s'exprimant lors de rencontres-débats, les femmes ne représentent, au mieux, que 20% environ des individus. D'après nos observations, la proportion augmente un peu en ce qui concerne le public du hip-hop (près de 30% au *battle* du Juste Debout auquel nous avons assisté, voir Encadré 11 – L'édition 2012 du « Juste Debout »), mais là encore, les femmes restent très nettement minoritaires, quel que soit le lieu ou le type de spectacle observé (théâtre publics et privés de différentes tailles, *block parties* dans la rue, grandes et petites salles de concert, galerie d'exposition, musée, etc.). Un tel recrutement interpelle, d'autant que les dynamiques d'ouverture du hip-hop à l'œuvre depuis la fin des années 1990 pourraient laisser supposer une féminisation corrélative... Pour l'analyser, nous proposons de le penser à l'aune de l'évolution des rapports sociaux de sexe parmi les jeunes habitants des quartiers populaires d'une part, et à l'aune de l'évolution des modalités de pratique du hip-hop d'autre part.

Une première piste d'explication, consiste à penser l'évolution du recrutement social des pratiquants en le réinsérant dans le fonctionnement social des quartiers populaires, et notamment en regard de l'évolution du lien entre garçons et filles depuis les trois dernières décennies. Nous avons signalé plus haut que la surreprésentation de garçons parmi les membres de la première génération s'expliquait pour partie par deux phénomènes. D'une part, le fait que puisque les garçons sont plus touchés par la stigmatisation médiatico-politique de la « génération banlieue » au début des années 1980, ils étaient plus à même de se saisir du hip-hop comme vecteur de réhabilitation symbolique collective. D'autre part, l'accaparement de l'espace public du quartier par les garçons dès le début de l'adolescence renvoie les filles à des activités domestiques solitaires et autorise des sociabilités de groupe plus intenses chez les garçons, favorisant ainsi la pratique de loisirs collectifs (voir chapitre 2).

Mais qu'en est-il dans les années 2000 ? On peut remarquer que la fonction de la pratique du hip-hop a nettement changé. La quête de réhabilitation symbolique collective n'a pas disparu. Mais, dans un contexte de chômage accru pour les jeunes des classes populaires, elle se

combine désormais largement à la quête de profits individuels et rapides, comme le succès du hip-hop marchandisé et la faiblesse du pôle *G2pur* en attestent. Dans cette nouvelle configuration socio-économique, les hommes sont plus enclins que les femmes à s'approprier la pratique du hip-hop. D'abord, car ils sont plus touchés que les femmes par l'échec scolaire (Duru-Bellat & Kieffer, 2008), le risque de chômage et les emplois précaires, ils sont plus disposés à percevoir le hip-hop (et notamment le rap) comme un moyen à leur portée pour générer des revenus. Ainsi, Stéphane Beaud et Olivier Masclet notent que, dans les banlieues populaires immigrées « *il existe une forte inégalité des résultats scolaires entre garçons et filles et, de ce fait, une nette différenciation sexuée des destins professionnels. Les filles tendent à réaliser des parcours scolaires plus longs et plus réussis que les garçons, marqués globalement par un échec scolaire assez massif et précoce* » (Beaud & Maclet, 2006 : 830). Et même lorsque les hommes font des études, ils restent structurellement dans une situation plus précaire que les femmes. L'observatoire national des zones urbaines sensibles note ainsi, en 2014, que l'effet protecteur du diplôme est plus faible chez les hommes que chez les femmes, qui profitent davantage de la tertiarisation de l'économie⁴⁶⁶. Par ailleurs, la hausse des discriminations sociales et/ou raciales dont font l'objet les habitants des quartiers populaires dans l'accès au logement ou à l'emploi, et notamment les enfants ou petits-enfants d'immigrés, concerne surtout les hommes. Le racisme, et notamment celui qui transparait dans les interactions routinières avec la police et la justice (Jobard, 2009), « *atteint d'abord les jeunes hommes, assignés à une identité masculine et raciale négative* » (Kokoreff & Lapeyronnie, 2013 : 33). Comme dans les années 1980, on peut donc supposer que la dimension « déstigmatisante » du hip-hop est tendanciellement plus séduisante pour les adolescents et les jeunes hommes que pour les adolescentes et les jeunes femmes des quartiers populaires.

En ce qui concerne la division de l'espace social et territorial entre les sexes dans les quartiers populaires, plusieurs travaux font état de la permanence – sinon de la hausse – de la distance entre le monde des hommes et celui des femmes, dès l'enfance. À la fin des années 1990, David Lepoutre, dans son enquête ethnographique sur les sociabilités adolescentes dans un grand ensemble HLM de la Courneuve (Seine-Saint-Denis), souligne « *l'absence, ou tout du moins la relative rareté des adolescentes dans les lieux de la culture des rues proprement dits, c'est-à-dire dans les espaces publics du grand ensemble. Les filles ne traînent guère, ne*

⁴⁶⁶ Voir les indicateurs dans Onzus, Rapport 2014 de l'Observatoire national des zones urbaines sensibles, p. 91 et suivantes, disponible sur onzus.fr.

stationnent jamais dans les cages d'escalier, en bas des barres, ne jouent pas sur le terrain de foot » (Lepoutre, 1997, 361-362). Cette tendance s'accroît encore dans la décennie suivante, au sujet de laquelle Michel Kokoreff et Didier Lapeyronnie font état d'une « *rupture de la communication entre hommes et femmes* » (Kokoreff & Lapeyronnie, 2013 : 29). Mais surtout, puisque le contrôle social dans les quartiers est beaucoup plus lâche sur les adolescents que sur les adolescentes, ces dernières ont tendance à réaliser plus souvent des sorties, seules ou en groupe, à l'extérieur de l'espace physique des quartiers (Mauger 2006b, Mohammed, 2011). Or, nous avons vu que les lieux de la pratique quotidienne du hip-hop étaient restés très ancrés dans ces espaces depuis les années 1990. Ces éléments contribuent donc à faire perdurer l'improbabilité relative pour les adolescentes des quartiers populaires à s'adonner aux disciplines du hip-hop.

Une deuxième piste d'explication consiste à émettre l'hypothèse que les modalités de la pratique du hip-hop tendent à rendre généralement leur accès plus coûteux en termes symboliques aux femmes qu'aux hommes. On peut d'abord remarquer que les femmes pratiquent généralement moins de loisirs collectifs que les hommes, et que l'écart s'accroît lorsque le niveau de diplôme baisse. En ce qui concerne les loisirs sportifs uniquement, Lara Muller écrit ainsi que « *le sport reste [...] fortement structuré autour de l'opposition entre des sports traditionnellement masculins et des activités très féminisée* » (Muller, 2006 : 5). Et, d'après l'analyse qu'elle fournit des résultats d'une enquête de l'INSEE, les adolescents s'adonnent plus volontiers aux sports collectifs et aux sports d'opposition (boxe, arts martiaux, etc.) alors que les adolescentes favorisent les sports individuels (gymnastique, certains types de danse, patin à glace, équitation) et, en règle générale, des sports où la compétition est moins élevée (Bodin, Héas & Robène, 2004). En ce qui concerne les pratiques musicales, toutes les enquêtes montrent que le taux de féminisation des pratiquants est toujours très faible, quel que soit le genre musical étudié. C'est le cas pour les musiques dites « populaires », comme les harmonies musicales étudiées par Vincent Dubois, Jean-Mathieu Méon et Emmanuel Pierru en Alsace (Dubois, Méon & Pierru, 2009). C'est aussi le cas pour des musiques plus légitimes, comme la musique symphonique classique d'orchestre (Ravet, 2006) ou le jazz, dont le recrutement genré des pratiquants n'a pas évolué avec l'anoblissement du style. Ainsi, au terme d'une longue enquête, Marie Buscatto a montré que les femmes ne représentent pas plus de 10% des membres du monde du jazz. Et surtout, celles-ci font l'objet d'une ségrégation horizontale, qui les assigne à des emplois spécifiques (le chant plutôt que le jeu d'un instrument) et d'une ségrégation verticale qui les maintient en

bas de la hiérarchie artistique et professionnelle de ce monde de l'art (Buscatto, 2007). On retrouve ce type de ségrégation genrée, en France comme aux Etats-Unis, dans le cas des musiques émergentes amplifiées telles que la techno (Armstrong, 2005), le rock (Tripier, 1998), ou le hard rock alternatif (Schippers, 2000). Dit autrement, le taux de féminisation des loisirs collectifs et des activités artistiques, n'est pas plus faible dans le cas des milieux populaires qu'ailleurs. Les phénomènes ségrégatifs qui soutiennent ce faible taux ont partout la même force et la même permanence, quand bien même ils tendent à s'amenuiser dans certains cas et que plus de femmes accèdent aux activités et aux positions traditionnellement masculines dans certains mondes de l'art comme le jazz, la musique classique ou certains univers sportifs comme la boxe (Mennesson, 2006).

Toutefois, cela ne doit pas nous empêcher de penser les spécificités des disciplines du hip-hop en termes de recrutement social genré. En effet, beaucoup de travaux français et étatsuniens ont été produits sur les représentations de la masculinité ou de la féminité telle qu'elles transparaissent dans le rap (Rose, 2008, Hill Collins, 2006, 2011) ou des genres musicaux voisins comme le RnB (Ramdani, 2011), ou le reggae-dancehall (Zips 2011). Mais, tout en faisant état d'une faible féminisation et en cherchant parfois les causes structurelles, ces travaux ont rarement interrogé les conditions de possibilité de la pratique du hip-hop⁴⁶⁷ pour les femmes. Dans les associations sur lesquelles nous avons enquêté, les femmes sont peu présentes⁴⁶⁸. Et les pratiquantes que nous avons rencontrées ne pratiquent pas tous les types de hip-hop. Nous n'avons observé presque aucune femme dans l'orbite des activités proposées par l'association Véridique Clan à Toureau. Les seules femmes adhérentes que nous avons vues étaient trois membres d'un groupe de chanteuses de RnB et de *soul*, qui habitent dans le quartier de la Citadelle, ainsi qu'une chanteuse de musique folk, qui habite dans un autre quartier de Toureau et qui a adhéré ponctuellement (quelques mois seulement) afin d'enregistrer un mini album. Dans le cas des activités de danse proposées dans le centre de danse municipal à Vergny, nous avons constaté que, les cours qui reposent sur des formes de danse hip-hop qui se pratiquent et qui sont hybridées (avec du modern jazz, de la danse contemporaine ou des danses africaines) comportent plus d'élèves femmes (environ de la

⁴⁶⁷ Patricia Hill Collins replace la question du rôle des femmes dans l'industrie du hip-hop aux Etats-Unis dans ne configuration raciale plus large. Ce référentiel de pensée, qu'elle nomme « nouveau racisme » permet d'expliquer pourquoi les expressions culturelles populaires « noires » sont le lieu de définition d'une identité collective de genre et de race spécifique (*black gender identity*). Voir Patricia Hill Collins, *From Black Power to Hip Hop: Racism, Nationalism, and Feminism*, Philadelphia, Temple UP, 2006.

⁴⁶⁸ Dans ces univers très masculins que sont les activités associatives que nous avons observées, il arrive que les amies ou des compagnes des pratiquants fassent leur apparition. Mais elles passent généralement rapidement, en ne s'attardant jamais.

moitié) que les cours de *breakdance* donnés par VCB (environ 20%). Nous avons aussi observé que les femmes constituaient au plus 30% du public de l'édition du battle du Juste Debout dont nous avons donné un compte-rendu ethnographique (voir chapitre 5). Enfin, dans le cas des ateliers de graffiti « propre » proposées par VCB à Vergny ou par Urban Mood dans le nord-est de Paris, le taux de féminisation des bénéficiaires est significatif (entre 30% et 50% environ). Ces résultats, bien que sommaires, amènent à penser que l'on trouve plus de femmes parmi les pratiquantes et les publics des pôles *G2stand* et *G2hyb* et que l'on en trouve moins du côté du hip-hop des pôles *G2folk* et *G2pur*. Dit autrement, elles sont plus généralement absentes des modalités de pratiques qui sont les plus imprégnées de la culture des rues (voir *supra* : Fig.17 – Tableau synoptique des quatre pôles du hip-hop de la deuxième génération (2000-2015). Ces résultats rejoignent ceux donnés par Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia, lorsqu'elles constatent que la « *danse de création* » attire plus de filles que la « *danse de compétition* » (Faure, 2004 ; Faure & Garcia, 2005 ; Faure, 2007). Ils rejoignent aussi le constat de Stéphanie Molinero⁴⁶⁹ selon lequel les auditrices du rap, si elles sont de plus en plus nombreuses⁴⁷⁰, ne sont pas présentes en quantité égale selon le type de rap écouté. Selon l'auteure, elles se montrent « *globalement plus indifférentes au rap que les hommes, mais elles ont un regard plus sévère et plus critique* » (Molinero, 2009 : 61). Elles écoutent surtout le rap diffusé dans les grands médias (*G2stand*) et sont notamment plus critiques à l'égard du machisme ou de l'éloge de la délinquance qu'on trouve dans certains morceaux.

Cette spécialisation horizontale s'explique logiquement par le plus faible degré d'implication des jeunes filles des quartiers populaires dans les activités et les sociabilités liées à la culture des rues (voir *supra*). De manière générale, les femmes investissent plus volontiers les pôles du hip-hop dont les fondements esthétiques et thématiques présentent un rapport distendu à l'espace des sociabilités masculines, basé sur la négation ou le dépassement. Ainsi, le pôle du hip-hop du quartier dépassé (*G2hyb*) autorise plus facilement le réinvestissement des dispositions culturelles légitimes, notamment celles issues d'une plus longue socialisation scolaire que pour les hommes. Le pôle du hip-hop du quartier extériorisé (*G2stand*) leur permet de proposer des œuvres selon des formats esthétiques et thématiques très divers, et

⁴⁶⁹ Ce constat, qui repose sur une enquête réalisée au milieu des années 2000, serait sans doute à réactualiser, du fait de la rapide diversification des publics du rap.

⁴⁷⁰ D'après les enquêtes du ministère de la Culture, entre 1997 et 2008, la progression du goût pour le rap passe de 3 % à 11 % chez les femmes alors qu'elle passe de 7 % à 17 % chez les hommes. Source : Ministère de la Culture. Enquêtes sur les pratiques culturelles des Français, 1997 et 2008

pour la diffusion desquelles les dispositions requises (notamment entrepreneuriales) les placent sur un pied d'égalité avec les hommes. La division genrée de l'espace socio-territorial des quartiers populaires se reflète donc dans la division genrée des modalités de pratiques du hip-hop, au point que l'on peut généraliser le constat d'une « *ségrégation spatiale des modes et des conditions de la pratique* » (Faure, 2004 : 13) pour l'ensemble des disciplines du hip-hop. Dans ce mécanisme de ségrégation, le pôle du hip-hop du quartier folklorisé fait particulièrement office de repoussoir pour nombre de pratiquantes, du fait du virilisme qui y prévaut et éventuellement des représentations sexistes dégradantes qui y ont cours. Dans le cas de la danse de *battle*, Sylvia Faure remarque ainsi que la faible féminisation (Moïse, 1999) tient au fait que « *les breakers s'affrontent en appréhendant la performance physique et l'affrontement en tant que compétences strictement masculines* » (Faure, 2004 : 6). Nous pouvons rajouter que cette tendance ne s'est pas démentie depuis une dizaine d'années. En effet, le développement rapide d'une économie florissante du spectacle des grands *battles* (voir chapitre 5) tend à accroître la recherche de performances physiques toujours plus impressionnantes au détriment de la recherche esthétique, pour la réalisation desquelles sont requises des musculatures importantes du haut du corps (biceps, trapèzes, pectoraux, abdominaux...) que l'on retrouve plus fréquemment chez les hommes que chez les femmes. Dans le cas du rap, les clichés sexistes du « rap ghetto » tendent à exclure symboliquement les femmes. Ainsi, Tiphaine (28 ans, parents employés, Licence de lettres), musicienne de folk qui a fréquenté le studio du Véridique Clan un temps, raconte qu'elle se sent « *plus à l'aise avec certains rappeurs qu'avec d'autres. [...] T'en as, quand tu vois leurs clips, tu te dis que t'as pas trop envie d'être leur copine... Enfin, que soit t'es une pouf', soit tu la fermes* »⁴⁷¹.

Notre enquête ne nous permet pas, en revanche, d'attester directement de l'existence de mécanismes de ségrégation verticale qui maintiendraient les femmes en bas de la hiérarchie artistique et professionnelle. Toutefois, certains faisceaux d'indices permettent de le supposer. Ainsi, parmi les vingt et un rappeurs ou groupes de rappeurs ayant accédé au Top 50 des albums depuis 1991⁴⁷², une seule, Diam's, est une femme⁴⁷³. Dans la danse, il n'existe presque aucune femme ayant accédé à une consécration institutionnelle durable, alors mêmes que celles-ci sont nombreuses parmi les pratiquantes du hip-hop hybride institutionnalisé. Dans l'économie des *battles*, en revanche, on retrouve un nombre plus significatif de femmes

⁴⁷¹ Entretien avec Tiphaine réalisé le 8 mars 2014.

⁴⁷² Voir « Fig.15 – Les albums de rap en français les plus vendus (albums physiques et téléchargements) en France depuis 1991 », chapitre 5.

⁴⁷³ Elle est aussi la seule à avoir atteint le rang 1 avec l'album *Dans ma bulle* (2006, EMI).

dans les genres de danse se pratiquant debout⁴⁷⁴ (new style, house, popping, locking), et notamment de gagnantes de grandes compétitions internationales⁴⁷⁵. Dans le graff, en revanche, presque aucune graffiteuse ou tagueuse n'a accédé à la consécration artistique en France, en dehors de quelques *street artists* comme Miss. Tic, ou plus récemment YZ ou Kashink.

On peut dès lors affirmer qu'en valeur absolue, le nombre de femmes pratiquant les disciplines du hip-hop tend à croître à mesure que l'audience de ces dernières s'élargit et que les canaux de diffusion se multiplient. Mais d'une génération de pratiquants à l'autre, leur proportion n'a toutefois pas singulièrement évolué. À l'image des pratiquants du hip-hop dans leur ensemble, la répartition des femmes obéit désormais moins à une logique disciplinaire et davantage à une logique de spécialisation par pôles. Et, dans les mondes de l'art locaux du hip-hop que nous avons étudiés comme dans les autres espaces de pratique que nous avons observés, elles occupent en général des positions subordonnées.

IV. Un pôle normatif fédérateur dans les quartiers populaires

La question de la dimension politique des œuvres hip-hop et des formes de politisation des pratiquants a donné et continue de donner lieu à des débats dans et hors les mondes sociaux du hip-hop. La perte relative d'autonomie des acteurs du hip-hop dans leur pratique et la diffusion de leurs œuvres, ainsi que les modifications de l'ancrage de ces activités dans l'espace des quartiers populaires pourraient laisser supposer une dépolitisation corrélative. Soumises aux exigences du marché ou de l'institution, elles resteraient cantonnées à un statut de loisir, de distraction qui ne contient pas de réel potentiel de transformation sociale, bref, l'équivalent d'une activité ludique ou sportive au recrutement social populaire.

Nous montrerons que, si les hip-hoppeurs de la deuxième génération partagent le défaitisme politique généralisé de la plupart des habitants des quartiers populaires, ils ne sont pas dépolitisés pour autant. Des portraits détaillés de pratiquants permettront de montrer que,

⁴⁷⁴ Et beaucoup moins dans le *breakdance*, traditionnellement plus prestigieux.

⁴⁷⁵ Deydey remporte les UK B-Boy Championships en *popping* individuel en 2008, et le Juste Debout en *popping* à deux en 2010 ; Niki et Martha remportent le Juste Debout en *new style* à deux en 2010 ; CIO remporte le R16 Korea en *locking* individuel en 2014 ; Toyin et Tasha remportent le Juste Debout en *house* à deux en 2011, etc.

selon les sujets, et selon les pôles, on observe des rapports variés à la politique et formes de politisation et de dépolitisation disparates. En adoptant une définition large du politique, on peut alors analyser le contenu des œuvres et les modalités de pratique de nombreux hip-hoppeurs comme autant de « formes non-conventionnelles d'action politique ». Enfin, l'encadrement des adolescents et des jeunes adultes des quartiers par le hip-hop est aujourd'hui menacé par une crise de renouvellement, et se heurte à des modes d'encadrements concurrents, que sont principalement le sport et la religion. Mais les lieux de la pratique du hip-hop comme ceux sur lesquels nous avons enquêté continuent de constituer pour la jeunesse masculine populaire des quartiers des pôles normatifs d'encadrement au fonctionnement universaliste et fédérateur, et relativement indifférents aux divisions raciales et ethniques.

A. Le hip-hop comme révélateur de la désillusion politique généralisée des jeunes de cité

Peut-on parler d'une rupture générationnelle en termes de politisation de la pratique, entre les pionniers du hip-hop pratiquant dans la période 1985-2000 et leurs cadets des années 2000-2015 ?

Commençons par remarquer qu'il faut se garder, en la matière, d'assertions trop généralistes concernant un ensemble de pratiques et de pratiquants si divers. En effet, dès leur émergence, aux Etats-Unis comme en France, les disciplines du hip-hop ont réuni des pratiquants qui s'en saisissaient selon des modalités différentes et qui y investissaient des attentes politiques diverses. Ainsi, dès le milieu des années 1970 dans le Bronx, si les *block parties* organisées par Afrika Bambaataa et Dj Kool Herc répondaient explicitement à un objectif de pacification sociale contre la violence des gangs, elles coexistaient avec d'autres animations culturelles de quartier qui ne possédaient pas de portée politique aussi clairement énoncée, comme les *sounds systems* des immigrés jamaïcains (Chang, 2005). En France, nous avons montré que, dès les premiers moments de sa diffusion médiatique en 1984, le hip-hop a été approprié à la fois comme un loisir universel pour les jeunes et comme un outil de promotion de valeurs morales s'adressant en priorité aux enfants d'immigrés et/ou aux habitants des quartiers populaires (voir chapitre 1). Le hip-hop de France est donc, dès le départ partiellement et très marginalement politique.

Si l'on s'intéresse aux contenus intrinsèques des œuvres, on trouve, dans les deux générations, peu d'artistes qui se servent de leur art comme d'un support de politisation. Dit autrement, rares sont ceux qui font de leur art un outil pour « *requalifier* » ou convertir des pratiques et des représentations ordinaires dans l'ordre politique (Lagroye, 2003 : 365). Plus rares encore sont ceux qui diffusent des messages explicitement politiques – c'est-à-dire exprimés en des termes correspondant au vocabulaire habituel de la compétition et des débats politiques. Il existe ainsi un nombre très restreint d'artistes se disant militants⁴⁷⁶ ou engagés. De ce point de vue, les expressions artistiques du hip-hop ne diffèrent pas des autres arts contemporains comme, par exemple, la photographie, la chanson française ou la littérature (Vander Gucht, 2005).

Si l'on s'intéresse aux degrés de politisation⁴⁷⁷ des artistes, on constate là encore une certaine permanence. Ainsi, chez les pratiquants de la deuxième génération que nous avons rencontrés, ceux qui sont politisés ressemblent beaucoup à leurs aînés de la première génération (voir chapitre 2). C'est-à-dire qu'ils se caractérisent par un non-investissement dans les formes traditionnelles de participation politique coexistant avec un intérêt fort pour certains sujets spécifiques⁴⁷⁸. L'extrait suivant, issu d'un entretien avec le rappeur Ludovic (28 ans, père peintre en bâtiment, mère couturière, BTS commerce international) est un exemple qui illustre bien ces formes de politisation sélective :

Quand tu abordes les questions de racisme ou de politique dans tes morceaux, tu sembles parfois hésiter à les aborder de façon frontale. Pourquoi ?

Le racisme, je peux en parler, parce que c'est la vie de tous les jours [...] mais les trucs politiques, ça n'a rien à faire dans ta musique. Si tu veux faire une action politique, ne fais pas un titre. Fais quelque chose vraiment. Quand t'es engagé en politique, quand t'as l'âme pour ça, quand t'es habité par le truc, tu fais pas de la musique. Tu vas sur le terrain, du charbonnes, tu salis les mains, tu placardes les murs. C'est un boulot de terrain la politique, c'est pas un boulot de mec derrière un micro. Après, tu peux faire des allusions politiques dans ton texte de rap. Tu balances une *punchline* ou deux... Mais estimer

⁴⁷⁶ Citons comme exemple les rappeurs Assassin, NTM, IAM, Scred Connexion, La Rumeur, Médine, Casey ; les danseurs de la compagnie Black Blanc Beur et Bintou Dembélé ; les graffeurs Miss. Tic, Azyle, Kidult et JR.

⁴⁷⁷ Nous retenons ici le sens que Daniel Gaxie donne au terme de politisation, c'est-à-dire une « *attention accordée au fonctionnement du champ politique* », reposant sur « *le sentiment de se retrouver dans le déroulement des événements qui ponctuent le déroulement de la compétition politique* » (Daniel Gaxie, *Le Cens caché. Inégalités culturelles et ségrégation politique*, Paris Seuil, 1978, p. 63)

⁴⁷⁸ Ces formes de politisation sur certains sujets font penser à ce que Richard Hoggart, au sujet du rapport à la politique les ouvriers du Nord de l'Angleterre du milieu du siècle, appelait une « *adhésion à éclipse* » ou une « *attention oblique* » (Hoggart, 1970).

changer le monde politiquement parlant avec de la musique, c'est impossible. Tu peux changer les rapports humains, tu peux réunir du monde. Mais je vais pas faire un titre pour dire que l'Assemblée nationale ou le Sénat devraient fonctionner différemment.

Pourtant, c'est des sujets qui t'intéressent...

Oui, mais en vrai, j'estime qu'il faut un certain niveau. Un degré d'implication là-dedans. Sinon, tu dis de la merde et tu fais que critiquer. Rapper et tirer sur les politiques, c'est trop facile. Y'a trop de rappeurs qui font des compilations de plaintes. Mais ils ne te disent jamais ce qu'il ne faut faire. Moi, si un jour j'ai une idée politique qui fonctionne, peut-être que j'en parlerais !

[...] Je n'y crois plus trop, à la politique. Je me méfie, en fait. [...] Le système politique comme il est fait, avec le truc gauche/droite, je n'y crois plus. Depuis que je suis gosse, on nous a dit qu'il fallait lutter contre Le Pen, que le Front National, que c'était le diable. Et pendant tout ce temps-là, la gauche, ils ont fait passer toutes les pires lois pour les gens d'en bas. On nous a dit que la gauche, c'était les gentils, mais ils nous ont fait toutes les pires saloperies que j'ai connues.⁴⁷⁹

On perçoit donc chez Ludovic la même méfiance envers les formes traditionnelles d'engagement politique que nous avons mises en évidence chez les pionniers. Tout en disant rejeter « *le système politique* » (il est d'ailleurs un électeur intermittent) et en refusant de faire de la musique un outil militant, il concède qu'il est possible d'aborder certains sujets politiques (« *une punchline ou deux* »). De fait, dans les morceaux Ludovic comme dans ceux des autres rappeurs les plus politisés du Véridique Clan, de nombreux enjeux politiques sont abordés, et généralement selon une approche critique. Ainsi, Ludovic parle beaucoup des questions de discriminations raciales (c'est « *la vie de tous les jours* »), ou des raisons qui poussent les jeunes des quartiers à s'investir dans des activités délinquantes. Cette question rejoint ses interrogations sur sa propre trajectoire de jeune de cité relativement extraverti (BTS, travail de commercial pendant deux ans puis, chômage). Il lui arrive aussi d'aborder des questions liées à l'impérialisme (le conflit israélo-palestinien) ou au néocolonialisme, qui font écho aux pays de naissance de ses parents (Liban et Sénégal). Jérôme (32 ans, père et mère guadeloupéens installés à Toureau employés de La Poste, brevet), quant à lui, aborde aussi le racisme, mais selon un angle militant (il dit que la France est un « *pays de fachos* »). Il a notamment été marqué par les déclarations du parfumeur Jean-Paul Guerlain sur « *les nègres* »⁴⁸⁰. Autodidacte politique, il réinvestit dans la musique certaines connaissances qu'il a acquises grâce à la lecture de blogs ou de sites d'information. Il reprend par exemple un discours de Che Guevara dans un de ses morceaux et dénonce souvent les oppressions

⁴⁷⁹ Entretien avec Ludovic réalisé le 4 mars 2014

⁴⁸⁰ Interrogé sur la création du parfum Samsara sur France 2 le 15 octobre 2010, le descendant du fondateur de la célèbre maison Guerlain avait répondu: « *Pour une fois, je me suis mis à travailler comme un nègre. Je ne sais pas si les nègres ont toujours tellement travaillé, mais enfin...* »

économiques, les abus policiers, le pouvoir des médias ou la « *caste* » politique (ces « *malades qui nous gouvernent* »), ainsi que la situation socio-économique des Antilles (« *une colonie* »).

Ces hip-hoppeurs de la deuxième génération présentent un niveau de politisation général plutôt bas, et disent s'intéresser peu à la politique. Mais selon leurs trajectoires sociales (et notamment scolaires) et leur sentiment de compétence ou d'incompétence politique, les pratiquants décident ou non de se servir de leur art comme un moyen pour sensibiliser, dénoncer sur tel ou tel sujet. Alors que chez les membres de la première génération, ces sujets étaient surtout le racisme, les inégalités et les injustices, on constate une inflexion chez ceux de la deuxième génération. Ils restent très sensibles – et très informés – sur les questions de racisme, mais se focalisent surtout sur les questions des discriminations subies à l'école, dans les relations avec la police, ou dans le travail⁴⁸¹. Toutefois, dans la plupart des entretiens que nous avons cités comme dans les discussions informelles que nous avons eues avec certains enquêtés, les questions d'accès à l'emploi, de chômage, d'inégalités sociales, scolaires ou salariales, sont en revanche beaucoup plus rarement abordées. Ce sont donc seulement les aspects les plus visibles (et les plus présents dans le débat public) de leur condition sociale de jeune des cités et les stigmates qui y sont associés qui font l'objet d'une appropriation et de commentaires politiques.

Ce glissement du centre de l'attention politique de la question du racisme à celle des discriminations (ou de certains aspects des discriminations) peut être lu comme une conséquence de l'évolution des luttes politiques de l'immigration depuis les années 1980. En effet, à partir des années 2000, le référentiel des discriminations reconfigure et complexifie celui du racisme qui avait prévalu depuis la génération des Marcheurs des années 1980 (Hadj Belgacem, 2015). Le combat moral contre le racisme est complété dans les années 2000 par de nouveaux enjeux juridiques et politiques, comme le débat sur les statistiques ethniques (Fassin, 2002) ou les analyses postcoloniales (Hajjat, 2008) visant à dénoncer les spécificités d'un problème racial français. En effet, si l'on s'intéresse aux détails de cette politisation chez les hip-hoppeurs rencontrés, on constate que la perception des discriminations est analysée à l'aune de deux grilles de lectures assez récentes. Il s'agit d'abord d'une lecture postcoloniale

⁴⁸¹ Ce constat précise l'affirmation de Michel Kokoreff et Didier Lapeyronnie selon lesquels la configuration des quartiers populaires ouverte depuis 2001 est celle dans laquelle l'expérience sociale des habitants, jeunes et moins jeunes, est marquée par « *la centralité du racisme et de la discrimination* » (Kokoreff & Lapeyronnie, 2013 : 28). Ici, nous distinguons ces deux éléments.

qui relie les conditions de vie des descendants de colonisés à celle de leurs ancêtres. Il est ainsi fréquent que des enquêtes fassent part de leur sentiment de connaître la reproduction des discriminations raciales connues par leurs parents immigrés (ou originaires des Antilles), et leur sentiment de ne pouvoir y échapper. Il est aussi fréquent que ces interrogations suscitent des formes de politisation individuelle (lecture, films, etc.) sur des questions de géopolitique ou d'histoire, comme par exemple sur le néocolonialisme, sur le conflit israélo-palestinien, sur la situation socio-économique des Antilles, etc. La question de l'islamophobie, ensuite, suscite de vives réactions chez la plupart des pratiquants, qu'ils soient musulmans ou non. Lors de nos enquêtes, et dans différents lieux, chaque nouvelle occurrence des débats concernant l'islam et ses manifestations (sur le voile, sur les caricatures de Mahomet, sur la laïcité, la viande halal dans les cantines, etc.) faisait l'objet de commentaires, du moins chez les pratiquants qui suivent un minimum l'actualité médiatique. D'ailleurs, sur ces sujets, beaucoup hip-hoppeurs, et même les moins politisés, témoignent d'un suivi particulièrement intéressé et continu de l'actualité, quand bien même ils ne sont pas de confession musulmane. Selon nous, cette hypersensibilité, déjà remarquée par certains travaux⁴⁸², s'explique par le fait que les discours ou mesures publics visant les musulmans sont interprétées par beaucoup de ces jeunes de cité comme des formes de stigmatisation visant l'ensemble des habitants des quartiers populaires, et notamment de leurs familles. En effet, dans les quartiers dans lesquels nous avons enquêté, une partie croissante des enfants d'immigrés, filles et garçons confondus, affirment de plus en plus la part musulmane de leur identité. Cette affirmation passe par le respect de normes religieuses, de traditions familiales et, parfois, par des signes plus ou moins visibles de croyance (voiles, barbes, prières, etc.). Cependant, à y regarder de plus près, cette affirmation musulmane déborde bien souvent la simple question de foi et englobe l'expression d'éléments propres à l'univers socio-territorial des cités : densités des liens entre voisins et entre familles, quête de respectabilité morale des parents, dimension collective de l'éducation des enfants, cloisonnement relatif des garçons et des filles, etc. Bref, dans bien des cas, on pourrait remplacer «nous les musulmans» par «nous les gens des cités» sans trahir le sens des propos de ceux et celles qui les tiennent. Et l'affirmation en apparence musulmane peut alors être comprise comme le conglomérat d'une appartenance à la fois sociale, territoriale,

⁴⁸² On trouve des témoignages de cette sensibilité dans le livre tiré de l'enquête dirigée par Gilles Keppel (dir.), *Banlieue de la République. Société, politique et religion à Clichy-sous-Bois et Montfermeil*, Gallimard, 2012. On en trouve aussi dans le récit de Younes Amrani dans Stéphane Beaud et Younés Amrani, *Pays de malheur ! Un jeune de cité écrit à un sociologue*, Paris, La Découverte, 2005. Des analyses plus politiques de ce phénomène sont données dans la troisième partie (« Les enfants de banlieues ») de l'ouvrage de Ahmed Boubeker et Abdellali Hajjat (dir.), *Histoire politique des immigrations (post)coloniales. France, 1920-2008*, Paris Éditions Amsterdam, 2008.

économique et religieuse. On comprend alors mieux pourquoi, chez bon nombre de ces enfants de l'immigration et des cités, la moindre critique qui touche à l'islam est perçue comme une critique de leur être social dans sa globalité. Ainsi, le contexte politique anti-musulman ou islamophobe c'est-à-dire « *le processus social complexe de racialisation/altérisation appuyée sur le signe de l'appartenance (réelle ou supposée) à la religion musulmane* » (Hajjat & Mohammed, 2013 : 20) est perçu comme une forme de racisme social masqué, visant tous les habitants des cités dans leur ensemble, et leurs styles de vie. Et beaucoup de rappers, de danseurs ou de graffeurs, qu'ils soient ou non de confession islamique, partagent l'hypersensibilité de leurs pairs (copains d'enfance, voisins, collègues) sur cette question. Chez eux, comme l'écrivait le sociologue Philippe Bourgois au sujet des enfants d'ouvriers portoricains des ghettos d'East Harlem, « *la traditionnelle quête du respect s'est métamorphosée en crainte de l'irrespect* » (Bourgois, 2002 : 4).

De façon générale, alors que les hip-hoppeurs des années 1985-2000 étaient mus par « *la frustration relative et le sentiment d'injustice* » (Lapeyronnie, 1987 : 293) face au décalage entre les idéaux républicains d'égalité des chances et la réalité de leur condition de dominé, ceux des années 2000-2015 sont caractérisés par la déception face aux espoirs laissés en suspens et une désillusion toujours plus forte. Chez Ludovic, Jérôme et bien d'autres jeunes ayant grandi dans les cités à la fin des années 1990 et dans les années 2000, on retrouve une méfiance, voire une défiance vis-à-vis du système politique (et notamment la gauche) accusé de laisser perdurer les inégalités. Alors les pionniers du hip-hop étaient aux premières loges du « *rendez-vous manqué* » (Masclat, 2003) entre la gauche instituée – partis politiques, organisations syndicales, associations culturelles – et les cités, leurs cadets de la deuxième génération, sauf à de rares exceptions assistent, au spectacle depuis le fond de la salle⁴⁸³.

⁴⁸³ Pour autant, il existe des formes de réaffiliation politique qui passent par des modes de participation politique alternative, comme les instances de démocratie participative (Bacqué & Sintomer, 2001) ou l'auto-organisation, qui témoignent d'une « *force des quartiers* » (Kokoreff, 2003). Par ailleurs, certains jeunes des cités politisés font le choix de s'engager en acceptant de participer à des listes partisans, pour mieux les instrumentaliser à leur compte ou en créant des listes autonomes (Bacqué, D'Orazio, 2015).

B. Une expression politique hors cadre : non-politisation et subversion politique

Pour autant, même si le rapport qu'entretiennent ces hip-hoppeurs au politique diffère assez peu de celui des jeunes des cités des années 2000 dans leur ensemble, il nous semble qu'il ne faut pas renoncer à l'analyse du sens politique spécifique de leurs pratiques.

Une remarque s'impose d'abord. Il existe, dans les travaux de sociologues comme dans les commentaires profanes, une tendance lourde qui consiste à vouloir chercher du politique dans les activités artistiques – et notamment celles venant des classes populaires –, c'est-à-dire à regarder ces pratiques avec l'*a priori* qu'elles renferment en elles un potentiel contestataire ou subversif. Nous avons déjà souligné comment la plupart des travaux scientifiques sur le hip-hop publiés dans les années 1990 ont tenté de percevoir dans l'émergence de ces pratiques artistiques l'expression d'un message politique intrinsèque qu'il s'agissait alors de décoder (cf. introduction). En comparant les cas de la Biennale de la danse de Lyon et le carnaval de Notting Hill de Londres, Lionel Arnaud suggère que cette lecture politique des activités artistiques populaires est le produit d'une « *évolution politique et sociale qui tend à envisager les pratiques artistiques essentiellement sur plan de l'expressivité [et de] la reconnaissance sociale des cultures minoritaires* », et que cette évolution « *contribue à rendre floue la frontière entre culture et politique* » (Arnaud, 2005 : 207). Pour sortir de cette confusion, nous préconisons une double rupture. Premièrement, nous croyons que ce n'est pas dans le contenu des œuvres en soi qu'il faut nécessairement rechercher un sens politique, mais aussi dans les modalités de la pratique. Nous distinguerons donc ici différents rapports au politique chez les pratiquants de la deuxième génération selon les pôles dans lesquels s'insèrent leurs pratiques, puisque ces pôles permettent de refléter schématiquement à la fois le contenu et la forme des œuvres, leurs dispositions et positions sociales et leur rapport à l'espace des quartiers populaires. Deuxièmement, pourvu que l'on adopte une définition large du politique et de la politisation, on peut lire les modalités de pratiques du hip-hop comme autant de « formes non-conventionnelles d'action politique »⁴⁸⁴. À la suite de Camille Hamidi (Hamidi, 2006), qui s'inspire elle-même d'un article ancien de Jean Leca, on peut choisir de repérer le politique dans un discours dès lors que celui-ci possède une fonction de résolution des conflits qui mobilise un appel à des principes d'arbitrage extérieurs aux parties en présence et tirés des

⁴⁸⁴ Nous renvoyons ici à l'excellente synthèse historique et épistémologique sur ce sujet rédigée par Eric Darras dans l'introduction (« Pour une lecture réaliste des formes non conventionnelles d'action politique ») de l'ouvrage collectif du CURAPP, *La politique ailleurs*, Paris, PUF, 1998.

valeurs centrales de la société (Leca, 1971). Dit autrement, dès qu'une situation est dénaturisée et appréhendée en rapport à une situation plus générale, et dès lors qu'elle repose sur une vision conflictuelle du monde (ou d'un enjeu spécifique), il s'agit d'une forme de politisation de cette situation. Cette définition élargie du politique et de la politisation possède l'avantage de sortir d'une définition restreinte et légitimiste qui limite le politique aux arènes instituées de la compétition politique (partis, institutions politiques, syndicats, etc.) et aux acteurs reconnus comme tels (ou voulant être reconnues comme tels) d'un champ politique spécialisé. La politisation devient alors toutes « *les pratiques et les croyances des acteurs qui, consciemment ou non, de bon ou de mauvais gré, épisodiquement ou de façon continue, contribuent à " produire de la politique" »* (Lagroye, 2003, « avant-propos »). Il s'agit donc de saisir le « *raisonnement ordinaire du politique* » (Lehingue, 2011 : 220), quelle que soit sa portée ou son efficacité en termes de changement social. Dès lors, on peut repérer du politique dans de nombreuses activités qui sont « *plus ou moins irrespectueuses des règles du jeu politique* » et qui reposent sur « *la non-médiation des acteurs et institutions politiques de la "démocratie représentative"* » (Darras, 1998 : 6). Tâchons dès lors d'appliquer ce programme aux pratiquants du hip-hop de la deuxième génération en nous demandant simplement : ces activités ont-elles une dimension politique ? Et quelles sont les conditions de leur politisation ?

Lorsque le cadre institutionnel ou marchand encourage l'évitement du politique

Les pratiquants du pôle du quartier extériorisé (*G2stand*) et du pôle du quartier dépassé (*G2hyb*) sont ceux qui produisent des œuvres dans lequel le contenu politique est le plus rarement présent.

Dans le cas du pôle *G2stand*, les exigences marchandes des réseaux de diffusion grand public rendent peu probable la présence de contenus clivants sur des sujets généraux et appréhendés de façon polémique. En effet, l'objectif des acteurs de ce pôle étant de viser un public large et socialement hétérogène, toute incursion sur un terrain non consensuel, susceptible d'aller à l'encontre des opinions socialement construites de certains consommateurs sur des sujets politiques, est synonyme de perte de profits potentiels. C'est pour cela que le contenu des œuvres de ce pôle aborde généralement de sujets universels ou « légers » (l'amour, l'amitié, la fête, les voyages, les vacances au pays d'origine des parents, etc.). Ainsi, les œuvres du

graffeur Benjamin (23 ans, père médecin hospitalier, mère éditrice), qui espère devenir designer de prêt-à-porter, sont le plus souvent dénuées de contenu politique. Dans un « *book* » qu'il nous a montré (réalisé dans le cadre de l'école d'art dans laquelle il étudie), figurent surtout des œuvres de lettrage, de visages de personnages dont les expressions sont très travaillées, et réalisée sur des supports en papier ou carton. Mais l'on ne trouve jamais d'environnement urbains mornes ou de messages politiques explicites prononcés par les personnages ou les avoisinant, comme cela est souvent le cas chez des graffeurs plus politisés. Ici, la logique de divertissement et de spectacle – ce que les Étatsuniens nomment *entertainment* – prédomine et s'impose sur le reste. Elle aseptise les œuvres et chasse le discours politique, nécessairement clivant. Cette non-politisation des œuvres, qui peut être ou non volontaire, est directement liée au recrutement social des pratiquants de ce pôle. Comme nous l'avons vu plus haut, ceux-ci présentent des dispositions sociales assez variées. Mais leurs caractéristiques communes sont le fait de s'inscrire dans un rapport d'extériorité (objectif ou souhaité) aux quartiers populaires, et le fait de disposer de peu de capital culturel, ce qui est statistiquement corrélé à un faible niveau d'intérêt pour la politique et à un faible sentiment de compétence politique (Gaxie, 1978).

Dans le cas du pôle *G2hyb*, les exigences esthétiques des institutions culturelles légitimes rendent également peu probable la présence d'œuvres aux contenus clivants et polémiques. Ici, ce n'est pas tant la recherche d'un consensus marchand que les conceptions d'un art pur et désintéressé qui annihilent les chances de politisation. En effet, la conception de l'art majoritairement défendue par les dirigeants des institutions culturelles publiques – c'est-à-dire les gardiens de l'art étatique noble – repose sur le principe d'une recherche esthétique la plus pure possible. Selon cette dernière, la valeur de l'art se jauge à l'aune de l'échelle kantienne du désintéressement, c'est-à-dire de la recherche du plaisir esthétique contre les émotions vulgaires (comme l'agréable)⁴⁸⁵. Face aux valeurs mercantiles, la notion de désintéressement s'impose à la fin du XVIII^e siècle comme le ferment unificateur de l'art noble, où l'œuvre est une fin en soi et « *l'ethos de l'artiste lui commande de rechercher la perfection interne de l'œuvre indépendamment du suffrage du public* » (Sapiro, 2007 : 5). Dans le cas du hip-hop, percer et perdurer professionnellement suppose pour les pratiquants non seulement de plier aux injonctions à l'hybridation esthétique, mais aussi de faire sien ce désintéressement. Ce qui

⁴⁸⁵ Pour une historicisation de la façon dont cette conception de l'art kantienne (cf. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790) s'impose aux institutions culturelles, voir l'analyse de Gisèle Sapiro dans « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°168, 2007, p. 4-11

implique alors de ne pas utiliser l'art à des fins politiques, ce qui serait perçu comme un dévoiement de sa pureté et de son universalisme. Lionel Arnaud a bien montré comment les mécanismes d'institutionnalisation publique des formes culturelles tendaient à neutraliser les contenus politiques, les responsables politiques et ceux des institutions culturelles avançant généralement l'argument du refus de l'instrumentalisation de l'art (Arnaud, 2005). Ainsi Mourad Merzouki, un des représentants de la danse hip-hop hybride la plus consacrée par les institutions culturelles légitimes en France revendique-t-il le fait de ne pas produire de spectacles militants. Il déclare ainsi, dans une interview donnée à l'hebdomadaire *Le Point* en octobre 2015 : « *S'engager c'est quoi ? Porter des drapeaux de pays dont on ne connaît pas l'histoire ? Ou mettre différentes populations en contact ?* ». Il estime qu'il n'est « *pas un artiste engagé* » et plaide pour un hip hop « *esthétique* » qui a pour objectif de « *divertir* »⁴⁸⁶. Dans ce cas, plus que de non-politisation, on peut parler, à la suite de Camille Hamidi, de « *contextes qui, loin d'être forcément propices à la politisation, peuvent au contraire favoriser l'évitement du politique* » (Hamidi, 2006 : 12). Ici, c'est le cadre institutionnel qui incite les pratiquants de ce pôle à éviter de politiser leurs œuvres, alors même qu'ils appartiennent fréquemment aux fractions culturelles médianes des classes populaires, et présentent des trajectoires d'extraversion sociale susceptibles de favoriser un plus fort degré de politisation (Schwartz, 1998, 2011b).

Politisation militante et subversion politique

Inversement, le pôle du quartier raconté (*G2pur*) – mais aussi, ce qui va à l'encontre du sens commun, celui du quartier folklorisé (*G2folk*) – sont ceux où l'on trouve plus fréquemment des œuvres dont le contenu ou la démarche est politique.

Les pratiquants du pôle *G2pur* sont ceux qui sont le plus susceptibles de produire des œuvres au contenu et à la démarche explicitement politiques. Comme nous l'avons montré (voir *supra*), leur investissement dans le hip-hop est souvent motivé par une volonté revendiquée de s'en servir comme un outil de transformation sociale, soit à travers la transmission de la pratique (objectifs socio-éducatifs), soit à travers la diffusion de message (objectifs moraux ou militants). Dans le premier cas, l'ancrage concret de la pratique repose sur une volonté d'en

⁴⁸⁶ « Mourad Merzouki, le hip hop version danseur étoile », *Le Point*, 1^{er} octobre 2015

faire un outil d'émancipation, d'instruction ou de transmission de valeurs générales (fraternité, antiracisme, etc.), mais spécifiquement adressées aux habitants des quartiers. Et les pratiquants qui encadrent cette transmission (notamment dans le cadre des associations spécialisées) s'inscrivent dans la continuité de certains pionniers qui avaient investi le hip-hop dès le milieu des années 1980 comme un outil de réhabilitation sociale des « jeunes de banlieue » en proie à la stigmatisation médiatico-politique (voir chapitre 2). Dans le second cas, le choix de raconter de façon réaliste les préoccupations et/ou les styles de vie des habitants des quartiers en général favorise la formulation de discours abordant des questions générales (rapport aux institutions, discriminations, racisme, etc.) reposant sur une division du monde entre un « nous » et un « eux ». Dans les deux cas perdure l'idée de défendre des pratiques singulières aux quartiers, et donc l'idée de la « *culture comme mode de représentation* » (Arnaud, 2005 : 178) d'un groupe social ou de ses intérêts supposés ou réels dans l'espace public. On retrouve cette idée de représentation dans les propos des morceaux du rappeur Ludovic, qui parle souvent à la première personne et s'inclut généralement dans le groupe des « *gens de cité* ». On la retrouve aussi dans les propos d'un graffeur, rencontré à l'occasion d'une table-ronde en marge d'un festival de hip-hop et attaché à une conception puriste du graffiti, qui dit qu'il est « *fier de rendre sa ville plus belle* » et qu'il « *veuf[t] redécorer les murs moches partout où c'est possible* » parce que « *la ville est une oppression de l'être humain, c'est comme l'enfermer dans une cage de laideur* ». La trajectoire sociale de ces pratiquants, dont l'exemple modal est celle de l'extraversion frustrée, les rend particulièrement à même d'adopter ce point de vue conflictuel et critique sur le monde, et de le formuler grâce au petit capital culturel qu'ils ont acquis à travers elle. Il est alors logique que ce soit parmi les pratiquants de ce type de hip-hop que l'on trouve les quelques artistes ouvertement militants ou dits engagés.

Les pratiquants du hip-hop du pôle *G2folk* s'attirent généralement les foudres des hip-hoppeurs les plus militants (et des militants tout court) pour leur supposée « dépolitisation ». Pourtant, nous voulons montrer ici que leurs œuvres possèdent un contenu hautement politique, et que leur démarche artistique est elle-même susceptible d'être analysée en termes politiques.

En plus de la « *critique artistique du capitalisme* » (Boltanski & Chiapello, 1999 : 501-576) qui leur est fréquemment adressée, les hip-hoppeurs de ce pôle font régulièrement l'objet d'une critique anticapitaliste de l'artiste. Ils sont alors taxés de prôner la réussite matérielle et l'opulence au détriment des plaisirs plus simples, d'inciter aux actes délinquants (trafic,

vandalisme), de valoriser l'individualisme au détriment de la solidarité, de vanter la violence physique au détriment de relations sociales pacifiques, de glorifier la toute-puissance virile et d'entretenir le sexisme au détriment du respect de l'égalité sexuelle. Ces critiques, qui ne sont ni propre aux hip-hoppeurs français⁴⁸⁷, ni au hip-hop en général⁴⁸⁸, sont fréquemment formulées par des profanes (journalistes, professionnels de la politique) qui ne s'embarrassent pas à distinguer les différents courants du hip-hop.

Le rap ghetto est le plus visé par les commentateurs, toutes tendances politiques confondues. Si l'on s'en tient aux dernières années, le rap fut ainsi taxé de « *sous culture d'analphabètes* » (Eric Zemmour, en 2008) et les rappeurs de « *branleurs millionnaires* » (Charb, en 2013). Et le ministre de l'Intérieur Manuel Valls accuse en 2013 « *un certain nombre de "chansons" – si l'on peut dire – de rappeurs tels que 113, Sniper, Salif, Ministère Amer, Smala ou encore Lunatic, dont les paroles sont d'une violence absolument inouïe contre la France, ses autorités civiles et militaires, son drapeau* ». Des rappeurs de ce pôle font aussi fréquemment l'objet de plaintes judiciaires, le plus souvent pour apologie de la violence contre l'État ou ses institutions (Ministère Ämer, NTM, 113, Salif, Alibi Montana, Sefyu, Abdellos, Booba, etc.)⁴⁸⁹. Le graffiti et le tag vandales font quant à eux l'objet d'une condamnation presque unanime par les pouvoirs publics depuis leur émergence dans l'espace médiatique au milieu des années 1980 (Vulbeau, 1992). Plus précisément, Karim Hammou note que c'est à partir de 1989 que le tag est constitué en « problème public », lorsque dans les médias, des responsables politiques commencent à « *percevoir comme spécifique une catégorie de pratiques qui tendaient jusque-là à être pensées en continuité avec les autres pratiques de graffitis – notamment artistique et politique* » (Hammou, 2009 : 67). Mais depuis une dizaine d'années, aux politiques locales de valorisation du *street art* et de formes de graffiti « propres » (sur des espaces dédiés ou sur des supports amovibles, par exemple) répondent des dispositifs de lutte accrue contre le graff vandale. Ainsi, la mairie de Paris s'est-elle

⁴⁸⁷ Voir l'analyse de cette critique que livre le professeur et journaliste étasunien Russel A. Potter dans son essai sur le « spectacle postmoderniste » du hip-hop, Russel A. Potter, *Spectacular vernaculars. Hip-Hop and the politics of postmodernism*, Albany, State University Press, 1995.

⁴⁸⁸ La linguiste Isabelle Marc Martinez remarque à juste titre que « *l'affichage des signes de richesses n'est pas l'apanage des rappeurs : nombre d'artistes contemporains, y compris les rockstars mais pas exclusivement, ont des attitudes similaires vis-à-vis de l'argent et du luxe* » (Isabelle Marc Martinez, *Le Rap français. Esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, Bern, Peter Lang, 2008 : 219).

⁴⁸⁹ Remarquons ici que si les rappeurs français sont souvent poursuivis pour « apologie » de comportements déviants, leurs confrères étasuniens le sont beaucoup moins. Ils sont plus fréquemment condamnés pour des faits concrets, comme du trafic ou possession de stupéfiants (Wiz Khalifa, Snoop Dog), détention d'arme (Lil Wayne) ou violences (Chris Brown). Cela est dû en grande partie à une législation constitutionnelle garantissant une application beaucoup plus élargie du principe de liberté d'expression qu'en France. Toutefois, beaucoup de pratiquants de « rap ghetto » français ont également été condamnés pour des faits de violences (Joey Starr, Rohff, Seth Gueko, Booba, etc.) ou de trafic de drogue ou détention d'armes (Lacrim).

récemment engagée dans plusieurs actions de soutien aux *street artistes* (soutien au projet Tour Paris 13 offrant un éphémère lieu de pratique libre à certains artistes adoubés, participation financière au développement de l'application My Paris Street Art pour valoriser le patrimoine du *street art*). Mais plusieurs élus d'arrondissement radicalisent dans le même temps la lutte contre les autres graffitis et tags. Ainsi, en 2013, la mairie du 11^{ème} arrondissement a-t-elle lancé un « plan anti-graffiti » visant à réprimer plus durement les auteurs de ces actes. Pour stigmatiser les graffeurs, l'adjoint au maire de l'arrondissement chargé du tourisme Jean-Christophe Mikhaïloff, parle alors d'une « *délinquance en col blanc, de loisir* »⁴⁹⁰. Et le journaliste du *Figaro*, qui relate l'événement, de surenchérir en évoquant des « *tagueurs narcissiques qui déclinent, dès qu'ils le peuvent, leur signature sur les devantures, les façades, les rideaux de commerces....* » et en évoquant des « *vandales* » prêts à tout pour « *faire vivre "leur œuvre"* »⁴⁹¹. Au déni de la prétention artistique s'ajoutent donc ici la disqualification sociale et l'accusation de vandalisme. Et on s'aperçoit, par cet exemple, d'une grande permanence des arguments anti-graff dans les discours publics depuis près de trente ans. Certains danseurs pratiquant une danse de compétition spectaculaire se voient également disqualifiés et réduits à des chantres du virilisme incapables de recherche esthétique. Roberta Shapiro, note ainsi que dès le milieu des années 1990, « *dans la presse, à la fois généraliste (Le Monde, Libération) et spécialisée (revues de danse, revues hip-hop), on voit émerger, [...], un discours critique structuré. Les journalistes cessent de se focaliser sur les caractéristiques sociodémographiques des pratiquants pour se transformer en critiques d'art. [...] On ne parle plus de jeunes mais d'artistes, de danseurs étoiles, d'interprétations et d'œuvres, qu'on analyse désormais à travers les catégories de l'histoire de l'art* » (Shapiro, 2012 : 181). Pourtant, en même temps qu'émerge cette lecture esthète, les grandes compétitions font l'objet de beaucoup moins d'attention médiatique. Et lorsqu'elles le font, les journalistes ne manquent pas de souligner les lacunes des danseurs qui s'y produisent, et de mobiliser en creux les clichés servant à disqualifier le rap ghetto (violence, machisme, *bling bling*, etc.). Ainsi, dans un article du *Monde* sur le Juste Debout, le journaliste s'interroge : « *un univers de racailles, le hip-hop ? Un simple coup d'œil à la foule du Juste debout suffit à contredire l'assertion. L'atmosphère y est bon enfant, voire familiale. La*

⁴⁹⁰ « Le XI^e arrondissement en guerre contre les «serial tagueurs», *Le Figaro*, 16 octobre 2013. La catégorisation sociale dressé par cet élu de façon caricaturale – et sans doute peu fondée empiriquement – rappelle toutefois un constat que nous avons dressé plus haut (chapitre 3) : le fait que le recrutement social des graffeurs est historiquement différents de celui des autres hip-hoppeurs, et qu'aux côtés de jeunes de milieu populaire, on trouve des membres des fractions cultivées des classes moyennes et des classes supérieures.

⁴⁹¹ *idem*.

persistance du préjugé vient sans doute de l'amalgame avec le rap »⁴⁹². Et dans un article de *Libération* consacré au machisme dans la danse hip-hop, la journaliste lie l'évolution esthétique du hip-hop de scène à sa capacité à être non violent et à ne pas faire référence aux problèmes sociaux. Elle écrit que « *depuis les débuts, le hip-hop a évolué rapidement vers une gestuelle plus souple, un état d'esprit beaucoup moins guerrier, des choix musicaux plus libre (du flamenco à Bach, par exemple) et des thématiques moins sociales – pour aller jusqu'à l'abstraction* »⁴⁹³. Toutes ces critiques et commentaires contribuent à renvoyer le hip-hop du pôle *G2folk* à une apologie de modes de vie déviants, ou bien à une simple émanation inspirée de la culture des rues. Ce faisant, elles font de ces œuvres des objets non politiques car peu pensés politiquement et élaborés par des pratiquants manifestant un faible intérêt pour la politique – du fait de leurs appartenances aux franges les moins bien dotés des classes populaires – et parfois stigmatisés pour cette raison.

Pour autant, on peut aussi voir dans toutes ces œuvres des formes de subversion politique. Premièrement, le réinvestissement de la culture des rues – même dans sa version folklorisée – à des fins marchandes consiste à proposer une vision conflictuelle du monde (« nous » / « eux »). Les critiques que cette démarche commerciale suscite témoignent d'ailleurs, en creux, du caractère socialement clivant d'un tel acte. Par ailleurs, les œuvres de ce pôle – et notamment le rap ghetto – font référence à des grandes questions de société comme le rôle de l'Etat dans les possibilités d'ascension sociale, les inégalités économiques ou raciales ou encore l'organisation et le rôle de la famille et des relations femmes-hommes. Il s'agit donc d'œuvres politiques au sens que nous en avons donné plus haut. Deuxièmement, loin d'être politiquement neutres, ces œuvres sont souvent des prises de position sur ces grands enjeux. En effet, valoriser la réussite matérielle individuelle et l'opulence est un défi au modèle républicain français de promotion sociale par le mérite et l'apprentissage scolaire et de redistribution des richesses. De même, valoriser un modèle de répartition stricte et rigide des rôles entre hommes et femmes et de réification du corps de femmes est un affront au mouvement politique de réduction des inégalités de sexe et de lutte contre les discriminations sexistes. Valoriser la violence physique est une façon de prôner le fait de se rendre justice soi-même et d'acter l'incapacité de l'Etat à établir la justice. Enfin, la valorisation de l'économie souterraine (trafic de stupéfiants ou économie informelle de biens de consommation courante) ne doit pas être comprise comme une simple apologie d'un mode de vie de gangster trafiquant

⁴⁹² « Juste debout, l'internationale du hip-hop », *M le magazine du Monde*, 23 mars 2012.

⁴⁹³ « Le hip-hop filles en tête », *Libération*, 2 avril 2014

et opulent sur le modèle de *Scarface*. On peut aussi y voir une façon d'évoquer le fait que, dans beaucoup de quartiers populaires, l'économie de la drogue ou le « business » (Tafferant, 2007) constituent de véritables filets de sécurité pour les moins dotés socialement et bénéficient de l'assentiment bienveillant de nombreux habitants (Duprez & Kokoreff, 2000). Bref, dans bien des cas, la folklorisation de la culture des rues peut être lue comme une mise en spectacle de la subversion, c'est-à-dire du « processus par lequel les valeurs et principes d'un système en place sont contredits ou renversés »⁴⁹⁴. Et y voir un propos non-politique est une erreur d'appréciation...ou un acte délibéré visant à discréditer ce propos avant que de l'analyser. Les hip-hoppeurs de ce pôle, qui appartiennent le plus souvent aux fractions économiques les plus précarisées des classes populaires, en stagnation ou éventuelle mobilité sociale descendante, adressent à travers leur art un système de représentation du monde social minoritaire, car provenant d'« en bas ». Dans certains cas, on peut sans doute assimiler cette démarche à un sécessionnisme culturel ou social⁴⁹⁵, quand bien même les pratiquants ne définissent pas volontiers comme des artistes engagés. Mais, dans tous les cas, il ne s'agit pas d'un sécessionnisme économique, tant ce « spectacle de l'authenticité » – qui a en partie remplacé « l'authenticité du spectacle » en une trentaine d'années (Gonzales, 2005 : 47) – constitue désormais une part importante de l'industrie du divertissement et des loisirs « grand public » en France.

C. Quel avenir pour l'encadrement des jeunes des quartiers ?

Il reste enfin à s'interroger sur l'évolution des fonctions d'encadrement qu'occupe aujourd'hui la pratique du hip-hop dans les quartiers populaires.

Le mode d'encadrement déployé par les associations spécialisées dans les quartiers populaires, que nous avons appelé « encadrement d'ouverture » est structurellement en perte de vitesse et fait l'objet d'une crise de renouvellement. En effet, si cet encadrement permet théoriquement à tous les pratiquants d'y développer leur art, indépendamment du contenu esthétique ou thématique, il reste qu'il favorise surtout la transmission du hip-hop du pôle du quartier raconté (*G2pur*), plus fidèle aux conceptions du hip-hop des pionniers, qui

⁴⁹⁴ Définition du *Dictionnaire Larousse*, 2015.

⁴⁹⁵ Il s'agit là d'une analyse récurrente dans l'histoire au sujet de la plupart des musiques *underground* pratiquées par des jeunes de classes populaires. Voir Jean-Marie Seca, *Les musiciens underground*, Paris, PUF, 2001.

s'attachaient à maintenir leur autonomie artistique vis-à-vis du marché et des institutions culturelles. La victoire du hip-hop marchandisé, et dans une moindre mesure du hip-hop institutionnalisé, impliquent donc une mutation importante intervenue entre les deux générations de l'élite artistique des cités. Si les pratiquants de la deuxième génération restent majoritairement des enfants des cités et de l'immigration des années 2000, ils conçoivent désormais le hip-hop plus volontiers comme une activité professionnelle et génératrice de revenus permettant de « sortir du ghetto » individuellement et à tout prix que comme une activité socio-éducative ayant pour finalité l'émancipation et la réhabilitation symbolique des jeunes des quartiers.

Toutefois, les associations spécialisées du hip-hop restent, avec les petites entreprises privées (labels, centre de danse privé, etc.) qui émergent depuis la fin des années 1990, les principaux organisateurs de la pratique quotidienne des hip-hoppeurs de la deuxième génération. Nos enquêtes de terrain montrent à quel point les bénévoles et les salariés qui y travaillent continuent de participer à l'encadrement d'une partie significative des jeunes garçons et de certaines jeunes filles des cités, dès l'enfance et jusqu'à la fin de l'adolescence. On peut alors se demander quelles sont actuellement les formes d'encadrement qui concurrencent ces associations à l'échelle locale.

On peut voir dans cet encadrement certaines similitudes avec l'encadrement par la pratique du sport dans les quartiers populaires. En effet, William Gasparini remarque que, depuis le début des années 1990, « *le sport a souvent été présenté comme un puissant ciment ou du moins comme un modèle d'intégration pour des populations issues des immigrations et pour les "jeunes des cités"* », sur la base de croyances en un « *schème des vertus sociales et éducatives du sport [...] vague : de la pacification des banlieues à la sociabilité et la réalisation de soi* » (Gasparini, 2008 : 7). Comme le hip-hop, le sport fait donc dans les années 1990 l'objet de nombreuses mesures de soutien public, au nom de sa capacité supposée à constituer « *une morale en acte* » (*ibid.* : 8) : financements associatifs, mise en place de plans de prévention, d'insertion ou d'éducation à la citoyenneté par le sport (Charrier & Jourdan, 2005). Sport et hip-hop connaissent donc de la même utilisation⁴⁹⁶ dont la finalité première est de fournir aux bénéficiaires des outils de réhabilitation symbolique individuelle et collective et de leur

⁴⁹⁶ Les similitudes de recrutement social entre les éducateurs sportifs et les encadrants associatif du hip-hop dans les quartiers populaires sont flagrantes. Ce sujet fait l'objet d'un article à paraître : Louis Jesu, Cyril Nazareth, « Football et rap dans les cités. La production d'une culture populaire d'institution », *Genèses*, 2016 (à paraître).

proposer un socle moral qui les éloigne des tentations que constituent les carrières délinquantes. Ainsi, Marwan Mohammed remarque que dans les quartiers populaires, la pratique du hip-hop continue aujourd'hui de constituer un « *pôle normatif* » parmi d'autres au sein de l'espace des styles de vie des jeunes des cités de région parisienne sur lesquelles il a enquêté (Mohammed 2011 : 237). Elle coexiste avec d'autres activités, notamment sportives (boxe et football, surtout) mais pas uniquement (investissement scolaire, moto, etc.) pour constituer une alternative au « monde des bandes », qui constitue le pôle le plus déviant de ces styles de vie.

Sur nos terrains, nous avons ainsi été frappés par la récurrence des comparaisons que dressaient les pratiquants entre l'investissement dans le hip-hop et l'investissement dans le sport (football, basket et boxe notamment), pour expliquer à la fois l'importance de la persévérance, du dépassement de soi, et le gain de respectabilité qui en découle. Plusieurs pratiquants que nous avons rencontrés ont d'ailleurs abandonné la pratique du sport en club (par choix, ou suite à des blessures, par exemple) pour se consacrer au hip-hop. C'est particulièrement le cas pour les danseurs, dont les dispositions physiques liées à la pratique d'un sport de façon assidue sont facilement transposables dans la pratique de la danse hip-hop. Ainsi, le fondateur d'Urban Mood, Gauthier (36 ans, père graphiste, mère productrice de spectacles, Bac professionnel), a-t-il pratiqué le football en club avant de devenir danseur puis professeur de danse. Le danseur Rodrigue (33 ans, mère immigrée nigériane et psychologue, bac général) a obtenu un Deug de STAPS et envisageait de devenir professeur de sport avant de réussir à vivre de son art. Mais on retrouve aussi, de façon moins intuitive, des profils similaires pour certains rappeurs, comme Ludovic, qui a pratiqué le basket à un niveau préprofessionnel jusqu'à ce qu'une blessure, à l'âge de 21 ans, l'oblige à renoncer à une carrière de sportif et qu'il s'investisse de plus belle dans le rap. Enfin, le rappeur Malik, (33 ans, père peintre en bâtiment, mère femme de ménage, BTS action commerciale), qui est enseignant en lycée professionnel, est-il aussi ancien licencié et entraîneur d'une équipe de football au club de Toureau. Dans son cas, le sport et le rap qu'il pratique (rap assez moralisateur et autobiographique, *G2pur*) sont les deux pans d'un même engagement bénévole au service de la jeunesse de Toureau et servent de support aux mêmes objectifs de changement social.

Par ailleurs, il est frappant de constater que l'on retrouve associés sport et hip-hop dans les discours médiatiques et politiques, lorsqu'ils sont présentés comme l'antithèse morale et citoyenne des activités délinquantes. Ainsi, le sportif et le rappeur « positif » (c'est-à-dire ne pratiquant pas le rap ghetto ni un rap trop militant), sont souvent présentés comme des

exemples de la réussite sociale des jeunes des quartiers, face à l'épouvantail que constitue le délinquant endurci des banlieues (Derville, 1997 ; Gasparini, 2008 ; Sedel 2009).

La pratique du hip-hop rentre en concurrence plus directe avec l'encadrement moral que procure l'investissement dans la pratique religieuse. En effet, de nombreux travaux ont montré que, depuis trois décennies, dans les quartiers populaires, un nombre croissant de jeunes garçons et filles – et particulièrement d'enfants d'immigrés maghrébins ou d'Afrique sub-saharienne – s'investissait dans une pratique de l'islam piétiste (notamment salafi). Ce mouvement n'est pas nouveau, puisque le mouvement *tabligh* y avait déjà œuvré depuis le début des années 1990. Mais la centralité qu'ont acquise depuis 2001 les questions de discriminations raciales, les débats sur l'« identité nationale » et les enjeux de géopolitique liés au Proche-Orient et au Moyen-Orient ont contribué au renouveau de cette pratique. Comme le hip-hop, cette version de l'islam est un vecteur de distanciation ou de rupture avec la culture des rues. S'intéressant à la façon dont ces religiosités juvéniles s'insèrent dans les parcours sociaux d'adolescents de familles populaires d'une ville moyenne de l'est de la France, Nathalie Kapko souligne à quel point celui-ci peut constituer un « recours », notamment après un échec scolaire (Kapko, 2007). À travers une enquête menée dans des cités HLM de la région parisienne et de Toulouse, Sami Zegnani montre comment la pratique de l'islam salafi est, pour les jeunes délinquants, un vecteur de stabilisation notamment à travers la mise en couple et la constitution de familles (Zegnani, 2013). Michel Kokoreff et Didier Lapeyronnie écrivent à ce sujet que la religion « *fournit des références structurantes pour la plupart des habitants et participe de la logique de ghettoïsation [...] en unissant la population autour de significations communes* » (Kokoreff & Lapeyronnie, 2013 : 36). Par ailleurs, comme pour le hip-hop, un pôle de pratiquants utilise alors les outils moraux et les règles comportementales d'inspiration religieuse pour fonder des engagements sociaux ou politiques locaux⁴⁹⁷. Sami Zegnani montre en outre que, parmi les jeunes des quartiers enquêtés, la pratique religieuse est en concurrence directe avec l'investissement dans le rap et la danse hip-hop parce qu'elles forgent de types de perceptions du monde et de relations sociales différentes, circonscrites à la famille et la communauté des croyants dans un cas, larges et diverses dans l'autre⁴⁹⁸.

⁴⁹⁷ Sur ce point, voir les exemples que donne Gilles Kepel dans son essai *Banlieue de la République: société, politique et religion à Clichy-sous-Bois et Montfermeil*, Paris, Gallimard, 2012.

⁴⁹⁸ On pourrait aussi signaler que Gérard Mauger considère que le hip-hop et le « revival musulman » – c'est-à-dire la montée de la revendication et de la manifestation de la foi musulmane – constituent, dans les années 2000, les deux pôles de la nouvelle « bohème populaire », c'est-à-dire le pôle des styles de vie déviants des jeunes

Sur nos terrains d'enquête, la rivalité entre le hip-hop et l'encadrement moral que procure l'investissement dans la pratique religieuse se donne à voir de façon toujours indirecte puisqu'il n'y a pas véritablement de concurrence pour l'accès aux mêmes biens matériels ou symboliques (locaux, subventions, etc.). Mais elle est bel et bien présente dans de nombreux discours et dans les trajectoires de certains pratiquants.

Premièrement, certains pratiquants se sont investis successivement dans la pratique religieuse et dans le hip-hop. C'est ainsi le cas d'Abdel (28 ans, père chauffeur livreur, mère femme de ménage, brevet). Après un parcours de petit délinquant, il est incarcéré pendant plus d'un an avant d'être envoyé chez des proches dans le pays d'origine de son père, la Mauritanie. Là-bas, il découvre une pratique rigoureuse de l'islam (qui n'est pas celle de ses parents), et fréquente l'école coranique. Il revient marié et père d'un enfant trois ans plus tard et se remet à rapper. Dans un premier temps, ses morceaux sont très introspectifs, et comportent de nombreuses références au Coran sur un mode moraliste. Il y aborde souvent son propre parcours et se présente comme « *un revenant* » qui a retrouvé « *le droit chemin* »⁴⁹⁹. Peu à peu, il a ensuite évolué vers un rap moraliste qui accorde plus de place aux plaisirs simples (la famille, les amis, la joie de vivre) et qui est moins empreint de références religieuses, tout en continuant à être un fervent pratiquant. Ici, on voit comment le rap et la religion agissent de concert et fournissent à Abdel des repères moraux et familiaux. Mais dans d'autres cas, la pratique du hip-hop est incompatible avec celle de la religion, qui procure plus rapidement des références structurantes pour les jeunes les plus symboliquement dégradés (échec scolaire, parcours délinquant, stigmatisation sociale). À Vergny, dans le quartier des Prairies, Stéphane, co-fondateur de VCB, a constaté que certains entraînent alors dans des logiques de radicalisation politico-religieuse que son association a bien du mal à concurrencer. C'est le sens du constat amer qu'il dresse au sujet de son action au service des jeunes habitants de la cité de Vergny, dans laquelle il a passé presque toute sa vie :

Les petits, si tu ne leur permets pas de s'exprimer, s'ils traînent dans le quartier, et bah après, ils décrochent. Et après, il leur reste quoi comme option ? La voyoucratie et la djihadocratie. [...] Si je ne me sentais pas utile, je resterais chez moi au lieu de venir aider les jeunes⁵⁰⁰

quartiers populaires caractérisé par la bonne volonté culturelle (Mauger, 2009a : 91). Cependant, cette affirmation nous semble trop essentialisante, car elle ne s'attache pas à distinguer, comme nous le faisons, différents pôles de pratiquants du hip-hop. Or, ces pratiquants ne présentent pas tous les mêmes dispositions culturelles. Pour autant, on peut supposer qu'il existe bien une concurrence entre l'islam piétiste et les pôles du quartier dépassé et du quartier raconté, dans le sens qu'ils sont tous sous-tendus par la bonne volonté culturelle.

⁴⁹⁹ Entretien avec Abdel réalisé le 9 avril 2013.

⁵⁰⁰ Entretien avec Stéphane réalisé les 11 et 18 juillet 2015.

Deuxièmement, la pratique religieuse – et notamment la pratique religieuse ostentatoire et prosélyte – fait l’objet de nombreuses moqueries et vannes amicales de la part des pratiquants, des bénévoles et des personnels de renforts dans le cadre des associations sur lesquelles nous avons enquêté. Ainsi, dans les locaux du Véridique Clan, lorsqu’il arrive que certains rappers affichent ostensiblement leur pratique religieuse – soit en allant prier dans un coin d’une salle, soit en arborant une barbe, par exemple – ces derniers se voient souvent gratifiés de quelques plaisanteries amicales de la part des autres personnes présentes qui les qualifient de « *talibans* » ou encore de « *Frère musulman* » [i.e. Frères Musulmans]. De la même manière, lors d’une *block party* organisée par Urban Mood dans un parc près des locaux de l’association à Paris, un graffeur qui participait à une animation en plein soleil, tout en pratiquant le jeûne du ramadân s’est-il fait qualifier publiquement, devant nous, par un de ses pairs, de « *Terroriste. Mais lui, sa bombe, c’est sa bombe de peinture* ». Inversement, la pratique religieuse ne fait pas l’objet de telles remontrances lorsqu’elle se manifeste de façon discrète et non-prosélyte : par exemple lorsqu’un rappeur refuse une bière au nom de sa religion, ou bien s’absente pour aller à la mosquée, ou encore lorsqu’un autre évoque des souvenirs de catéchisme. La religiosité, qui est visible au quotidien et qui imprègne les modes de vie de nombreux habitants des quartiers populaires, est largement tolérée dès lors qu’elle reste de l’ordre de la sphère privée des pratiquants et que ceux-ci ne tentent pas de convaincre les autres des bienfaits des principes moraux et comportementaux qu’elle inspire. Les sorties de ce cadre – finalement très proche d’une conception dite « ouverte » de la laïcité, telle que la prévoit la loi de 1905 – sont susceptibles de faire l’objet d’un rappel à l’ordre collectif, généralement sur le mode de la plaisanterie. Ces mondes locaux du hip-hop constituent des pôles normatifs d’encadrement des adolescents qui restent fondés sur le vieux socle moral de la génération des pionniers (le slogan « *peace, love, unity and having fun* »). Ce socle moral, s’il est moins présent dans les discours des pratiquants de la deuxième génération, continue néanmoins de concurrencer, d’un point de vue normatif, les vertus et le crédit symbolique qu’est susceptible de procurer la pratique religieuse pour les jeunes les moins bien dotés des quartiers populaires.

Plus généralement, le hip-hop incarne aujourd’hui dans les quartiers populaires un pôle normatif fédérateur pour la jeunesse, surtout masculine. Ainsi, dans les associations sur lesquelles nous avons enquêtés, l’ensemble des activités et des sociabilités qui se déroulent autour d’elles sont caractérisées par les principes d’égalité, d’antiracisme et de tolérance vis-à-vis des différences (culturelles, sociales, morales, etc.). L’« encadrement d’ouverture » que

nous avons mis évidence (voir chapitre 3) se caractérisait à la fois par une grande tolérance vis-à-vis des dispositions de la culture des rues et par une incitation à l'ouverture culturelle et sociale des bénéficiaires, dans une optique de professionnalisation. La permanence de cet encadrement est donc déjà un affront à la logique de fermeture, que celle-ci soit synonyme d'exclusion ou au contraire de création de solidarité et de lien sociaux forts et protecteurs face à l'hostilité de l'extérieur⁵⁰¹.

De fait, alors qu'on trouve peu de filles parmi les bénéficiaires, ceux-ci constituent une représentation assez fidèle des différents groupes ethniques et des tendances politiques ou religieuses qui coexistent parmi les jeunes habitants des quartiers concernés de Toureau, Vergny et de Paris, dans leur ensemble. Plusieurs éléments formels attestent que ces activités associatives constituent une mixité populaire en acte⁵⁰², c'est-à-dire une mixité entre les diverses franges des habitants des quartiers populaires partageant une appartenance de classe. Premièrement, elles sont concrètement ouvertes à toutes et tous. Elles se déroulent en effet dans des locaux dont la porte reste généralement ouverte ou entre entrouverte et sont financièrement accessibles. Elles ne nécessitent aucun prérequis et les encadrants n'y opèrent aucune sélection entre les pratiquants (comme dans les clubs de sport, par exemple). En conséquence, on y observe une importante diversité des dispositions sociales et culturelles entre les pratiquants, qui débouche sur la coexistence d'*hexis* et de styles de vie relativement divers, correspondant à différentes fractions des « jeunes des cités ». Ainsi, au sein du Véridique Clan coexistent des rappers qui pratiquent une musique mystique d'inspiration soufie et des rappers de rap ghetto. Et, dans la même journée, on peut y croiser un rappeur effectuant sa prière dans le fond d'une salle, des adolescentes enregistrant des morceaux de RnB aux paroles frivoles, un rappeur partageant avec l'ingénieur du son un joint et bouteille de rhum ramenée des Antilles, et un autre qui passe saluer ses amis accompagné de ses enfants qu'il a été chercher à l'école. Parmi les élèves des cours de danse proposés par VCB, on trouve à la fois des jeunes filles coquettement maquillées, des adolescents récemment immigrés qui parlent mal français arborent le maillot de l'équipe de football du Sénégal, et des jeunes adultes portant la barbe et sortant de la mosquée de la cité. Enfin, lors de la *block*

⁵⁰¹ Didier Lapeyronnie propose, pour qualifier cette ambivalence du quartier, la métaphore de la « cage » et du « cocon » (Didier Lapeyronnie, *Ghetto urbain. Ségrégation, violence, pauvreté en France aujourd'hui*, Paris, Robert Laffont, 2008).

⁵⁰² C'est en ce sens qu'il faut comprendre les propos de Stéphane, professeur de VCB et membre de la génération des pionniers : « *On a des ministères de la Ville, des politiques de la Ville, des politiques de proximité, de mixité* [prononcé avec un accent moqueur imitant un orateur en campagne électorale]. *Tout ça, c'est que des mots. Sur le terrain, nous, on ne se pose même pas la question. On n'a pas besoin de brandir l'étendard politique. La mixité, le vivre-ensemble, ça fait partie de mon éducation depuis qu'on me torche le cul. On n'a pas besoin de me le rabâcher politiquement.* » (Entretien avec Stéphane réalisé le 11 juillet 2015).

party annuelle organisée en plein air par Urban Mood⁵⁰³, se côtoient parmi les spectateurs des enfants de familles juives orthodoxes habitant le quartier portant la kippa, des mères de familles africaines en boubou, de jeunes graffeurs et danseurs torsés nus et des pionniers du hip-hop portant de façon ostensible leur pendentif de la Zulu Nation.

Mais surtout, l'affirmation ou la mise en avant catégories ethniques⁵⁰⁴ ou raciales, ou encore de ses particularités culturelles ou religieuses est quelque chose de fréquent et qui ne pose pas problème. En effet, malgré la permanence d'une triple dimension raciale, genrée et de classe dans le recrutement social des hip-hoppeurs des deux générations – une majorité d'hommes habitant les quartiers populaires et/ou enfants d'immigrés maghrébins, sub-sahariens et antillais– il est frappant de constater que la variable de race est celle qui transparait le moins dans la pratique quotidienne du hip-hop que nous avons observée. Les appartenances de classe ou de fractions de classe sont au principe de différents rapports à l'espace du quartier, et constituent le principal élément de polarisation du hip-hop de la deuxième génération. La dimension genrée se laisse voir dans des attitudes virilistes, des phénomènes d'exclusion des femmes, et dans certaines œuvres – notamment de rap – ouvertement sexistes, qui provoquent des phénomènes de ségrégation entre hip-hoppeuses et hip-hoppeurs. En revanche, la dimension raciale, si elle est au principe de différentes formes de rapport au politique et qu'elle se reflète parfois dans la pratique, ne semble pas générer de tels phénomènes de division, de spécialisation ou de ségrégation. D'un point de vue racial, le mot d'ordre « *unity* » hérité des premières heures du hip-hop continue de s'appliquer aux pratiquants du hip-hop de la deuxième génération.

Par exemple, certains pratiquants ou encadrants s'interpellent ou se désignent souvent en faisant référence à des catégories ethniques ou raciales (« nous, les Antillais », « les Rebeus », « Toi, le Z (Zaïrois) », « Les Comoriens », « les Asiat' », « le Feuj », etc.) sans que cela ne constitue un enjeu de vexation pour personne. Ces catégories sont d'ailleurs souvent mobilisées de façon ironique : « *pourtant, nous les Feuj, on a le bras long sur tous les business* » dit un danseur et animateur de *battle* pour ironiser sur son faible niveau activités du moment ; « *vous les Antillais, vous avez le sang trop chaud. Inch'allah ma fille ne sortira jamais avec un mwaka [i.e. Antillais] comme vous* » lance un rappeur à deux autres qui évoquaient leurs conquêtes amoureuses ; « *il fait du break pour être souple pour bien faire sa*

⁵⁰³ À laquelle nous avons assisté en juin 2013.

⁵⁰⁴ La notion de groupe ethnique est ici utilisée en référence aux travaux pionniers de Fredrik Barth sur les frontières ethniques (Barth, 1969).

prière à la mosquée » plaisante un professeur de VCB à un de ses élèves au sujet d'un autre qui met beaucoup de zèle pour s'étirer au sol avant le début du cours). On peut sans doute voir dans l'usage de ces catégories une forme d'ethnisation des relations sociales⁵⁰⁵. On peut aussi supposer que la relative homogénéité d'appartenance de classe entre les individus qui gravitent autour de ces associations est un terreau fertile pour l'émergence de telles catégories de pensées et d'identification. Mais cet usage banal de catégories est aussi et paradoxalement, selon nous, le révélateur d'une grande capacité des activités associatives du hip-hop dans les quartiers populaires à, mettre de côté les divisions ethniques et raciales. Ainsi, ces lieux de la pratique quotidienne du hip-hop fonctionnent-ils sur le mode d'un universalisme fédérateur ouvert à l'expression des individualités. En ce sens, le hip-hop qui y est proposé est une version alternative et complémentaire de l'égalitarisme républicain parfois accusé d'être « indifférent à la différence ».

Les hip-hoppeurs qui commencent à pratiquer à partir du début des années 2000 manifestent vis-à-vis de la première génération quelques continuités et de profondes ruptures.

Nos enquêtes mettent en évidence que, de façon générale, le recrutement social (de race, de classe et de sexe) des pratiquants a très peu évolué depuis le milieu des années 1980. Ceux-ci sont majoritairement les petits frères des « pionniers » : des hommes, adolescents et jeunes adultes, habitants des quartiers populaires et/ou enfants d'immigrés. Ce recrutement social perdure par la force de logiques sociales internes et externes, qui tendent à rendre plus coûteux l'entrée et le maintien dans l'univers du hip-hop des pratiquants ne présentant pas ces dispositions sociales. La pratique routinière du hip-hop par ces jeunes se réalise essentiellement auprès d'associations, d'équipements socioculturels ou des petites entreprises spécialisées, ou encore dans espaces marginaux ou illégaux de l'espace public situés majoritairement dans les quartiers populaires.

Cette deuxième génération se caractérise par une grande diversification esthétique et thématique des œuvres et par une évolution des modalités de diffusion, corrélatives d'un élargissement et d'une diversification des publics. L'ouverture au hip-hop des institutions culturelles légitimes et du marché privé des arts, du loisir et des divertissements de masse tendent à offrir aux pratiquants de plus nombreux espaces de diffusion et de représentation, tout en générant une concurrence plus forte entre eux. Mais alors que les institutions

⁵⁰⁵ C'est-à-dire « *le processus de la saillance des catégorisations ethniques dans nombre de situations concrètes en France* » (Bertheleu, 2010)

culturelles se révèlent très sélectives pour les hip-hoppeurs désireux d'y accéder, c'est principalement le marché privé qui leur permet, en proposant des œuvres esthétiquement diverses, de vendre leur art à un public grandissant, sur des scènes variées, et d'en tirer des revenus plus ou moins importants et durables. On peut donc parler d'une relative victoire du marché, qui repose sur l'adhésion, chez une partie croissante des jeunes garçons des cités les moins bien dotés, à la croyance que le marché est la principale voie de salut social dans un contexte de hausse de la ségrégation socio-spatiale des quartiers et de méfiance envers les institutions républicaines.

Les dynamiques d'ouverture n'ont toutefois pas fait disparaître un pôle du hip-hop « ancré », qui reste attaché aux modalités de pratique des pionniers. Leurs membres souhaitent de faire du hip-hop un outil de transformation sociale et politique, surtout à destination des habitants des quartiers populaires, et refusent de soumettre leur art aux exigences esthétiques et formelles exigées par le marché et les institutions culturelles légitimes.

Enfin, les associations spécialisées du hip-hop créées à partir de la fin des années 1990 par certains pionniers dans des quartiers populaires connaissent une perte de vitesse et d'influence. Et l'élite artistique de la première génération, qui avait construit un cadre de pratique autonome pour leurs cadets, traverse une crise de renouvellement. Salariés et bénévoles de ces associations continuent néanmoins de proposer aux « jeunes des cités » – et notamment aux moins bien dotés – des formes de réhabilitation symbolique concurrentes de celles procurés par l'encadrement sportif et la pratique religieuse. L'existence de ces associations garantit ainsi la permanence d'un encadrement fédérateur d'une partie de la jeunesse populaire, surtout masculine, reposant sur un socle moral universaliste et égalitaire.

Conclusion

La mise en œuvre de notre programme de recherche, qui consistait à saisir le hip-hop en cours – c'est-à-dire observer la pratique quotidienne et ordinaire des disciplines du hip-hop – et le hip-hop au long cours – c'est-à-dire saisir concrètement l'évolution de cette pratique entre deux générations de pratiquants – nous a conduit à construire une enquête basée sur une méthodologie spécifique. Cette enquête nous a alors permis de formuler plusieurs conclusions empiriquement fondées. Elle ouvre également de nouveaux chantiers d'interrogation et d'investigation en sciences sociales.

Pour une approche localisée et dynamique de de la circulation des objets culturels et des pratiques artistiques

En nous demandant qui pratiquait les disciplines du hip-hop, comment, et dans quels lieux, nous avons été amené à qualifier les hip-hoppeurs d'élite artistique des cités. La notion d'élite est au cœur d'importantes controverses méthodologiques et épistémologiques dans les champs de l'histoire et des sciences sociales, qui se sont renforcées dans les trois dernières décennies⁵⁰⁶. Ces controverses concernent l'usage même de la notion, dont certains historiens contestent la validité pour décrire les catégories sociales et l'évolution des processus de domination (économique, politique, culturelle, etc.) de certains groupes sur le reste de la société⁵⁰⁷. En sociologie, la notion d'élite divise les chercheurs au niveau international (Coenen-Huther J., 2004 ; Joly, H., 2005 ; Genieys W, 2011). Elle est les plus souvent associée aux thèses fonctionnalistes qui mettent l'accent sur la pluralité et l'hétérogénéité sociale des élites qui, dans différents secteurs de la société, sont en concurrence les unes par rapport aux autres au gré les configurations historiques, économiques ou politiques. Les sociologues dits structuralistes, Pierre Bourdieu en tête, préfèrent souvent substituer à la

⁵⁰⁶ Pour un aperçu de ces controverses et de la pluralité des principaux usages de la notion dans les travaux sociologiques et historiques des trente dernières années, voir la synthèse de Frédérique Leferme-Falguières et Vanessa Van Renterghem, « Le concept d'élites. Approches historiographiques et méthodologiques », *Hypothèses 2000, revue de l'École doctorale de l'Université de Paris I/Sorbonne*, 2001, p. 57-67.

⁵⁰⁷ Dans un article portant sur l'intérêt de l'usage de la notion dans l'historiographie de la Révolution Française, l'historien Michel Vovelle conclut qu'il s'agit d'un « *artefact* », d'un « *lien commun, [d'] une idée reçue, ou de l'illusion d'une époque* », Michel Vovelle, « L'Élite ou le mensonge des mots », *Annales E.S.C.*, 1974, p. 49-72.

notion d'élite celle de classe dominante ou de fractions de classe dominante, ou encore d'oligarchie, pour mettre l'accent sur le « maintien de la structure du champ du pouvoir » (Bourdieu, 2011 : 130), c'est-à-dire sur les relations objectives qui fondent les mécanismes de reproduction de la domination⁵⁰⁸. Pour notre part, nous avons utilisé la notion d'élite dans un sens dynamique et localisé.

En effet, il ne s'agit pas seulement de décrire les caractéristiques sociales (dispositions, capitaux, attributs de sexe et de race) des hip-hoppeurs, pour conclure qu'ils forment un groupe élitare composé d'individus mieux dotés que d'autres. Nos enquêtes ont montré que, parmi les pratiquants de la première comme de la deuxième génération, on trouve des individus appartenant à des franges variées des classes populaires – et plus rarement au bas des classes moyennes –, qui présentent une grande variété d'espèces de capitaux, de dispositions, de styles de vie et de rapports au politique. Deuxièmement, il s'agit d'une élite localisée dans un espace socio-territorial spécifique : les quartiers populaires et leurs habitants. L'élite artistique des cités désigne un groupe d'individus qui partagent le fait d'être majoritairement issus des quartiers populaires, dont la pratique quotidienne de certaines activités artistiques se déroule principalement dans certains de ces quartiers, et à qui cette pratique permet d'accéder à certains biens matériels (revenus, emplois) et symboliques (prestige, respectabilité, reconnaissance artistique, notoriété) rares localement. En bref, si les hip-hoppeurs constituent une élite artistique des cités, c'est à la fois parce le hip-hop est une activité historiquement ancrée dans les quartiers populaires, et parce que c'est la principale activité d'ordre artistique permettant l'accès à ces biens dans ces quartiers.

Pour autant, il serait réducteur de qualifier le hip-hop, de culture des cités, et ceci pour deux raisons. Premièrement, une telle expression laisse supposer que la pratique du hip-hop est une activité distinctive des habitants des cités, un « trait culturel » qui entrerait dans la définition anthropologique d'un groupe qu'ils constitueraient. Or, d'une part, les habitants des quartiers populaires ne forment pas une entité homogène et présentent une grande diversité sociale, hier (Champson & Marpsat, 1996) comme aujourd'hui (Kokoreff & Lapeyronie, 2013). D'autre part, si la majorité des pratiquants du hip-hop sont des jeunes ayant grandi dans des quartiers populaires, cela ne signifie pas qu'une majorité des habitants des quartiers populaires apprécie

⁵⁰⁸ Pour une analyse de quelques travaux fonctionnalistes sur la notion d'élite et des critiques que Pierre Bourdieu leur adresse, voir Michael Hartmann, « Les élites et le champ du pouvoir », dans Müller H-P, Sintomer Y. (dirs.), *Pierre Bourdieu, théorie et pratique*, Paris, La Découverte, 2006.

ces pratiques où les œuvres qui en résultent⁵⁰⁹. Deuxièmement, parler de culture des cités revient à charrier le présupposé d'un isolement ou d'un sécessionnisme entre l'univers culturel des cités et le reste de la société. Un peu à la manière dont Richard Hoggart décrit les ouvriers du Nord de l'Angleterre dans les années 1950, cette culture servirait à démarquer un « eux », d'un « nous » (Hoggart, 1970 [1957] : 115 et suiv.). Or, différents auteurs ont montré que ce modèle avait perdu de sa capacité à décrire l'univers culturel des classes populaires, au fur et à mesure que les transformations du monde du travail, l'allongement de la socialisation scolaire et les innovations technologiques favorisaient une plus grande circulation sociale des styles de vie (Schwartz, 1998 ; Mauger, 2006d). Le hip-hop est un bon exemple de cette circulation, puisque nous avons documenté la façon dont, depuis son émergence en France au début des années 1980 jusqu'à nos jours, il a fait l'objet de différents modes d'appropriations, d'utilisations et de discours artistiques, médiatiques, politiques plus ou moins critiques. En ce sens, il nous apparaît plus adéquat de qualifier le hip-hop de culture issue des cités, ou de culture depuis les cités, circulant en dehors, que de culture des cités qui y serait circonscrite.

Notre enquête visait donc à saisir les liens qui relient cette dynamique de circulation du hip-hop depuis des quartiers populaires et la constitution d'une élite artistique des cités à travers la pratique du hip-hop. En bref, il s'agissait de penser ensemble l'évolution de l'ancrage du hip-hop et de celui des hip-hoppeurs dans les quartiers populaires. Notre parti pris méthodologique d'enquête sur des lieux de la pratique quotidienne, routinière et invisible du hip-hop a ainsi permis de mettre l'accent sur les processus par lesquels se forme cette élite. En nous intéressant aux trajectoires (scolaires, professionnelles, conjugales, résidentielles) des pratiquants, nous avons observé comment et à quelles conditions ces derniers parvenaient à accéder aux biens rares que nous avons mentionnés et qui distinguent (cette ?) élite. Or, ceux-ci étant majoritairement issus de régions reléguées de l'espace social, l'accession à cette élite signifie le franchissement de frontières⁵¹⁰ sociales, territoriales et symboliques, que résumant

⁵⁰⁹ Dans son enquête sur les publics du rap, Stéphanie Molinero montre ainsi que « *contrairement aux préjugés concernant le rap, les individus issus ou appartenant aux classes populaires sont plus que les autres indifférents au rap. De plus, les individus appartenant aux classes populaires et moyennes ont une propension plus forte que ceux des classes supérieures à émettre un avis négatif sur le rap, ce qui conforme l'idée selon laquelle le rap n'est pas le porte-parole de l'ensemble des individus formant les classes défavorisées ou encore de l'ensemble des jeunes habitants des cités* », Molinero, 2009, *op. cit.* : 22.

⁵¹⁰ Sur l'intérêt de l'usage de cette notion, et sa complémentarité avec la notion d'espace social développée par Pierre Bourdieu, voir l'introduction du livre de Paul Pasquali, *Passer les frontières sociales*, Paris, Fayard, 2014. Ce dernier écrit que « *le fait de s'interroger sur les franchissements des frontières sociales sert justement à restituer les dynamiques que le modèle structural tend en grande partie à évacuer* » (p.16).

les expressions imagées mobilisées par nos enquêtés de « sortir du quartier » et « sortir du ghetto ».

Le choix de prendre comme principaux terrains d'enquête des associations spécialisées dans la pratique du hip-hop dans des quartiers populaires franciliens est à double tranchant d'un point de vue méthodologique. En effet, situer notre regard sur ces lieux fait prendre le risque de surévaluer l'ancrage de cette pratique dans ces espaces. Ne voyant que cela, on aurait pu, sans prendre de précautions, surinterpréter les liens entre hip-hop et cités. Toutefois, l'enquête ethnographique – la présence répétée et prolongée sur ces lieux pendant près de quatre ans, l'observation des scènes de vie quotidiennes qui s'y déroulent, la réalisation d'entretiens avec des pratiquants adhérents, des bénévoles et salariés associatifs, et parfois avec d'autres acteurs locaux (élus, responsables d'équipements publics, fonctionnaires municipaux) – permet aussi de questionner en détail l'ancrage du hip-hop et des hip-hoppeurs dans les quartiers populaires, ainsi que l'évolution de cet ancrage. Par ailleurs, nous avons toujours pris soin de nous distancier de ce que nous observions dans ces associations, en saisissant d'autres faits sociaux externes – observer un battle de danse, assister à des conférences-débat réunissant des pratiquants d'horizons variés, interroger des anciens pratiquants « pionniers », etc. – et en réalisant un important travail de documentation – analyse et traitement statistique de la base de données de l'IRMA, consultation d'archives audiovisuelles, collecte d'articles de presse – afin de toujours comparer le micro au mezzo et au macro. En définitive, l'enquête dans ces associations a constitué à la fois un ensemble de portes d'entrée de l'univers du hip-hop, et un fil directeur pour nous permettre de penser le lien entre les phénomènes structurels et les actions individuelles.

L'élite du hip-hop prise entre ancrage, ouverture et sortie des quartiers populaires

Ce dispositif méthodologique et ces précautions théoriques nous ont alors permis, dans une perspective socio-historique, de mettre en lumière des métamorphoses – c'est-à-dire des évolutions successives et complètes d'un état à un autre⁵¹¹ – de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires. Trois phases peuvent être distinguées.

⁵¹¹ Le dictionnaire Littré donne comme définition de métamorphose, dans son acception biologique, l'idée de « *changement que certains animaux (les insectes et les reptiles batraciens) subissent dans le cours de leur existence, et qui les fait passer par des états fort différents* », *Le Nouveau Littré*, Paris, Garnier, 2004.

Dans un premier temps, des « pionniers » découvrent les disciplines du hip-hop à la faveur d'un éphémère engouement médiatique – dont l'élément marquant est la diffusion sur TF1 du programme télévisé H.I.P.H.O.P. (janvier-décembre 1984) – et de l'activisme de quelques « branchés » américanophiles spécialistes de la musique, de la danse et des arts graphiques étasuniens, qui les importent et les diffusent en France auprès d'un public plus large. Ces pionniers sont majoritairement des jeunes hommes, habitant des quartiers populaires de quelques grandes agglomérations (Paris, Lyon, Bordeaux, Marseille, Toulouse, surtout) et/ou enfants d'immigrés d'Afrique sub-saharienne, du Maghreb ou des Antilles françaises. Lorsque l'éphémère mode médiatique du hip-hop prend fin, ils s'approprient les disciplines du hip-hop et créent un « mouvement » français, sur le modèle de leurs aînés étasuniens. Ils s'engagent alors dans une mobilisation collective visant à rendre le hip-hop visible hors des quartiers populaires, et notamment dans l'espace public des centres-villes. À travers cette mobilisation, il s'agit de présenter le hip-hop comme un ensemble d'activités artistiques légitimes, et donc les hip-hoppeurs comme des artistes. Dans un contexte marqué par la hausse des actes et des discours racistes envers les enfants d'immigrés et la stigmatisation médiatico-politique des jeunes habitants des quartiers populaires, associés communément à des déviances diverses (inactivité, bagarres en bandes, « rodéos », consommations de drogues, etc.), ces jeunes contribuent collectivement à montrer les cités un jour positif. En réinvestissant dans leurs pratiques diverses dispositions populaires (valeurs de virilité, lectures ou apprentissage musical autodidacte, petite marginalité, dispositions sportives), ils proposent un art fondé sur la prouesse collective et jouent les « bons élèves » respectables lorsque l'attention collective est portée sur la minorité du pire. Quelques années après la Marche pour l'Égalité et contre le racisme de 1983, la mise en visibilité du hip-hop constitue donc le volet artistique d'une même entreprise de « déstigmatisation » (Beaud & Masclet, 2006 : 814) des « jeunes de cités ». La prétention artistique du hip-hoppeur s'inscrit ainsi dans une double quête de distinction et de mobilité socio-territoriale et symbolique. Car devenir artiste, c'est bien sûr espérer tirer des revenus de son art. Mais c'est, plus largement, prétendre accéder à ce que Nathalie Heinich appelle « l'élite artiste » qui, depuis le début du XIXe siècle, pense son rapport à la société à travers l'idée qu'être artiste est un état – et non une fonction – fondé sur un « régime de singularité », c'est-à-dire sur « ce qui est hors du commun, original, unique » et opposé au « régime de communauté » qui caractérise les masses (Heinich, 2005 : 40). Le hip-hop, entre le milieu des années 1980 et le milieu des années 1990, est donc l'outil artistique qui permet à un petit groupe de « pionniers » habitant les quartiers populaires,

d'affirmer ses ambitions de respectabilité sociale au reste de la société, en aspirant à devenir une élite artistique hors de l'espace des cités.

Au milieu des années 1990, la désillusion est grande. La plupart des « pionniers » n'ont pas réussi à vivre de leur art, ou ont connu des carrières artistiques éphémères. Peu d'institutions culturelles, peu de médias, peu de professionnels des industries culturelles ont offert aux pratiquants du hip-hop la possibilité de devenir durablement des artistes. Une partie de l'élite artistique du hip-hop crée alors des « lieux propres du hip-hop » (Hammou, 2012 : 152), et notamment des associations spécialisées dans les quartiers populaires dont ils sont originaires, afin de transmettre la pratique aux plus jeunes dans un cadre autonome des institutions culturelles existantes.

On assiste alors à un « retour au quartier » du hip-hop et des hip-hoppeurs. En effet, l'encadrement du hip-hop qui est proposé par ces associations bénéficie principalement à des jeunes hommes habitant les quartiers populaires environnants. C'est ainsi que se forme une deuxième génération de hip-hoppeurs, qui commence à pratiquer au moment de l'adolescence, à partir de la fin des années 1990 et du début des années 2000. Et à mesure que la concentration de familles pauvres et immigrées dans les quartiers populaires persiste (Tissot, 2005), leur recrutement social de classe, de sexe et de race évolue peu par rapport à leurs aînés. Par ailleurs, ces associations bénéficient pendant un temps d'un soutien public (aides, subventions, emplois) – notamment dans le cadre du volet culturel de la Politique de la Ville (Lafargue de Grangeneuve, 2008) – qui leur assigne des objectifs politiques ou sociaux (réhabiliter symboliquement les jeunes, prévenir la délinquance, permettre l'expression des individualités). En conséquence, ce soutien public tend à cantonner le hip-hop dans le champ de l'action sociale et socioculturelle locale et à le maintenir éloigné des circuits publics traditionnels de financement et de diffusion de la culture en France (Ministère de la Culture, DRAC, scènes publiques, médias grands publics, etc.). Une partie de l'élite artistique des cités abandonne la prétention artistique et, en réinvestissant ses savoir-faire au service de la transmission aux jeunes habitants des quartiers, se mue en une petite noblesse socioculturelle du hip-hop.

Cet âge de transition générationnelle ne dure pas longtemps. Dès la fin des années 1990 et du début des années 2000, les disciplines du hip-hop connaissent un mouvement de « sortie du quartier », à la faveur de deux dynamiques conjointes d'« ouverture ». Le hip-hop entre ainsi de plain-pied dans les réseaux institutionnels publics de création et de diffusion de la culture

légitime en France. Alors que seuls quelques danseurs avaient accédé de façon épisodique à des salles de spectacle publiques au début des années 1990, la reconnaissance institutionnelle est, cette fois, plus durable. Des pratiquants de toutes les disciplines intègrent la programmation ordinaire des lieux de diffusion subventionnée (scènes publiques locales ou nationales, musées publics, festivals subventionnés), et bénéficient de soutien public au titre de l'action culturelle (Ministère de la culture, collectivités territoriales, résidences d'artiste dans des théâtres, musées ou scènes subventionnées). Cette reconnaissance se fait à la faveur de discours esthétisants et savants qui finissent d'ériger le hip-hop au rang d'art noble. Toutefois, les conditions esthétiques à l'entrée dans l'institution – et notamment les injonctions à l'hybridation avec des formes culturelles plus légitimes – limitent fortement le nombre d'acteurs adoubés. C'est donc surtout vers le marché privé que les pratiquants de la deuxième génération se tournent pour diffuser leurs œuvres. En effet, le hip-hop fait parallèlement l'objet d'une consécration marchande. Sous l'effet de l'élargissement du public, mais aussi d'un contexte économique particulier, certains artistes intègrent des réseaux privés habituels de diffusion des arts et des loisirs « grand public » et développent des modèles marchands pérennes. Les œuvres du hip-hop deviennent ainsi également des produits marchands de masse. Et les hip-hoppeurs qui espèrent vivre de leur art durablement doivent, ici aussi, consentir à adapter leurs œuvres à des exigences marchandes touchant à leur contenu formel, esthétique et thématique. Enfin, un petit nombre de hip-hoppeurs de la deuxième génération perpétuent, comme leurs aînés, le désir d'utiliser le hip-hop comme un outil de transformation politique ou sociale pour les habitants des quartiers populaires. Mais ceux-là peinent à insérer leurs œuvres dans des canaux de diffusion importants et à générer durablement des revenus grâce à leur art. En conséquence, les encadrants associatifs du hip-hop dans les quartiers populaires s'adaptent à cette ouverture. Ils proposent aux jeunes pratiquants un encadrement paradoxal qui, tout en conservant une inspiration socioculturelle, met de plus en plus l'accent sur la rigueur professionnelle basée sur la logique de projet et sur l'incitation à faire preuve de bonne volonté culturelle.

Par ailleurs, seuls les lieux de la diffusion et de consommation du hip-hop se diversifient en dehors des quartiers populaires. En revanche, la pratique quotidienne, routinière et invisible reste physiquement et symboliquement ancrée dans l'espace des quartiers populaires. Cet ancrage renforce encore la permanence du recrutement social (de race, de classe et de sexe) des pratiquants depuis le début des années 1980 jusqu'à nos jours. L'élite du hip-hop voit ainsi son statut artistique confirmé en dehors des cités, mais elle reste fondamentalement une élite des cités.

Quelles conditions au franchissement des frontières sociales, territoriales et symboliques pour les jeunes des quartiers populaires ?

La stabilité du recrutement social des hip-hoppeurs sur trois décennies conduit à un constat paradoxal : si ces objets culturels issus des milieux populaires circulent aisément à destination d'un public socialement hétérogène et de différents lieux, leurs producteurs circulent moins facilement. Et, presque à chaque fois qu'un pratiquant tente d'accéder à d'autres régions de l'espace social (une institution culturelle légitime, un espace de diffusion marchand, un public de classes moyennes ou supérieures), ce voyage a un coût. Dans certains cas, on lui rappelle le stigmate de ses origines socio-territoriales en le sommant d'avoir quelque chose à dire ou de se positionner par rapport aux « cités », la « banlieue » ou « les quartiers », et par rapport aux styles de vie les plus déviants de leurs habitants. Parfois, il est incité à taire ses origines, et à transformer son art en art universel, en l'hybridant avec des formes culturelles plus légitimes. Parfois encore, pour satisfaire des intérêts commerciaux, il doit ignorer ses origines en proposant des œuvres qui adoptent les standards industriels de la culture « grand public », généralement à la faveur de labélisations marchandes (« cultures urbaines », « street art », etc.). Dans d'autres cas, enfin, la condition du succès est d'élaborer des œuvres qui mettent en scène sur un registre folklorique les modes de vies les plus déviants des « jeunes de cités » (culture des rues, virilité exacerbée, représentations sexistes, imaginaire de la vie de gangster, etc.).

Or, payer ces coûts de franchissement des frontières sociales – le coût des visas de sortie des quartiers, en quelque sorte – n'est pas donné à tout le monde. C'est pourquoi les dynamiques d'ouverture du hip-hop ont généré des quatre pôles distincts qui sont définis à la fois par les caractéristiques sociales des pratiquants (origines et trajectoires), leur rapport particulier à l'espace socio-territorial à l'espace des quartiers populaires, les type d'œuvres qu'ils produisent (contenu et forme), et les canaux de diffusion dans lesquels celles-ci s'insèrent, etc. En fonction de leurs dispositions et du coût (symbolique et matériel) qu'ils sont prêts à payer, les hip-hoppeurs choisissent une voie, y restent ou en changent.

L'exemple de la pratique du hip-hop permet alors d'interroger plus généralement les conditions de possibilité de la mobilité sociale pour les jeunes habitants des quartiers populaires.

Plusieurs travaux récents ont montré que les institutions républicaines (pouvoir publics, école, justice, police, notamment) incarnent de moins en moins, aux yeux des habitants des quartiers populaires, l'idéal d'égalité de traitement et d'ouverture des possibles sociaux (Moreau & Gaultier, 2001, Bacqué & Sintomer, 2001, Beaud & Pialoux, 2005, Jobard, 2006, Marlière, 2006, Mauger, 2006c, Mohammed, 2011). Notre enquête permet d'étendre le constat aux institutions culturelles (politiques culturelles locales ou nationales, équipements culturels) et socioculturelles (centres sociaux, centres d'animation). En effet, nous avons montré que celles-ci n'ont jamais réellement ouvert leurs portes de façon pérenne et large aux pratiquants du hip-hop. Les positions (emplois, prestige) et les revenus qu'elles leur ont proposés ont toujours été limités et soumis à de lourdes concessions qui, soit dénaturent leurs pratiques, soit les instrumentalisent au nom d'objectifs sociaux et politiques. Et, dans les deux cas, ce sont ceux qui sont les moins bien dotés –notamment en capital culturel – et les plus proches de la culture des rues qui peinent le plus à intégrer l'institution. Chez eux, la faible reconnaissance institutionnelle du hip-hop est un élément qui accroît encore un peu plus le sentiment d'un décalage entre leurs styles de vie et les institutions et, plus largement, un sentiment d'« amertume vis-à-vis de la République » (Kokoreff & Lapeyronnie, 2013 : 39)

En conséquence, nous avons constaté que c'est désormais le marché qui incarne la principale voie de salut social pour les hip-hoppeurs des quartiers populaires, et pas seulement chez les moins bien dotés socialement. La faiblesse de la reconnaissance institutionnelle du hip-hop, cumulée à la baisse des croyances en les possibilités d'ascension sociale par l'école et le travail (Beaud & Masclet, 2006) accroît chez beaucoup de ceux que nous avons rencontrés l'idée que la principale façon de « sortir du ghetto » – pour citer un rappeur de Toureau – est la réussite marchande. Dans le cas des hip-hoppeurs, parvenir à se faire une place dans l'économie ultra-concurrentielle du marché privé des arts et des loisirs, suppose souvent de se structurer (création d'entreprises, diversification des prestations, économie de la débrouille) pour saisir les opportunités. Il s'agit aussi, comme pour la plupart des professions artistiques, d'être capable de se vendre et de se mettre en scène sur un marché précaire et incertain (Grégoire, 2013). L'analyse de la façon dont les hip-hoppeurs de la deuxième génération évoluent dans ce marché précaire et font preuve de débrouillardise est alors une illustration des progrès, parmi des larges franges des classes populaires, de l'idéologie de « l'entreprise de soi » (ou self help). Cette idéologie, qui s'incarne dans des dispositifs d'emploi (l'auto-entrepreneuriat) ou de logement (aides à l'auto-construction) (Abdelnour & Lambert, 2014), repose également sur des discours valorisant l'initiative économique individuelle, plutôt que

l'aide de la puissance publique, afin de permettre aux individus d'accéder à l'autonomie. L'étude de l'évolution des modalités de pratique du hip-hop d'une génération à une autre se révèle ainsi être un poste d'observation des mutations de la hiérarchie public / privé chez les jeunes des classes populaires, qui s'opère à la faveur d'un discrédit généralisé des institutions et d'une relative « victoire du marché ». Les métamorphoses de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires rentrent ici en résonance avec les réflexions de Robert Castel sur les « métamorphoses de la question sociale » et l'avènement, au gré de l'effritement de la société salariale, d'une société managériale sans salarié où chacun est son propre entrepreneur (Castel, 1995). Mais elles révèlent aussi, en creux, la grande capacité des membres des classes populaires à puiser dans ses ressources et à inventer des activités propres – ici, des pratiques artistiques propres aux quartiers populaires – pour tenter d'assurer son salut social lorsque les pouvoirs publics sont défaillants, trop sélectifs, ou en retrait⁵¹².

Recrutement social sexué et stéréotypes de genre dans le hip-hop

L'enquête localisée au long cours, les observations dans des lieux variés, la multiplication des entretiens et notre travail de documentation convergent sur un point : dans le hip-hop, les hommes et les femmes n'occupent pas les mêmes positions et ne jouent pas les mêmes rôles. Dès lors que l'on chausse ce que Christine Delphy appelle les « lunettes du genre » (Delphy, 2008 : 172), on perçoit que les rapports sociaux de sexe qui se jouent au sein de l'univers des pratiques du hip-hop revêtent deux dimensions.

La première dimension concerne le recrutement social genré des hip-hoppeurs et des hip-hoppeuses. Qu'il s'agisse des bénévoles, des salariés et des bénéficiaires d'associations spécialisée dans les quartiers populaires, des artistes se donnant en spectacles ou en exposition, ou s'exprimant lors d'événements publics, les femmes ne représentent, au mieux, que 20% environ des individus. Cette proportion n'a pas beaucoup évolué depuis les 1980, alors même que les dynamiques d'ouverture et d'élargissement du public auraient pu laisser supposer une féminisation corrélative. En effet, des travaux scientifiques et profanes récents ont permis documenter ce *gender gap* dans le rap (Molinero, 2009, Hammou, 2012), dans la

⁵¹² Pour illustrer ce phénomène, dans un domaine proche, on peut se référer aux exemples que donne Samir Hadj Belgacem dans sa thèse de la façon dont, face aux défaillances des pouvoirs publics, des acteurs associatifs prennent en charge différentes formes d'encadrement de la jeunesse dans les quartiers populaires. Hadj Belgacem S., *op. cit.*, 2015.

danse (Faure et Garcia, 2005, 2008), et dans le graff (Vechione, 2004, Boukercha, 2011, Lemoine, 2012). Mais les auteurs fournissent pas ou peu de pistes explicatives de ce phénomène.

La place des femmes dans le hip-hop peut être ramenée à celle que ces dernières occupent plus largement dans le champ des activités artistiques. En effet, des travaux ont analysé depuis longtemps les ressorts du *gender gap*, en France comme aux Etats-Unis par exemple, dans les pratiques de musique (Schippers, 2000 ; Armstrong, 2005 ; Buscatto, 2007 ; Ravet, 2006) ou de danse (Sorignet, 2010 ; Despres, 2015). On peut alors se demander quelles sont les spécificités du hip-hop dans ce domaine. Quelles positions leurs sont accessibles ? À quel prix ? Notre enquête montre d'abord que les femmes sont généralement cantonnées à des positions subalternes et dominées dans les différents « mondes de l'art » (Becker, 1988) du hip-hop (genres de danse hip-hop secondaires, refrains de morceaux de rap chantés par des hommes, absence de consécration institutionnelle). On constate qu'elles sont relativement nombreuses dans les types de hip-hop hybridés avec des formes culturelles plus légitimes et dans celles qui adaptent les standards de l'industrie culturelle « grand public ». À l'inverse, les types de hip-hop, comme le gangsta rap, qui reconvertissent sur le mode folklorique et caricatural les modes de vie, les éléments langagiers et comportementaux les plus déviants de certains « jeunes de cités » (violence, délinquance, sexisme, localisme, etc.) et de la « culture des rues » sont les moins féminisés.

Ce recrutement genré peut également être pensé en réinsérant dans l'évolution des rapports sociaux de sexe dans les quartiers populaires. Il s'agit alors d'articuler les dimensions de classe, de race et de sexe pour comprendre en quoi, au moment de l'adolescence, les filles habitant ces quartiers sont moins susceptibles que les garçons de pratiquer le rap, la danse ou le graff. Cela tient d'abord au fait que, les garçons de ces quartiers, parce qu'ils sont plus touchés que les filles par l'échec scolaire (Duru-Bellat & Kieffer, 2008), le risque de chômage et d'emplois précaires (Beaud & Masclet, 2006), sont plus disposés à percevoir le hip-hop (et notamment le rap) comme un moyen à leur portée pour générer des revenus. Étant également plus exposés aux discriminations sociales et/ou raciales à l'école, dans l'accès au logement ou à l'emploi et au vis-à-vis de la police et de la justice (Kokoreff & Lapeyronnie, 2013 ; Jobard, 2009), ils sont plus à même de se saisir du hip-hop comme une pratique de réhabilitation symbolique. Par ailleurs, dans les quartiers dans lesquels nous avons enquêté, la division de l'espace social et territorial entre les sexes favorise l'occupation collective de l'espace public par les garçons, alors que les adolescentes ont tendance à réaliser plus souvent des sorties, seules ou en groupe, à l'extérieur de l'espace physique du quartier (Mauger 2006 ;

Mohammed, 2011). Or, les lieux de la pratique quotidienne du hip-hop restant très ancrés dans ces espaces depuis les années 1990, ce sont donc principalement des hommes qui les fréquentent.

Pour autant, ces facteurs ne suffisent pas à expliquer la faible présence de femmes et leur position structurellement dominée. Notre enquête met également en évidence l'existence de représentations sociales et de rôles spécifiques aux hommes et aux femmes, qui sont entretenus à travers la pratique quotidienne du hip-hop. Ainsi, certaines modalités de pratique mettent en scène une virilité exacerbée à travers des démonstrations de force physique (battles de breakdance, graff « vandale » spectaculaire) ou des images (imaginaire de la vie de gangster dans le « rap ghetto »), allant parfois jusqu'à des représentations explicitement sexistes (discours misogynes et figure de la *vixens* des vidéoclips de certains pratiquants de « rap ghetto »). Ces mises en scène tendent à exclure symboliquement les femmes de certains pans de l'univers du hip-hop, et à renforcer l'idée qu'il s'agit d'une culture d'hommes. Cette exclusion est également physique, puisque nous avons constaté sur nos terrains d'enquête que peu de femmes franchissaient les portes des associations spécialisées du hip-hop dans les quartiers populaires.

Le fait que l'on retrouve surtout ces mises en scène genrées dans les types de pratiques qui se sont développés à la faveur de l'ouverture marchande du hip-hop interroge plus largement sur le lien entre marketing et circulation des stéréotypes de genre. La marchandisation accrue du hip-hop incite certains pratiquants à véhiculer – et souvent à sur-jouer – des rôles stéréotypés au nom du succès commercial qu'ils espèrent en tirer. Ils profitent alors de la fascination de type exotique que l'univers socio-territorial des quartiers populaires – et notamment la division des rôles sexués qui y prévaut – exerce sur de larges pans d'un public qui comporte de plus en plus d'allogènes sociaux. Mais, dans le même temps, ils contribuent à entretenir la division genrée de rôles et des positions des hommes et des femmes dans l'espace des professions artistiques, et plus largement, dans les représentations sociales collectives, à mesure que le public du hip-hop marchand s'élargit.

Pratiquer le hip-hop dans les cités, une politisation du quotidien ?

L'objectivation de l'univers du hip-hop de la deuxième génération en un espace quadripolaire permet d'interroger plus précisément les différents types de rapport au politique qui prévalent

chez les pratiquants. On constate alors que, à rebours de l'hypothèse d'une dépolitisation généralisée des jeunes des cités, ceux qui pratiquent les disciplines du hip-hop témoignent de formes de politisation diverses. Les hip-hoppeurs actuels se caractérisent par un non-investissement dans les formes traditionnelles de participation politique coexistant avec un intérêt fort pour certains sujets spécifiques, sur lesquels ils s'informent et discutent beaucoup : le racisme, questions des discriminations subies à l'école, dans les relations avec la police, ou dans le travail et questions postcoloniales principalement.

Par ailleurs, nous sommes conduits à relativiser les affirmations de certains travaux scientifiques des années 1990 et 2000 qui voyaient dans le hip-hop un vecteur d'affirmation d'une parole collective des jeunes de cités, ou l'expression d'un message de la part de jeunes qui « *se conçoivent eux-mêmes comme des porte-parole de leur milieu social* » (Mucchielli 2003 : 333). Notre enquête montre, au contraire, que c'est en fonction de leurs trajectoires sociales (et notamment scolaires) et leur sentiment de compétence ou d'incompétence politique, que les pratiquants décident ou non de se servir de leur art comme un moyen pour sensibiliser, informer ou dénoncer sur tel ou tel sujet. On distingue ainsi des hip-hoppeurs plus ou moins politisés sur tel ou tel enjeu. Les plus politisés étant ceux qui évoluent autour des institutions culturelles légitime et qui disposent du plus de capital culturel, ou bien ceux qui sont restés fidèles à une conception « puriste » du hip-hop qui lui attachent une fonction de transformation individuelle ou collective des comportements ou des croyances. Mais même chez les moins politisés, notamment ceux qui ont fait le moins d'études et qui appartiennent aux franges les plus précarisées de la jeunesse des cités, on constate la présence, dans le contenu des œuvres, de propos d'ordre politique. Il en va ainsi des œuvres qui caricaturent de façon folklorique les modes de vie les plus déviants de certains jeunes de cités, qui sont autant de discours et de « *formes non-conventionnelles d'action politique* » (Darras, 1998) au sujet des inégalités sociales et économiques, de l'école ou des relations hommes-femmes. Dans tous les cas, le propos politique, lorsqu'il est présent, est plus souvent une expression individuelle qu'un message collectif.

Enfin, et de façon plus transversale, les modalités de pratique elles-mêmes revêtent une forte dimension politique. Les associations spécialisées du hip-hop dans les quartiers populaires sur lesquelles nous avons enquêté jouent localement un rôle important dans la promotion d'un universalisme fédérateur, ouvert à l'expression des individualités et regroupant des jeunes – surtout des hommes – issus de toutes les franges des classes populaires, des différents groupes

ethniques et des tendances politiques ou religieuses. Dans un contexte politique marqué par l'envahissement des thématiques « identitaires », des préoccupations autour du « vivre ensemble », mais aussi de la montée des discours et des acteurs racistes et xénophobes, la pratique du hip-hop participe ainsi d'une « *politisation du quotidien* » (Fourcault, 1992) sous la forme d'une mixité populaire en acte dans les cités.

En définitive, notre enquête et nos résultats invitent à multiplier les recherches permettant de saisir différents enjeux sociaux de la pratique du hip-hop. On pourrait par exemple comparer nos résultats avec ceux obtenus à la faveur d'une enquête réalisée dans des lieux de pratique quotidienne du hip-hop dans d'autres pays, ou bien dans des lieux où l'on retrouve une plus grande proportion de femmes. Cette perspective comparative permettrait alors d'interroger plus en détail la façon dont certains éléments structurels – histoire sociale des quartiers populaires, contexte politique, économique et intellectuel, nature des rapports hommes / femmes – influencent les modalités de pratique des hip-hoppeurs. Cela permettrait aussi d'interroger les conditions d'élaboration de modes de pratique moins genrés.

On pourrait également s'intéresser, dans une perspective socio-historique, aux liens entre l'expérience sociale des enfants des différentes immigrations populaires et la pratique du hip-hop. Les enfants d'Antillais installés en métropole, de immigrés Maghrébins ou des pays d'Afrique sub-saharienne se sont-ils tous appropriés le hip-hop de la même manière et pour les mêmes raisons ? Ces pratiques ont-elles concrètement joué un rôle dans l'unification politique ou culturelle de la « génération de cité » (Beaud & Masclet, 2006 : 804) ? Une monographie localisée permettrait sans doute d'interroger les conditions susceptibles de faire de la pratique du hip-hop un support ou un vecteur de mobilisation collectives pour les jeunes des classes populaires. Enfin, nous avons souligné ici et ailleurs⁵¹³ que l'encadrement des jeunes de cités par le hip-hop était susceptible de rencontrer la concurrence de l'encadrement par les pratiques sportives ou par l'investissement moral dans la pratique religieuse. Creuser plus en profondeur cette concurrence, ses ressorts sociaux et ses implications politiques dans les quartiers populaires et au-delà, nous apparaît comme une stimulante piste de recherche dans les années à venir.

⁵¹³ Louis Jesu, Cyril Nazareth, 2016 « Football et rap dans les cités. La production d'une culture populaire d'institution », *Genèses*, (à paraître).

Bibliographie

Abd Al Malik, 2004, *Qu'Allah bénisse la France*, Paris, Albin Michel.

Abdelnour S., 2012, *L'auto-entrepreneur aux marges du salariat : de la genèse aux usages d'un régime dérogatoire de travail indépendant*, Thèse de doctorat de sociologie, Paris, EHESS.

Abdelnour S., Lambert A., 2014, « " L'entreprise de soi ", un nouveau mode de gestion politique des classes populaires ?. Analyse croisée de l'accession à la propriété et de l'auto-emploi (1977-2012)», *Genèses*, n° 95, p. 27-48.

Akhenaton, Mandel E., 2010, *La face B*, Paris, Seuil, Don Quichotte, Seuil.

Alvarez-Uria, F., Varela J., 1992, « Le syndrome d'Oliver Twist : sociologie, école et délinquance juvénile critique sociale ». *Critique sociale* n°3-4, p. 129-135.

Amblard H., Bernoux P., Herreros G., Livian Y-F., 2005 [1996], *Les Nouvelles approches sociologiques des organisations*, Paris, Le Seuil.

Anderson B., 1983, *Imagined Communities*, London, Verso.

Ansart P., 1968, « Marx et la théorie de l'imaginaire social », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Vol. 45, p. 99-116.

Antifaschistische Aktion Berlin, 1999, « Contrôle de l'espace public et politique sécuritaire en Allemagne », dans *Entsichert : der Polizeistaat lädt nach*, Berlin

Apprill C., 2006, *Sociologie des danses de couple. Une pratique entre résurgence et folklorisation*, Paris, L'Harmattan.

Armstrong V., 2005, « Techno, Identité, Corps : les expériences féminines dans la *dance music* », traduit de l'anglais, *Mouvements*, n°42, p. 34.

Arnaud L., 2005, « le carnaval comme événement politique », Arnaud L., Guionnet C. (dirs.), *Les frontières du politique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 177-208.

Arnaud L., Guionnet C., 2005, « Les frontières du politique. Enquêtes sur les processus de politisation et de dépolitisation. Introduction générale », dans Arnaud L., Guionnet C. (dirs.), *Les frontières du politique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p.11-25.

Audoin A., 2003, « Les pratiques culturelles émergentes en milieu rural : skate et hip hop dans le Cantal », dans Boucher M., Vulbeau A., *Emergences culturelles et jeunesse populaire: turbulences ou médiations ?*, Paris, L'Harmattan.

Avenel C., 2004, *Sociologie des « quartiers sensibles »*, Paris, Armand Colin.

Bachmann C., Basier L., 1984, « Le verlan, argot d'école ou langue des keums ? », *Mots*, n°8.

- Bachmann C., Basier L.**, 1985, « Junior s'entraîne très fort, ou le smurf comme mobilisation symbolique », *Langage et société*, n°34.
- Bacqué M-H., Sintomer Y.**, 2001, « Affiliations et désaffiliations en banlieue. Réflexions à partir des exemples de Saint-Denis et d'Aubervilliers », *Revue française de sociologie*, n°42-2, p. 217-249.
- Bacqué M-H., D'Orazio A.**, « Des révoltes sociales aux élections. Quelques questions à partir de la Seine-Saint-Denis », *Mouvements*, n° 83, p. 42-49.
- Barth F.**, 1995 [1969], « Les groupes ethniques et leurs frontières », dans Poutignat P., Streiff-Fenart J., *Les théories de l'ethnicité*, Paris, PUF, p. 203-214.
- Baudelot C., Establet R.**, 1992, *Allez les filles !*, Le Seuil, Paris.
- Bazin H.**, 1995, *La culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer.
- Bazin H.**, 2002, « Jeunesses messianiques et espaces populaires de création culturelle », *Agora débats/jeunesses*, n°29, p. 16-27.
- Beaud S.**, 2003, « 80 % au bac »,... et après? *Les enfants de la démocratisation scolaire*, Paris, La Découverte.
- Beaud S.**, 2011, *Traîtres à la nation ? Un autre regard sur la grève des Bleus en Afrique du Sud*, Paris, La Découverte.
- Beaud S.**, 2014, « Les trois sœurs et le sociologue », *Idées économiques et sociales*, n° 175, p. 36-48.
- Beaud S., Amrani Y.**, 2005, *Pays de malheur ! Un jeune de cité écrit à un sociologue*. Suivi de *Des lecteurs nous ont écrit*, Paris, La Découverte.
- Beaud S., Pialoux M.**, 1999, *Retour sur la condition ouvrière. Enquête aux usines Peugeot de Sochaux-Montbéliard*, Paris, Fayard.
- Beaud S., Pialoux M.**, 2003, *Violences urbaines, violence sociale*, Paris, Fayard.
- Beaud S., Pialoux M.**, 2005, « La "racaille" et les "vrais jeunes". Critique d'une vision binaire du monde des cités », *Liens socio* [en ligne], novembre 2005, consulté le 07 janvier 2016, http://www.liens-socio.org/article.php3?id_article=977
- Beaud S., Pialoux M.**, 2006, « Racisme ouvrier ou mépris de classe ? Retour sur une enquête de terrain », dans Fassin É., Fassin D. (dir.), *De la question sociale à la question raciale*, Paris, La Découverte, p. 72-90.
- Beaud S., Masclet O.**, 2006, « Des « marcheurs » de 1983 aux « émeutiers » de 2005. Deux générations sociales d'enfants d'immigrés », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2006-4, p. 809-843.
- Becker H. S.**, 1985 [1963], *Outsiders : étude de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié.
- Becker H. S.**, 1988, *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion.

- Béliard A-S.**, 2010, « La reconnaissance des séries télévisées : de nouvelles stratégies distinctives ? », communication au colloque « Trente ans après *La Distinction* », Paris, 4-6 novembre 2010.
- Bennett T., Savage M., Silva E., Warde A.**, 2010, « Distinction then and now. Theoretical and historical perspectives », communication au colloque « Trente ans après *La Distinction* », Paris, 4-6 novembre 2010.
- Bernard M.**, 2006, « La " culture jeune ", objet d'histoire ? », *Siècles*, n°24, p. 89-98.
- Bernard P.**, 2004, *La crème des beurs. De l'immigration à l'intégration*, Paris, Le Seuil.
- Bertheleu H.**, 2007, « Sens et usages de l'"ethnisation" », *Revue européenne des migrations internationales*, [en ligne], vol. 23-2, mis en ligne le 01 octobre 2010, consulté le 28 janvier 2016, <http://remi.revues.org.gate3.inist.fr/4167>
- Béthune C.**, 1999, *Le rap: une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement.
- Bethune C.**, 2004b, « Le franchissement de l'Atlantique », *Volume !*, n° spéciale, 2004-2, p. 19-27.
- Bischoff J-L.**, 2007, *Tribus musicales, spiritualité et fait religieux: enquête sur les mouvances rock, punk, skinhead, gothique, hardcore, techno, hip-hop*, Paris, L'Harmattan.
- Bocquet J-L., Philippe P-A.**, 1998, *Rap ta France*, Paris, Flammarion.
- Bodin D., Héas S., Robène L.**, 2004, « Les goûts sportifs : entre distinction et pratique électorale raisonnée », *Sociologie et sociétés*, Volume 36, numéro 1, p. 187-207.
- Boltanski J-L., Chamborédon, J-C.**, « Hommes de métier ou hommes de qualité », in Bourdieu P., Boltanski J-L., Castel R. et Chamborédon J-C., 1965, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Editions de Minuit.
- Boltanski L.**, 1973, « L'espace positionnel : multiplicité des positions institutionnelles et habitus de classe », *Revue française de sociologie*, n°14-1, p. 3-26.
- Boltanski L.**, 1975, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°1, p. 37-59.
- Boltanski L., Chiapello E.**, 1999, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.
- Bordreuil J-S., Sage R., Suzanne G., Dupot C.**, 2000, *Marseille et ses mouvements musicaux : ville et scènes musicales*, programme interministériel de recherche : « Culture, Ville et Dynamique Sociales », Ministère de la Culture et de la Communication.
- Boubeker A.** 2003, Ethnicité, relations interethniques, ou ethnisation des relations sociales, Les champs de la recherche en France, *VEI-Enjeux*, n° 130, p. 40.
- Boubeker A., Hajjat A.** (dir.), 2008, *Histoire politique des immigrations (post)coloniales. France, 1920-2008*, Paris, Éditions Amsterdam.
- Boucher M., Vulbeau A.**, 2003, *Emergences culturelles et jeunesse populaire: turbulences ou médiations ?*, Paris, L'Harmattan.

- Boudet M., Jay One Ramier, Omori Y.**, 2014, *Mouvement. Du terrain vague au dance floor 1984-1989*, Paris, 19/80 édition.
- Boudinet G.**, 1996, *Pratiques rock et échec scolaire*, Paris, L'Harmattan.
- Boukercha K.**, 2011, *Descente interdite. Graffiti dans le métro parisien*, Paris, Edition Alternatives.
- Bouneau L., Tobossi F., Behar T.**, 2014, *Le rap est la musique préférée des Français*, Paris, Le Seuil.
- Bourdieu P.**, 1979a, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit.
- Bourdieu P.**, 1979b, « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol° 30, p. 3-6.
- Bourdieu P.**, 1983, « Vous avez dit " populaire " ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 46, p. 98-105.
- Bourdieu P.**, 1991, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, p. 3-46.
- Bourdieu P.**, 2002, *Le Bal des célibataires. Crise de la société paysanne en Béarn*, Paris, Le Seuil.
- Bourdieu P.**, 2011, « Champ du pouvoir et division du travail de domination. Texte manuscrit inédit ayant servi de support de cours au Collège de France, 1985-1986 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 190), p. 126-139.
- Bourgeois P.**, 2001 [1995], *En quête de respect. Le crack à New York*, Paris, Le Seuil.
- Bourgeois P.**, 2002, « Violence, respect et sexualité chez les revendeurs de crack portoricains d'East Harlem », *Revue européenne des migrations internationales*, [en ligne], vol. 18 - n°3, mis en ligne le 09 juin 2006, consulté le 20 janvier 2016, <http://remi.revues.org/1610>
- Bradley L.**, 2000, *This is reggae music : The Story of jamaica's Music*, New York, Grove Press.
- Bromberger C. (dir) et al.**, 1998, *Passions ordinaires, Du match de football, au concours de dictée*, Paris, Bayard.
- Bujon T.**, 2009, *Boxing Club: Sociologie d'une salle de boxe thaïe en banlieue*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Buscatto M.**, 2007, *Femmes du jazz: musicalités, féminités, marginalités*, Paris, Edition du CNRS.
- Calogirou C.**, 1989, *Sauver son honneur, rapports sociaux en milieu urbain défavorisé*, Paris, L'Harmattan.
- Calogirou C.**, 2013, « Le motif des racines dans le hip-hop. », *Ethnologie française*, n° 43, p. 97-108.
- Castel R.**, 1995, *Les métamorphoses de la question sociale. Une chronique du salariat*, Paris, Fayard.

Cefaï D., 2015, « Mondes sociaux », *SociologieS* [en ligne] Dossier *Pragmatisme et sciences sociales : explorations, enquêtes, expérimentations*, mis en ligne le 23 février 2015, consulté le 03 octobre 2015.

Chamborédon J-C., 1971, « La délinquance juvénile, essai de construction d'objet », *Revue française de sociologie*, vol. 12-3, p. 335-377.

Chamborédon J-C., 1983, « Adolescence et post-adolescence : la " juvénisation ". Remarques sur les transformations récentes des limites et de la définition sociale de la jeunesse », dans Alleon A-M., Morvan O. et Lebovici S., *Adolescence terminée, adolescence interminable*, Paris, PUF.

Champion J-B., Marpsat M., 1996, « La diversité des quartiers prioritaires : un défi pour la politique de la ville », *Economie et statistique*, n°294-295, mai 1996, p. 47-65.

Chang, J., 2005, *Can't Stop Won't Stop. A History of the Hip-hop Generation*, New York, Picador.

Charrier D., Jourdan J., 2005, « Pratiques sportives et jeunes en difficulté : 20 ans d'innovations et d'illusions... et des acquis à capitaliser », dans Falcoz M., Koebel M. (dir.), *Intégration par le sport : représentations et réalité*, Paris, L'Harmattan.

Chaudoir P., de Maillard J. (dir.), *Culture et politique de la ville*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2004.

Chauvel L., 2003, *Génération sociale et socialisation transitionnelle : Fluctuations cohortales et stratification sociale en France et aux Etats-Unis au XXe siècle*, Mémoire d'habilitation à diriger des recherches, Institut d'études politiques de Paris.

Cheyronnaud J., 2003, *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, Editions L'Harmattan.

Choron-Baix C., 1995, *Le choc des mondes: les amateurs de boxe thaïlandaise en France*, Paris, Editions Kimé.

Clair I., 2007, « La division genrée de l'expérience amoureuse. Enquête dans des cités d'habitat social. », *Sociétés & Représentations*, n° 24, p. 145-160.

Clair I., 2012, « Le pédé, la pute et l'ordre hétérosexuel. », *Agora débats/jeunesses*, n° 60, p. 67-78.

Clerc P., 1967, *Grands ensembles. Banlieues nouvelles. Enquête démographique et psychosociologique*, Paris, PUF.

Coenen-Huther J., 2003, « Le type idéal comme instrument de la recherche sociologique », *Revue française de sociologie*, vol. 44, p. 531-547.

Coenen-Huther J., 2004, *Sociologie des élites*, Paris, Armand Colin.

Cohn N., 2005, *Triksta : Life and Death and New Orleans Rap*, New York, Knopf.

Collovald A., 2001, « Des désordres sociaux à la violence urbaine », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 136-137, P. 104-113.

- Cordier M.**, 2007, « Le cirque contemporain entre rationalisation et quête d'autonomie. », *Sociétés contemporaines*, n° 66, p. 37-59.
- Coulangeon P.**, 2003, « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie*, volume 44, p. 3-33.
- Coulangeon P.**, 2004, « Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie Le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète ? », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, 2004, p. 59-85.
- Coulangeon P.**, 2010, « Les métamorphoses de la légitimité. Classes sociales et goût musical en France, 1973-2008 », *Actes de la recherche en Sciences sociales*, n°181-182.
- Cuche D.**, 2010, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte.
- Darras É.**, 1998, « Pour une lecture réaliste des formes non conventionnelles d'action politique », dans CURAPP, *La politique ailleurs*, Paris, PUF, 1998, p. 5-31.
- Darras É.**, 2012, « Un lieu de mémoire ouvrière : le *tuning*. », *Sociologie de l'Art*, n° 21, p. 85-109.
- Darras É.**, 2013, « La (science) politique ailleurs : retour vers le futur », *Mélanges en l'honneur du Professeur Jacques Chevallier*, Paris, LGDJ, p. 143-166.
- Delphy C.**, 2008, *Classer dominer. Qui sont les autres ?*, Paris, La Fabrique Editions.
- Derville G.**, 1997, « La stigmatisation des "jeunes de banlieue" », *Communication et langages*, n°113, p. 104-117.
- Deslyper R.**, 2014, « Les pratiques musicales " populaires " contemporaines, une activité juvénile sous influence parentale et scolaire », *Agora débats/jeunesses*, n° 68, p. 41-54.
- Despres A.**, 2015, « Un intérêt artistique à construire. L'engagement des danseurs africains dans le champ chorégraphique contemporain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 206-207, p. 50-67.
- Donnat O.**, 2003, « La question de la démocratisation dans la politique culturelle française », *Modern and contemporary France*, vol.11, p. 9-20.
- Donnat O.**, 2009, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique Éléments de synthèse 1997-2008*, rapport pour le Ministère de la Culture, octobre 2009.
- Dubet F.**, 1987, *La galère : jeunes en survie*, Paris, Fayard.
- Dubois S.**, 2012, « Les dénivelés de l'autonomie. Hiérarchie réputationnelle et trajectoires de consécration des poètes contemporains », intervention au colloque « Reconnaissance et consécration artistique », Université de Poitiers, 7-9 novembre 2012, en ligne sur cso.edu
- Dubois V.**, 1994, « Action culturelle/action sociale : les limites d'une frontière », *Revue française des affaires sociales*, n°2, p. 27-42.
- Dubois V.**, 1999, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin.
- Dubois V., Méon J-M., Pierru E.**, 2009, *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris, La Dispute.

- Dumazedier J.**, 1962, *Vers une civilisation du loisir ?*, Paris, Seuil.
- Dunning E., Elias N.**, 1994 [1986], *Sport et civilisation. La violence maîtrisée*, Paris, Fayard.
- Duprez D., Kokoreff M.**, 2000, « Usages et trafics de drogues en milieux populaires », *Déviance et société*, Vol. 24 - n°2, p. 143-166.
- Duprez D., Kokoreff M.**, 2000, *Les mondes de la drogue*, Paris, Odile Jacob.
- Duprez D., Lapeyronnie D.** (dir.), 1986, *Les opérations été-jeunes. Analyse longitudinale d'une politique publique*, Paris, CTNERHI.
- Duru-Bellat M., Kieffer A.**, 2008, « Du baccalauréat à l'enseignement supérieur en France : déplacement et recomposition des inégalités. », *Population*, n°63, p. 123-157.
- Elias N.**, 1991 [1987], *La société des individus*, Paris, Fayard.
- Fabiani J-L.**, 1999 [1986], « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France » dans Moulin R. (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, p. 231-245.
- Fassin D.**, 2002, « L'invention française de la discrimination. », *Revue française de science politique*, vol. 52, p. 403-423.
- Faure S.**, 2004, « Filles et garçons en danse hip-hop », *Sociétés contemporaines*, n°55, p. 5-20.
- Faure S.**, 2007, « Autonomie et responsabilité au cœur de la danse hip-hop ». *Sciences humaines*, n°181.
- Faure S.**, 2008, « Jeunes des quartiers populaires », *Journal des anthropologues*, n°112-113, p.205-222.
- Faure S., Garcia M-C.**, 2005, *Culture hip-hop, jeunes de cités et politiques publiques*, Paris, La Dispute.
- Faure S., Garcia M-C.**, 2008, « Hip-Hop et politique de la ville. », *Agora débats/jeunesses*, n° 49, p. 78-89.
- Felonneau M-L., Busquets S.**, 2001, « Les tags sur les murs de nos villes », *Agora débats/jeunesses*, n°24, p. 63-74.
- Felonneau M-L., Busquets S.**, 2001, *Tags et grafs : Les jeunes à la conquête de la ville*, Paris, L'Harmattan.
- Fléchet A.**, 2008, « L'exotisme comme objet d'histoire. », *Hypothèses*, n°11, p. 15-26.
- Fodé S.**, 2009, *L'emploi des jeunes des quartiers populaires*, Conseil économique et social, Paris, juillet 2009.
- Fol S.**, 2010, « Mobilité et ancrage dans les quartiers pauvres : les ressources de la proximité », *Regards sociologiques*, n°40, p. 27-43.
- Fossé-Poliak C.**, 1992, *La vocation d'autodidacte*, Paris, L'Harmattan.
- Fourcault A.**, 1992, *Banlieue rouge 1920-1960. Années Thorez, années Gabin : archétype du populaire, banc d'essai des modernités*, Paris, Autrement, 1992

- Freidson E.**, 1986, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, n°27, p. 431-443.
- Frimat F.**, 2011, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?*, Paris, PUF.
- Gamson W. A., Modigliani A.**, 1989, « Media Discourse and Public Opinion on Nuclear Power: A Constructionist Approach », *American Journal of Sociology*, n°95, p. 1-37.
- Garcia M-C.**, 2007, « Représentations "genrées" et sexualité des pratiques circassiennes en milieu scolaire. », *Sociétés & Représentations*, n° 24, p. 129-143.
- Gasparini W.**, 2008, « L'intégration par le sport. Genèse politique d'une croyance collective », *Sociétés contemporaines*, n° 69, p. 7-23.
- Gautret F.**, 2012, *R.Style – Book Collector – 10 ans d'activisme et ce n'est qu'un début*, Paris, R.Style.
- Gaxie D.**, 1978, *Le Cens caché. Inégalités culturelles et ségrégation politique*, Paris Seuil.
- Genieys W.**, 2011, *Sociologie politique des élites*, Paris, Armand Colin.
- Gilbert P.**, 2013, « Devenir propriétaire en cité HLM. Petites promotions résidentielles et évolution des styles de vie dans un quartier populaire en rénovation », *Politix*, n° 101, p. 79-104.
- Goffman E.**, 1975, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Éditions de Minuit.
- Gonzalez É.**, 2005, « " Cash still rules ". La représentation du succès dans le rap. », *Revue française d'études américaines*, n° 104, p. 31-49.
- Green L.**, 2002, *How Popular Musicians Learn. A Way Ahead for Music Education*, London/New-York, Ashgate Press.
- Grégoire M.**, 2013, *Les intermittents du spectacle: enjeux d'un siècle de lutte*, Paris, La Dispute.
- Grimal P.**, 1951, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF.
- Guibert G.**, 2004, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèses, structurations, industries, alternatives*, Paris, Mélanie Seteun.
- Guigou M.**, 2004, *La nouvelle danse française. Création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques nationaux*. Paris, L'Harmattan.
- Guyot J-L., Vandewattyne J.**, 2008, « Le concept de logique d'action: un cadre de référence », *Les logiques d'action entrepreneuriale*, Bruxelles, De Boeck Supérieur.
- Hadj Belgacem S.**, 2015, « Représenter les "quartiers populaires"? Une socio-histoire de l'engagement électoral et partisan dans les cités d'une municipalité communiste », Thèse de doctorat de sociologie, soutenue le 13 novembre 2015, Paris, EHESS.
- Hagedorn J. M.**, 2008, *A World of Gangs: Armed Young Men and Gangsta Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

- Hajjat A.**, 2008, « Révolte des quartiers populaires, crise du militantisme et postcolonialisme », dans Boubeker A., Hajjat A. (dir.), *Histoire politique des immigrations (post)coloniales. France, 1920-2008*, Paris, Éditions Amsterdam.
- Hajjat A., Mohammed M.**, 2013, *Islamophobie. Comment les élites françaises fabriquent le "problème musulman"*, Paris, La Découverte.
- Halbwachs M.**, 1970 [1938], *Morphologie sociale*, Paris, Armand Colin.
- Hamidi C.**, 2006, « Éléments pour une approche interactionniste de la politisation. Engagement associatif et rapport au politique dans des associations locales issues de l'immigration », *Revue Française de Science Politique*, vol. 56, p. 5-25.
- Hamidi C.**, 2010, « Catégorisations ethniques ordinaires et rapport au politique. Éléments sur le rapport au politique des jeunes des quartiers populaires », *Revue française de science politique*, n° 60, p. 719-743.
- Hammou K.**, 2005, « Comment le monde social du rap aménage-t-il son territoire ? L'exemple de la polémique autour du groupe Manau », *Sociétés contemporaines*, n° 59-60, p. 179-197.
- Hammou K.**, 2009, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français*, Thèse de doctorat de sociologie, Marseille, EHESS.
- Hammou K.**, 2012, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte.
- Hammou K.**, 2015, « Rap et banlieue : crépuscule d'un mythe ? », *Informations sociales*, n°190, novembre 2015.
- Hartmann M.**, 2006, « Les élites et le champ du pouvoir », dans Müller H-P, Sintomer Y. (dirs.), *Pierre Bourdieu, théorie et pratique*, Paris, La Découverte.
- Heinich N.**, 2005, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris, Gallimard.
- Heinich N., Shapiro R.**, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, p.171-192.
- Hill Collins P.**, 2006, *From Black Power to Hip Hop: Racism, Nationalism, and Feminism*, Philadelphia, Temple UP.
- Hill Collins P.**, 2011, « Images de la femme noire dans l'Amérique contemporaine », *Volume!*, n°8-2, p.41-63.
- Hirschman A. O.**, 1970, *Exit, Voice, and Loyalty: Responses to Decline in Firms, Organizations, and States*, New-York, Harvard University Press.
- Hobsbawn E.**, 1983, *The invention of tradition*, London, Cambridge Editions.
- Hoggart R.**, 1970, *La culture du pauvre: étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Éditions de Minuit.
- Jesu L.**, 2010, *Sociogénèse de l'émergence du hip-hop dans la région parisienne (1981-1988)* », Mémoire de Master 2, ENS Paris.

- Jesu L., Nazareth C.**, 2016, « Football et rap dans les cités. La production d'une culture populaire d'institution », *Genèses* (à paraître).
- Jobard F.**, 2006, « La relation entre les jeunes et la police. Un divorce aux torts partagés ? », *Culture Droit*, n°5, p.18-21.
- Jobard F.**, 2009, « Police, justice et discriminations raciales », dans Fassin D., Fassin E. (Eds.), *De la question sociale à la question raciale? Représenter la société française*, Paris, La Découverte, p. 219-237.
- Joey Starr, Manœuvre P.**, 2006, *Mauvaise réputation*, Paris, Flammarion, Paris.
- Joly, H.**, 2005, *Formation des élites en France et en Allemagne* (actes du colloque du CIERA à l'Institut Goethe à Paris des 6-7 décembre 2002), Paris-Cergy, CIRAC.
- Jounin N.**, 2008, *Chantier interdit au public. Enquête parmi les travailleurs du bâtiment*, Paris, La Découverte.
- Jouvenet M.**, 2006, *Rap, techno, électro...Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, Edition de la Maison des sciences de l'Homme.
- Juhem P.**, 2000, « " Civiliser " la banlieue. Logiques et conditions d'efficacité des dispositifs étatiques de régulation de la violence dans les quartiers populaires », *Revue française de science politique*, vol. 50, p. 53-72.
- Juhem P.**, 2002, *SOS-racisme, histoire d'une mobilisation « apolitique »*. Contribution à une analyse des transformations des représentations politiques après 1981, Thèse de doctorat de science politique, Université de Paris-X – Nanterre.
- Kalifa D.**, 1995, *L'encre et le sang*, Récits de crimes et société à la Belle Époque, Paris, Fayard.
- Boucher M.**, 1998, *Rap, Expressions des Lascars*, Paris, L'Harmattan.
- Kapko N.**, 2007, *L'islam, un recours pour les jeunes*, Paris, Presses de Sciences-Po.
- Kepel G.**, 2012, *Banlieue de la République: société, politique et religion à Clichy-sous-Bois et Montfermeil*, Paris, Gallimard.
- Kokoreff M.**, 1991, « Tags et zoulous, une nouvelle violence urbaine », *Esprit*, n°2, p. 23-36.
- Kokoreff M.**, 1988, « Des graffitis dans la ville », *Quaderni*, n°6, p. 85-90.
- Kokoreff M.**, 2003, *La Force des quartiers. De la délinquance à l'engagement politique*, Paris, Payot.
- Kokoreff M.**, 2008, *Sociologie des émeutes*, Paris, Payot.
- Kokoreff M., Lapeyronnie D.**, 2013, *Refaire la cité*, Paris, Seuil.
- Kokoreff M.**, 2014, « L'imaginaire social de la Marche de 1983. », *Africultures* n° 97, p. 28-42.
- Labov W.**, 1993, *Le parler ordinaire. La langue dans les ghettos noirs des États-Unis*, Traduit de l'anglais (États-Unis) par Alain Kihm, Paris, Éditions de Minuit.

- Lachmann R.**, 2003 [1988], « Le graffiti comme carrière et comme idéologie », *Terrains & Travaux*, n°5, p. 55-86.
- Lafargue de Grangeneuve L.**, 2006, « L'ambivalence des usages politiques de l'art. Action publique et culture hip-hop dans la métropole bordelaise », *Revue française de science politique*, n° 56, p. 457-477.
- Lafargue de Grangeneuve L.**, 2008, *Politique du hip-hop: Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- Lagrange H.**, 2010, *Le déni des cultures*, Paris, Seuil.
- Lagrée J-C., Lew-Faï P.**, 1985, *La galère. Marginalisation juvénile et collectivités locales*, Paris, Editions du CNRS.
- Lagroye J.** (dir.), 2003, *La politisation*, Paris, Belin.
- Lahire B.**, 1993, *La raison des plus faibles : rapport au travail, écritures domestiques et lectures en milieux populaires*, Lille, Presses universitaires de Lille.
- Lambert A.**, 2015, *Tous propriétaires ! L'envers du décor pavillonnaire*, Paris, Le Seuil.
- Lapassade G., Rousselot P.**, 1996, *Le rap ou La fureur de dire*, Paris, Loris Talmart.
- Lapeyronnie D.**, 1987, « Assimilation, mobilisation et action collective chez les jeunes de la seconde génération de l'immigration maghrébine », *Revue française de sociologie*, vol. 28-2, p. 287-318.
- Lapeyronnie D.**, 2008, *Ghetto urbain. Ségrégation, violence, pauvreté en France aujourd'hui*, Paris, Robert Laffont.
- Leca J.**, 1971, « Le repérage du politique », *Projets*, 71, p. 11-24.
- Leferme-Falguières, F., Van Renterghem, V.**, 2001, « Le concept d'élites. Approches historiographiques et méthodologiques », *Hypothèses 2000*, revue de l'École doctorale de l'Université de Paris I/Sorbonne, 2001, p. 57-67
- Lemoine S.**, 2012, *L'art urbain: Du graffiti au street art*, Paris, Gallimard.
- Lepoutre D.**, 1997, *Coeur de banlieue: codes, rites et langages*, Paris, Odile Jacob.
- Lescop G.**, 2012, « Skinheads : du reggae au Rock Against Communism », *Volume !*, n°9, p. 129-149.
- Lévy F.**, 2002, « Les nouvelles formes d'expression artistique programmées au Parc de la Villette, leurs publics et leur positionnement dans le champ artistique », communication au colloque « Le(s) public(s). Politiques publiques et équipements culturels », Paris, Auditorium du Louvre, 28, 29 et 30 novembre 2002.
- Liebow E.**, 2011 [1967], *Tally's Corner. Les Noirs du coin de la rue*, Rennes, PUR.
- Lizé W.**, 2010, « Le goût jazzistique en son champ. L'espace parisien de la jazzophilie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 181-182, p. 60-87.
- Maffesoli M.**, 1988, *Le Temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Librairie Méridien/Klincksieck.

- Marc Martínez I.**, 2008, *Le Rap français. Esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, Bern, Peter Lang.
- Marchal H., Stébé J-M.**, 2010, *La ville au risque du ghetto*, Paris, Lavoisier.
- Marie C-V.**, 2014, « Des " Nés " aux " Originaires ". Dom en métropole : les effets de cinquante ans d'une politique ininterrompue d'émigration », *Informations sociales*, n°186, p. 40-48.
- Marlière E.**, 2006, « Le sentiment d'injustice chez les jeunes d'une cité HLM », *Sociétés et jeunesses en difficulté* [en ligne], n°2, mis en ligne le 16 octobre 2006, consulté le 07 janvier 2016, <http://sejed.revues.org/208>
- Martin D-C.**, 2000, « Cherchez le peuple... Culture, populaire et politique », *Critique internationale*, n°7, p. 169-183.
- Martin H-J.**, 1975, « Culture écrite et culture orale, culture savante et culture populaire dans la France d'Ancien Régime », *Journal des savants*, n°3-4, p. 225-282.
- Marx K.**, 1984 [1851], *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Les Éditions sociales.
- Masclet O.**, 2003, *La gauche et les cités. Enquête sur un rendez-vous manqué*, préface d'Olivier Schwartz, Paris, La Dispute.
- Mauger G, Poliak C.**, 1983, « Les loubards », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 50, p. 49-68.
- Mauger G.** (dir.), 2006a, *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant.
- Mauger G.**, 2006b, *Les bandes, le milieu et la bohème populaire. Études de sociologie de la déviance des jeunes des classes populaires (1975-2005)*, Paris, Belin.
- Mauger G.**, 2006c, *L'émeute de novembre 2005. Une révolte protopolitique*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant.
- Mauger G.**, 2006d, « Les transformations des classes populaires en France depuis trente ans », dans *Les nouvelles luttes de classes en France*, Paris, PUF, 2006
- Mauger G.**, 2009a, *La sociologie de la délinquance juvénile*, Paris, La Découverte
- Mauger G.**, 2009b, « Les styles de vie des jeunes des classes populaires (1975-2005) », dans Bantigny L., Jablonka I., *Jeunesse oblige*, Paris, PUF.
- Mauger G., Fossé-Poliak C.**, 1977, *La vie buissonnière. Marginalité petite-bourgeoise et marginalité populaire*, Paris, Maspero.
- Mauger G.**, 2010, « Jeunesse : essai de construction d'objet », *Agora débats/jeunesses*, n° 56, p. 9-24.
- Mauss M.**, 1950 [1923], « Essai sur le don », *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF.
- McCombs M. E., Shaw D. L.**, 1972, « The agenda-setting function of mass media », *Public Opinion Quarterly*, vol. 36-2, p. 176-187.

- Menger P-M.**, 1991, « Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle », *Revue française de sociologie*, vol.32-1, p. 61-74.
- Menger P-M.**, 1998, *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, Documentation Française.
- Mennesson C.**, 2004, « Être une femme dans un sport "masculin". Modes de socialisation et construction des dispositions sexuées », *Sociétés contemporaines*, n° 55 , p. 69-90.
- Mensch N.**, 2014, « L'art transgressif du graffiti. Pratiques et contrôle social », *Sciences Humaines Combinées* [en ligne], n°14
- Michaud Y.**, 1997, *La crise de l'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Mignon J-M.**, 2007, « Une histoire de l'éducation populaire », *Lien social*, n°859, p. 4-7.
- Milia M.**, 1997, « Histoire d'une politique d'émigration organisée pour les départements d'outre-mer », *Pouvoirs dans la Caraïbe* [en ligne], mis en ligne le 16 mars 2011, consulté le 30 septembre 2015.
- Mille M.**, 2013, *Produire de la fiction à la chaîne : Sociologie du travail de fabrication d'un feuilleton télévisé*, Thèse de doctorat de sociologie, Paris, EHESS.
- Miller I. L.**, 2002, *Aerosol Kingdom : Subway Painters of New York City*, Jackson, University Press of Mississippi.
- Millot V.**, 1997, *Les fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse anthropologique d l'émergence et de la sédimentation du mouvement Hip Hop lyonnais*, Thèse de doctorat, Université Lyon 2.
- Milon A.**, 1999, *L'Étranger dans la ville. Du rap au graff mural*, Paris, PUF.
- Milon A.**, 2003, « La figure de la relégation dans la musique rap », dans Laffanour A., *Territoires de musiques et cultures urbaines*, Paris, L'Harmattan, p. 99-106.
- Milon A.**, 2004, « Pourquoi le rappeur chante ? Le rap comme expression de la relégation urbaine », *Cités*, n° 19, p. 71-80.
- Mohammed M.**, 2011, *La formation des bandes. Entre la famille, l'école et la rue*, Paris, PUF.
- Moïse C.**, 1999, *Danseur du défi. Rencontre avec le hip-hop*, Paris, Indigènes éditions.
- Molinero S.**, 2009, *Les publics du rap. Enquête sociologique*, Paris, L'Harmattan.
- Monod J.**, 1968, *Les barjots. Essai d'ethnologie des bandes de jeunes*, Paris, Julliard.
- Moreau C., Gaultier G.** (dir.), 1999, *Les jeunes dans l'espace public. Les cultures des 13-20 ans et leurs rapports aux institutions*, APRAS/LARES, Université Rennes 2, juin 1999.
- Moreau C., Gaultier G.**, 2001, « Les jeunes dans l'espace public distants des institutions ? », *Agora débats/jeunesses*, n°24, p. 31-40.
- Moulin R.** 1992, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion.

- Mucchielli L.**, 1999, « Le rap, tentative d'expression politique et de mobilisation collective de jeunes des quartiers relégués », *Mouvements*, n°3, p. 60-66.
- Mucchielli L.**, 2003, « Le rap de la jeunesse des quartiers relégués », dans Boucher M., Vulbeau A., *Emergences culturelles et jeunesse populaire: turbulences ou médiations ?*, Paris, L'Harmattan.
- Mucchielli L.**, 2010, « L'évolution de la délinquance des mineurs. Données statistiques et interprétation générale », *Agora. Débats Jeunesse*, n°3.
- Muller L.**, 2006, « La pratique sportive en France, reflet du milieu social », *Données sociales. La société française*, Paris, INSEE Édition.
- Nazareth C.**, 2012, *Socialisation des jeunes d'origine populaire dans le cadre de l'institution sportive. "Ethnographie d'un club de football de banlieue parisienne"*, mémoire principal de Master 2 sous la direction de P-E. Sorignet, Ecole Normale Supérieure, Paris.
- North D.C.**, 1990, *Institutions, Institutional Change and Economic Performance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Ory P.**, 2002, « Une culture fin de siècle », in Becker J-J., *Crises et alternances 1974-2000*, Paris, Seuil.
- Osumare H.**, 2007, *The Africanist Aesthetic in Global Hip-Hop: Power Moves*, New York, Palgrave Macmillan.
- Palheta U.**, 2012, *La domination scolaire: sociologie de l'enseignement professionnel et de son public*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Palomares E.**, 2005, « L'ethnisation des politiques locales et sociales », dans Palomares E., *Contretemps, Cité(s) en crise. Ségrégations et résidences dans les quartiers populaires*, Éditions Textuel, p. 93-102.
- Pan Ké Shon J.-L.**, 2007, « Portrait statistique des zones urbaines sensibles. Population, mobilité, habitat, chômage, scolarité... », *Informations sociales*, n° 141, p. 24-32.
- Pasquali P.**, 2014, *Passer les frontières sociales*, Paris, Fayard.
- Pecqueux A.**, 2003, « La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières », Thèse de doctorat de sociologie, EHESS.
- Pecqueux A.**, 2007, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan.
- Pecqueux A.**, 2009, « L'écoute-en-action. L'écoute de la chanson comme activité sociale », dans Pecqueux A. (dir.), Roueff O., *Ecologie sociale de l'oreille : Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Editions EHESS.
- Peterson R. A.** 1992, « Understanding audience segmentation : from elite and mass to omnivore and univore », *Poetics*, n°21, p. 243-258.
- Peterson R. A., Kern R. M.**, 1996, « Changing highbrow taste : from snob to omnivore », *American sociological review*, n°61, p. 900-907.
- Pialoux M.**, 1979, « Jeunes sans avenir et travail intérimaire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 26-27, p. 19-47.

- Pinçon M.**, 1981, « Habitat et modes de vie. La cohabitation des groupes sociaux dans un ensemble H.L.M », *Revue française de sociologie*, n° 22-4, p. 523-547.
- Pinto D.**, 1985, « De l'antiaméricanisme à l'américanophilie. L'itinéraire de l'intelligentsia française », *Commentaire*, n° 31, p. 874-879.
- Pinto L.**, 1992, « R. Shusterman, L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire », *Politix*, n°5, p. 169-174.
- Piolet V.**, 2015, *Regarde ta jeunesse dans les yeux. Naissance du hip-hop français 1980-1990*, Paris, Le mot et le reste.
- Potter R. A.**, 1995, *Spectacular vernaculars. Hip-Hop and the politics of postmodernism*, Albany, State University Press.
- Poujol G.**, 2005, « Éducation populaire : une histoire française. », *Hermès, La Revue*, n° 42, p. 126-130.
- Pourtau L.** 2012, *Techno : une subculture en marge*, Paris, CNRS Éditions.
- Ramdani K.**, 2011, « Bitch et Beurette, quand féminité rime avec liberté », *Volume !*, n°8-2, p.13-39.
- Ravet H.**, 2006, « L'accès des femmes aux professions artistiques, Un double droit d'entrée dans le champ musical », dans Mauger G., *L'accès à la vie d'artiste*, Broissieux, Editions du croquant, p. 151-176.
- Renahy N.**, 2010a, « Classes populaires et capital d'autochtonie. Genèse et usages d'une notion », *Regards sociologiques*, n°40, p. 9-26.
- Renahy N.**, 2010b, *Les gars du coin: Enquête sur une jeunesse rurale*, Paris, La Découverte.
- Retière J-N.**, 2003, « Autour de l'autochtonie. Réflexions sur la notion de capital social populaire », *Politix*, n°16, p.121-143.
- Ricœur P.**, 1984, « L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social », *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*, n°2, p. 53-64.
- Riout D.**, 1990, *Le livre du graffiti*, Paris, Éditions Syros Alternatives.
- Riout D.**, 1998, *L'esthétique de la rue*, Paris : L'Harmattan.
- Rocher G.**, 1993, « Type idéal » dans Arnaud A-J., Commaille C. et al., *Dictionnaire encyclopédique de théorie et de sociologie du droit*, Paris, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, p. 628-630.
- Rose T.**, 1994, *Black noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Rose T.**, 2008, *Hip-hop Wars. What we talk about when we talk about hip-hop and why it matters*, New York, Basic Books.
- Rouleau-Berger L.**, 1991, *La Ville intervalle. Jeunes entre centre et banlieue*, Paris, Klincksieck.

- Rudder (de) V.**, 1995, « Ethnicisation ». *Pluriel-Recherche. Vocabulaire historique et critique des relations interethniques*, cahier n° 3, Paris, L'Harmattan.
- Sanselme F.**, 2009, « L'ethnicisation des rapports sociaux à l'école. Ethnographie d'un lycée de banlieue », *Sociétés contemporaines*, n° 76, p. 121-147.
- Sapir E.**, 1967 [1949], *Anthropologie* (trad. franç.), Paris, Éditions de Minuit.
- Sapiro G.**, 2003, The literary field between the state and the market, *Poetics*, n°31, p. 441-464.
- Sapiro G.**, 2007, « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°168, p. 4-11.
- Sberna B.**, 2002, *Une sociologie du rap à Marseille. Identité marginale et immigrée*, Paris, L'Harmattan.
- Scheepers I.**, 2004, *Graffiti and urban space*, Honours thesis, University of Sydney (Australia).
- Schippers M.**, 2000, « The Social Organization of Sexuality and Gender in Alternative Hard Rock: An Analysis of Intersectionality », *Gender and Society*, 14(6), p.747-764.
- Schwartz O.**, 1990, *Le monde privé des ouvriers. Hommes et femmes du Nord*, Paris, PUF.
- Schwartz O.**, 1998, *La notion de « classes populaires »*, Habilitation à diriger des recherches en sociologie, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines.
- Schwartz O.**, 2011a [1993], « L'empirisme irréductible », postface à Niels Anderson, *Le Hobo. Sociologie du sans abri*, Paris, Armand Colin.
- Schwartz O.**, 2011b, « Peut-on parler des classes populaires ? », *La Vie des idées* [en ligne], 13 septembre 2011.
- Seca J.-M.** (éd.), 2007, *Musiques populaires underground et représentations du politique*, Cortil-Wodon, InterCommunications & EME.
- Seca J.-M.**, 1988, *Vocations Rock, l'état acide et l'esprit des minorités rock*, Paris, Klincksiek.
- Seca J.-M.**, 1991, « Représentations sociales de la pratique rock en milieu lycéen », *Revue française de pédagogie*, vol. 94, p. 25-35.
- Seca J.-M.**, 2001, *Les musiciens underground*, Paris, PUF.
- Seca J.-M.**, 2005, « Formatage du ressentir et représentations underground. », *Sociétés*, n° 90, p. 57-69.
- Seca J.-M.**, 2009, « Le fil de la devise : les trois dimensions de l'authenticité dans les musiques populaires underground », *Sociétés*, n° 104, p. 13-26.
- Sedel J.**, 2009, « Les ambivalences de la représentation des "jeunes de banlieue" », dans Mathien M. (dir.), *La représentation des jeunes dans les médias en Europe de 1968 à nos jours*, Strasbourg, Bruylant, p.267-282.

- Serina F.**, 2004, *Histoire de l'acclimatation et de l'enracinement de la culture hip hop dans la région parisienne (1963-1986)*, mémoire de Master, Université Paris 1.
- Shapiro R.**, 2012, « Du smurf au ballet. L'invention de la danse hip-hop », dans
- Shapiro R.**, 2004, « L'émergence d'une critique artistique : la danse hip-hop », *Sociologie de l'Art*, n°3, p. 15-48.
- Shapiro R., Bureau M-C.**, 2000, « Un nouveau monde de l'art ? Le cas du hip-hop en France et aux États-Unis », *Sociologie de l'art*, n°13, p. 13-32.
- Shibutani T.**, 1955, « Reference Groups as Perspectives », *American Journal of Sociology*, n° 60, p. 522-529.
- Shusterman R.**, 1992, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Editions de Minuit.
- Sintomer Y., Bacqué M-H.**, 2001, « Affiliations et désaffiliations en banlieue. Réflexions à partir des exemples de Saint-Denis et d'Aubervilliers », *Revue française de sociologie*, n°42-2, p. 217-249.
- Smith É.**, 2004, « Les cousinages de plaisanterie en Afrique de l'Ouest, entre particularismes et universalismes. », *Raisons politiques*, n° 13, p. 157-169.
- Sonnette M.**, 2013, *Des manières critiques de faire du rap : pratiques artistiques, pratiques politiques. Contribution à une sociologie de l'engagement des artistes*, Thèse de doctorat de sociologie soutenue le 1er octobre 2013 à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.
- Sorignet P-E.**, 2006, « L'audition dans une compagnie de danse contemporaine », in Mauger G., *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, p. 15-48.
- Sorignet P-E.**, 2010, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La découverte.
- Souchard M.**, 1996, « La différence rap » dans Darré A., *Musique et politique: les répertoires de l'identité*, Rennes, PUR.
- Steffans K.**, 2005, *Confessions of a Video Vixen*, Amistad, New York.
- Strauss A.**, 1978, *La trame de la négociation. Sociologie qualitative et interactionnisme*, Paris, L'Harmattan.
- Szlamowicz J.**, 2005, « Le mythe des musiciens de jazz américains à Paris dans les années 1960 : une révision de l'histoire contemporaine », *Revue française d'études américaines*, n°104, p. 80-99.
- Tafferant N.**, 2007, *Le Business : Une économie souterraine*, Paris, PUF.
- Terrail J-P.**, 1995, *La dynamique des générations, activité individuelle et changement social (1968-1993)*, L'Harmattan, Paris.
- Thorn J-P.**, 1996, *Faire kiffer les anges*, Agat Films.
- Thorn J-P.**, 2003, *On n'est pas des marques de vélo*, Mat Films.

- Tissot S.**, 2005, « Une " discrimination informelle " ? Usages du concept de mixité sociale dans la gestion des attributions de logements HLM », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 159, p. 54-69.
- Tissot S.**, 2007, *L'État et les quartiers. Genèse d'une catégorie de l'action publique*, Paris, Le Seuil.
- Todorov T.**, 2001 [1989], *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil.
- Tournès L.**, 1999, *New Orleans sur seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard.
- Tournès L.**, 2001, « La popularisation du jazz en France (1948-1960) : les prodromes d'une massification des pratiques musicales », *Revue historique*, n° 617, p. 109-130.
- Tripier O.**, 1998, *Mixité et discrimination dans le champ musical. L'exemple des femmes dans les groupes Rock*, Paris, Université de Paris-Sorbonne - Observatoire Musical Français.
- Vagneron F.**, 2003, « Le tag : un art de la ville (observation) », *Terrains & Travaux*, n° 5, p. 87-111.
- Valnet J.**, 2013, *M.A.R.S Histoires et légendes du hip-hop marseillais*, Marseille, WildProject.
- Vander Gucht D.**, 2005, *Art et politique. Pour une redéfinition de l'art engagé*, Bruxelles, Édition Labor.
- Vechione M-A.**, 2004, *Writers. 20 ans de graffiti à Paris*, Doriane Films.
- Vechione M-A.**, 2008, *Antifa. Chasseurs de skins*, Résistance films.
- Vechione M-A.**, 2008, *Black Music. Des chaînes en fer aux chaînes en or*, ARTE France, Program 33.
- Verdugo G.**, 2011, « Logement social et ségrégation résidentielle des immigrés en France, 1968-1999. », *Population*, vol. 66, p. 171-196.
- Vicherat M.**, 2001, *Pour une analyse textuelle du rap français*, Paris, L'Harmattan.
- Vovelle M., « L'Élite ou le mensonge des mots », *Annales E.S.C*, 1974, p. 49-72.
- Vulbeau A.**, 1990, *Du tag au tag*, Paris, Editions Alizé et Institut de l'enfance et de la famille.
- Vulbeau A.**, 1992, « Les tags, spectres de la jeunesse. Histoire d'une nouvelle pratique urbaine », *Annales de la recherche urbaine* n°54, p. 60-67.
- Vulbeau A.**, 2005, « Tags et graffs, entre institutions et générations », *Territoires*, n°457, p. 4-6.
- Wacquand L.**, 2007, *Parias urbains: Ghetto, banlieues, Etat*, Paris, La Découverte.
- Weber M.**, 1971 [1921], *Economie et société*, tome 1, Paris, Plon.
- Weber M.**, 1988 [1922], *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, J.C.B. Mohr.

Weber M., 2003 [1904-1905], *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Flammarion.

Weil P-E., 2014, « Du Bronx aux Champs-Élysées : une brève histoire des intermédiaires du graffiti art » dans Jeanpierre L., Roueff O. (dir.), *La culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Archives contemporaines.

Willis P., 1977, *Learning to Labour. How Working Class Kids Get Working Class Jobs*, Aldershot, Gower Publishing Company Limited.

Yang C., 2014, *Graffiti et street art. Étude des discours historiographiques et de la critique esthétique d'une forme sociale de modernité visuelle*, Thèse de doctorat en Histoire de l'Art, Université de Grenoble, soutenue publiquement le 16 décembre 2014.

Zegnani S., 2004, « Le rap comme activité scripturale : l'émergence d'un groupe illégitime de lettrés », *Langage et société*, n° 110, p. 65-84.

Zegnani S., 2013, *Dans le monde des cités. De la galère à la mosquée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Zips W., 2011, « Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir ! Du Bandit au Rebelle : transformations de la masculinité dans la musique reggae Dancehall », *Volume!*, n°8-2, p.123-159.

Index des encadrés et des figures

Chapitre 1

Fig. 1 – Méthodologie et corpus d'analyse de l'émission H.I.P.H.O.P.

Fig. 2 – Race des invités de l'émission H.I.P.H.O.P.

Fig. 3 – Sexe des invités de l'émission H.I.P.H.O.P.

Fig. 4 – Race des participants aux défis de l'émission H.I.P.H.O.P.

Fig. 5 – Sexe des participants aux défis de l'émission H.I.P.H.O.P.

Fig. 6 – Commune d'origine des participants aux défis de l'émission H.I.P.H.O.P.

Chapitre 2

Fig. 7 – Tableau synoptique des dispositions requises, des aptitudes et du capital valorisé dans chacune des disciplines du hip-hop de la première génération

Encadré 1 – Zulus et zoulous

Chapitre 3

Encadré 2 - Les acteurs institués du hip-hop répertoriés par l'IRMA

Fig. 8 – Les associations programmant au moins un spectacle de hip-hop en 2003 (total = 138)

Fig. 9 – Les festivals de hip-hop en 2003 (total = 122)

Fig. 10 – Les collectifs artistiques et les compagnies de danse en 2003 (total = 158)

Encadré 3 – Un concours de danse organisé en 1984 dans le cadre du dispositif « anti-étés-chauds »

Encadré 4 – Le rapport de Stéphane au politique : « agir plutôt que d'être dans la politique »

Encadré 5 – Quand l'ingénieur du son demande aux rappeurs d'avoir un « projet » (observation)

Encadré 6 – « Maintenant, je suis le modèle ». Le parcours de Daouda, rappeur, caillera et animateur

Chapitre 4

Fig. 11 – Localisation des festivals spécialisés de hip-hop par type d'unité urbaine entre 2003 et 2008

Fig. 12 – Localisation des associations programmant des spectacles de hip-hop par type d'unité urbaine entre 2003 et 2008

Encadré 7 – Le dispositif de l' « expérimentation sociale »

Encadré 8- De l'altérité sociale à l'échange musical. Quelques exemples de situations

Fig. 13 – - Fréquentation du conservatoire et du studio de l'association « Véridique Clan » avant le projet Classico Hip-hop

Encadré 9 - Les étapes de la collaboration musicale du projet Classico Hip-hop

Chapitre 5

Fig. 14 – Localisation des artistes de hip-hop par type d'unité urbaine entre 2003 et 2008

Encadré 10– L'évolution du public du rap en France depuis 1997

Fig.15 – Les albums de rap en français les plus vendus (albums physiques et téléchargements) en France depuis 1991

Encadré 11 – L'édition 2012 du « Juste Debout » (extraits du carnet de terrain)

- Encadré 12 – Les lucratives *mixtapes* d’Alfred : « un passage obligé pour les rappeurs »
Encadré 13 – L’entrée et la stabilisation dans une vie d’artiste : le cas de Thierry
Encadré 14 - L’économie de la débrouille autour de l’album de Ludovic
Encadré 15 - Une discussion au studio du Véridique Clan sur ce que signifie être un « bon rappeur » (observations, 1^{er} février 2013)
Encadré 16- Les « biatchs » du rappeur et la « chérie » du père de famille
Encadré 17 – Le financement du label d’Alfred

Chapitre 6

Fig.16 – Localisation des compagnies de danse et des collectifs artistiques de hip-hop par type d’unité urbaine entre 2003 et 2008

Encadré 18 – Les « poulains de Jean-Marc » : raconter le quartier de façon critique

Fig.17 – Tableau synoptique des quatre pôles du hip-hop de la deuxième génération (2000-2015)

Encadré 19 - Un échange vif entre deux générations de danseurs

Encadré 20- Une scène dans le centre de danse municipal

Annexes

Annexe 1 - Affiches du spectacle « New York City Rap Tour » (novembre 1982)

Annexe 2 – L'émission H.I.P.H.O.P. diffusée sur TF1 entre janvier et décembre 1984.

Annexe 3 - Deux pochettes de 45 tours de Sidney : le générique de l'émission (1984) et *Let's break*, avec les Black, White & co (1984)

Annexe 4 - Photographies de *block parties* au terrain vague de La Chapelle (entre août 1985 et novembre 1986)

Annexe 5 – La presse grand public relaye la mode hip-hop

Annexe 6 – Publicités reprenant l'imagerie de la mode hip-hop durant l'année 1984

Annexe 7 - La devanture du magasin « Ticaret » (qui deviendra Tikaret), recouverte de graffitis (vers 1986)

Annexe 8 - Couverture, page intérieure et quatrième de couverture de *The Zulu's Letter*, n°5 (1986)

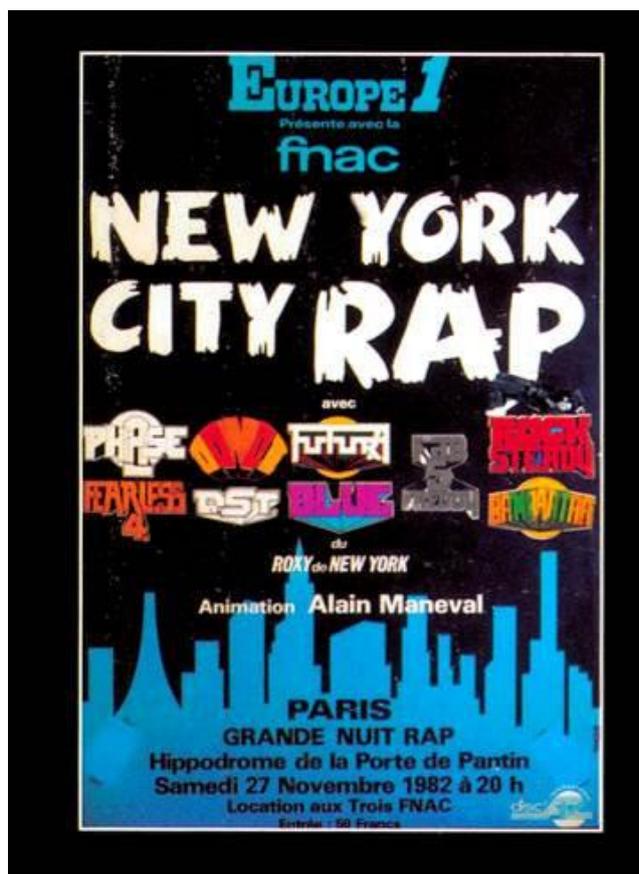
Annexe 9 – La lettre de mission « Cultures urbaines » rédigée par le Ministre de la Culture Renaud Donnedieu de Vabres, le 11 décembre 2006

Annexe 10 – Des formes de *street art*

Annexe 11 – Cabu, *Le président hip-hop*, Paris, le Monde Editions, 1991

Annexe 12 – Les locaux de l'association Véridique Clan à Toureau

Annexe 1 – Affiche du spectacle « New York City Rap Tour » (novembre 1982)

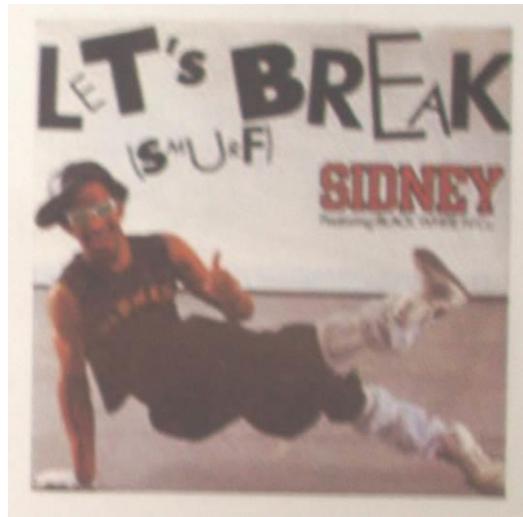
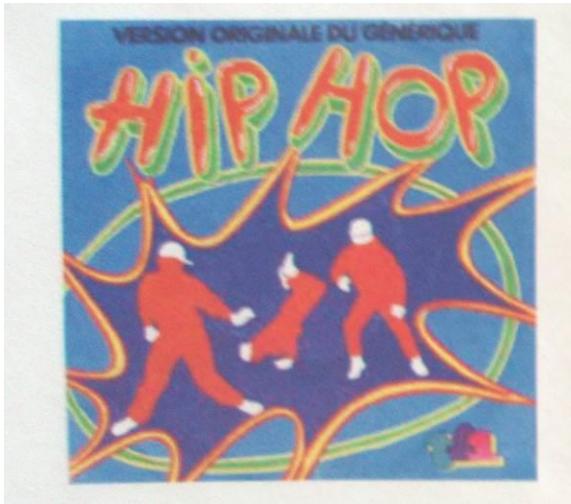


Annexe 2 – L'émission H.I.P.H.O.P. diffusée sur TF1 entre janvier et décembre 1984.

Le présentateur Sidney anime le moment du défi, qui se déroule en public, devant un décor composé de panneaux de graffiti. À l'issue du défi, les membres du jury désignent le vainqueur. Ce dernier remporte parfois un cadeau, comme par exemple une « panoplie du smurfeur ».

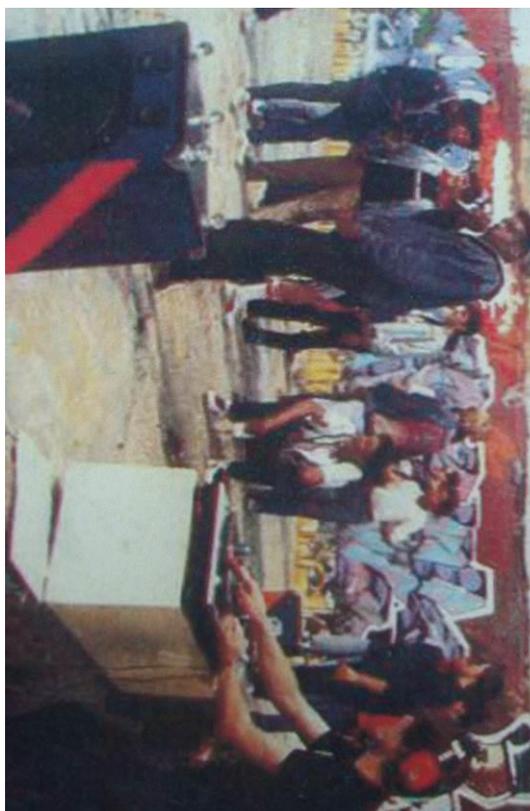


Annexe 3 - Deux pochettes de 45 tours de Sidney : le générique de l'émission (1984) et *Let's break*, avec les Black, White & co (1984)



Annexe 4 - Photographies de *block parties* au terrain vague de La Chapelle (entre août 1985 et novembre 1986)

Source : Vechione M-A., 2004, *Writers. 20 ans de graffiti à Paris*, Doriane Films & anonyme



Annexe 5 – la presse grand public relaye la mode hip-hop

« La mode hip-hop » : Supplément « Idées » du magazine Elle, n°1992, 12 mars 1984

La couverture du magazine Pif Gadget, offrant une « casquette smurf » à ses lecteurs. Pif Gadget, n°699, juillet 1984



Annexe 6 – Publicités reprenant l’imagerie de la mode hip-hop durant l’année 1984

Publicité pour un poste de musique portable de la marque Hitachi (été 1984).

Publicité pour un appareil photo de la marque Kodak (1984)

Pochette du disque Hip ! Hip ! Hop ! Hourra offert par la marque K-Way pour l’achat d’un produit (été 1984)

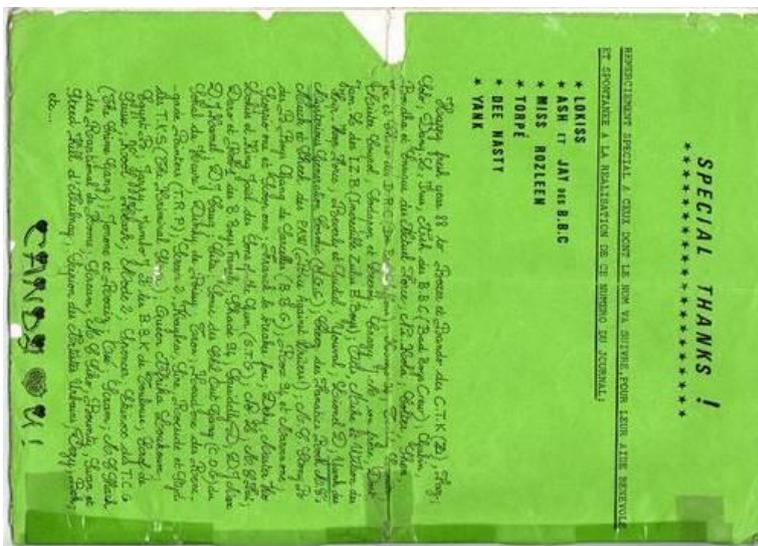
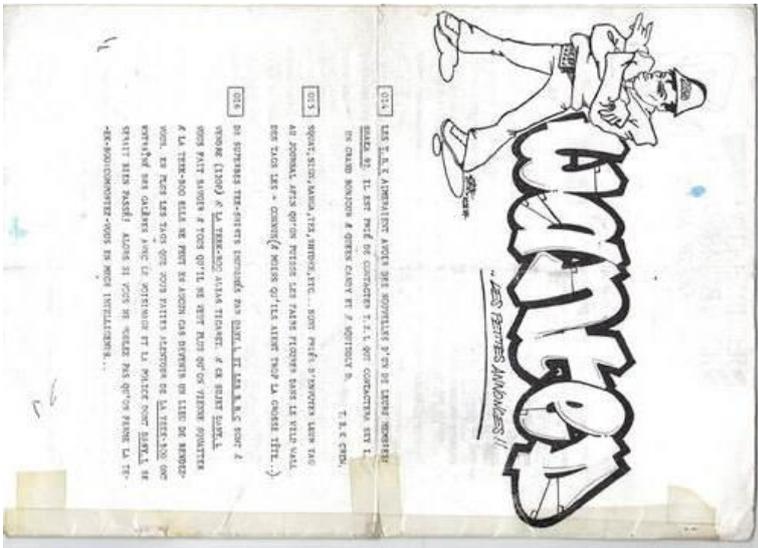
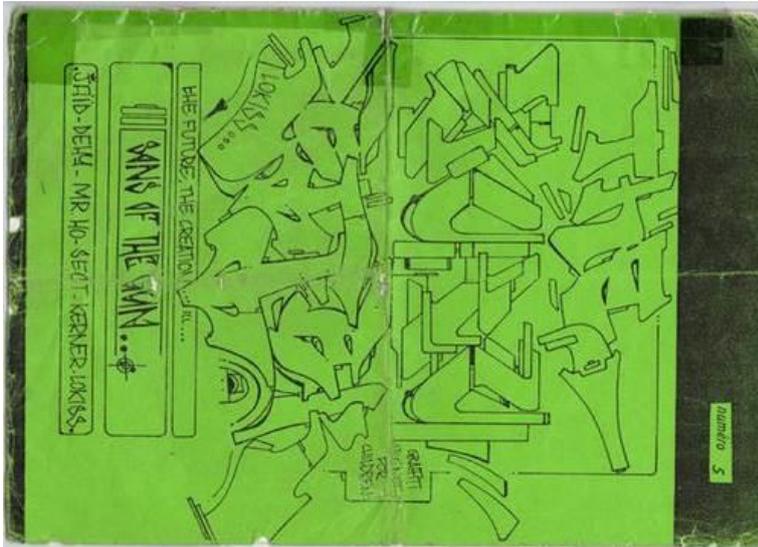


Annexe 7 - La devanture du magasin « Ticaret » (qui deviendra Tikaret), recouverte de graffitis (vers 1986).

Devant, quelques pratiquants de la première génération portant la tenue vestimentaire des B.Boys.



Annexe 8 - Couverture, page intérieure et quatrième de couverture de *The Zulu's Letter*, n°5 (1986)



**Annexe 9 – La lettre de mission « Cultures urbaines » rédigée par le Ministre de la Culture
Renaud Donnedieu de Vabres, le 11 décembre 2006.**

*Liberté Egalité Fraternité
République Française*

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.

3, rue de Valenciennes, 75003 Paris Cedex 01 France - Téléphone : 01 40 15 80 00

Annexe 10 – Des formes de *street art*

Un exemple de Cellograff (Asto & Kanos, Paris, 2015)



Les dessins de ZEVS, le « flasheur d'ombres » (Paris, vers 2000)





Les collages de JR (Paris, 2014)



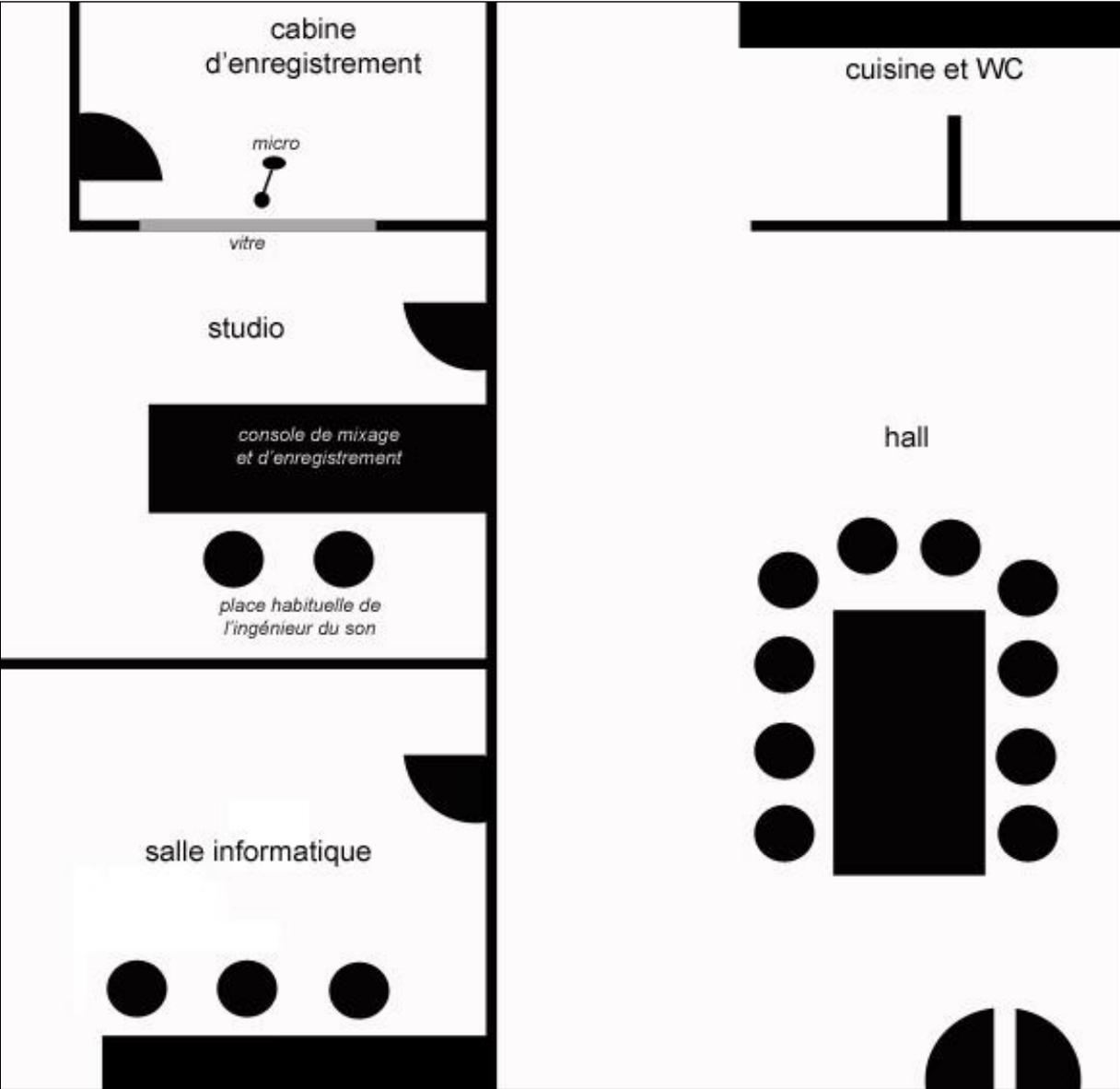
Les mosaïques des Space Invaders (Paris, date inconnue)



Les pochoirs politiques de Banksy (Palestine, vers 2005).



Annexe 12 – Les locaux de l’association Véridique Clan à Toureau



L'élite artistique des cités. Métamorphoses de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-2015)

Au croisement d'une socio-histoire des quartiers populaires, d'une ethnographie des activités artistiques et d'une sociologie de la culture, cette thèse étudie l'évolution de la pratique des disciplines du hip-hop en France depuis le début des années 1980. La méthode allie des entretiens semi-directifs avec différents protagonistes, l'observation directe des activités d'associations spécialisées dans le hip-hop dans des quartiers populaires en région parisienne, l'analyse d'archives et le traitement statistique d'une base de données. La thèse décrit l'émergence de ces activités artistiques en France et leur réappropriation privilégiée par des jeunes hommes habitant des quartiers populaires et/ou enfants d'immigrés. Disposant de certaines ressources sociales distinctives, ces « pionniers » aspirent à être reconnus comme des artistes et, ce faisant, œuvrent à la revalorisation symbolique des jeunes de cités dans leur ensemble. Néanmoins, seuls quelques membres de cette élite artistique des cités parviennent à vivre durablement de leur art. À la fin des années 1990, certains créent des associations spécialisées dans les quartiers populaires dont ils sont issus afin de transmettre la pratique aux plus jeunes. Les membres de la deuxième génération qui émerge alors partagent le même recrutement social de classe, de sexe et de race que leurs aînés. Ils profitent d'une ouverture marchande et institutionnelle qui leur permet de diffuser largement leur art au « grand public » en échange de nombreuses rétributions matérielles et symboliques. L'observation des modalités de leur pratique quotidienne et routinière permet alors d'analyser, plus largement, l'évolution des rapports sociaux de sexe, des rapports au politique, aux institutions et au marché chez les jeunes des cités.

Mots clés :

hip-hop ; quartiers populaires ; cités ; activités artistiques ; culture ; classes sociales ; genre ; associations ; ethnographie

The suburban artistic elite. Metamorphosis of hip hop rooting in the French popular areas (1981-2015)

At the intersection of socio-history of popular areas, ethnography of artistic activities, and sociology of culture, this thesis studies the evolution of the practice of the hip hop elements in France since the early 1980s. The methods of investigation combine semi-structured interviews with various protagonists, direct observations of the activities of nonprofit organizations dedicated to hip hop located in popular suburban areas around Paris, the analysis of archives and a statistical work on a database. The thesis describes the emergence of those artistic activities in France and their privileged appropriation by young men living in popular areas and/or immigrants' children. Thanks to some distinctive social resources, those hip hop pioneers yearn to be recognized as artists, and doing so strive for the symbolic rehabilitation of all the popular suburbs youngsters. Nevertheless, only few members of this suburban artistic elite manage to make a living from art. In the late 90's, some of them founded specialized nonprofit organizations in the popular areas where they come from, in order to transfer the practice to the youngest. The second generation emerges and shares the same characteristics of class, sex and race as the first generation. However, its members take advantage of a new commercial and institutional opening. Thus, they have the possibility to widely broadcast their art to the "general public", as they get high material and symbolic benefits. Observing the details of their daily routine and practice enables to analyze, on a wider scope, the evolutions of gender relations, relations to politics, to institutions and to the market for the popular suburbs youngsters.

Keywords :

hip hop ; popular areas ; suburbs ; artistic activities ; culture ; social classes ; gender ; nonprofit organizations ; ethnography