Musique, villes et scènes : Localisation et production de l'authenticité dans le rap en France et aux Etats-Unis

Séverin Guillard

▶ **To cite this version:**

Séverin Guillard. Musique, villes et scènes : Localisation et production de l'authenticité dans le rap en France et aux Etats-Unis. Géographie. Université Paris Est, 2016. Français. NNT : . tel-03706464

HAL Id: tel-03706464
https://theses.hal.science/tel-03706464

Submitted on 27 Jun 2022

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.

Ecole Doctorale « Ville, Transport et Territoires »

Musique, villes et scènes : Localisation et production de l'authenticité dans le rap en France et aux Etats-Unis

Photo : S. Guillard, Extrait d'un concert de rap à Atlanta, 06/10/13

Thèse pour l'obtention du Doctorat en Géographie

Présentée par Séverin Guillard

Soutenue publiquement le 24 novembre 2016 devant un jury composé de :

- **Mme Claire Hancock**, Professeure à l'Université Paris-Est-Créteil, Lab'Urba, *co-directrice de thèse*
- **M. Jérôme Monnet**, Professeur à l'Université-Paris-Est-Marne-la-Vallée, *co-directeur de thèse*
- **M. Dominique Crozat**, Professeur à l'Université Paul-Valéry Montpellier, *rapporteur*
- **Mme Maria Gravari-Barbas**, Professeure à Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, *rapporteure*
- **Mme Marie-Hélène Bacqué**, Professeure à l'université Paris-Nanterre, *examinatrice*
- **M. Murray Forman**, Professeur à la Northeastern University, *examinateur*
- **Mme Sonia Lehman-Frisch**, Professeure à l'Université Paris-Nanterre, *examinatrice*

Remerciements

Souvent passionnant, quelques fois éprouvant, ce travail de doctorat n'aurait pas pu se faire sans de nombreuses personnes qui m'ont apporté leur aide et leur soutien durant ces dernières années.

Je tiens en premier lieu à remercier vivement Claire Hancock et Jérôme Monnet. Leur suivi à la fois bienveillant et exigeant a constitué un cadre idéal pour m'aider à mûrir mes réflexions tout en gardant ma part de liberté. Je remercie aussi les membres du jury Dominique Crozat, Maria Gravari-Barbas, Marie-Hélène Bacqué, Sonia Lehman-Frisch et Murray Forman, d'avoir accepté de prendre du temps pour lire, corriger et discuter mon travail.

Cette thèse a été nourrie par les nombreuses rencontres effectuées dans chacune des villes fréquentées.

Ma reconnaissance va donc d'abord aux différents artistes, managers, tourneurs, beatmakers, journalistes qui ont bien voulu consacrer une partie de leur temps à me faire partager leur connaissance du monde rap. J'ai une pensée toute particulière pour celles et ceux qui, au-delà du simple entretien, m'ont apporté une aide réelle en m'introduisant dans l'univers des « scènes locales », devenant peu à peu des informateurs privilégiés, et je les remercie pour leur constance.

Je souhaite aussi exprimer toute ma gratitude envers les chercheurs que j'ai rencontrés durant ces années entre la France et les Etats-Unis et dont les apports ont été capitaux pour construire ma démarche de recherche. A Atlanta, je remercie notamment Timothy J. Dowd, pour son accueil et ses conseils judicieux lors de mes visites sur le campus d'Emory, et Matt Miller, pour ses éclairages importants sur les enjeux du « Dirty South ». A Paris, ma reconnaissance va à Karim Hammou, dont les travaux et les avis ont été une base importante pour la réalisation de ce travail, et Marie Sonnette pour les discussions sur le terrain lillois, les liens entre rap, genre et politique : voilà des collaborations qui semblent bien être « conçues pour durer » ! Entre les scènes, enfin, je remercie Murray Forman, pour la richesse des échanges que nous avons eu au fil des colloques et des festivals.

Si ce travail a pu être mené jusqu'au bout, c'est également grâce à plusieurs institutions qui soutenu mon projet. En plus du contrat doctoral accordé par l'université Paris Est, cette recherche a bénéficié d'une bourse de mobilité de l'Institut des Amériques, ce qui m'a permis de mener au mieux mon terrain à l'étranger. Mais j'ai également une pensée particulière pour les équipes dans lesquelles j'ai été amené à enseigner parallèlement à ma recherche : celle du département de géographie de Créteil où j'ai fait mes premières armes en tant que moniteur, puis celle de l'IREST qui m'a accueilli comme ATER. Les échanges avec les étudiants et avec l'équipe d'enseignants y ont été, dans les deux cas, passionnants. Ils m'ont offert des occasions de décentrement qui ont souvent contribué, en retour, à enrichir mes problématiques de recherche.

Cette thèse doit également beaucoup aux différents groupes de personnes que j'ai eu l'occasion de côtoyer à titre professionnel ou amical. Durant ce doctorat, j'ai pu mesurer l'importance d'avoir autour de moi des « crews » qui m'ont permis de faire avancer ma réflexion, de garder la motivation, ou de pouvoir me vider la tête après les longues journées de travail. Dans un ordre aléatoire, je souhaiterai donc remercier : l'équipe des darkgéographes, qui m'a apporté une première expérience des enjeux, des difficultés et des soirées bières inhérentes à la recherche ; mes collègues doctorants et ex-doctorants du Lab'Urba pour les nombreuses discussions dans les couloirs de l'IUP et de Bienvenüe (avec une dédicace pour ma « jumelle » de thèse Camille Morel) ; le groupe Articités pour ces échanges fructueux sur les arts et les villes (et vice-versa) ; la « société secrète » Agraphia et son instigateur, Mustafa Dikeç, sans qui je n'aurais jamais réussi à entrer dans la routine de la rédaction ; le groupe dit « des villejuifois » qui m'a aidé à tenir le coup durant cette dernière année (avec une mention spéciale à Emma Bartlett et Flavie Potin, pour avoir supporté au quotidien les sautes d'humeur d'un thésard en cours d'écriture).

Outre les personnes déjà citées, je souhaiterais remercier particulièrement celles qui ont participé activement à la relecture de ce manuscrit dans ces dernières semaines, aidant à son amélioration sur le fond et sur la forme : Annaig Oiry, Etienne Toureille, Vincent Becquet, François Valegeas, Jérôme Rollin, Florian Guérin, Pauline Sylvestre et Claire Brisson. Un grand merci également à mes parents, Yves Guillard et Catherine Thuard, pour m'avoir soutenu sur la route du doctorat, en m'aidant du début à la fin, et même de l'introduction à la conclusion !

Comme ce travail de recherche s'est souvent effectué en musique, je tiens enfin à remercier les groupes et les artistes qui ont nourri mon parcours musical, depuis mes premiers balbutiements dans le rap (IAM, Assassin, Hocus Pocus…) jusqu'à la bande son de mes journée d'écritures (Isaac Hayes, Marvin Gaye…) en passant par les groupes écoutés en arpentant mes terrains (Outkast, Atmosphere et le Ministère des Affaires Populaires…).

Sommaire

INTRODUCTION 7

PARTIE 1 : ETUDIER LE RAP ET SON ANCRAGE SPATIAL EN FRANCE ET AUX ETATS-UNIS 17

Chapitre 1 : La ville au prisme du rap : construction d'un objet de recherche 19

Chapitre 2 : Des villes et des scènes : terrains d'études et méthodologie d'enquête 71

PARTIE 2 : DE L'AUTHENTICITE A L'AUTHENTIFICATION : LES ENJEUX DES IMAGINAIRES DU RAP 123

Chapitre 3 : Situer les scènes : image du local, contexte national et authenticité 125

Chapitre 4 : Représenter sa ville : enjeux locaux, normes artistiques et stratégies individuelles 185

PARTIE 3 : DE L'AUTHENTIFICATION AUX REGIMES D'AUTHENTICITE : STRUCTURES ET PRATIQUES DES SCENES RAP 243

Chapitre 5 : « In the place to be » : les *open mics* comme espaces d'authentification dans les scènes rap 245

Chapitre 6 : Régimes d'authenticité, minorités et ancrage spatial dans les scènes locales 279

PARTIE 4 : AU-DELA DES SCENES : CIRCULATIONS ARTISTIQUES ET MISE EN VISIBILITE DES VILLES 353

Chapitre 7 : Sortir de la scène : trajectoires artistiques et circulations spatiales 355

Chapitre 8 : La mise en visibilité du rap en ville : entre politiques culturelles et politiques urbaines 419

CONCLUSION GENERALE 483

BIBLIOGRAPHIE 491

TABLE DES MATIERES 513

TABLE DES FIGURES 519

Introduction

Du 28 avril au 26 juillet 2014 se déroulait à l'Institut du Monde Arabe, à Paris, une exposition intitulée « Hip-Hop : Du Bronx aux rues arabes ». De par son ampleur et son mode d'organisation, cet événement était une grande première en France. Ayant pour directeur artistique une grande figure du hip-hop français, le rappeur Akhenaton, il avait pour ambition de retracer l'histoire et la trajectoire de ce mouvement culturel depuis son apparition, une quarantaine d'années auparavant, à nos jours.

Itinéraire historique et musical, cette exposition était aussi un itinéraire géographique. Le titre même annonçait une volonté de montrer le lien entre le hip-hop et ses divers contextes d'implantation, depuis les « Etats-Unis dans les années 1970, en passant par sa ré-appropriation en France dans les années 1980, à son développement dans les rues arabes des printemps révolutionnaires[1] ».

Cette dimension spatio-temporelle se reflétait dans la mise en scène de l'exposition. Dès le premier panneau explicatif, l'origine du hip-hop était liée à l'environnement du Bronx new-yorkais de la fin des années 1970. Plus loin, une carte géante du « monde arabe », allant du Maroc à la Syrie, présentait des rappeurs de cette partie du monde et leur ancrage dans leur pays d'origine. Enfin, dans la salle dédiée au rap en France, une maquette représentait plusieurs tours d'immeubles emblématiques des banlieues françaises.

En donnant à voir un grand récit, validé à la fois par des représentants du mouvement, des acteurs institutionnels et politiques et par des chercheurs en sciences sociales[2], cette exposition mettait en avant une idée commune sur le hip-hop : bien que devenu une « culture universelle[3] », il serait un mouvement dans lequel l'expression d'un ancrage local aurait conservé toute son importance.

Mais elle montrait également que *certaines* localités auraient pris une place centrale dans ce mouvement. L'exposition ne dressait pas un panorama de la pratique du hip-hop dans le monde, mais elle mettait l'accent sur un petit nombre d'adaptations locales (les Etats-Unis, la France, le monde arabe), dont chacune semblait liée à certains types de paysages urbains (le Bronx, les banlieues, les « rues »). En présentant ces espaces comme emblématiques de la trajectoire du hip-hop, elle conduisait à s'interroger sur la manière dont ils en étaient devenus des éléments « authentiques ».

C'est cette relation entre pratique artistique, localisation et authenticité que cette thèse entend analyser. Ce travail se concentrera pour cela sur une musique liée au mouvement hip-hop, le rap, en l'observant dans deux contextes nationaux distincts : la France et les Etats-Unis. Lieu de naissance de cette musique, les Etats-Unis sont la terre d'origine de ses principaux représentants, et l'endroit d'où émanent les modes qui sont ensuite reprises dans

[1] Source : https://www.imarabe.org/fr/expositions/hip-hop, consulté le 07/09/16

[2] Le catalogue de l'exposition accueillait des contributions de plusieurs chercheurs spécialistes du rap ou d'autres disciplines du hip-hop.

[3] Source : https://www.imarabe.org/fr/expositions/hip-hop, consulté le 07/09/16

le reste du monde[4]. Sa place y est telle que certains chercheurs considèrent qu'il y a eu un impact d'ampleur générationnelle (Kitwana, 2003 ; Chang, 2005). Si la France n'est qu'une terre d'accueil du rap, elle est cependant un pays où il a acquis une place importante dans le paysage musical. Il suffit de jeter un coup d'œil aux ventes de disques au moment où s'écrivent ces lignes pour en faire le constat : la semaine du 26 août 2016, 12 des 30 albums les plus vendus en France étaient le fait de rappeurs[5]. La réputation des artistes français dépasse d'ailleurs le cadre national puisque, dans le monde anglophone, ce pays a été décrit dès les années 1990 comme la deuxième patrie du rap (Krims, 2000).

Or, dans ces deux pays, l'association de cette musique à certains espaces se retrouve à de multiples niveaux. De nombreux artistes affirment « représenter » une localité. Les historiens du rap américain lient l'évolution de sa pratique à sa diffusion dans les différentes villes du pays. En France, de nombreux discours médiatiques ou politiques décrivent le rap comme le reflet d'une réalité propre à l'espace générique de la « banlieue ». Ces ancrages spatiaux apparaissent donc comme un élément fondateur de la place du rap dans ces deux pays. Ils semblent garantir la crédibilité des rappeurs, justifier leur présence dans les médias généralistes, et expliquer les grandes différences stylistiques au sein du genre. Mais quelles sont les raisons qui poussent tous ces acteurs à appréhender le rap par un prisme spatial ? Qu'y a-t-il derrière ces associations entre le rap et certaines localités, qui semblent traverser le temps et les contextes géographiques ?

Au moment où je commence mes études de géographie, au tournant des années 2010, je suis intrigué par ces questions. Originaire d'une petite ville de province, j'ai grandi à une époque où il était difficile de passer à côté du rap. Après un premier contact au collège, je développe véritablement un goût pour cette musique à la fin de mes années de lycée. Je suis alors intéressé par sa capacité à évoquer certains univers spatiaux tout autant que musicaux. Ecoutant à la fois du rap français et américain, je décide de me concentrer sur ce dernier pour mon Master 1, en menant des premières enquêtes sur la scène rap de Minneapolis et Saint-Paul (Guillard, 2010). A mon retour en en France cette recherche s'enrichit d'une perspective comparative. Son enjeu est de mener une étude de plus grande ampleur pour montrer comment, dans les deux pays, émerge et évolue cette relation entre un type de musique et certaines localités. Ces réflexions m'ont finalement conduit à adopter une démarche qui contraste avec les choix adoptés précédemment dans les rares études menées sur le sujet en géographie francophone. Dans son étude sur le hip-hop à Bruxelles, Benoît Quittelier cherchait par exemple à analyser les conséquences de cette association du rap à certains espaces en observant sa pratique actuelle dans la capitale belge (Quittelier, 2014). Mon objectif a plutôt été de remonter le fil de cette association. C'est la raison pour laquelle cette thèse abordera peu la réception des œuvres par les auditeurs. Mon but n'est pas d'analyser l'accueil de cette musique a posteriori, mais de voir ce qu'en font les acteurs du rap, comment ils participent à sa production et de quelle manière ils l'associent à certains espaces.

[4] C'est la raison pour laquelle je parlerai dans cette thèse de rap « américain », alors que j'emploierai le terme « Etats-uniens » pour qualifier les habitants de ce pays. En plus d'être le terme consacré dans l'univers du rap, le « rap américain » véhicule l'idée d'un style qui exporte une image de l'« Amérique » dans le monde, et qui est souvent reçu, voire produit comme tel.

[5] Source : http://www.snepmusique.com/tops-semaine/top-albums-fusionnes/, consulté le 05/09/16

Ce cheminement m'a également amené à m'éloigner des seuls rappeurs. Si ces derniers sont le point focal de la production du rap, ils ne sont qu'un maillon d'une chaîne de coopération qui se tisse dans des mondes artistiques localisés. Dans la continuité d'Howard Becker dans son étude sur les mondes de l'art (2010), j'ai choisi de prendre en compte le rôle joué par une plus grande diversité d'acteurs impliqués dans la production du rap, que ceux-ci soient investis dans l'élaboration des œuvres elles-mêmes, dans leur encadrement, ou plus largement engagés dans des structures marchandes, médiatiques, publiques ou associatives. En effet, agissant au nom d'une définition du rap qui leur est propre, ces différents intervenants participent tous à construire son ancrage dans l'espace local.

Rap, hip-hop, musiques urbaines : jeux de termes et de sens

Bien qu'impliquant une multitude d'acteurs, les discours et les pratiques étudiés portent tous sur la même thématique : le rap. Souvent présenté comme évident, cet objet est pourtant défini de manière variable. Il ne s'agira pas ici de trancher pour l'une ou l'autre de ces définitions. Au contraire, cette thèse part du principe que les débats sur ce terme révèlent des choses sur sa pratique, sur ses enjeux et sur les contextes spatiaux dans lesquels elle prend place. Ces discussions seront donc analysées plus en détail au Chapitre 1 (pour les définitions scientifiques) et par la suite (pour les définitions données par les acteurs du rap).

Néanmoins, en France comme aux Etats-Unis, ces débats se font dans un certain cadre, qui nécessite d'être explicité. Ils portent notamment sur deux thématiques : ce que l'on inclut dans la pratique du rap et ce à quoi il se rattache.

Parler de « rap », c'est d'abord parler d'une musique. En fonction des cas, celle-ci peut recouvrir des périmètres différents. Dans sa thèse sur le rap français, Karim Hammou (2009) considère que le terme renvoie à trois éléments : une pratique d'interprétation rappée (le fait de scander un texte sur une rythmique), un genre musical (un type de musique défini par certaines conventions) et un monde social (un ensemble d'acteurs présentant une culture partagée). Ces trois acceptions ne désignent pas des ensembles équivalents. Des pratiques d'interprétation rappées peuvent se retrouver en dehors du genre rap. Hammou note d'ailleurs que, en langue anglaise, le mot est utilisé dès les années 1940, pour désigner des techniques proches de celles qui se retrouvent à l'époque actuelle (Hammou, 2012). Aujourd'hui encore, des styles musicaux comme le « slam » en France ou le « spoken word » aux Etats-Unis, se fondent sur des pratiques d'interprétation rappées sans pour autant être inclus dans le genre rap.

Ce dernier se développe à la fin des années 1970 à New York, dans la continuité du funk et des musiques jamaïcaines. Rattaché alors au hip-hop, mouvement culturel qui émerge à cette époque, il s'exporte par la suite dans le reste des Etats-Unis et dans différents pays du monde. Si ce genre se fonde majoritairement sur des pratiques d'interprétations rappées, il ne s'y limite pas : dès les années 1980, certains morceaux incluent des parties chantées. Plus récemment, l'apparition de nouvelles techniques d'interprétation, comme celle de l'Auto-

Tune[6], font que certains artistes ne rappent plus nécessairement leurs morceaux, tout en restant considérés comme rappeurs.

La notion de monde social ne prend pas non plus en compte la totalité des personnes qui participent à la production du rap. Si elle inclut les individus qui se revendiquent du genre, elle omet les acteurs qui peuvent en influencer la pratique sans prétendre s'y inscrire, ni même l'apprécier. En outre, observer les pratiques qui lui sont liées dans différentes localités en France et aux Etats-Unis amène à reposer la question de la cohérence et des limites des mondes sociaux qui régissent ces pratiques dans les deux pays.

Malgré tout, l'existence d'un genre rap, et son ancrage dans le domaine de la musique, en fait un univers qui fonctionne selon certaines logiques. Il en découle notamment un vocabulaire spécifique, qui sert à qualifier à la fois les pratiques, les professions et les lieux propres à cette activité. Afin de faciliter la lecture, un grand nombre de termes spécifiques seront définis dans un glossaire situé en Annexe 1. Dans le corps du manuscrit, leur utilisation sera systématiquement suivie d'un astérisque.

Cette situation conduit également à faire du rap un monde dans lequel s'implique une grande diversité d'acteurs, dont l'action est plus ou moins importante à différents niveaux de pratique. L'angle et l'échelle choisie pour aborder les univers du rap amène donc nécessairement à se concentrer sur certains individus plutôt que d'autres. L'étude s'étant focalisée sur des mondes artistiques localisés, ce sont principalement les acteurs situés en haut de l'échelle, comme les « majors », qui resteront nébuleux, même si leurs logiques d'action seront parfois observées de manière détournée.

Au-delà du domaine musical, le rap est aussi rattaché à des ensembles culturels plus larges. Encore une fois, les positions sur ces questions divergent en fonction des acteurs et des contextes géographiques. Néanmoins, certains termes se font écho de part et d'autre de l'Atlantique, d'autant que les catégories employées aux Etats-Unis tendent fréquemment à influencer celles qui sont adoptées en France.

Bien souvent, le rap d'abord est lié au « hip-hop ». Dans la plupart des cas, ce dernier terme renvoie à une définition canonique, établie suite aux prises de positions d'artistes, de journalistes ou de chercheurs. Il désigne alors un mouvement culturel apparu à la fin des années 1970 à New-York, et qui inclut en son sein quatre éléments : les danses hip-hop (et notamment le *breakdance*), le graffiti, le DJing et le rap. En fonction des cas, d'autres

[6] Inventé à la fin des années 1990, Auto-Tune est un outil de transformation de la voix utilisé au départ pour corriger les fausses notes des artistes durant les sessions d'enregistrement. Lorsque les réglages sont poussés à l'extrême, le chanteur acquiert une voix robotique. C'est cette utilisation détournée que certains rappeurs reprennent à la fin des années 2010, pour développer des pratiques d'interprétation au croisement du rap et du chant. Pour la genèse de cet outil, voir Doyez F.-L., 2011, « Comment Auto-Tune a tué les fausses notes », *Libération Next*, 03/11/11, en ligne sur http://next.liberation.fr/musique/2011/09/03/comment-auto-tune-a-tue-les-fausses-notes_757750, consulté le 11/09/16

dimensions y sont parfois adjointes, comme la connaissance[7] (*knowledge*) ou la mode vestimentaire (*street wear*).

Chez certains, le terme « hip-hop » peut toutefois être employé de manière plus restrictive. Par un effet de métonymie, il est parfois utilisé pour désigner la seule musique rap. Cette acception se retrouve notamment chez les chercheurs états-uniens, qui, en se référant au rap en tant que « hip-hop music », en font presque deux termes interchangeables[8]. Par un effet d'euphémisme, il peut être aussi choisi pour ne pas s'associer à une musique « rap » jugée négativement. De même que certains écoutent de la « chanson » plutôt que de la « variété », du « rock » plutôt que de la « pop », le terme « hip-hop » s'intègre alors dans une logique de distinction. Enfin, le « hip-hop » peut servir à désigner des genres musicaux proches du rap, sans qu'ils puissent y être directement inclus. Ce dernier usage se rapproche alors d'un deuxième ensemble auquel le rap est régulièrement rattaché : celui des « musiques urbaines ».

Ces termes de musiques ou de cultures urbaines, employés en concurrence ou en complément de celui de « hip-hop », désignent des ensembles relativement flous. Aux Etats-Unis, le signifiant « urban » fait référence à un créneau musical. Il apparaît dans les années 1980 pour qualifier les productions de musiques « noires[9] » destinés à une large audience[10]. Peu à peu, il devient un moyen de désigner les segments de l'industrie musicale associés aux Noirs, ainsi que les musiques qui y sont promues. Ce terme reflète donc une segmentation raciale existant de longue date dans l'industrie musicale états-unienne. Il s'insère d'ailleurs dans la continuité d'autres qualificatifs du même ordre, comme celui de *Race records* à partir des années 1920, puis de *Rhythm and Blues*[11] à partir des années 1940.

En France, c'est plutôt l'expression « cultures urbaines » qui est employée. Terme flou dans son origine et son utilisation, il est utilisé notamment par les acteurs des politiques publiques qui mènent une action envers le rap. Ce qualificatif inclut généralement les formes culturelles liées au hip-hop (breakdance, graffiti, DJing et rap), mais peut parfois s'élargir à d'autres pratiques (comme le skateboard, le bmx, voire les arts du cirque). Comme le montre le géographe Yves Raibaud, l'expression « cultures urbaines » masque souvent une politique à destination de certaines catégories de population : celles des « jeunes de banlieues » (Raibaud, 2011).

---

[7] Chez certains acteurs, la connaissance est présentée comme le cinquième élément du hip-hop. Cet usage fait référence à la définition donnée du mouvement par une de ses organisations fondatrices, la Zulu Nation, créée en 1973 dans le Bronx par le DJ Afrika Bambaataa.

[8] Cela se retrouve par exemple chez Hess, 2010 ou chez Sigler et Balaji, 2013.

[9] Couramment utilisé pour désigner certains genres musicaux aux Etats-Unis, le terme de « musique noire » et ses implications ont été largement étudiées dans Tagg, 1989.

[10] Source : *Encyclopaedia Britannica*, « Urban Contemporary Music », en ligne sur : https://global.britannica.com/art/urban-contemporary-music#666515.hook, consulté le 12/09/16

[11] Servant à désigner un segment de l'industrie musicale, le *Rhythm and Blues* est aussi devenu aussi associé un style, situé « à mi-chemin entre le blues électrique et le *rock and roll* » (Grassy, 2010, p.122). A partir des années 1990, le R&B intègre des influences rap, mais s'en distingue par des pratiques d'interprétations chantées.

Si les domaines recouverts par les cultures ou les musiques « urbaines » sont différents en France et aux Etats-Unis, les débats qui s'y rapportent se rejoignent donc sur un point : l'utilisation du signifiant « urbain » pour désigner des pratiques culturelles associées à certains types de populations. Derrière ce terme, c'est donc encore une fois l'évidence du lien entre le rap, certaines populations et certains espaces qui pose question.

Le rap en ses lieux : de l'authenticité du local à la localisation de l'authenticité

Afin de comprendre ce qui se joue dans ces associations entre le rap et certains espaces, cette thèse partira à la recherche des lieux dans lesquels elles sont produites. Cette démarche amènera à faire évoluer le statut de l'espace local dans le cadre de l'étude : d'un objet représenté par les rappeurs, il deviendra un cadre dans lequel se font leurs pratiques.

Mais ce cheminement impliquera aussi de mener une réflexion sur la valeur attribuée à ces espaces. Comme on le verra, les pratiques et les discours liés au rap sont souvent évalués sous un angle particulier : celui de l'authenticité. Valeur fondamentale pour le rap comme pour beaucoup de musiques populaires, elle est le registre selon lequel est jugé son ancrage local. Dans leurs morceaux, les rappeurs affirment en effet donner une représentation « authentique » des lieux qu'ils décrivent, et cette description semble garantir en retour leur inscription dans le genre. Pourtant, d'où vient cette injonction à l'authenticité ? Selon quels critères s'établit-elle ? Dans quelle mesure passe-t-elle par l'expression d'un ancrage local ? Pour répondre à ces questions, je chercherai à repérer les endroits où se construit la production de cette référence.

Pour cela, je me fonderai sur des enquêtes menées au cours de la première moitié des années 2010 dans quatre localités : Atlanta et les Twin Cities aux Etats-Unis, la région parisienne et la région lilloise en France. Cette étude se placera à l'échelle des villes pour plusieurs raisons : espaces représentés de manières privilégiées par les rappeurs, les villes sont les endroits dans lesquels se concentre une diversité de pratiques liées à cette musique. Cet échelon présente aussi un autre intérêt : celui d'être de taille suffisamment réduite pour que l'on puisse y mener des enquêtes de terrain localisées. Néanmoins, l'analyse pourra déborder à certains moments de ce cadre urbain. L'étude des œuvres montrera par exemple que l'ancrage spatial des artistes se fait autant par rapport à des villes que par rapport à des régions.

Cette étude n'aura pas pour vocation de donner un portrait exhaustif de chacune des localités étudiées. Ces différents terrains seront plutôt utilisés pour éclairer des moments où l'ancrage du rap dans le lieu et son authenticité sont mis en débat. A ces différentes étapes, la comparaison des différents cas permettra de mettre en valeur la diversité des contextes et des enjeux par rapports auxquels se construit l'association entre le rap et certains lieux.

Cette recherche de la localisation de l'authenticité musicale amènera à se pencher sur plusieurs espaces. C'est d'abord l'espace par rapport auquel se situe cette thèse, celui de la recherche qui sera analysé. Je montrerai comment les chercheurs sont partie prenante de la définition du rap et de son association à certains espaces, mais aussi comment je me suis placé par rapport à ce contexte (Partie 1). Par la suite, c'est l'espace des représentations musicales qui sera observé, à travers une étude des images du local véhiculées dans les œuvres de rap

(Partie 2). Eclairant les enjeux qui sous-tendent l'ancrage local des artistes, cette étude montrera aussi que ces images sont le résultat de conventions qui s'élaborent au préalable dans des mondes artistiques localisés. Dans un dernier temps, c'est l'espace de la pratique musicale qui sera observé, à travers une étude des scènes locales du rap présentes dans différentes villes (Partie 3), puis de l'exportation du rap dans d'autres univers (Partie 4). A chaque étape, il s'agira de voir comment des conventions propres au genre rap émergent au croisement de catégories d'enjeux : ceux propres aux mondes artistiques du rap d'une part, et ceux propres aux villes dans lesquelles ils s'inscrivent d'autre part.

Cette étude sera facilitée par l'existence de plusieurs recherches, dans la continuité desquelles cette thèse a pu s'insérer. Il s'agit d'abord du livre de Gérôme Guibert (2006) et de la thèse d'Elsa Grassy (2010), deux chercheurs qui dressent un portrait de l'industrie musicale, respectivement en France et aux Etats-Unis, ainsi que de son inscription spatiale. C'est aussi le cas des recherches menées spécifiquement sur le rap, par Karim Hammou pour la France (2009, 2012) et par Murray Forman pour les Etats-Unis (2002, 2004).

Ces études présentent plusieurs intérêts pour ce travail de thèse. Tout d'abord, elles montrent la structuration, dans chaque pays étudié, d'un univers lié aux musiques populaires ou à l'un de ses genres, en observant la diversité des acteurs qui participent à sa production. En outre, elles accordent une importante particulière à la spatialisation de ces questions, que ce soit en observant le discours des artistes sur certains lieux ou l'ancrage des différents acteurs dans certaines localités. Enfin, ces études observent toutes l'évolution de leurs objets sur le temps long. Elles permettront donc de replacer les éléments observés sur chaque terrain dans la continuité d'une histoire propre à chaque pays, et d'éviter ainsi de les considérer comme des réalités intemporelles.

Plus que mes autres lectures, ces références sont les *samples** à partir desquels ma recherche s'est construite. Mais, tout comme les *beatmakers** dans le rap utilisent ces échantillons musicaux pour produire un nouveau morceau, cette thèse cherchera à pousser plus loin certaines analyses entamées par ces auteurs. Si chacun de ces travaux porte sur un contexte national spécifique, l'enjeu sera d'articuler ces réflexions dans une démarche comparative. Alors que ces auteurs envisagent les évolutions des musiques populaires ou du rap comme spécifiques aux pays qu'ils ont étudiés, on verra que les processus qu'ils évoquent se font écho, d'autant que certaines formes circulent entre les Etats-Unis et la France.

Ensuite, même s'ils prêtent attention à une diversité d'acteurs, et s'ils incluent des enquêtes de terrains localisées, ces travaux produisent des grands récits de l'histoire de la musique et du rap dans les deux pays. En se plaçant majoritairement à l'échelle nationale, ces analyses s'intéressent surtout aux acteurs et aux discours dominants, menant une approche par le haut. Au contraire, dans cette thèse, je chercherai à repartir du bas en me concentrant sur des localités spécifiques. Cette perspective montrera la présence d'autres récits sur le rap que ceux portés par les grandes personnalités du genre. Elle fera aussi apparaître le cheminement qu'il est nécessaire d'accomplir pour s'imposer comme un acteur central dans l'industrie musicale, et imposer sa définition du genre. Enfin, elle mettra en évidence le rôle joué par le contexte local dans les pratiques des artistes.

Un éclairage sur les relations entre arts et villes dans un contexte mondialisé

Décrit comme un genre global et comme une musique ancrée dans l'espace urbain, le rap évoque un certain nombre d'enjeux relatifs aux pratiques culturelles dans les sociétés urbaines occidentales. En observant la construction d'un ancrage local dans le rap en France et aux Etats-Unis, c'est donc la place de l'art dans la ville dans un contexte mondialisé que cette thèse permettra d'interroger.

Cette question sera envisagée à travers l'étude d'une double spatialité : celle des mondes artistiques liés au rap et celle des espaces urbains dans lesquels il s'inscrit. Menée avec les outils de la géographie, elle permettra d'observer et de réinterroger des enjeux qui traversent à la fois les études culturelles et les études urbaines.

Dans les dernières décennies, les chercheurs qui se penchent sur les pratiques culturelles s'intéressent de plus en plus à la dimension spatiale de ces activités. En effet, la mondialisation, l'accélération des échanges, ainsi que l'importance prise par les modes de vie urbains sont autant de facteurs qui induisent de profonds changements dans ce domaine. Cette volonté se retrouve notamment chez les chercheurs qui font de la musique leur objet premier. Comme on le verra, les *Popular Music Studies* deviennent à partir des années 1990 l'un des champs dans lesquels est menée une intense réflexion sur les outils à employer pour aborder cette spatialité des pratiques musicales. Les travaux menés dans ce domaine sont surtout le fait de chercheurs issus de la Sociologie et des *Cultural Studies*. Or, cette thèse montrera en quoi les prismes de la géographie et des études urbaines permettent de relire différemment ces questions.

En effet, au moment où les études culturelles ont connu un tournant géographique, la géographie étendait aux pratiques artistiques l'attention qu'elle avait commencé à porter aux phénomènes culturels dès le début des années 1990[12]. Ce mouvement a fait émerger un intérêt pour l'étude de différentes pratiques artistiques, parmi lesquelles se trouve la musique. Depuis les années 2000, plusieurs géographes français se sont attachés à montrer qu'elle était un objet géographique à part entière (Canova, 2014). Or, si les géographes français ont jusqu'ici montré comment, dans la musique, se retrouvaient un certain nombre de grandes problématiques de leur discipline, l'objectif de cette thèse sera de pousser plus loin la réflexion. La légitimité géographique de cet objet étant maintenant établie, il s'agit de montrer sa plus value pour les réflexions menées au sein de la discipline.

Cette réflexion paraît d'autant plus importante que les questions culturelles et artistiques jouent dorénavant un rôle de premier plan au sein des villes occidentales et dans l'action politique qui y est menée. Les dernières décennies ont vu l'émergence d'une multitude de labels, tels ceux de « ville événementielle » (Chaudoir, 2007) ou de « ville festive » (Gravari-Barbas, 2007), qui témoignent d'une nouvelle place acquise par la culture dans le développement urbain. Elle notamment perçue comme un moyen de positionner les villes dans une concurrence inter-métropolitaine (Chaudoir, 2007), en lui donnant une image de « ville créative » (Vivant, 2009). Renforçant l'attractivité de la ville, elle n'est cependant pas

[12]Voir Claval, 1992.

sans conséquence sur son tissu social local, participant parfois au développement de certains espaces ou, inversement, au renforcement de certaines fractures (Vivant, 2009).

Au cours de cette analyse des relations entre rap, localisation et authenticité, c'est donc cette diversité d'enjeux qui seront abordés. Si la multiplicité des terrains ne permettra pas toujours d'aborder ces différents éléments de manière exhaustive, elle apportera un regard nouveau sur les enjeux qui entourent aujourd'hui la pratique artistique et musicale dans les villes françaises et états-uniennes, et ceci dans un contexte mondialisé. A travers le cas du rap, cette thèse propose donc d'ouvrir une réflexion sur des enjeux qui touchent aujourd'hui de nombreux genres musicaux et de nombreuses pratiques artistiques, au sein de différents contextes spatiaux.

PARTIE 1 :
Etudier le rap et son ancrage spatial en France et aux Etats-Unis

Lorsque l'on observe la construction d'un ancrage spatial du rap en France et aux Etats-Unis, c'est d'abord la question de l'objet à étudier qui se pose. On l'a dit, le terme « rap » est employé et revendiqué dans les deux pays par différentes catégories d'acteurs, qui le lient tous à certains espaces. Pourtant, ces affirmations se font dans des contextes nationaux qui, bien que souvent mis en comparaison, sont différents par leur taille, leur histoire ou leur mode de vie. En outre, dans chacun des cas, la définition même du genre rap fait l'objet de débats. Dès lors, comment aborder cet objet dont l'usage semble à la fois générique et spécifique ? Comment observer son ancrage dans certaines localités en prenant en compte les différentes acceptions qui en sont données ? C'est à ces questions que cette première partie s'efforcera de répondre.

Pour cela, il s'agira d'aller au-delà de l'évidence de l'association entre le rap et certains espaces. Cette réflexion, se fera d'abord par rapport au monde des sciences sociales. En effet, bien que la plupart des chercheurs évoquent l'idée d'un ancrage spatial du rap, peu d'entre eux mettent celle-ci en question, se contentant le plus souvent d'en postuler l'existence. Il s'agira donc de trouver une approche qui puisse permettre de réexaminer différemment cette thématique. Je la construirai d'abord sur un plan théorique, en prenant de la distance par rapport aux études menées précédemment, et en cherchant des outils qui puissent permettre de saisir l'hétérogénéité des pratiques liées à cette musique (Chapitre 1). Ce cadre d'analyse sera ensuite complété par une démarche méthodologique et empirique, grâce à la mise en place d'un terrain qui permettra de saisir au mieux la complexité de l'objet rap (Chapitre 2).

Chapitre 1 : La ville au prisme du rap : construction d'un objet de recherche

Dans son livre sur la construction des genres musicaux, Jennifer Lena évoque une anecdote issue du cours de « Sociologie du hip-hop et du rap », qu'elle assure à l'université de Columbia. A chaque début de semestre, elle demande aux étudiants de lui raconter l'histoire de ce genre musical. Un récit émerge de façon majoritaire : l'idée que « l'origine du rap réside dans le désir d'hommes noirs défavorisés de l'*inner city* de documenter leur vie et de critiquer l'ordre social qui empêche le moindre progrès pour les minorités nationales[13] » (Lena, 2012, p. 1). Mais ce récit est parfois contesté par un autre : pour certains étudiants, cette explication politique du rap ne serait qu'un écran de fumée qui masquerait et justifierait le sexisme, la violence, et le mode de vie transmis par les artistes dans les morceaux.

D'après la chercheuse, ces grands récits semblent pourtant loin des motivations des acteurs à l'origine de ce genre musical. Lena évoque ainsi des témoignages oraux qui montrent que le rap aurait en fait été initié par une bande de jeunes, dont le but était seulement de se faire un nom dans leur quartier en organisant des soirées dansantes.

Cette anecdote est révélatrice des enjeux qui entourent la définition du rap. Si de multiples personnes se réclament de ce genre, la signification qui lui est accordée fait l'objet de débats sans fin entre les acteurs qui le pratiquent, l'écoutent ou en ont connaissance. Bien souvent, les tentatives de définition du rap donnent lieu à des propositions argumentées, justifiées par l'origine de ce genre musical et par ses pratiques actuelles. Elles aboutissent pourtant à une situation paradoxale : alors que chaque définition cherche à expliquer « l'essence du rap », elles semblent toutes s'opposer lorsqu'elles confrontées les unes aux autres.

Au sein de ces débats, les chercheurs en sciences sociales jouent un rôle à part entière. Les auteurs qui se sont penchés sur ce genre musical commencent généralement par en donner une définition. Loin de se limiter à des critères esthétiques, celle-ci prend souvent en compte des arguments sociologiques, qui doivent permettre de montrer la place du rap dans la société. Elle s'accompagne aussi fréquemment d'une dimension géographique : le rap serait ontologiquement lié à certains espaces locaux et urbains, dont il aurait pour vocation de retranscrire les caractéristiques.

Or, l'établissement de ces définitions pose problème pour appréhender la complexité du rap. En effet, ce procédé implique de « multiples sélections dans un champ de possibles génériques bien plus large » (Hammou, 2009, p. 11) pour décider ce qui fait partie ou non de ce genre musical. Ayant défini d'emblée le rôle du rap, les chercheurs se retrouvent à devoir prouver que la pratique étudiée y correspond tout au long de l'analyse. Bien souvent, cela

[13] "rap music's origins lie in the desire of inner city, poor, black men to document their lives and critique the social order that blocks progress for our nation minorities"

conduit soit à évacuer certains éléments, considérés comme « non-légitimes », soit à conclure à un constat d'échec du but premier de ce genre musical[14].

Ces définitions sont encore plus problématiques lorsque le genre est observé à une échelle internationale. Bien qu'elles soient présentées comme universelles, elles tendent à varier en fonction du contexte dans lequel elles sont énoncées. Comme n'importe quelle production de savoir en sciences sociales, les études sur le rap sont en effet des « savoirs situés » (Haraway, 1988). Les définitions de ce genre musical sont alors bien plus révélatrices de représentations de l'auteur que d'une éventuelle « essence » de ce genre musical. Ainsi, le traitement du rap donne lieu à une transposition de jugements individuels dans le champ scientifique, guidés par le statut social du chercheur et ses affinités avec le sujet[15]. Mais ces définitions sont aussi révélatrices d'un contexte dans lequel l'auteur écrit. Si elles ne fournissent pas une définition universelle du genre, elles révèlent certains des enjeux liés à sa pratique à un moment et dans un contexte précis. En ce sens, l'étude de ces définitions est une première étape utile pour comprendre l'inscription locale du rap dans un cadre mondialisé, et la manière dont s'y construit une parole scientifique.

Dans ce chapitre, je montrerai donc que les discours des chercheurs sur la dimension spatiale du rap en France et aux Etats-Unis apportent des premiers indices sur les enjeux qui en sous-tendent sa pratique dans les deux pays. A partir de ce constat, l'objectif sera de construire une approche permettant d'interroger les rôles joués par ces différents ancrages locaux, en saisissant les processus qui conduisent à associer une pratique musicale à certains espaces.

I. La dimension spatiale du rap, objet d'un regard scientifique en France et aux Etats-Unis

Tout au long de leur histoire, la pratique des musiques populaires a régulièrement été liée à certains espaces. Cette association a souvent joué différents rôle, en fonction du contexte dans lequel elle était mobilisée. Elsa Grassy montre par exemple comment, aux Etats-Unis, l'authenticité des artistes dans la plupart des genres musicaux du XXe a été jugée à l'aune de leur provenance géographique (Grassy, 2010). Dans les études sur le rap, ce procédé s'avère particulièrement marqué. Certains auteurs en ont même conclu que, « lorsqu'on parcourt la littérature scientifique consacrée à la culture Hip-Hop, on remarque assez rapidement que celle-ci s'est notamment construite à partir des relations qu'elle entretient avec l'espace, notamment avec l'espace local. » (Quittelier, 2014, p. 1). L'essentialisation de

[14] C'est cette option que l'on retrouve dans l'ouvrage *Rap, expression des lascars*, du sociologue Manuel Boucher, paru en 1998 : ayant défini préalablement le rap comme une expression de résistance de la part de jeunes qui se sentent méprisés, il se retrouve à la fin de l'ouvrage à exprimer sa déception face à un mouvement qui n'est, finalement, pas si contestataire qu'il l'avait espéré.

[15] Cette transposition de jugements individuels dans un cadre de recherche n'est pas propre aux travaux sur le rap. Dans les études sur le tourisme, certains travaux ont par exemple montré comment la dévalorisation dans les sciences sociales de la figure du « touriste » au profit de celle du « voyageur » témoignait d'un processus de distinction de classe (Equipe MIT, 2002).

cette dimension a cependant fait l'objet de critiques récentes, conduisant certains auteurs à évoquer un besoin de « "désencarter" une géographie construite sur des représentations illusoires » (Raibaud, 2010).

Pourtant, il ne s'agit pas de trancher sur l'inexactitude de telles associations. Si elles sont exprimées pour qualifier ce genre musical, c'est qu'elles font sens pour les chercheurs qui les expriment. Comme l'explique Karim Hammou à propos de l'association entre le rap français et la banlieue, la question du lien entre le rap et certains espaces « ne relève pas de la vérité ou de l'erreur. Elle relève de rapports sociaux que l'on peut ausculter en procédant à une généalogie » (2009, p.9). Plutôt que de déconstruire de telles affirmations, il est donc nécessaire de les recontextualiser. Si elles ne sont pas révélatrices d'une essence du rap, elles le sont d'un contexte local dans lequel ces définitions sont élaborées, celui de la France et des Etats-Unis, et de la place qui y est accordée à ce genre musical.

Traiter des études sur le rap en sciences sociales revient à se pencher sur un champ relativement conséquent. Présent depuis plus de 30 ans dans les deux pays, le rap a donné lieu à un nombre considérable d'études. Dans sa thèse soutenue en 2009, Karim Hammou évaluait les écrits sur le rap français à une trentaine d'ouvrages auxquels s'ajoute un grand nombre d'articles. Le rythme de publication ne s'est pas ralenti depuis. Dans le cas états-unien, le nombre de chercheurs se consacrant à l'étude du rap est tel que certains auteurs se proposent aujourd'hui de parler de *hip-hop studies* pour qualifier ce qui serait devenu un champ à part entière (voir Forman, Neal, 2012). Cette première partie ne se donnera donc pas pour but de faire un état des lieux exhaustif des publications existant sur le rap en France et aux Etats-Unis. Cette question a déjà été largement traitée ailleurs, en introduction d'études (en France, voir Pecqueux, 2007 ; Hammou, 2009, Molinero ; 2009 ; et aux Etats-Unis : Forman, 2002 ; Hess, 2010c), dans le cadre d'articles (Guibert, Parent, 2004) ou de communications (Guibert, 2010). Il s'agira plutôt de retracer, au fil des évolutions épistémologiques qui ont marqué ces publications, la manière dont la relation du rap à l'espace local a été perçue et traitée par les chercheurs.

Bien qu'elles se situent dans un contexte de recherche différent, les études produites en France et aux Etats-Unis présentent des points communs dans la manière d'approcher la dimension spatiale du rap. Deux approches dominantes peuvent être identifiées : une première considère le rap comme un genre urbain, et interroge son lien avec les populations marginalisées dans ces espaces ; une deuxième l'envisage comme un genre mondialisé, qui se déclinerait différemment en fonction des localités dans lesquelles il s'inscrit. Néanmoins, ces deux dimensions sont traitées différemment selon le contexte géographique et temporel dans lequel s'inscrivent ces chercheurs.

1. Rap français, rap américain : deux contextes nationaux, quel ancrage urbain ?

Jusqu'au début des années 2000, la question de l'ancrage urbain a été un prisme important, voire dominant, pour observer la dimension spatiale du rap en France et aux Etats-Unis. Les recherches se sont notamment concentrées sur un type de population présente au sein des villes : celle pouvant être qualifiée de « minorités urbaines ». L'association du rap à

cette population se fonde alors sur des arguments pris dans l'histoire de ce genre musical, et se fait dans le cadre d'un débat visant à définir « l'essence du rap ».

Le terme de minorité doit ici être compris non pas dans une acception numérique, mais plutôt selon une définition qualitative : les minorités sont celles qui sont marginalisées par un « groupe dominant », conçu comme « celui qui détient le pouvoir de déterminer ce qu'il est lui-même et ce que sont les autres » (Collignon, 2001, p. 24). Elles correspondent donc à des populations définies comme « Autres » au sein d'une société et, ici, dans l'espace urbain. Or, c'est justement cette marginalité supposée des auditeurs et des producteurs de rap qui va être un des enjeux de la littérature sur le rap dans chacun des pays.

Plusieurs chercheurs sont déjà revenus de manière critique sur cette association de part et d'autre de l'Atlantique. Cet examen a souvent été fait sous un angle particulier (le message, l'association à un espace, l'origine du rap) en se limitant au cas français ou états-unien[16]. Pourtant, les traitements du rap dans les deux pays sont porteurs de similitudes et de dissemblances, dont la comparaison permet de mettre en évidence une place accordée au rap dans chacun des pays.

a) Le rap, musique des minorités urbaines ?

> « L'histoire de l'émergence du rap depuis les ghettos noirs de l'Amérique est maintenant devenu un conte familier, diffusé à travers une diversité de sources qui se retrouve à la fois dans des publications universitaires et des médias dominants et plus confidentiels[17] »
> (Forman, 2002, p. 37)

Dans les ouvrages parus jusque dans la première moitié des années 2000, les « minorités » auxquelles les rap français et américains sont associés renvoient à deux types de populations différentes.

Dans la recherche anglophone sur le rap américain, ce genre musical est envisagé par rapport aux populations noires[18] des quartiers défavorisés des grandes agglomérations.

---

[16] Voir notamment pour le cas français Pecqueux, 2007 et Hammou, 2009 et pour le cas états-unien Forman, 2002 et Hess, 2010. On peut citer aussi David Diallo qui, bien qu'écrivant dans un contexte français, se penche sur la littérature états-unienne (2009). Seuls Guibert et Parent tentent, en quelques pages, d'amorcer une perspective comparative (2004).

[17] "the story of rap's rise from the black ghettoes of America has by now become a familiar tale, diffused through a range of sources that include academic publishing and both mainstream and minor media"

[18] Dans cette thèse, j'ai choisi d'utiliser le terme « Noir » plutôt que « Afro-Américain » ou « Africain Américain ». L'emploi de ce terme vise à qualifier une population possédant une expérience commune en raison d'un phénotype qui, dans le contexte états-unien, la conduit à être perçue comme « noire », et parfois à se revendiquer comme tel. Utiliser le terme « Noir » permet d'insister sur le contexte racialisé qui conduit ces populations à être regroupées comme un ensemble homogène (Diallo, 2012), plutôt que sur un héritage immigré plus lointain (le terme Africain-Américain mettant l'accent sur la terre d'origine de la migration, au même titre que ceux de « Irlandais-Americain » que « Mexicain-Americain »). Ce terme permet aussi de faire écho à certains débats en cours sur le sujet aux Etats-Unis, dans un contexte de renouvellement des populations noires dues à l'arrivée de migrants en provenance de pays africains (Harris, 2004).

Cette association se fait sur deux plans. Elle assigne d'abord le rap à un type de population. Imany Perry définit par exemple le rap comme « une itération du langage noir, de la musique noire, du style noir et de la culture de la jeunesse noire[19] » (Perry, 2004, p. 2). Si la plupart des auteurs reconnaissent que la pratique et l'écoute du rap dépasse ces populations, c'est ce lien qui en serait l'élément le plus saillant, et qui mériterait d'être analysé. Cette association se retrouve lorsqu'il s'agit de traiter de la dimension sociale du rap. Potter le considère ainsi comme une forme de contestation propre aux Noirs dans un contexte postmoderne ayant entrainé la réappropriation par les Blancs de certaines de leurs formes culturelles (Potter, 1995). C'est également l'esthétique du rap qui en ferait un genre spécifiquement noir. Dans un grand nombre d'ouvrages, il est replacé dans la continuité de formes culturelles noires dont il serait la déclinaison la plus récente (Perry, 2004 ; Potter, 1995 ; Pate, 2010, Rose, 1994). Il est aussi un exemple récurrent dans les études sur l'existence de formes culturelles spécifiquement noires aux Etats-Unis (Mitchell, 2014 ; Caponi (ed.), 1999) ou dans un espace transnational (Gilroy, 2010).

Mais l'association du rap à un type de population se double souvent d'une référence à un espace spécifique. Envisagée comme une « forme culturelle noire qui donne la parole en priorité aux voix noires des marges de l'Amérique urbaine[20] » (Rose, 1994), le rap est associé aux centres villes paupérisés des villes états-uniennes (*l'inner city*) ou, de manière plus générale, à la figure du *ghetto*.

Or, comme le montre David Diallo, cette association entre rap et minorités contribue à justifier une approche réductrice de ce genre musical : « Tout comme ceux qui ont réduit le blues à un simple produit de l'esclavage ou qui en ont fait une "musique du diable" (Pearson and McCulloch 2003), nombreux sont les auteurs de travaux sur la musique rap qui ont fréquemment réduit cette musique à une simple expression de résistance engendrée par l'oppression structurelle subie par une partie de la communauté noire. » (Diallo, 2009).

La question du message et de la résistance se trouve en effet au cœur des publications sur le rap dans les années 1990, et continue à irriguer des ouvrages plus récents. Défini dans nombre d'ouvrages comme« voix des marges[21] » (Rose, 1994, p. 1) ou « voix pour les sans-voix[22] » (Kitwana, 2005, p.xiii), le rap est perçu comme donnant lieu à une « politique postmoderne de la résistance » (Potter, 1995, p.15). Par le discours qui en émane, ce genre musical permettrait la production d'un véritable mouvement contre-culturel, dont les termes seraient « politiquement en opposition […] à une majorité imaginée dominante (entendez blanche)[23] » et « ouvertement racialisée (entendez africaine-américaine)[24] » (Pate, 2010, p. 2).

Cette fonction, et plus largement l'association entre rap et minorités noires, est justifiée par les conditions dans lesquelles aurait émergé ce genre musical aux Etats-Unis. De nombreux ouvrages mettent l'accent sur le contexte post-industriel et paupérisé de la ville de

[19] « Hip hop is an iteration of black language, black music, black style and black youth culture »

[20] « Rap music is a black cultural expression that prioritizes black voices from the margins of urban America »

[21] "voices of the margins"

[22] "a voice to the voiceless"

[23] "politically oppositional to an imagined dominant majority (read white)"

[24] "overtly racialized (read African American)"

New York à la fin des années 1970, présentant le genre comme une conséquence directe de cette situation (Rose, 1994 ; Chang, 2005, Toop, 1984). Or, si l'origine d'autres genres musicaux est aussi souvent liée à un contexte géographique précis, celui-ci intervient dans le rap de manière particulière. C'est ce que montre Murray Forman dans son analyse critique de la littérature anglophone :

> « Ce n'est […] pas seulement la géographie de la ville qui rend unique les récits historiques sur l'émergence du rap. Les histoires du blues, du jazz et des pratiques culturelles qui y sont liées dans les années 1920 et 1930, par exemple, sont également structurées autour de l'importance de géographies régionales et locales. Mais, dans tous les travaux scientifiques dominants ou critiques sur le hip-hop et le rap, peu importe la manière dont cette culture et cette musique sont analysées, l'accent est mis presque exclusivement sur leur composition urbaine, la ville étant considérée comme ayant une identité transparente, évidente[25] » (Forman, p. 37-38)

Dans les années 1990, le contexte urbain d'origine du rap est donc abordé de manière bien spécifique par les chercheurs : en plus d'être extrêmement présent dans les études, il est souvent décrit de manière essentialiste, comme si son association avec le rap allait de soi.

Cette mise en récit se retrouve particulièrement dans les référence à ce qui serait le quartier de naissance du rap : le South Bronx. Bien qu'elle ne possède pas de délimitations officielles, cette zone est régulièrement présentée dans les histoires du hip-hop de cette période comme un territoire évident, qui regrouperait l'ensemble des acteurs à l'origine du genre (Forman, 2002). Cette vision se retrouve également dans certaines histoires du rap publiées dans les années 2000. Jeff Chang écrit par exemple :

> « C'est sans doute difficile à imaginer de nos jours, mais au milieu des années 1970, la plus grande partie de l'énergie juvénile qui s'est fait connaître sous le nom de hip-hop était concentrée dans un minuscule cercle de 7 miles (environ 11,5 km) de diamètre. » (Chang, 2005, p. 143)

Si le South Bronx a bien entendu été un territoire important dans la naissance du rap, son évocation systématique tend à faire penser qu'il évoque autre chose. Forman émet l'hypothèse que ce n'est pas uniquement l'espace matériel du quartier qui possède un intérêt : c'est aussi la valeur symbolique qui y est attachée. Tel qu'il est décrit, le South Bronx correspond à un exemple archétypal de « ghetto »[26] (Forman, 2002). L'origine du rap est alors

---

[25] "It is not […] solely the geography of the city that makes the historical narratives of rap's emergence unique. The histories of the blues and jazz and their related cultural practices in the 1920s and the 1930s, for example, are also structured around the importance of regional and local geographies. With virtually all the mainstream and critical academic work on hip-hop and rap, no matter how the culture and the music are explained, the emphasis is almost exclusively placed on their urban composition in a manner that accepts the city as a transparent, self-evident identity"

[26] Forman montre que les descriptions du Bronx mettent souvent en évidence les grandes caractéristiques associées au terme, comme le fait d'accueillir majoritairement une population noire et défavorisée, l'éloignement du *downtown*, ou même la présence de gangs.

un argument permettant de justifier la vocation de ce genre musical : représenter ces quartiers et dépeindre la vie de leurs habitants.

Dans la recherche francophone également, la définition du rap français se double pendant longtemps d'une association aux minorités urbaines. Ces dernières désignent alors la jeunesse populaire racisée[27] associée au territoire symbolique de la « banlieue ». Comme le montre Karim Hammou, ce « jeu d'élucidation en miroir entre rap et banlieue constitue la dynamique intellectuelle marquant la majorité des travaux en sciences sociales sur le rap durant l'ensemble des années 1990 et la première moitié des années 2000 » (Hammou, 2009, p. 15).

Les qualificatifs varient pour désigner les minorités en question. Le rap est présenté en fonction des cas comme une « réponse des banlieues » (Calio, 1998), une « tentative d'expression de jeunes des quartiers relégués » (Mucchielli, 1999), « des formes artistiques venues des marges » (Mouvement, 2000) ou une « expression des lascars » (Boucher, 1998). Derrière cette fluctuation dans les catégories, on peut voir à la fois le reflet d'un contexte français, dans lequel il n'existe pas de qualificatif unique pour désigner les minorités racisées, et d'ambitions différentes des auteurs, qui cherchent à mettre en avant certaines caractéristiques qui leur semblent les plus emblématiques de ce type de population (la jeunesse, la relégation spatiale ou sociale, etc.).

Comme dans le cas états-unien, le rap est associé à un type de population et à un type d'espace spécifique. Il est d'abord lié au contexte urbain d'où il serait issu. Hugues Bazin considère que « les différents éléments de la culture hip-hop […] n'auraient pas de sens sans le rappel à leur origine commune : la rue. Dissociées de l'élément urbain, elles perdent de leur vitalité » (Bazin, 1995, p. 44). Présentée comme l'espace d'origine du mouvement hip-hop, la « rue » serait aussi le lieu qui lui donne son sens. Elle désigne la matière qui va inspirer les personnes appartenant à ce mouvement, et qui est retranscrite dans leurs expressions artistiques. Bazin écrit que « le hip-hop s'imprègne des spasmes, des dissonances, des interruptions de la ville. Mais contrairement à une présentation simpliste, il n'en reproduit pas la violence et le stress. […] Si le bruit est violence, rupture, convulsion, le hip-hop est vibration, pulsation, il canalise le bruit et le transforme en expressions. » (Bazin, 1995, p. 43-44).

C'est souvent à une zone spécifique dans l'espace urbain que le rap est rattaché : celui de la « banlieue[28] ». L'association du rap français à la banlieue se double régulièrement d'une composante sociale. Ce genre musical est décrit comme un moyen d'expression de populations qui se sentent reléguées. Sa pratique aurait pour fonction de renvoyer à l'auditeur ce même sentiment de relégation (Milon, 2003) ou d'exprimer une révolte contre cette

[27] L'emploi de ce vocable pour désigner la figure du « jeune de banlieue » vise à décrire une catégorie de population dont la définition est pensée dans le discours dominant en termes d'âge (des « jeunes ») de classe (une jeunesse « populaire »), mais aussi de phénotype (le « jeune de banlieue » est ainsi régulièrement associé à un individu « non-blanc »). Pour une analyse de la manière dont on assiste progressivement à une « racialisation » des questions sociales, voir Fassin et Fassin, 2009.

[28] Pour un examen détaillé de cette relation entre rap et banlieue dans les recherches des années 1990, voir Hammou, 2015.

situation. Il serait « d'abord un cri de fureur, une sorte d'indignation et de révolte de jeunes qui se sentent aliénés, méprisés » (Boucher, 1998, p. 424).

Dans les recherches menées jusqu'au début des années 2000, il en résulte deux modes d'approche principaux (Hammou, 2009). Comme dans le cas états-unien, des études se concentrent d'abord sur le « message », en montrant comment celui-ci témoigne d'une « résistance » à une situation de relégation. D'autres travaux, plus minoritaires et généralement menés dans d'autres disciplines que la sociologie, cherchent à montrer l'existence d'une esthétique propre à ce genre musical. Si les auteurs valident les analyses sur la « résistance » et le « message », ils tentent de les pousser au-delà, défendant l'intérêt artistique qu'ils trouvent à ce genre musical (Béthune, 2004a ; Jacono, 1998). Cette tentative de légitimation du rap passe alors par sa mise en confrontation avec de grandes figures littéraires ou philosophiques françaises et européennes (Vicherat, 2001 ; Béthune, 2004a).

Dans les deux cas, néanmoins, la fonction du rap comme « message » en fait un genre qui apporterait des renseignements sur une population habituellement marginalisée dans le discours dominant. Manuel Boucher écrit par exemple que le « rap n'est pas seulement un phénomène de mode venu d'Outre-Atlantique. Ce mouvement doit pouvoir nous renseigner sur les valeurs véhiculées en milieu urbain et, plus particulièrement, au sein de la jeunesse » (1998, p. 23). Pour Mathias Vicherat, « la portée heuristique des textes du rap français permet […], mieux que ne le ferait n'importe quelle étude sociologique, d'appréhender les motivations, la psychologie des 'gars de cité' » (2001, p. 23). Les morceaux de rap sont alors perçus comme un reflet naturel du mode de vie mené par les « jeunes de banlieue ». Un article de Laurent Mucchielli paru en 1999 procède sur ce plan à un intéressant glissement de vocabulaire : alors qu'il cherche à observer l'image de la société chez les jeunes des cités à travers les morceaux de différents rappeurs (IAM, NTM, Rocca, Assassin et KDD), le terme « les jeunes » en vient à qualifier à la fois les rappeurs eux-mêmes et les personnages qu'ils décrivent dans leurs textes.

Si l'association à la banlieue est omniprésente dans les études sur le rap jusqu'au début des années 2000, peu d'auteurs posent la question des logiques qui ont amené à ce lien privilégié. Alors que les chercheurs états-uniens justifient l'association du rap américain aux ghettos noirs par les conditions d'émergence de cette pratique musicale, l'association entre rap français et banlieues procède généralement de l'évidence.

Pourtant, cette association ne semble pas être présente lorsque les chercheurs évoquent l'origine du rap français. Les éléments historiques mis en avant semblent plutôt donner l'impression d'un rap apparu sur le sol français au travers de la sphère médiatique. Pour Bazin, les premiers balbutiements de la culture hip-hop se font avant tout avec les émissions animées par Dee Nasty sur Radio Nova, et Sidney sur Carbone 14, avant que ce dernier anime l'émission H.I.P.-H.O.P. sur TF1 en 1984 (Bazin, 1995). Après cette première vague médiatique, ce sont des lieux spécifiques qui accueilleraient la pratique du rap. Deux d'entre eux sont particulièrement évoqués : le terrain vague de La Chapelle, dans lequel sont organisées des *block parties* (fêtes de quartier) durant l'été 1986, et le Globo, un club parisien qui commence à programmer des soirées rap. L'ensemble de ces éléments amène certains

chercheurs à conclure que, à l'inverse du cas états-unien, « en France, le rap n'est pas venu de la rue » (Béthune, 2004a, p. 207).

C'est donc plutôt l'origine états-unienne de ce genre musical qui semble justifier le lien entre le rap et les minorités dans le cas français. A propos du langage du rap, Anthony Pecqueux notait déjà que « toutes les études qui portent sur le rap en proposent une généalogie constante : le Bronx, les Etats-Unis. Cette généalogie conditionne la façon dont la parole rap est appréhendée : comme l'équivalent de celle des "parrains américains", fondée sur l'insulte rituelle et le langage codé. » (2007, p. 34). De même, dans le cas des minorités, les chercheurs justifient l'association entre rap français et banlieue par une analogie entre banlieues françaises et ghettos états-uniens.

Les ouvrages des années 1990 qui évoquent l'histoire du rap français commencent presque systématiquement par relater celle de son équivalent américain (Boucher, 1998 ; Bazin, 1995 ; Béthune, 2003). Ces historiques reprennent bien souvent l'idée d'un rap né aux Etats-Unis d'une volonté de dénonciation du contexte de vie dans les ghettos. Bazin débute par exemple son récit par la « légende » suivante : « les luttes font rage entre groupes rivaux dans le Bronx, une voix s'élève, celle d'Afrika Bambaataa » (p. 19). Il décrit par la suite comment Bambaataa, ancien membre d'un gang du Bronx en vient à créer la Zulu Nation, première organisation cherchant à promouvoir ensemble les différents éléments de cette culture, alors bourgeonnante, qu'est le hip-hop. Cette définition du rap américain comme « réponse à [l']environnement plus ou moins hostile […] des grands centres urbains marqués par la crise ou la désagrégation » (p. 19) justifie par elle-même l'association entre rap français et banlieues. L'association ne découle alors plus d'un contexte historique mais d'un constat. Comme l'écrit Bazin : « nous décelons dans le hip-hop français la même énergie de survie, la volonté de puiser la force de se battre, de ne pas subir » (p. 26).

Sur ce plan, Christian Béthune va plus loin. Il défend l'association du rap dans son ensemble aux minorités postcoloniales en la considérant comme la raison de l'implantation du genre en France : « cette volonté politique d'intégration citoyenne explique sans doute que la culture hip-hop se soit d'emblée imposée en France sous un jour multiethnique qui se reflète naturellement dans la constitution des groupes de rap » (2004a, p. 212). Cette citation est d'autant plus intéressante qu'elle entre en contradiction avec ce qui est affirmé par l'auteur quelques pages plus tôt, où celui-ci y expliquait que le rap français n'était justement pas venu de la rue.

Comme l'affirmait Anthony Pecqueux dans son ouvrage, la « traversée de l'Atlantique » du rap a donc été très peu problématisée (2007, p. 35). La seule exception reste un article du même Christian Béthune, paru en 2004, dans lequel il compare l'exportation du rap en France avec celle du jazz. Cependant, alors qu'il montre bien comment le jazz, forme d'expression plutôt populaire aux Etats-Unis, a été adopté en France par une *intelligensia*, il ne s'attarde que très peu sur les raisons qui ont pu conduire le rap français à être associé aux classes populaires. Il conclut seulement que, à l'inverse du jazz, « le terrain existentiel sur lequel provignait[29] la poétique du hip-hop présentait au contraire d'indéniables similitudes des

[29] « Provigner » désigne le fait de remettre en terre les jeunes pousses d'une plante afin qu'elle vienne y reprendre racine. Béthune file ici la métaphore de la vigne pour évoquer une culture qui s'implanterait dans différents endroits à partir d'un même plant originel.

deux côtés de l'Atlantique ; une simple différence de terroir où le rap pouvait implanter ses vigoureux cépages » (Béthune, 2004b, p. 26)

Ainsi, dans la littérature sur le rap français comme dans celle sur le rap américain, ce genre musical est associé à un type de minorité urbaine spécifique à chacun des pays. Dans les deux cas, cela se traduit par une référence à un type de population et à un espace. Cette association s'accompagne d'un jugement semblable sur le sens à attribuer au rap : celle d'une musique porteuse d'un message. Cependant, ce lien aux minorités n'est pas justifié de la même manière. Alors qu'aux Etats-Unis, l'association aux Noirs des quartiers défavorisés trouve sa source dans un discours sur l'origine de ce genre musical, elle est justifiée en France par une analogie entre banlieues françaises et ghettos états-uniens. Il en résulte une différence dans la manière de juger l'histoire du rap dans la littérature de chacun des deux pays.

Pour le rap américain, Mickey Hess (2010) écrit que « cette origine située dans le Bronx rend tentant le fait de raconter l'histoire du hip-hop comme celle d'une culture locale qui a été arrachée de son quartier originel et transformée par des étrangers en une forme commerciale, diluée, voire corrompue[30] » (Hess, 2010c, p.xii). Le Bronx est décrit de manière récurrente comme lieu d'apparition d'une forme originelle pure, qui en viendrait par la suite à perdre de sa substance avec sa commercialisation. C'est ainsi que Jeff Chang évoque la sortie du rap du Bronx comme « la première mort du hip-hop » (2005, p. 165, cité dans Hess, 2010).

Du côté français, l'expérience « pure » du rap ne semble pas être associée aux premiers temps de son apparition. Comme l'écrit Christian Béthune, « une fois estompés les effets de mode, il aura fallu une période de latence pour que le schématisme de l'expérience première se résolve en prise de conscience, que les esprits mûrissent et que les choses se décantent afin de se purifier » (2004a, p. 208-209). Or, alors que le rap « pur » est associée aux Etats-Unis au stade pré-discographique, celui-ci est associé en France au moment où il quitte la sphère médiatique pour s'ancrer dans les lieux « fondateurs », soit une fois qu'il devient associable à la banlieue.

Si ce traitement apporte des éléments sur la manière dont se fait l'ancrage du rap dans chacun des pays, on peut se demander quelles sont les raisons qui conduisent à cette assignation systématique du genre à un espace. Alors même que, dans d'autres domaines, la recherche prône bien souvent la distance critique et la déconstruction des idées reçues, l'association entre rap et minorités est présentée comme une évidence. Certes, le rap a pu être un genre musical investi par des individus pouvant être considérées comme des minorités, et être un lieu d'un discours sur ces catégories de population. Mais la limitation du genre musical à une pratique des minorités pose question.

A partir des années 2000, de nombreux chercheurs commencent justement à contester cette interprétation. Ceux-ci mettent en évidence l'influence qu'ont pu avoir les chercheurs sur l'objet étudié. Du côté français, certains évoquent la possibilité d'« effets de

[30] "these Bronx origins make it tempting to tell the story of hip-hop as the story of a local culture that was removed from its original neighborhood and transformed by outsiders into a watered-down, or even corrupted, mainstream form"

boucle » (Hammou, 2009) ou de « spirale performative » (Milliot, 2006) entre rap et recherche : l'analyse de la pratique par la sphère des chercheurs, médias ou politiques influencerait en retour l'attitude adoptée par ceux qui se réclament de ce genre musical. Durant mon propre travail de terrain, j'ai pu constater cette influence à plusieurs reprises, à travers l'évocation par des acteurs du rap de certains travaux de chercheurs, comme celui de Lapassade et Rousselot (1990).

Aux Etats-Unis, cet impact semble avoir été encore plus important, les acteurs des scènes rap étant souvent invités à parler de leur pratique dans le cadre de débats à l'université. C'est ainsi que Forman note qu'« en tant que textes canoniques, [les recherches sur le rap] ont le pouvoir de sédimenter certaines histoires et interprétations historiques qui, rétrospectivement, nécessitent un examen critique. Il ne s'agit pas de suggérer que l'histoire du hip-hop a été mal établie, mais que la construction et l'évolution d'un canon hip-hop joue un rôle dans la production de la tradition hip-hop[31] » (2002, p. 36).

Ainsi, en opposition à une première vague de recherches, apparaissent peu à peu des études qui contestent l'essentialisation de cette association du rap à un type d'espace et de populations. Elles conduisent ainsi à complexifier la manière dont est perçu l'ancrage de cette musique dans l'espace urbain.

b) *La définition du rap comme construction sociale : l'assignation aux minorités en question*

En France comme aux Etats-Unis, l'apparition d'une littérature qui prend de la distance par rapport à l'essentialisation du rap comme musique des minorités se traduit par une critique et une recontextualisation des grands récits du rap.

En France, cette démarche fait l'objet d'un revirement épistémologique majeur. Celui-ci intervient dans la deuxième moitié des années 2000 avec l'avénement d'une nouvelle génération de chercheurs. A partir de cette période, l'approche du rap sous le seul prisme d'une musique des minorités fait l'objet de plusieurs critiques.

Il lui reproché de donner lieu à une naturalisation du genre musical, masquant l'hétérogénéité des pratiques et des mondes qui y sont liés. Ainsi, la définition du rap donnée par Stéphanie Molinero au début de son ouvrage nuance-t-elle légèrement celle qui se retrouvait dans les travaux des années 1990. Plutôt que de présenter le rap comme une forme d'expression des jeunes des quartiers sensibles, elle écrit que « le rap sera avant tout envisagé comme une musique (avec des paroles), dont une des spécificités est d'être en rapport étroit avec l'univers des quartiers sensibles » (2009, p. 9).

De même, Karim Hammou reproche à la littérature de la décennie précédente d'envisager le rap sous le seul prisme du social, niant par là son statut de pratique esthétique, musicale ou culturelle (2009). Il revendique donc le besoin d'une plus grande réflexivité des

[31] "As canonical texts they have the power to sediment certain histories or historical accounts that may, in retrospect, require critical revisitation. This is not to suggest that the history of hip-hop has been falsely inscribed, but that the evolutionary construction of a hip-hop canon is itself part of the hip-hop lore"

travaux, qui puisse permettre, dans l'étude du rap, un véritable « passage à la complexité » (Hammou, 2014a, d'après Guillaumin, 1972). Ces critiques conduisent les chercheurs à avancer des propositions allant dans deux directions majeures.

D'une part, certains mènent un examen critique de l'association du rap aux minorités. Ils montrent comment, telle qu'elle a été abordée jusqu'ici, cette association-ci véhicule une appréhension partielle du rap, qui peut conduire à la reproduction de rapports de domination. L'ouvrage d'Anthony Pecqueux (2007) s'attache, par exemple à montrer comment le rap français peut aussi être abordé comme une pratique chansonnière. En travaillant sur les paroles des rappeurs, il montre comment le rap s'inscrit dans la continuité de la chanson française, et développe par rapport à celle-ci un langage artistique spécifique. Même si la démarche adoptée est sociologique, cet angle d'approche amène toutefois à un renversement géographique. Alors que l'association entre rap et minorité est traditionnellement justifiée par l'analogie entre les banlieues françaises et les ghettos américains, Pecqueux montre que le rap français prend également sa source dans des formes esthétiques spécifiquement françaises. Lorsque les rappeurs adoptent des codes états-uniens, ils le font donc à travers le prisme d'une pratique ancrée dans le territoire français. Cette étude permet par ailleurs de nuancer l'assimilation de l'espace du rap à celui des minorités. Il montre au contraire que les propositions des artistes se créent à partir d'un « territoire » (p. 157) esthétique propre au genre.

De son côté, Loïc Lafargue de Grangeneuve montre comment l'association du rap aux classes populaires racisées exerce une influence sur l'action publique menée envers ce genre musical (2008). Identifié comme une pratique culturelle des jeunes des quartiers populaires, le rap est valorisé avant tout par la Politique de la Ville menée dans ces quartiers, où il est considéré comme un moyen de traitement des problèmes sociaux. Il rejoint en cela les constats opérés par Virginie Milliot (2007) qui montre comment la sphère des politiques publiques, mais aussi celles des chercheurs influence la définition du rap. Cet angle d'approche se retrouve dans des travaux plus récents qui visent à analyser la promotion de cultures urbaines au sein des quartiers concernés par la Politique de la Ville. Dans un article de 2011, Yves Raibaud montre par exemple comment l'association de certaines pratiques musicales aux quartiers populaires contribue à promouvoir certaines normes dans ces quartiers, notamment en termes de genre, sous prétexte qu'elles correspondent à un mode de vie caractéristique de ces populations.

D'autre part, certaines recherches évoquent le fait que le rap « recouvre aujourd'hui encore une hétérogénéité de pratiques que l'évidence du genre masque » (Hammou, 2009, p. 11). Cette perspective vise à montrer que les mondes du rap sont des ensembles complexes (et ne pouvant être résumés à un profil social unique) et régis par des logiques plurielles (et ne pouvant être étudiés uniquement sous l'angle d'une « résistance »).

Sur ce plan, l'ouvrage de Morgan Jouvenet (2006) est considéré comme précurseur. En mettant en comparaison plusieurs genres musicaux, ce sociologue se distancie des analyses du rap sous un angle social pour l'observer à la fois sous un angle esthétique et dans son lien avec l'organisation du commerce de la musique.

Plus récemment, Stéphanie Molinero observe le rap français, non plus du côté de la production, mais de celui de la réception. Elle montre que, si le rap entretient un certain

ancrage populaire, son attrait dépasse la sphère des jeunes des quartiers défavorisés. A travers une étude des publics, c'est une structuration sociale des auditeurs de rap qui peut donc s'observer (Molinero, 2009).

Au croisement des deux directions évoquées, on peut situer les travaux menés par Karim Hammou (2009, 2012). En adoptant une perspective historique sur le rap français, il analyse la manière dont la définition de ce genre musical s'est construite peu à peu, au fil d'interactions sociales prenant place dans des contextes temporels spécifiques. Il montre que les caractéristiques et les valeurs qui sous-tendent le genre rap sont le résultat de débats entre les acteurs à l'origine des pratiques d'interprétations rappées, mais également des représentations qui en sont élaborées dans le monde médiatique, l'industrie musicale, la sphère politique, ou les sciences sociales.

Cette analyse de l'histoire du rap le conduit à effectuer une généalogie des relations entretenues entre le rap et la banlieue. Au lieu de considérer ce lien comme une évidence, il montre comment celui-ci s'est élaboré au fil d'interactions et de rapports de pouvoir entre différents acteurs liés au monde du rap. Plutôt qu'une forme d'expression des minorités, le rap apparaît comme un « monde de l'art » (Becker, 2010), un lieu de coopérations et de luttes où se jouent la définition de ce genre musical et les modalités de son ancrage dans l'espace.

Ces recherches fondatrices permettent l'avènement, au début des années 2010, de travaux qui explorent différemment l'association entre le rap, les populations qui le composent et les espaces dans lesquels il se pratique. Ce changement de perspective ne s'exprime pas uniquement dans les études abordant la dimension spatiale du rap. Dans sa thèse, la sociologue Marie Sonnette reconsidère l'association entre rap et politique en l'étudiant non comme une caractéristique essentielle au genre, mais comme un élément porté par des rappeurs dits « engagés ». Sa focalisation sur différents cas d'études, lui permet de reconsidérer le rapport longtemps entretenu aux œuvres de rap dans le cas français, en mettant en rapport leur contenu avec leur contexte de production et de réception (Sonnette, 2013).

Ce changement de perspective permet également un renouvellement des travaux qui portent sur la géographie du rap. C'est le cas par exemple de la thèse de Benoît Quittelier, qui montre la complexité de l'inscription du hip-hop dans la ville à partir du cas bruxellois. Considérant le mouvement hip-hop dans son ensemble, il procède à une cartographie des lieux pratiqués et revendiqués par les différentes disciplines qui s'y rattachent. Bien qu'il considère ce mouvement comme originellement issu des quartiers populaires, et y manifestant toujours un ancrage fort, il montre que le hip-hop se diffuse aujourd'hui dans d'autres espaces de la métropole, encouragé en cela par des dispositifs d'institutionnalisation. La thèse de Quittelier a également l'intérêt de traiter d'un terrain situé hors de France, dans un contexte de recherche qui s'est très majoritairement concentré sur ce dernier pays. Si les références bibliographiques de cette thèse sont similaires à celles mobilisées chez les auteurs français, le cas de Bruxelles permet de prendre de la distance avec l'association du rap à la banlieue, grâce à l'étude d'une ville où les relations entre centre et périphéries se rapprochent davantage de celle des villes états-uniennes (Quittelier, 2014).

Dans le contexte états-unien, on peut observer également la parution d'études qui remettent en cause l'association exclusive du rap aux minorités, même si le changement de paradigme n'est pas aussi marqué. Il faut dire aussi que la déconstruction de cette relation a commencé relativement tôt dans la littérature de ce pays. Elle tend à s'accentuer à partir du début des années 2000, en intervenant sur deux plans principaux.

D'un côté, certains chercheurs soutiennent l'idée que le rap est aujourd'hui une pratique trop importante pour être considérée uniquement comme le fait des Noirs des quartiers défavorisés. Dans son livre paru en 2005, Bakari Kitwana décrit le rap comme une musique à même de constituer un nouvel espace de dialogue entre Noirs et Blancs. S'il emploie d'abord le terme de « génération hip-hop » (Kitwana, 2003) pour qualifier les Noirs nés entre 1965 et 1984, il affirme par la suite que le rap a été intégré par toute une génération de jeunes Blancs. Ainsi, le rap porterait en lui les conditions d'un renouveau des relations raciales aux Etats-Unis, qui pourrait se traduire notamment en termes politiques (Kitwana, 2005).

Sigler et Balaji, quant à eux, montrent que le contenu des morceaux et des clips de rap ne doit plus être conçu comme un discours de résistance de la part de minorités, mais comme une réponse à une demande du public, dans un contexte d'industrialisation du rap à grande échelle. Selon ces auteurs, cet élément se retrouve lorsque l'on observe la question de l'appartenance régionale dans le rap. Celle-ci ferait aujourd'hui l'objet d'un paradoxe : alors que la production et la consommation de la musique tendrait de plus en plus à se mondialiser, l'appartenance régionale semble pourtant rester un élément important dans le discours des rappeurs. Pour Sigler et Balaji, cette persistance est le fait de l'industrie musicale : loin de refléter un désir des artistes de décrire l'endroit d'où ils viennent, l'expression d'une appartenance régionale serait mise en avant car elle ferait partie des arguments promotionnels participant à une image de marque du rap, permettant d'en faire un produit « prospère et exportable à l'échelle globale[32] » (2013, p. 350). Cette étude rejoint plus largement la thèse menée par Murali Balaji sur Atlanta (2009), dans laquelle il observe le processus de marchandisation des rappeurs locaux par l'industrie musicale dominante.

D'un autre côté, certains chercheurs tendent à remettre en cause l'idée que le rap ait un jour été le fait exclusif d'un profil unique de population. En écho à des critiques faites assez tôt sur le grand récit de l'histoire du rap[33], certains auteurs relativisent l'idée d'un genre résultant d'un soulèvement massif des ghettos noirs, pour le considérer comme le résultat « d'une matrice d'influences qui sont plus prégnantes dans les localités urbaines à fortes densités, habitées de manière prédominante par des populations ouvrières ou non, composées de noirs, de latinos, et d'immigrants de diverses origines[34] » (Forman, 2002, p. 41)

Sur ce plan, chaque histoire du rap publiée est l'occasion pour les auteurs de se postionner par rapport aux écrits précédents sur la question, d'en nuancer certains aspects, et donc de complexifier le récit dominant de l'origine du rap. Même si le livre de Jeff Chang

[32] "successful and globally exportable"

[33] On peut notamment citer un article de Juan Flores (1994), dans lequel l'auteur tente, par opposition à ce grand récit, de réhabiliter la place des populations portoricaines dans l'origine du rap.

[34] "A matrix of influences that are most prevalent in high density urban localities inhabited predominantly by black, latinos, and multiethnic immigrant working and non-working population"

reconduit à certains égards la représentation d'un genre musical né dans le Bronx dans un milieu majoritairement noir, il tend par exemple à en contester certains aspects. C'est notamment le cas lorsqu'il discute l'idée que le hip-hop ait été un outil de résolution des tensions dues aux guerres de gangs qui sévissaient alors dans le Bronx. Plutôt qu'un signe d'apaisement des bagarres et des émeutes, l'émergence des *block parties*[35] serait le résultat d'une « nouvelle hiérarchie du cool du Bronx » où « l'homme aux disques [a] remplacé l'homme aux couleurs des gangs » (2005, p.112).

Au fil de ces histoires, c'est une diversification des profils d'individus liés à l'apparition du rap apparaît. Il faut dire que les livres retraçant l'origine de ce genre musical se fondent principalement sur des témoignages et des portraits d'acteurs ayant participé à la création de ce mouvement. Or, il semble que les individus décrits sont loin de se limiter uniquement au profil d'un jeune homme noir issu du ghetto. Les ouvrages laissent apparaître des figures d'immigrés ou de descendants d'immigrés, notamment caribéens[36] ou hispaniques, ou de femmes artistes ou entrepreneuses[37].

Sur le plan géographique, deux ouvrages apparaissent centraux pour la remise en cause de ce grand récit. Dans *The 'Hood Comes First*, paru en 2002, Murray Forman procède à un décentrement de l'association entre rap et minorités sur le plan symbolique. Plutôt que de considérer que cette musique serait liée par essence à un type de population et d'espaces, il montre comment se sont imposés des lieux « authentiques » dans le discours des rappeurs. Ce déplacement lui permet de mieux recontextualiser le discours spatial des rappeurs, en montrant comment celui-ci est révélateur de spécificités esthétiques propres au genre. Forman montre ainsi que les références à l'espace dans le rap changent de nature avec l'évolution du genre musical : alors que les rappeurs évoquent dans un premier temps le « *ghetto* », qu'ils abordent comme un espace générique de la marginalité dans l'espace urbain, ils y substituent peu à peu la figure du « hood », abréviation de « neighborhood » (« quartier »), qui leur permet d'exprimer un sentiment d'appartenance au lieu décrit, et d'en évoquer les spécificités (Forman, 2002).

De son côté, Dan Charnas retrace dans *The Big Payback* l'histoire du rap en l'abordant du point de vue de l'industrie musicale. Cet angle d'approche le conduit à ne plus associer l'origine du rap au seul Bronx, mais également au quartier d'Harlem, où se retrouvent des clubs dédiés au disco. Selon lui, l'éclosion du rap se serait faite dans la continuité d'innovations esthétiques portées par des individus dans les deux quartiers. L'association du rap au seul

[35] Fêtes de quartiers.

[36] Trois des pères fondateurs du hip-hop, Kool Herc, Grandmaster Flash et Afrika Bambaataa, avaient notamment des origines caribéennes. Cette filiation caribéenne du rap est d'ailleurs défendue de manière particulièrement importante dès l'histoire du rap publiée en 1992 par Fernando Jr puis, plus récemment et en français, dans Blum, 2009.

[37] Dan Charnas montre comment la présence des femmes dans les premiers temps du rap est notable. Il identifie l'un des premiers morceaux de rap enregistré comme étant « Rhymin' and Rappin' » de Paulette et Tanya Winley, tandis que certains groupes pionniers, comme les Furious Four +1, comptaient une femme dans leurs membres. De même, Charnas évoque la figure de Sylvia Robinson, le premier label sur lequel seront publiés des hits de rap, Sugar Hill, avant de se lancer elle-même en tant qu'artiste (Charnas, 2010).

quartier du Bronx aurait été établie uniquement dans un second temps, lors de la structuration du mouvement par des acteurs qui en étaient originaires, et aurait résulté de conflits esthétiques et sociaux. L'apparition même du terme « hip-hop » aurait résulté d'une volonté de distinction vis-à-vis des DJs du disco et des premiers labels de rap. Il écrit :

> « "Hip-hop" était une terminologie de puriste. C'était en partie une réaction aux sensibilités commerciales de Sugar Hill Gang[38], et aussi contre les attitudes bourgeoises, mercenaires, des propriétaires de Sugar Hill Records […]. Cela pourrait même avoir été le reflet d'une rivalité entre un Bronx résolument opprimé et un Harlem plus tape-à-l'œil, plus ambitieux. Le terme "hip-hop" constituait aussi un effort pour revendiquer une vraie distinction musicale entre le disco et les soirées informelles, entre une musique industrielle et un funk brut, entre les adultes et les jeunes, entre les conformistes et les rebelles, entre les gens qui se voyaient comme les phares de la nuit et ceux qui se voyaient comme des artistes sérieux[39] » (Charnas, 2010, p. 60)

L'histoire du rap, telle que décrite par Charnas, amène à nuancer l'appartenance originelle du rap aux classes populaires. Il montre que la définition de ce genre musical résulte de conflits de classes au sein des communautés noires locales, qui amènent à définir un « hip-hop » comme produit de la « rue », et non des clubs. Ce processus de légitimation aurait conduit à évincer certains traits de l'histoire au profit d'une autre, les « vrais » créateurs du hip-hop devenant les DJs des fêtes organisées dans le quartier populaire du Bronx, et non ceux des clubs d'un Harlem plus bourgeois.

En France comme aux Etats-Unis, la manière dont est approchée la relation entre rap et minorités dans les sciences sociales montre donc le passage d'une posture réaliste à une posture constructiviste : alors que les premiers travaux promouvaient l'idée d'un grand récit du rap comme musique des minorités, les recherches plus récentes considèrent qu'il s'agit un genre musical influencé par une multitude de processus et d'acteurs, dont les espaces « authentiques » se construisent et évoluent avec son histoire.

Si cette grande évolution se retrouve à la fois en France et aux Etats-Unis, on constate des différences dans la manière dont l'association aux minorités est traitée : alors qu'on observe un revirement épistémologique marquant en France qui déconstruit l'association entre rap et minorité, on assiste aux Etats-Unis à un mouvement de recontextualisation sur

---

[38] Avec leur morceau « Rapper's Delight », le Sugar Hill Gang est l'un des premiers groupes de rap à rentrer dans les meilleures ventes de *single* à l'échelle nationale. Il devient, au moment de sa sortie et, contre toute attente de la part du monde local du rap, le *single* le plus rentable de l'histoire de la musique (Charnas, 2010).

[39] « 'Hip-hop' was a purist terminology. It was partly a backlash against the commercial sensibilities of the Sugar Hill Gang; and also against the bourgeois, mercenary attitudes of Sugar Hill Record's proprietors […]. It may even have reflected a bit of a rivalry between the decidedly downtrodden Bronx and the more flashy, ambitious Harlem. The term "hip-hop" was also an endeavor to claim a real musical and cultural distinction between disco and the park jams, between processed music and raw funk, between grown folk and kids, between conformists and rebels, between people who saw themselves as the lubricant for partygoers and others who saw themselves as serious artists. »

une plus longue durée, qui ne s'oppose pas frontalement aux analyses de la première génération. Plus qu'une différence chez ces chercheurs on peut y voir une réponse différenciée à un contexte national où l'association du rap aux minorités ne joue pas le même rôle, et ne s'est pas construite de la même manière.

c) Les enjeux de l'« essence » du rap en France et aux Etats-Unis

L'évolution du traitement scientifique du rap en France et aux Etats-Unis fournit un certain nombre d'indicateurs sur les enjeux qui entourent la pratique de ce genre musical à différentes époques dans les deux pays. Si, dans chaque cas, on a pu constater une essentialisation du lien entre rap et minorités, celui-ci n'a pas toujours servi les mêmes objectifs. Ces différences expliquent en grande partie les divergences de position que l'on trouve au long du corpus.

Certes, dans le cas états-unien, l'absence de revirement épistémologique majeur concernant cette question doit être imputée en partie à l'émergence d'un champ des *Popular Music Studies* qui cherche à prendre de la distance avec l'association entre une musique et certaines populations. Mais cette différence tient aussi au fait que l'essentialisation du lien entre rap et minorités dans ce pays s'est construit de manière particulière.

Dan Charnas montre que l'arrivée du rap aux Etats-Unis s'est faite dans un cadre extrêmement ségrégué : dans un pays où l'industrie musicale dominante a longtemps refusé de passer des artistes noirs, des circuits de diffusion alternatifs avaient déjà été constitués, dans lequel le rap a pu s'insérer (Charnas, 2010). Paradoxalement, la nouveauté n'a pas résidé dans le fait que les premières productions de rap empruntent ces canaux de diffusion associées aux musiques noires, mais dans le fait qu'elles trouvent un écho chez les populations blanches, qui les amènent à être diffusées dans les médias dominants.

Dans le contexte français, l'association entre le rap et la banlieue semble s'être effectuée dans des circonstances bien différentes. Karim Hammou montre que celle-ci correspond avant tout à une assignation extérieure, qui s'est construite lors de la réception du genre par les médias généralistes dans les années 1990. Identifié au départ comme une nouvelle mode artistique venue des Etats-Unis, le rap devient associé à la banlieue dans un environnement social qui est celui des premières émeutes. Il est alors perçu comme une musique permettant de « donner à entendre » les maux de la banlieue. Ce n'est que par la suite que cette association est reprise par une deuxième génération d'artistes, qui ont grandi avec cette représentation médiatique dominante et se la réapproprient alors dans le cadre de leur pratique (Hammou, 2009).

Le contexte étant presque opposé, l'association faite par les chercheurs entre rap et minorités n'induit pas les mêmes choses dans les deux pays. En France, elle participe à la reproduction d'une assignation du rap à un espace spécifique, et donc à sa mise à distance. Dans les années 1990, le rap est décrit par les chercheurs comme un moyen d'obtenir un discours sur une population qui ne s'exprime pas, et par rapport à laquelle le chercheur se définit comme extérieur. Dans les études de cette période, c'est bien souvent la posture d'un chercheur surplombant qui transparaît, dans laquelle le rap est mis à distance (Hammou, 2009). L'étude de cette musique tend à reconduire un dispositif plus large de définition des

« Autres » sur le territoire français, par un « processus d'assignation à l'identité » et « d'assignation à territorialité » (Hancock, 2008, p.116-117).

Cette posture s'observe dans un certain nombre de discours moralisateurs tenus sur les productions des rappeurs, qui traduisent un processus d'évaluation de cette musique. Mucchielli explique par exemple les raisons qui ont pu conduire à une dévalorisation du rap dans la sphère académique ou militante par « d'une part le peu d'attrait musical que suscitent ces rythmes ultra répétitifs, souvent dénués de toute harmonie et de toute mélodie, d'autre part l'image de violence qui domine la construction médiatique de ces groupes. Non sans raisons du reste » (Mucchielli, 1999).

Dans ce cadre, l'apparition, à partir du milieu des années 2000, de chercheurs qui possèdent « une connaissance intime de la culture hip-hop qui a fait en partie leur socialisation musicale » (Pecqueux, 2009, p.127) est perçue comme un réel progrès, dans la mesure où elle permet d'éviter de reconduire des phénomènes de mise à distance de cette musique, et donc son altérisation.

Aux Etats-Unis, la situation est différente. La littérature sur le rap se traduit d'abord par une plus grande perméabilité entre le monde journalistique et le monde scientifique. Mais on retrouve également l'existence de passerelles entre le monde de la recherche et le monde du rap lui-même. Certains auteurs, comme Jeff Chang ou Nelson George, revendiquent le statut d'anciens acteurs du mouvement, tandis que d'autres, tels que Dan Charnas, ont commencé à écrire pour la presse rap spécialisée avant de publier des ouvrages sur la question. On constate par ailleurs une corrélation entre les thèses défendues par certains auteurs écrivant sur les rapports entre rap et minorités et leur profil social. De nombreux auteurs considérant que le rap s'inscrit dans la continuité de formes d'expressions noires, tels que Tricia Rose, Imany Perry, Bakari Kitwana ou encore Alexs Pate, se revendiquent eux-mêmes comme étant noirs.

Ainsi, bien que l'on constate également des jugements moralisateurs dans certains ouvrages traitant du rap américain, ceux-ci interviennent dans un contexte quelque peu différent du cas français. L'ouvrage d'Imany Perry, *Prophets of the Hood*, paru en 2004, présente un exemple particulièrement évocateur. Bien que plusieurs faiblesses de ce livre soient similaires à celles de certains écrits français des années 1990 (une focalisation sur les textes de rap, une tendance à prendre la partie pour le tout, l'idée de vouloir prouver la portée artistique du rap), le point de départ est bien différent de celui qui est encore courant de l'autre côté de l'Atlantique. L'auteur commence son ouvrage comme suit :

> « Nous nous étions réunis, nous, groupe d'étudiants noirs de l'école de droit de Harvard, le lendemain de la fin de notre période d'examen. L'examen de droit de la propriété avait été éprouvant, un devoir à la maison de 8h. Un jeune homme annonça : "je n'aurais pas réussi à m'en sortir sans ce morceau de Biggie". Dans la tête de ce groupe de fans de hip-hop, l'idée de cette phrase était claire : l'énergie générée, la montée d'adrénaline, et le rythme du morceau de Biggie Smalls qu'il avait écouté en écrivant son examen l'avait

> motivé alors qu'il développait ses connaissances et ses capacités d'argumentation sur papier.[40] » (Perry, 2004, p.1)

Dans cet extrait, la chercheuse décrit une anecdote à laquelle elle a assisté. Si elle n'est pas la personne ayant écouté le rappeur Notorious BIG durant l'examen, elle s'inclut au sein du groupe d'étudiants dans lequel cette scène a lieu. La situation est en ce sens inversée par rapport au cas français. Non seulement la chercheuse déclare faire partie d'un groupe de « fans de rap » (*hip-hop heads*), mais l'écoute du rap est présentée sous un jour particulier : alors que, dans le cas français, le rap est alors abordé comme une tentative d'expression de jeunes marginalisés face un monde qui les opprime, les paroles de Notorious BIG conduisent ici à une forme d'accomplissement de soi chez un étudiant d'une filière prestigieuse dans une université d'élite.

Dans ce cadre, l'essentialisation du lien entre rap et minorité possède un rôle politique distinct dans la recherche des deux pays. Alors que, du côté français, elle contribue à reléguer le rap du côté du social et non de l'artistique, l'association aux minorités aux Etats-Unis semble plutôt encourager sa reconnaissance en termes esthétiques. Cette distinction est présente dans les positionnements épistémologiques pris par certains universitaires de part et d'autre de l'Atlantique. L'un des exemples emblématiques de cette question est la position des chercheurs vis-à-vis à d'un certain « langage codé » (Hammou, 2009, p.24) qui existerait dans les productions de rap.

Dans le cas français, cette dimension est un élément présent tout au long de la littérature sur le rap dans les années 1990. Le rappeur est perçu comme un individu relégué qui « impos[e] des phrasés dont le sens échappe le plus souvent à celui qui les reçoit » (Milon, 2003, p.105), ou qui parle un discours « codé par le langage de la rue » (Desverité et Green, 1997, p.170). Cette position fait l'objet de critiques dans les études plus récentes. Anthony Pecqueux voit derrière cette « théorie du code » une manière de justifier une interprétation d'un rap comme « katharsis » : elle permettrait au rappeur d'exprimer un mal-être, mais aussi de « ne plus vouloir passer à l'acte réel, violent » (2007, p.41). Cette interprétation tend ainsi à justifier l'idée que le rappeur serait un individu ayant besoin d'exprimer une violence, de par sa condition sociale. Elle érige par ailleurs la position du chercheur comme « décodeur » du message du rap. Dans un contexte français où le chercheur se définit d'emblée comme extérieur à la pratique du rap, cette fonction surplombante tend à reconduire une posture d'évaluation, et donc d'assignation du rap à une musique de l'Autre.

Cette question du langage ne fait pas l'objet d'une critique aussi marquée chez les chercheurs états-uniens. En effet, cette question du code est justement l'un des aspects qui permet de rattacher le rap à une tradition culturelle noire. Elle a d'ailleurs contribué, à

[40] "We gathered together, a group of black students from Harvard law school, the day after our final examination period was completed. The examination for Property law had been a rigorous one, an eight-hour take-home. A young man announced, "I wouldn't have been able to get through it without that Biggie." In that particular group of hip-hop heads, the logics of the statement was clear: The generated energy, the adrenaline rush, and the rhythm of the Biggie Smalls music he listened to while writing his exam all motivated him as he expressed his knowledge and skills of argumentation in text."

plusieurs reprises, à une plus grande reconnaissance du rap dans la sphère dominante. Au début des années 1990, le groupe « 2 Live Crew », originaire de Floride, est assigné en justice pour « obscénité », à cause de paroles trop sexuellement explicites dans son album. Durant ce procès, l'universitaire noir Henry Louis Gate Jr. interviendra pour les défendre, soutenant que « l'obscénité » supposée du groupe prenait sa source dans des traditions noires comme celle du « signifying ». Selon lui, la situation de domination subie par les Noirs aux Etats-Unis avait entraîné l'apparition de langages codés, jouant sur les stéréotypes, et ayant en réalité d'autres significations pour les initiés. Les discours tenus par le 2 Live Crew apparaissent donc porteurs de significations multiples et s'inscrivent dans une esthétique particulière. Leur discours ne devait donc plus être condamné au nom de l'obscénité, mais défendu au nom de la liberté d'expression. Bien que le chercheur s'impose aussi en « décodeur » du langage codé du rap, celui-ci contribue plutôt à sa reconnaissance auprès d'un public plus large[41].

Ainsi, la manière dont la relation aux minorités est présentée dans la recherche sur le rap en France et aux Etats-Unis souligne certains enjeux relatifs à une question centrale dans la pratique de ce genre musical dans les deux pays. Considérée comme un élément « naturel » dans les années 1990, cette dimension est peu à peu mise en valeur par les chercheurs comme un grand récit qui s'est cristallisé au fil du temps, dans un contexte spécifique à chacun des pays. Plutôt qu'une caractéristique essentielle à ce genre musical, l'essentialisation du lien entre rap et minorités apparaît donc comme un discours qui peut être repris, utilisé, contesté, à la fois du côté de ceux qui pratiquent le rap et de ceux qui l'étudient.

La déconstruction de cette essentialisation tend néanmoins à montrer que, derrière une apparente homogénéité, le genre rap cache des réseaux d'acteurs complexes, qui contribuent ensemble à forger les représentations dominantes de ce genre musical. Il apparaît maintenant nécessaire de prendre en compte l'hétérogénéité des pratiques si l'on désire observer le processus d'ancrage du rap dans l'espace local. L'enjeu est alors de trouver des outils qui puissent permettre d'aborder la diversité des interactions liées à ce genre musical. A cet effet, le cadre qui a longtemps semblé le plus pertinent dans les études a été celui de la mondialisation.

2. Quand le rap s'exporte... La globalisation du rap en question

L'angle de la mondialisation a été particulièrement utilisé dans les études sur le rap par les chercheurs qui se sont penchés sur l'exportation de ce genre musical hors des Etats-Unis. Alors que l'approche par les minorités urbaines constituait la perspective dominante pour aborder la dimension spatiale du rap dans les années 1990, celle de la mondialisation prend de l'importance durant les années 2000. Elle s'impose même comme un nouveau prisme, bien que plus diffus, pour étudier la dimension spatiale de cette musique.

[41] Ce mode d'utilisation du langage codé n'est cependant pas sans prêter à débat également dans les études menées sur le rap aux Etats-Unis. Kimberlé Crenshaw critique par exemple l'argumentaire du « signifying » dans le procès du 2 Live Crew en montrant comment, tout en permettant de déjouer les implications racistes qui sous-tendent l'accusation du groupe, il met de côté son impact sur la représentation des femmes noires aux Etats-Unis (Crenshaw, 1993).

La perspective de la mondialisation se retrouve à la fois dans les recherches françaises et dans le monde anglophone. Pourtant, cette évolution commune ne saurait être imputée à des échanges scientifiques entre les chercheurs de ces deux aires linguistiques. Guibert et Parent expliquent « que – tout comme la recherche française ne discute réellement que les ouvrages traduits dans notre langue – les anglophones n'utilisent les travaux français qu'à travers le prisme fortement réduit des quelques articles des chercheurs de notre pays disponibles dans leur langue » (Guibert, Parent, 2004, p.7). Le positionnement des chercheurs qui traitent de la mondialisation du rap présente néanmoins certaines similitudes.

Les auteurs affirment notamment se placer par rapport à un contexte de recherche national antérieur où le rap a été étudié sous un angle spécifique. Du côté anglophone, cela se retrouve notamment dans les titres des ouvrages : *Hip-Hop Japan* (2006) de Ian Condry est inspiré par le *Hip-Hop America* de Nelson George (2005). Ce titre suggère un prolongement des recherches effectuées jusqu'ici avant tout le « rap américain » par d'autres sur le « rap global », avec une continuité dans la perspective adoptée.

De même, l'intitulé de l'ouvrage *Global Noise* (2001), dirigé par Tony Mitchell, répond au *Black Noise*, de Tricia Rose (1994). Ce titre a pour but de refléter la démarche adoptée par l'auteur : l'idée que « le rap et le hip-hop ne peuvent dorénavant plus être vus comme une simple expression de la culture africaine-américaine » mais qu'« ils sont devenus un mode d'affiliation pour la jeunesse mondiale et un outil pour retravailler l'identité locale à travers le monde[42] » (Mitchell, 2001, p.1-2).

Dans ce cadre, l'étude du rap « global » permet donc à Mitchell de s'opposer à l'essentialisation du rap comme musique des minorités noires, approche dominante à l'époque dans le discours académique et journalistique. L'auteur précise que peu d'auteurs ont encore pris la mesure des adaptations du rap dans d'autres pays, continuant non seulement à aborder le rap comme une musique spécifiquement états-unienne, mais aussi à la voir comme une « expression cohérente, homogène et non-problématisée d'une culture africaine-américaine de résistance et d'émancipation[43] » (2001, p.3).

Dans le cas francophone, les études sur la mondialisation du rap soient moins conséquentes mais elles envisagent également de se détacher d'une vision du rap comme un phénomène homogène. Buire et Simetière, dans leur article sur le hip-hop à Luanda parlent de « désamorcer la tentation essentialiste » (p.85) afin de pouvoir aborder un « mouvement saturé d'idées préconçues » (2010, p.84). Rérat, dans son article sur le rap mongol, fait largement référence à l'ouvrage de Tony Mitchell, pour montrer comment « la globalisation de la musique rap implique […] un phénomène de (ré)appropriation qui dépasse le simple succédané d'univers musical états-unien, même si celui-ci demeure une référence déterminante. » (2006, p.45).

Ainsi, dans nombre d'études sur la mondialisation du rap, le changement des espaces étudiés donne lieu à une remise en cause d'une définition unique et américano-centrée du

[42] "Hip-Hop and rap cannot be viewed simply as an expression of African American culture; it has become a vehicle for global youth affiliations and a tool for reworking local identity all over the world."

[43] "a coherent, cohesive, and unproblematical expression of an emancipatory African American culture of resistance"

rap. C'est bien souvent la mise en place d'une approche géographique, fondée sur une réflexion sur les espaces du rap, qui est à la source de ce décentrement.

Ce nouveau cadre d'analyse présente toutefois certains problèmes, qui empêchent d'observer la complexité de l'ancrage du rap selon les lieux. Ceci se retrouve sur deux plans principaux : celui des catégories employées pour observer la mondialisation du rap et celui des espaces sur lesquels portent les études.

a) *Les ruses de la raison mondialisée : l'ici et l'ailleurs dans les recherches sur le rap « global »*

Dans un article intitulé « Sur les ruses de la raison impérialiste », Bourdieu et Wacquant (1998) évoquent la capacité de certains acteurs à imposer des notions comme universelles, alors qu'elles ne concernent au départ des situations locales bien particulières. Ils montrent comment cette exportation des concepts n'est pas due à leur portée heuristique, mais à des rapports de pouvoir, traduisant la domination de certains pays sur d'autres.

Le traitement de la mondialisation du rap semble relever des mêmes processus. Si l'on en croit certains chercheurs, la large adoption du rap à travers le monde serait le signe de l'avènement d'une culture universelle, marquée par l'hybridation de phénomènes globaux avec des caractéristiques spécifiquement locales. Pourtant, il semble que cette mondialisation du rap ne s'applique pas de manière égale à l'ensemble des espaces étudiés.

Dans la littérature anglophone, l'idée d'un « rap global » s'applique à l'ensemble des pays du monde, à l'exception des Etats-Unis. Le rap américain serait l'exemple même du rap authentique, une référence à partir de laquelle se constitueraient les formes plus hybrides qui se retrouvent dans le reste du globe[44]. Ainsi, les chercheurs anglophones mettent souvent l'accent sur les logiques qui conduisent à la réappropriation d'un style venu d'ailleurs dans le cadre d'un contexte spécifique à l'« ici » étudié. Dans de nombreux cas, ils défendent l'idée que l'on verrait se succéder deux temps différents dans l'adaptation du rap : celui de l'imitation d'un modèle états-unien, puis celui de l'invention d'une culture propre. Andy Bennett écrit par exemple en introduction de son étude sur le rap à Francfort :

> « Je considérerai la manière dont des groupes de jeunes associés aux populations immigrantes […] se sont approprié des aspects de la culture hip-hop africaine-américaine et, en s'éloignant d'une simple imitation, commencent maintenant à la retravailler pour en faire un mode d'expression par rapport à une diversité de problématiques locales[45] » (Bennett, 1999, p.77)

[44] Cette approche entre en résonnance avec celle qui prévalait précédemment dans l'histoire du rap, où l'on notait chez les chercheurs la tentation d'opposer une forme du rap « pure », celle présente lors de son origine de ce genre musical dans le Bronx, à des formes hybrides voire « corrompues » ayant émergé avec son exportation dans le reste du pays (Hess, 2010).

[45] "I will consider how groups of youth associated with immigrant populations […] have appropriated aspects of African-American hip-hop culture and, moving from a straightforward imitation, are now beginning to rework it to act as a mode of expression for a range of local issues"

Cette hypothèse entraîne une focalisation de la recherche sur certaines thématiques. Des chercheurs observent la manière dont le rap, genre musical perçu comme une culture noire, interroge les questions raciales dans les pays où il est exporté (Condry, 2006 ; Bennett, 2000). D'autres se posent la question de l'adaptation du passage de l'anglais à la langue parlée localement (Bennett, 2000).

Cet angle d'approche est caractéristique des recherches étudiant la mondialisation du rap depuis une certaine situation géographique. L'objectif de l'ouvrage de Condry n'est pas tant de faire une monographie exhaustive du rap japonais que de se demander si le « rap japonais a le moindre élément important à apporter à un public américain[46] » (Condry, p.200). Ce regard étatsuno-centré ne doit pas tant à l'origine des chercheurs qu'au contexte de recherche dans lequel ils parlent. En effet, Tony Mitchell et Andy Bennett sont tous deux localisés dans des universités australiennes. Parler dans un contexte anglophone semble cependant contribuer à établir une dichotomie entre un rap états-unien et le reste du monde, pays d'origine du chercheur compris[47].

Cette situation tend à reproduire un certain discours sur le « rap global », qui n'est parfois pas exempt de fantasmes et de jugements de valeur. C'est en termes esthétiques que Tony Mitchell justifie par exemple l'intérêt qu'il y a à se pencher, au début des années 2000, sur le rap hors des Etats-Unis. Celui-ci commence son livre en exprimant un regret quant au fait que, aux Etats-Unis, « les conventions et les figures du hip-hop sont devenus de plus en plus atrophiées, clichées et répétitives[48] » (2001, p.2). A l'inverse, le rap situé hors de ce pays donnerait lieu à des productions culturelles beaucoup plus fructueuses :

> « Pour de la substance musicale, un sens de l'innovation, de la surprise dans la musique rap et dans la culture hip-hop, il est devenu de plus en plus nécessaire d'aller voir hors des Etats-Unis dans des pays comme la France, l'Angleterre ou le Japon, où de forts mouvement locaux d'indigénisation du hip-hop ont eu lieu. Les modèles et les idiomes dérivés de l'âge d'or *(peak period)* du hip-hop aux USA, du milieu à la fin des années 1980, ont été combinés dans ces pays avec les idiomes musicaux locaux et les langues vernaculaires pour fusionner en des manifestations excitantes et distinctes les influences africaines-américaines et les éléments indigènes locaux[49] » (2001, p.3)

---

[46] "is there anything Japanese hip-hop has of importance to contribute to American audiences?"

[47] Lors d'un de mes séjours aux Etats-Unis, je me suis moi-même retrouvé confronté à ce mécanisme d'adaptation du discours en fonction du public. Ainsi, en 2010, j'ai eu l'occasion de suivre un cours sur le rap dispensé à l'université du Minnesota par Alexs Pate. Profitant de la présence d'un étudiant français dans son cours, celui-ci me demanda de faire un exposé sur le rap français. Me retrouvant face à un public que je considérais comme peu au fait de l'histoire du rap français, je ressentis le besoin d'adapter mon discours. Je présentais ce rap comme un ensemble homogène, en en décrivant les « principales caractéristiques », ses différences avec le modèle états-unien et comment cette « culture globale » en était venu progressivement à s'hybrider avec des caractéristiques locales.

[48] "hip-hop's rhetorical conventions and tropes have become increasingly atrophied, clichéd, and repetitive."

[49] "For a sense of innovation, surprise, and musical substance in hip-hop culture and rap music, it is becoming increasingly necessary to look outside the USA to countries such as France, England, Germany, Italy and Japan, where strong local currents of hip-hop indigenization have taken place. Models and

D'après Mitchell, il semble qu'un rap qui aurait été « mieux avant » soit dorénavant devenu « mieux ailleurs ». Cette citation témoigne d'une place particulière attribuée au rap des Etats-Unis dans les goûts du chercheur, mais aussi d'une exotisation du rap global : le rap situé « ailleurs », est perçu comme « en retard » dans l'adaptation des formes esthétiques du genre rap. Il serait donc « mieux » car il permettrait de surprendre l'auditeur, chose que le rap américain aurait perdu. Ce « sens de l'innovation et de la surprise » ne témoigne donc pas d'une caractéristique propre au rap global, mais d'un certain regard, signe d'une familiarisation plus récente des chercheurs anglophones au rap étranger.

Ce regard centré sur les Etats-Unis conduit parfois à transposer des caractéristiques spécifiques au rap de ce pays sur un rap étranger, sans remise en question. Dans un article sur la critique sociale véhiculée par le groupe français NTM, Paul Silverstein qualifie par exemple leur rap de « French gangsta rap », alors que cette expression n'est pourtant pas communément adoptée dans un contexte français, ni du côté des médias, ni de celui des rappeurs (2002).

Du côté français, la perspective de la mondialisation du rap semble quelque peu décentrée par rapport à celle qui prévaut dans le monde anglophone. Si le rap états-unien a également un rôle de référence et de point d'origine, le cas français n'est que rarement considéré sous le prisme d'un rap « étranger ». Ainsi, le cadre de la mondialisation apparaît plutôt chez les auteurs français qui analysent le rap pratiqué dans d'autres pays, tels la Mongolie (Rérat, 2006), la Tanzanie (Dubus, 2007), le Sénégal (Moulard, 2009), l'Angola (Buire et Simetière, 2010), etc. Le rap français n'est étudié sous l'angle de mondialisation que lorsqu'il est replacé dans une approche comparative (Dubus, 2009 ; Béru, 2009 ; Kaiser, 2013), lorsque sa diffusion est analysée depuis une origine états-unienne (Béthune, 2004b) ou lorsque des chercheurs francophones écrivent dans un contexte anglophone (Prévos, 2001 ; 2002).

Il faut dire qu'au moment où apparaissent les premiers écrits sur la mondialisation du rap dans un contexte anglophone, le rap français est associé de façon dominante à une musique des « banlieues » dans les écrits francophones. Or, cette référence conditionne la perception du rap comme une musique ancrée sur le territoire français. Peu d'auteurs se préoccupent ainsi des modalités d'exportation depuis un modèle états-unien, l'analogie entre ghettos états-uniens et banlieues françaises étant considérée comme évidente.

Néanmoins, même dans les écrits ultérieurs, la perspective de la mondialisation reste très peu présente. Ainsi, l'évolution du rap français présentée par Karim Hammou dans sa thèse (2009) est décrite comme le fruit de logiques presque exclusivement françaises. Si l'influence états-unienne est présente dans la réception médiatique du rap dans les années 1980, où le rap est alors perçu comme une nouvelle mode venue d'outre-Atlantique, elle s'efface à partir du moment où se forge l'association entre rap et banlieue. Le contexte

---

idioms derived from the peak period of hip-hop in the USA in the mid-to late 1980s have been combined in these countries with local musical idioms and vernaculars to produce excitingly distinctive syncretic manifestations of African American influences and local indigenous elements."

français serait en ce sens le seul générateur des conditions de pratique et d'évolution du rap français[50].

Dès lors, les études sur le rap français par les chercheurs français se focalisent non pas sur l'aspect hybride du rap local, mais sur ce qui le rend authentiquement français. Comme les études sur le rap américain, celles sur le rap français en font un exemple de rap authentique, à l'inverse de formes plus hybrides qui seraient présentes dans d'autres pays du monde.

Derrière cette opposition entre hybridité et authenticité apparaît ainsi un jeu de regard complexe entre un « ici » et un « ailleurs ». Cette situation rejoint le constat effectué par Stéphane Dorin dans son analyse de la circulation globale des musiques populaires. Il note l'existence de différences dans la manière d'appréhender les musiques populaires en fonction de leur pays d'origine. Né aux Etats-Unis, le rock s'est diffusé dans différents pays du monde. Lorsque les chercheurs en viennent à évoquer l'« acculturation » musicale du rock dans ces pays, ils l'abordent à travers des théories comme celles de l'hybridité, du bricolage, du métissage. Pourtant, l'approche est différente lorsqu'il s'agit d'évoquer le rock anglais. Bien qu'elle ne soit pas la terre d'origine du rock, la Grande-Bretagne a particulièrement contribué à son développement et est ainsi mise en avant comme un exemple de rock « authentique », plutôt que comme une musique « hybride ». Dorin note également des différences dans cette manière d'aborder la globalisation de la musique en fonction des genres musicaux. Dans le cas du jazz, la question de l'authenticité se poserait par exemple beaucoup moins. Cela se retrouve dans le cas français où, « lorsqu'on parle de Stéphane Grapelli ou de Django Reinhardt, on pense immédiatement à la catégorie "grands musiciens de jazz", et non à "violoniste français bricolant du jazz et de la chanson populaire française" ou "manouche pastichant le jazz africain-américain avec les mélodies des nomades d'Europe centrale" » (Dorin, 2005).

Cette réflexion montre comment la manière d'approcher un même genre musical dans différents espaces dépend à la fois de ce genre musical, de l'authenticité qu'on lui attribue dans son implantation, et de l'origine du chercheur et de son contexte de recherche.

Dans le cas du rap, les pratiques observables aux Etats-Unis peuvent pourtant sembler aussi hétérogènes et hybrides que celles du rap « mondialisé ». C'est l'une des conclusions de l'ouvrage coordonné par Mickey Hess sur les villes et les régions du rap aux Etats-Unis. En juxtaposant des analyses sur les différentes scènes locales présentes dans ce pays, cette publication montre que, dans le cas états-unien également, s'opèrent des réappropriations locales de caractéristiques musicales plus globales (Hess, 2010a et 2010b). L'introduction fait d'ailleurs explicitement référence aux études de Condry et de Bennett sur le rap hors des Etats-Unis pour conclure que, dans ce pays aussi, le rap est un phénomène complexe, produit d'un ensemble de facteurs locaux (Hess, 2010).

De même, certaines études récentes montrent que le rap français est un ensemble hétérogène, non parce qu'il mélange des caractéristiques « globales » et « nationales », mais parce que l'on y retrouve de multiples déclinaisons locales du modèle « rap français ». Ainsi, certains ouvrages analysent dorénavant l'histoire du rap dans des localités précises, comme à Marseille (Valnet, 2013) ou dans les Pays de Loire (Kervella et Toffana, 2013).

[50] Dans le livre tiré de la thèse, Hammou nuance néanmoins à certains moments cette perspective, bien qu'elle reste encore marginale, comme lorsqu'il évoque la circulation des œuvres et des artistes dans le monde social du rap français des années 1990 (2012, p.170-174).

Les espaces auxquels est associée la mondialisation du rap sont donc aussi révélateurs d'un regard porté sur le rap que des caractéristiques de celui-ci dans un pays. Les études existantes amènent d'ailleurs à revoir cette opposition entre des formes « authentiques » et des formes « hybrides » en observant de manière plus fine la construction d'une authenticité musicale dans diverses localités. Pourtant, ce n'est pas tant la manière dont les espaces sont considérés dans la mondialisation du rap que les outils utilisés pour l'aborder qui nécessitent un approfondissement. En effet, l'opposition authenticité / hybridité est induite par une manière particulière d'aborder la mondialisation du rap, celle d'une dichotomie global / local.

b) Local, national, global : les échelles du traitement du rap et leurs conséquences

Les études abordant le rap hors des Etats-Unis se donnent souvent pour objectif de contribuer au débat sur la mondialisation des faits culturels. En plus de déconstruire une perception étatsuno-centrée du rap, l'observation de sa pratique dans d'autres pays cherche à relativiser l'idée de la mondialisation comme processus d'homogénéisation.

Ainsi, la tentative de désessentialiser le rap traduit la volonté de montrer que ce genre musical ne se diffuse pas de manière uniforme, mais s'adapte à divers contextes, au croisement d'enjeux locaux et globaux, illustrant un phénomène de « glocalisation » (Robertson, 1995). Si cette approche permet de nuancer l'idée d'une uniformisation du monde, elle masque cependant la complexité de la pratique du rap et de sa circulation entre différentes localités.

Tout d'abord, la dichotomie global / local conduit souvent à réifier les échelles étudiées. Le fait même de décrire le rap comme une « culture globale » suppose en effet l'existence de traits généraux dans sa pratique dans les différents pays du monde. Ce terme de « global » se rapporte alors à deux ensembles géographiques bien différents.

Il peut faire référence au rap américain, dont les caractéristiques seraient réutilisées dans les différentes adaptations du rap à travers le monde. Cela se retrouve par exemple lorsque le géographe Patrick Rérat étudie une pochette d'un album de rap mongol. Il montre comment celle-ci reprend, en les mélangeant à des « particularités locales », une « imagerie hip-hop » (p.47) générique, symbolisée par le logo « Parental Advisory: Explicit Lyrics », l'utilisation de graffitis, ou l'attitude de « bad boy » adoptée par les rappeurs (Rérat, 2006). De même, certaines recherches expliquent dès le début de l'analyse qu'il existe des caractéristiques essentielles à ce genre musical, comme celles d'un ancrage marqué dans le territoire (Dubus, 2009) ou l'espace local (Mitchell, 2001). Pourtant, dans nombre de recherches, l'explicitation de ces traits fondamentaux se fait par la réutilisation de travaux produits spécifiquement sur le cas états-unien.

Le terme « global » peut également être utilisé pour désigner l'ensemble des formes de rap pratiquées dans le monde. L'idée d'identifier des traits généraux du rap fait en effet souvent partie des buts, avoués ou non, des auteurs qui se penchent sur la globalisation de cette musique. Ainsi, certains chercheurs anglophones, concluent leur études en montrant que, malgré des différences locales, le rap serait en mesure de constituer un « langage musical universel » (Mitchell, 2001, p.12). Pour Mitchell, c'est justement la capacité d'adaptation de

cette musique aux situations locales qui rend possible la compréhension au-delà des frontières nationales et régionales (Mitchell, 2001). De même, pour Condry, l'appartenance à ce mouvement culturel global apporterait les conditions d'une meilleure collaboration entre les peuples à l'échelle mondiale (Condry, 2006, p.217).

La volonté d'identifier des caractéristiques générales liées au rap est également prégnante dans la réception des ouvrages qui analysent sa mondialisation. Dans une recension de *Global Noise* parue dans la revue *Volume*, Gérôme Guibert conclut par exemple que « dans la plupart des cas, le hip-hop local fonctionne comme un moyen d'expression et/ou de résistance utilisé par la jeunesse souvent issue de minorités ethniques liées à l'immigration et plus largement des milieux populaires » (2004, p.151).

Si l'on ne peut contester la récurrence de certaines caractéristiques dans nombre de formes de rap à travers le monde, cette approche donne parfois l'impression d'évacuer la complexité des pratiques associées à ce genre. En envisageant une somme d'études de cas comme étant « le » rap, elle omet celles qui présentent des différences par rapport à ce modèle. Si l'affirmation de Guibert peut s'expliquer par le fait que l'ouvrage de Mitchell ne couvre que certaines aires géographiques (principalement dans l'hémisphère Nord, à l'exception des Iles Pacifiques et de la Nouvelle Zélande), elle perd de sa validité dès qu'on la met en lien avec des études portant d'autres pays. Les recherches effectuées par Claire Dubus (2007) montrent par exemple comment, en Tanzanie, le rap est d'abord adopté par une minorité aisée avant de se diffuser au reste de la population.

Ces affirmations contribuent également à donner l'impression qu'il existerait un rap global aux caractéristiques bien définies, qui composerait un socle de connaissances commun à tous les artistes du monde. On peut pourtant douter que les mêmes caractéristiques soient adoptées d'une localité à une autre, et qu'elles puissent signifier la même chose pour les artistes issus de contextes différents. Benedict Anderson a bien montré comment, même à l'échelle d'un pays, une « culture nationale » correspondait en fait à une « communauté imaginée », dont la cohérence était maintenue par des procédés qui compensaient l'absence d'interactions en face à face (Anderson, 2002). Or, l'étude du « rap global » tend souvent à mettre de côté ces processus qui permettent la construction et le maintien d'une identification à un même genre musical, et les filtres qui existent dans la circulation des informations.

En outre, la dichotomie local / global pose le problème d'une naturalisation du local. Si le prisme du local est utilisé dans les recherches afin de mettre en avant l'hétérogénéité des pratiques, cette démarche tend souvent à glisser vers une entreprise de catégorisation des rap locaux. Malgré la reconnaissance par les auteurs de la complexité du « rap local » étudié, de nombreux textes se contentent de montrer ce que « le rap est » dans une localité. Ainsi, dans un article sur le rap à Dakar, Sophie Moulard pose dès les premières lignes le rap sénégalais comme « le mode d'expression de prédilection d'une jeunesse en proie à une transition démocratique instable et à une situation économique préoccupante » (2009, p.153). L'article s'apparente à une tentative d'explication du rap dakarois et de sa différence avec un modèle états-unien connu de tous. A propos du rap hardcore des rappeurs sénégalais, elle écrit par exemple : « car le rap hardcore dont se réclament les rappeurs de banlieue n'est pas l'équivalent du gangsta rap, loin s'en faut. Si la virulence de leurs musiques et de leurs textes

rappelle explicitement ce style de rap américain, le contenu de leur discours en est en revanche très éloigné. » (p. 156).

L'évocation de « particularités locales » (Rérat, 2006) du rap pose également le problème d'une réification de la société locale à laquelle il est censé se rattacher. Ainsi, les analyses observant le rap « local » tendent bien souvent à véhiculer l'idée que les styles musicaux sont liés naturellement à des caractéristiques existant en tant que telles sur des espaces locaux. Cette dimension est particulièrement prégnante lorsque les chercheurs mettent en comparaison différentes localités dans lesquelles le rap est pratiqué. De l'article de Claire Dubus, qui compare les Etats-Unis, la France, et la Tanzanie, il ressort par exemple l'idée d'un rap américain lié à la « question noire », d'un rap français représentant une « autre France » caractérisée par le « prisme du métissage », et d'un rap tanzanien se définissant par le « prisme de la connexion au monde » (Dubus, 2009).

Le travail de Ian Condry sur le rap japonais fait toutefois exception en la matière. D'emblée, l'auteur prend de la distance par rapport à la dichotomie local / global, qui empêche selon lui d'appréhender la diversité de la pratique du genre musical dans ce pays. Plutôt que de montrer comment le rap s'adapte à un contexte local, l'auteur repart de ce contexte lui-même, en cherchant à identifier les lieux qui comptent au sein du rap japonais. A cet effet, il élabore le concept de « genba ». En japonais, ce terme sert au départ à désigner l'espace des clubs, qui sont les lieux principaux du hip-hop au Japon. Condry en fait cependant une notion servant à désigner plus largement les « événements culturels ou les médias qui tirent leur force des activités sociales qui construisent une sorte de scène ou de mouvement[51] » (2006, p.217-218). Cela lui permet de dresser un portrait du rap japonais, en observant la manière dont celui-ci se construit à partir des interactions qui se font des lieux où il se pratique.

Ainsi, l'utilisation de l'articulation local / global tend finalement à reproduire une essentialisation de la pratique du rap dans chacun des pays étudiés. Alors qu'elle avait pour but de montrer l'hétérogénéité du rap à l'échelle mondiale, elle reconduit des problèmes qui ne sont pas sans rappeler ceux induits par la naturalisation du lien entre rap et minorités. Cette approche limite l'analyse à une entreprise de catégorisation des types de rap, mettant de côté les processus qui conduisent à mettre en avant certains traits plutôt que d'autres dans la pratique de cette musique dans un certain contexte. Pourtant, certaines recherches ont bien montré, à travers l'exemple de la banlieue en France (Hammou, 2009) ou des espaces de l'inner city aux Etats-Unis (Forman, 2002 ; 2004) comment les imaginaires véhiculés par le rap, n'étaient pas une expression naturelle de la vie menée par les artistes, mais le résultat d'une construction qui s'élabore dans des mondes sociaux dont les normes évoluent au cours du temps[52].

[51] "cultural events and media gaining their force from social activities that build up some kind of scene or movement"

[52] Cette approche des rappeurs comme déterminés à retranscrire leur vie au sein de leurs œuvres peut en cela être considérée comme un signe supplémentaire d'une assignation de ce genre musical aux classes populaires. Cette situation fait écho à des études plus générales, qui ont montré comment le degré de « distanciation esthétique » attribué aux artistes témoignait de la place qui était accordée à leur pratique dans la hiérarchie sociale (Bourdieu, 1979).

En plus de nier les processus, l'évacuation de la complexité dans les approches de la mondialisation du rap se double de glissements d'échelles. Ainsi, les analyses qui se définissent comme « locales » se placent bien souvent à une échelle nationale. C'est le cas de la grande majorité des chapitres de l'ouvrage *Global Noise*. Cette démarche tend à prendre les traits saillants du rap dominant à l'échelle nationale, à une période donnée, pour des caractéristiques inhérentes au rap « local », comme si ce genre musical était pratiqué de manière uniforme dans tout le pays. Si la dichotomie global / local permet de déconstruire l'idée d'un genre rap homogène à l'échelle globale, elle contribue donc à masquer les appropriations locales et individuelles du rap qui peuvent exister au sein d'un même pays.

En conclusion, le traitement de la littérature sur le rap dans les contextes français et anglophones, témoigne d'une certaine approche de la dimension spatiale de cette musique en France et aux Etats-Unis. Dans un premier temps, le rap est étudié dans une perspective nationale. Les analyses portent alors sur le rapport entre le rap, les minorités urbaines et les espaces qui leur sont associés. D'abord considérée comme évidente, cette relation est relativisée par la suite par des chercheurs qui l'appréhendent comme une construction sociale et historique.

Dans un deuxième temps, le rap est réexaminé dans un contexte mondialisé. Les recherches s'appuient sur cette musique pour montrer en quoi la mondialisation ne conduit pas à une homogénéisation du monde, mais à une grande hétérogénéité de pratiques, au croisement du global et du local. Néanmoins, les travaux sur le sujet tendent à reconduire des éléments qui avaient fait l'objet de déconstructions lorsque le rap était abordé dans un cadre national. Parmi eux se trouve l'idée d'un rap lié naturellement aux minorités urbaines, et destiné à décrire leur mode de vie. Ces approches montrent en outre des différences dans les espaces observés, entre un « ici » et un « ailleurs » dont l'identification dépend du regard situé du chercheur.

Cet examen de la littérature témoigne donc de la nécessité de construire une approche permettant de saisir l'ancrage spatial du rap sans l'essentialiser. Elle implique de trouver des procédés à même de saisir le rap non comme un genre homogène, mais comme un ensemble complexe, produit de négociations entre des pratiques et des définitions concurrentes.

Au regard de ces publications, une première étape serait de procéder à un changement d'échelle. Il semble important d'envisager le rap comme un genre pratiqué à une échelle relativement large, afin de se détacher de son association exclusive aux zones d'habitation des minorités. Mais il s'agit aussi de l'observer à une échelle plus fine que le cadre national, privilégié dans les études sur la mondialisation. Entre les deux, l'échelle de la ville dans son ensemble semble constituer un bon point de départ. Ce premier décentrement permet de se départir des cadres pré-établis pour analyser le rap « par le bas », en observant la multiplicité des pratiques se déroulant dans des contextes locaux spécifiques.

Mais ce décentrement peut se faire aussi par une mise en comparaison des espaces étudiés. L'examen de la littérature fait ressortir une certaine faiblesse des études comparatives. Pourtant, celles-ci présentent l'intérêt de montrer que les définitions essentialistes du rap correspondent en fait à des discours d'acteurs situés. Dans ce cadre, une comparaison entre les cas français et états-uniens (soit les types de rap les « moins

mondialisés » du point de vue français) peut s'avérer porteuse. Elle peut amener à relire l'opposition entre des espaces « authentiques » et des espaces « hybrides » en observant la manière dont se construit une authenticité musicale dans les deux pays.

Cependant, appréhender l'hétérogénéité des pratiques spatiales implique de trouver des outils qui permettent d'observer la dimension spatiale du rap sans la réifier, et d'éviter les problèmes posés par la dichotomie global / local. Dans ce cadre, les approches problématisant la dimension spatiale de la musique dans les sciences sociales peuvent présenter une perspective intéressante pour ériger le rap en objet de recherche, et examiner son ancrage spatial dans un contexte mondialisé.

II. Musique, ville et mondialisation : construire une approche du rap

L'examen critique des études sur le rap a montré l'importance de la dimension spatiale dans le traitement de ce genre musical, à la fois en France et aux Etats-Unis. Néanmoins, sa trop faible conceptualisation tend à poser problème pour appréhender la complexité des pratiques et des représentations spatiales liées à ce genre musical. Ces études posent donc la question de l'approche à adopter et des outils à utiliser pour comprendre les processus qui conduisent à associer une musique à un lieu.

Afin d'ériger cette question en thématique de recherche, on peut s'aider des réflexions menées dans des champs qui ont fait de la dimension spatiale des faits musicaux l'objet central de leur réflexion. Cette partie montrera comment les analyses élaborées dans ces domaines ont amené à la constitution d'outils utilisables pour ce travail. Mais il s'agira aussi d'identifier les manques existant au sein de ces études et de voir quelle contribution cette recherche peut apporter aux travaux existants.

1. Un point de départ : l'approche de la musique en géographie française

Si des réflexions autour de la dimension spatiale des phénomènes sociaux ont été menées dans bon nombre de disciplines en sciences sociales, la géographie est la discipline où cette question a occupé la place la plus centrale. Au même titre que d'autres faits sociaux, le thème de la musique y a donné lieu à une production scientifique spécifique dans les dernières décennies.

En France, cette thématique a mis longtemps à s'imposer en raison d'une « inertie disciplinaire », dont les modalités ont été décrites ailleurs (Canova, 2014b). Néanmoins, ce qui s'apparentait encore à un « nouveau terrain pour les géographes » (Romagnan, 2000) au début des années 2000 constitue dorénavant une niche bien ancrée dans la discipline (Canova, 2013). Elle a fait l'objet d'une production conséquente ces dernières années, comme en témoignent les numéros spéciaux (Guiu, 2006a ; Raibaud, 2008, 2010) et les ouvrages (Raibaud, 2009 ; Canova, 2014a ; Canova *et al.*, 2014) publiés dernièrement sur la question.

L'objectif ne sera pas de faire un état des études existant dans ce domaine. Cette question a été traitée ailleurs, à la fois dans les articles de Claire Guiu (2006b et 2009) et dans

un ouvrage de Nicolas Canova (2014a). Il s'agira plutôt de voir dans quelle mesure ces approches peuvent apporter des outils pour analyser l'ancrage du rap dans l'espace.

Pour le moment, je me concentrerai sur les travaux qui ont été publiés en français. En effet, ce champ constitue le point de départ de mes réflexions théoriques. De par ma formation de géographe, il est le premier contexte auquel je me suis retrouvé confronté lorsque j'ai commencé à m'interroger sur le rap. Il est également l'un de ceux par rapport auquel cette thèse ambitionne de se positionner.

Cette section aura donc également pour vocation de dégager ma contribution à un champ de recherche sur la musique. Les analyses sur la géographie de la musique ont d'abord tenté de montrer l'intérêt de la thématique au sein de la discipline, puis de mettre en cohérence les analyses effectuées dans ce domaine. On peut faire le postulat que l'on entre dorénavant dans une nouvelle phase, où il s'agit de combler les manques d'une approche disciplinaire déjà bien établie. Cela implique d'identifier les apports disciplinaires des premières analyses sur la musique en géographie, mais également les angles morts de la recherche dans ce domaine. Or, à cet égard, l'étude de la construction des représentations spatiales dans le rap peut justement permettre une avancée par rapport aux réflexions actuelles.

Les géographes qui ont mené un état de l'art des recherches sur la musique dans la discipline considèrent que cet objet y est analysé de manière particulièrement diverse. Comme le signale Claire Guiu, « il y a autant de géographies de la musique qu'il y a de géographes » (Guiu, 2006b, p.20). On peut se demander dans quelle mesure cette diversité des approches n'est pas liée au contexte dans lequel se sont élaborées ces réflexions : dans la mesure où la géographie de la musique n'était pas encore un courant bien structuré, les études sur le sujet émanaient d'initiatives de chercheurs issus de champs bien différents au sein de la discipline, et donc porteurs d'approches distinctes. Par ailleurs, ces premières recherches ont souvent eu pour but de justifier l'intérêt de la thématique au sein de la discipline. Nicolas Canova note une place importante occupée par la justification de l'intérêt du couple musique / géographie dans bon nombre de travaux (Canova, 2014b). On peut alors se demander si la diversité des approches n'avait pas également pour objectif de servir ce but : montrer que la musique peut être appréhendée par le géographe de multiples manières, c'est montrer que celle-ci n'est pas un objet anecdotique pour la discipline, mais une thématique féconde. La musique ne serait pas juste un objet propre à un champ spécifique dans la discipline mais un catalyseur permettant de réunir les différentes dimensions de l'observation géographique (Canova, 2013).

Néanmoins, le développement d'une production scientifique conséquente autour de la musique est lié au tournant culturel qui a saisi la géographie à partir des années 1990 (Guiu, 2006b). Nombre d'études ayant contribué à l'éclosion d'une géographie de la musique s'inscrivent dans le sillage d'une géographie culturelle, qui en vient progressivement à se rapprocher de la géographie sociale. C'est cette inscription que revendique par exemple Jean-Pierre Augustin dans l'introduction de l'ouvrage de Nicolas Canova, en se fondant sur le plaidoyer pour une géographie « socio-culturelle » mené par Yves Raibaud dans son habilitation à diriger des recherches (Augustin, 2014).

Dans ce cadre, l'objet qui semble de plus en plus cristalliser la réflexion dans les études sur la musique en géographie est celui du territoire. Ce concept est au centre des dernières journées d'études qui ont marqué la recherche sur la musique dans la discipline et qui se sont traduites par la publication d'actes (Raibaud, 2009, Canova *et al.*, 2014). Il est aussi revendiqué par les auteurs qui veulent doter la géographie de la musique d'un concept commun sur lequel elle pourrait se fonder. Dans un article en anglais, Nicolas Canova le considère par exemple comme la meilleure base pour développer des échanges au sein des recherches en géographie. Il permettrait, selon lui, d'aborder la musique de multiples manières : comme un vecteur d'identité territoriale ou d'attractivité, comme un outil pour analyser les territorialités émergentes, comme un facteur de dématérialisation des territoires, etc. (Canova, 2013). Avec Bourdeau et Soubeyran, il réitère sa proposition dans les actes du colloque « Musique, territoire et développement local » (Canova *et al.*, 2014). L'idée de « territoire » est alors considérée comme porteuse car elle « présente une définition plurielle, allant d'un espace lissé par une autorité spécifique (Etat, Région, province,…) à la construction sociale induite par la mobilisation collective de trajectoires individuelles, les réseaux mondiaux et la multiappartenance » (p.12). Le terme est par ailleurs décrit comme un objet permettant d'ouvrir « une porte vers l'interdisciplinaire » (p.11) et vers le monde anglophone, via le terme de *place*, qu'il considère comme sa traduction directe en anglais (Canova *et al.*, 2014).

La revendication du « territoire » comme base d'une approche géographique de la musique fait suite à un ensemble de réflexions menées de longue date dans la discipline. Accompagnant le tournant culturel qui a eu lieu dans les années 1980 et 1990, le terme a été utilisé à cette époque par de nombreux chercheurs, avec l'idée d'en faire un nouveau paradigme pour la géographie. Le concept est alors défini comme « une parcelle d'espace approprié » (Bonnemaison, 2004, p.129). Alors que l'espace est une « réalité physique », un « support qui renvoie pour l'essentiel à des rapports de production », le territoire se place dans le domaine de l'idéel. Il désigne une « vision du monde avant d'être une organisation » (Bonnemaison, 2004, p.129-130). La mobilisation du « territoire » dans la discipline a pour but de fournir un outil conceptuel pour approcher une dimension qui devient alors prépondérante dans les sciences sociales : celle de l'identité.

Le recours au « territoire » dans les travaux récents présente donc l'intérêt d'ancrer la musique en géographie francophone, en l'inscrivant dans la continuité des réflexions qui y sont menées. Néanmoins, cette revendication pose question à un moment où, comme on le verra, l'usage du concept fait l'objet de critiques. Plus largement, cette focalisation sur le territoire révèle certains points aveugles des études sur la musique au sein de la discipline.

Dans les écrits portant sur la musique, cette dimension spatiale des identités est en effet observée avant tout sous deux angles différents. D'un côté, les chercheurs l'analysent à travers les œuvres musicales (morceaux, clips, pochettes d'albums, etc.) en elles-mêmes, en étudiant la façon dont elles véhiculent des représentations sur un territoire précis. L'analyse est alors orientée autour du discours ou des mises en scène de soi qui y sont présentées (Rérat, 2006 ; Lechaume, 1997 ; Dubus, 2009 ; Béru, 2009), quitte à laisser de côté l'observation de la dimension sonore. Dans ces travaux, le sens des produits musicaux est souvent donné par le chercheur, et peu d'études combinent cette analyse avec des extraits d'entretiens où les artistes explicitent leurs pratiques.

Une autre partie des travaux sur le sujet se concentre sur les pratiques musicales se déroulant sur un territoire spécifique. Il s'agit de « mettre en lumière le jeu d'acteurs plus que le contexte de production de l'espace : les groupes de rock amateurs, créateurs de "scènes" locales, l'organisation des batucadas et des bandas, les groupes folkloriques liés à un certain terroir ou localité[53] » (Raibaud, 2014). Si certaines études analysent le sentiment d'appartenance territoriale qui en résulte au sein d'un groupe, peu d'entre elles observent les conséquences de ces pratiques sur les produits musicaux. Il faut dire aussi qu'une partie des travaux qui ont suivi cette approche se concentrent sur des pratiques dont la finalité première n'est pas forcément la production d'œuvres fixées sur un support, comme la fête (Raibaud, 2006), ou les bandas (Pendanx, 2006). Néanmoins, lorsque les œuvres musicales sont évoquées, c'est plutôt pour observer les conséquences qu'elles vont avoir sur les pratiques spatiales suite à leur production. C'est le cas notamment des études qui analysent la musique sous l'angle des politiques publiques (Lafargue de Grangeneuve, 2006) ou les logiques de patrimonialisation du jazz (Guedj, 2011) et du flamenco (Canova, 2010). Dans ce cadre, la musique est alors un phénomène performatif, qui contribue à l'établissement de pratiques et d'aménagements sur le territoire[54].

Si les chercheurs se sont surtout penchés sur les conséquences des représentations musicales sur les pratiques spatiales, peu d'entre eux ont effectué la démarche inverse. Lorsqu'ils observent les représentations présentes au sein des œuvres, les auteurs semblent souvent faire comme si elles reflétaient « naturellement » la société qu'elles dépeignent.

Cette manière de décrire la musique se retrouve dans certaines notions employées dans ces études. A la suite de Jean-Marie Romagnan (2000), plusieurs travaux, justifient l'intérêt de la musique par le fait qu'elle serait un « géo-indicateur ». Cette idée est issue d'une analogie avec les sciences de la nature, où le « bio-indicateur » désigne une espèce vivante dont l'état renseigne sur l'environnement dans lequel elle se situe. De la même manière, l'idée de géo-indicateur permet de dire que la musique permet de révéler des « sentiments d'appartenance, des mobilités, des valeurs et des comportements sociaux » (Guiu, 2006b, p.21) propres à un territoire. La musique serait en quelque sorte un « déchiffreur de territoire[55] » ou « un élément de description et de décryptage des réalités sociospatiales, alternatif à l'image et aux mots, écrits ou parlés » (Raibaud, 2006). Dans ce cadre, la musique est un outil pédagogique pour comprendre un territoire. La notion de géo-indicateur

[53] "illuminate the interplay of actors rather than the context in the production of space : amateur rock groups, creators of local « scenes », organisation of batucadas and bandas, groups of folklore related to a specific *terroir* or locality" (p.46)

[54] Ces deux types d'approches sont bien résumées par Yves Raibaud, lorsqu'il décrit les deux pôles entre lesquels oscillent les communications de la journée « Comment la musique vient au territoire » : « Pour les unes, la musique est prise comme fil conducteur de la lecture d'un territoire (la rue, la chant mongol, la banda). Pour d'autres, un territoire est analysé à travers sa production musicale (La Réunion, la Bretagne, les banlieues). Dans toutes les cas, la musique apparaît comme une réalité cognitive possible pour appréhender l'espace des sociétés et même, on le verra plus loin, comme principe d'organisation territoriale » (Raibaud, 2009, p.15)

[55] Repris par Guiu dans son état de l'art de 2006, le terme est au départ de J.-P. Volle, et cité par Romagnan.

correspond à l'idée de Romagnan de faire non pas une « géographie de la musique », mais une « géographie par la musique » (2003, p.23).

Cependant, la notion de géo-indicateur tend à mettre de côté les processus par lesquels sont élaborées les représentations présentées au sein des œuvres. Dans cette acception, le rapport entre les espaces d'origine de la musique et la musique qui est produite est considéré comme un lien direct de cause à effet. Il semble pourtant que cette approche omet une étape dans la conceptualisation des rapports entre musique et société. Certains sociologues ont depuis longtemps montré que, loin d'exprimer de manière naturelle les réalités socio-spatiales, les représentations transmises par la musique sont, comme toute œuvre d'art, le produit de conventions s'élaborant au sein de « mondes de l'art » spécifiques. Loin d'être produite par le seul artiste, une œuvre est le résultat d'une chaîne de coopération entre différents acteurs participant à sa production (Becker, 2010). Or, la géographie de la musique dans le monde francophone tend à passer sous silence le rôle joué par ces mondes artistiques, et leurs acteurs, dans l'élaboration des représentations présentes dans les œuvres.

L'essentialisation des images véhiculées par les produits musicaux n'est pas sans rappeler certains problèmes auxquels se retrouve aujourd'hui confrontée la géographie des représentations. En géographie francophone, des critiques sont notamment formulées autour du concept de territoire. Fabrice Ripoll et Vincent Veschambre reprochent par exemple au terme de véhiculer une vision trop réifiée de l'espace. Selon ces auteurs, certaines acceptions du territoire ameneraient à considérer qu'« une collectivité humaine (nation, ethnie, minorité, communauté…) est identifiée et attachée à une portion d'espace, et réciproquement » (p.195). De plus, des utilisations du terme auraient pour inconvénient de n'envisager que la dimension idéelle de l'espace. Elles nieraient sa dimension matérielle, et notamment les rapports de pouvoir qui s'y jouent. Les deux auteurs proposent de revenir au fondement même du concept de territoire, en promouvant l'expression plus critique d'« appropriation de l'espace » (Ripoll, Veschambre, 2004). Cette critique entre en résonance avec des débats qui ont lieu dans les sciences sociales autour de la notion d'identité, qui est remise en cause par certains chercheurs pour son aspect trop fixiste (Brubacker et Junqua, 2001 ; Avanza, Laferté, 2005).

Dans la sphère anglophone, certaines études tendent également à remettre en cause l'idée de représentations existant en tant que telles, pour les considérer sous l'angle d'un construit social. Les débats autour des *Non Representational Theories* mettent par exemple en avant les aspects non-raisonnés des pratiques spatiales, et qui président à leur formation et à leur expression en tant que discours conscients et exprimables auprès un public extérieur (Cadman, 2009). A l'opposé d'une géographie qui cherche à analyser le monde pour ce qu'il est, ce qu'il « représente », les *Non Representational Geographies* tentent de le décrire en train de se faire, en mettant l'accent sur les actions qui le conduisent à devenir tel qu'il est (Thrift, 1997). Ces travaux se traduisent par une attention portée à de nouveaux aspects de l'expérience géographique des individus : plutôt que de voir comment ceux-ci conçoivent le monde dans lequel ils s'inscrivent, ils metten en avant la manière dont ils le pratiquent et le ressentent. Cette approche conduit à une focalisation sur de nouvelles dimensions, telles les émotions et les affects (Pile, 2010), ou encore les performances des corps dans l'espace (Thrift, Dewsbury, 2000). Cette dernière dimension est particulièrement centrale dans ce courant : elle permet d'aborder les pratiques en train de se faire, en observant la manière dont les individus

se mettent en scène, et les effets que ces procédés ont sur les normes de ces espaces. Les *Non Representational Geographies* accompagnent un mouvement au sein de la discipline qui vise à se détacher des représentations et de l'idéel pour « rematérialiser la géographie sociale et culturelle » (Jackson, 2000). Dans ce cadre, les représentations sont de plus en plus abordées en relation avec des pratiques qui prennent place en amont et qui s'inscrivent dans des rapports de domination.

L'ensemble de ces réflexions montrent la nécessité de mettre en perspective les représentations avec l'étude des contextes socio-spatiaux dans lesquels s'effectue leur élaboration et les acteurs qui y contribuent. Cependant, l'orientation des réflexions en géographie francophone montre un manque d'outils conceptuels sur ce plan. Pour aborder ces processus, il semble donc important de ne pas se limiter au champ de la géographie, et d'aller observer les réflexions menées sur le sujet dans d'autres domaines.

2. Aborder le rap par les scènes : une approche de la musique au croisement des disciplines

Les géographes sont loin d'être les seuls avoir mis la musique au cœur de leurs analyses. Les dernières décennies ont vu la constitution d'un champ de recherche spécifique, d'abord dans le monde anglophone puis dans le monde francophone, autour de l'objet « musiques populaires »[56]. Apparu dans les années 1980, à l'initiative de chercheurs issus principalement des *Cultural Studies*, de la sociologie de la culture et de la musicologie, ces *Popular Music Studies* forment un champ de plus en plus structuré. L'un des éléments qui en témoigne est l'existence depuis 1981 d'une Association Internationale pour l'Etude des Musiques Populaires (*International Association for the Study of Popular Music*), se déclinant actuellement en 14 branches régionales à travers le monde[57]. Se voulant au départ un espace de dialogue pour les chercheurs étudiant les musiques populaires, ce champ d'étude a généré des débats qui lui sont propres sur la manière d'aborder cet objet.

Or, en son sein, les discussions sur la dimension spatiale des musiques populaires occupent une place conséquente. A l'instar de bon nombre de disciplines des sciences sociales dans le monde anglophone, ce champ subit à partir des années 1990 un « tournant géographique » (*geographical turn*) (Straw in Janotti Jr., 2012) : les chercheurs prennent conscience que l'espace compte dans l'étude des pratiques musicales. Ceux-ci tentent alors d'élaborer des outils qui permettant de saisir cette dimension. Comme on va le voir dans les pages suivantes, une notion en particulier se retrouve au centre des réflexions : celle de scène. Employée pour la première fois à la fin des années 1980, le terme connaît un tel succès que Simon Frith, en introduction à la conférence internationale de l'IASPM de 1993, déclare qu'il

[56] Dans la continuité des travaux pionniers de Philip Tagg ou de Simon Frith, cette expression fait référence à la musique produite suite à l'avènement de la culture de masse. Ces musiques ne sont pas définies par des genres musicaux particuliers mais par un mode de production. Il s'agit des « musiques commerciales, par opposition à la musique classique (considérée en tant qu'art) et à la musique 'folk' (conçue dans sa fonction sociale, au sein d'un groupe culturel) » (Grassy, 2010).

[57] International Association for the Study of Popular Music (IASPM), http://www.iaspm.net/, consulté le 12/05/15

s'agit dorénavant du concept central des *Popular Music Studies*. Lors de l'édition de 2003 de cette même conférence, Anahid Kassabian réitère cette affirmation, en affirmant que la scène constitue l'un des rares concepts que le champ a réussi à faire sien (rapporté dans Hesmondhalgh, 2005).

Dans le monde anglophone, les réflexions autour des scènes sont d'ailleurs loin de se limiter au champ des *Popular Music Studies*. En effet, un autre usage du terme se développe à partir des années 2000 sous l'impulsion d'un groupe de chercheurs états-uniens, au croisement de la sociologie urbaine, de l'économie et de la géographie. Dans cette acception, la scène est une notion ayant pour fonction d'aborder la localisation de l'économie de la créativité dans les villes états-unienne, dans la continuité des travaux sur les « classes créatives », initiés par Richard Florida (2002). Ce dernier reprend d'ailleurs progressivement le terme, à la fois dans ses articles scientifiques (Florida *et al.*, 2010) et ses articles de vulgarisation (Florida, 2012a et b). On le verra, cette deuxième acception reproduit un certain nombre de problèmes déjà soulevés par les travaux de Florida. Elle est toutefois importante à prendre en compte car, en plus de se fonder sur certains postulats similaires à ceux des Popular Music Studies, elle est aujourd'hui reprise dans des réflexions plus larges sur les « scènes culturelles » (Guibert et Bellevance, 2014 ; Woo *et al.*, 2015).

La présence de ces deux filiations contribue à faire de la scène un terme de plus en plus utilisée par les chercheurs pour observer la localisation des activités culturelles en milieu urbain. Certaines réflexions le replacent ainsi dans la continuité des outils conceptuels utilisés pour aborder la création artistique dans la sociologie de la culture[58]. Mais le terme est aussi repris par un certain nombre de géographes anglophones se focalisant sur la musique ou les arts[59].

Or, l'ensemble de ces débats reste souvent ignoré par l'ensemble des géographes français travaillant sur la musique. Les états de l'art qui ont été publiés dans cette discipline, tels que ceux de Guiu (2006b et 2009) et de Canova (2014), omettent totalement la question, et peu de recherches francophones au sein de la discipline adoptent encore aujourd'hui cette approche[60]. Cette absence de prise en compte se fait malgré quelques recherches qui, dès les

[58] Voir à ce sujet l'appel à communications du colloque « Champs, mondes, scènes au prisme des réseaux », organisé en octobre 2014 à Montréal (en ligne sur http://calenda.org/271463, consulté le 10/07/15), ou encore celui du colloque « Social Spaces of Music » (en ligne sur http://www.rhythmchanges.net/social-spaces-of-music-ahrc-conference-manchester-february-13-14-2013/, consulté le 16/09/16)

[59] A cet égard l'édition 2013 de l'AAG à Los Angeles permettait de constater la présence d'un usage assez répandu de la notion. Si au moins cinq panels y étaient organisés sur le thème de la musique, un grand nombre de communications y mobilisaient le terme de « scène » en discutant à la fois les références existant du côté des *Popular Music Studies* et celles émanant de la sociologie urbaine et de la géographie économique.

[60] Il est par exemple mentionné dans un article de Adamek-Schyma, dans un article sur la musique électronique à Cologne, traduit de l'anglais (2006). Dans un article de 2008, Dominique Crozat mobilise plus largement le terme, en se fondant sur l'approche développée par Bennett et Peterson (2004). Il montre comment les scènes participent à la reconfiguration des rapports entre local et global, en contribuant à la production d'espaces « hyper-réels ». C'est cette dernière acception qui est reprise par

années 2000, évoquent le terme. La situation est bien différente dans le monde anglophone, où les réflexions sur la scène sont présentes depuis longtemps dans les recherches de certains géographes. L'ouvrage de Connell et Gibson, qui tente de faire le point sur les réflexions liant musique et espace, consacre notamment un chapitre entier à la question des « sounds and scenes » (2002). Cette différence dans la circulation des concepts doit probablement être imputée à une plus grande interdisciplinarité dans le monde anglophone. Elle est sans doute aussi le reflet d'une manière différente d'aborder la musique dans la géographie anglophone, où la question de la production des lieux *(place)* a longtemps occupé une place plus centrale (Canova, 2014). Enfin, son usage récent dans la géographie économique peut être mis en lien avec l'impact que Florida a eu au sein du champ.

Par son utilisation dans les études sur la musique, mais aussi dans la géographie de la créativité artistique, la scène est aujourd'hui une notion par rapport à laquelle il est nécessaire de se positionner. En se concentrant d'abord sur l'acception qui en est faite dans les *Popular Music Studies*, je montrerai que cette notion constitue une base féconde pour relire la dimension spatiale des faits musicaux dans la géographie française. En donnant à voir les représentations spatiales comme le résultat de pratiques qui s'inscrivent dans l'espace matériel de la ville, elle permet de résoudre certains problèmes posés par la géographie de la musique en France, mais également par la littérature sur le rap. Dans ce cadre, un regard de géographe peut permettre d'enrichir la notion d'une armature conceptuelle dont le manque lui a été reproché (Hesmondhalgh, 2005), mais aussi de se détacher de certaines acceptions porteuses de présupposés problématiques.

Afin de clarifier l'acception qui en sera faite ici, il importe donc au préalable de revenir sur l'origine et la définition de ce terme. Cela permettra de voir dans quelle mesure et à quelles conditions il peut être mobilisé comme un outil pertinent pour observer la production des représentations spatiales dans la musique rap.

a) Une généalogie de la scène : d'une catégorie de pratique à une catégorie d'analyse

L'apparition de la notion de scène est liée à la manière dont s'effectue la pratique musicale dans le monde anglophone, et particulièrement aux Etats-Unis. En effet, avant son usage dans les sciences sociales, le terme de « scène » fut d'abord employé dans le domaine de la pratique et de la critique musicale. Elsa Grassy situe les premières utilisations du mot dans les années 1940, où il servait alors à désigner le mode de vie des amateurs de jazz, et les liens existant entre eux en termes stylistiques et géographiques. Le terme est repris par la suite pour qualifier la *Beat Generation*, puis il se généralise à d'autres communautés d'artistes considérées comme en marge de la culture dominante (Grassy, 2010). Peu à peu, la scène devient un des cadres majeurs pour appréhender la musique dans le monde anglophone, à la fois dans le domaine de la pratique musicale et dans celui de la critique journalistique. Aux Etats-Unis, la situation a probablement été renforcée par l'essor d'une presse musicale

---

Quittelier dans sa thèse sur le rap à Bruxelles, qui la considère comme un concept porteur pour la géographie (2014).

spécialisée qui, à partir des années 1950, associe de plus en plus étroitement des villes à des « sons » particuliers (Grassy, 2010).

Dans cet usage vernaculaire du terme, la scène désigne le contexte de production d'une activité musicale, défini par rapport à un genre ou un espace particulier. Elle suppose l'existence d'interactions directes entre ses membres, dans une configuration proche de celle d'une communauté locale. La scène est souvent associée à une spécificité esthétique, ce qui peut conduire à l'identification d'un « son » assimilé à son lieu de provenance.

C'est en se fondant sur cet usage par les acteurs que les recherches anglophones reprennent progressivement le terme. Si le terme scène est utilisé de manière éparse dans certaines recherches au cours des années 1980 (Laing, 1985 ; Shank, 1988), la première tentative d'en faire un concept opératoire pour les sciences sociales a lieu dans un article de Will Straw paru dans la revue *Cultural Studies* (1991). A partir des années 1990, les efforts de théorisation se multiplient, même si les cas d'études continuent la plupart du temps à se fonder sur des études empiriques où parler de « scène » semble faire sens (Kruse, 1993 ; Harris, 2000 ; Bennett, 2000 ; Bennett et Peterson, 2004 ; Ondrej et Koubek, 2012 ; Straw, 2002 et 2004 ; Dowd, 2014…). C'est donc tout un champ de recherche qui émerge autour de la notion, dans lequel la scène acquiert peu à peu le statut de « modèle d'analyse universitaire » (*academic model of analysis*) (Bennett, 2004, p.223).

Dans le cas français, la notion est progressivement utilisée dans les années 2000 avec la constitution d'un noyau de chercheurs travaillant sur les musiques populaires et qui s'inspire explicitement des théories anglophones[61] (Guibert, 2006, 2008 et 2012 ; Kaiser, 2009 ; Grassy, 2010). Elle est alors adoptée principalement par des chercheurs issus de la sociologie de la culture et de la communication, peu de géographes étant impliqués dans le champ d'études des musiques populaires. L'usage du terme scène provient de l'adaptation d'un corpus anglophone plutôt que d'un emploi vernaculaire préexistant[62], même si certains chercheurs tentent d'interroger son utilisation et sa pertinence dans le contexte français (Guibert, 2006, 2008).

Malgré ces différences, l'emploi du terme dans le domaine de la pratique musicale va avoir des conséquences sur son utilisation dans la recherche. En effet, la scène ne peut s'abstraire de la conception qu'en ont les acteurs eux-mêmes. Sa définition tend à différer en fonction de chaque situation étudiée, le terme servant à montrer les logiques spécifiques selon lesquelles fonctionnent les contextes de production de la musique. Il en résulte une difficulté à théoriser à partir de cette notion. Les études sur une scène particulière ne font en effet que se référer à d'autres cas empiriques, en montrant dans quelle mesure se retrouvent ou non des logiques analogues.

---

[61] Ce développement de *Popular Music Studies* à la française se traduit notamment par la création de la revue *Volume !*, spécifiquement dédiée aux musiques populaires, et la création d'une branche francophone de l'IASPM en 2005 (http://iaspmfrancophone.online.fr/, consulté le 14/05/15)

[62] Dans le cas français, la scène est une notion qui a été historiquement beaucoup moins centrale à la pratique musicale, pour des raisons qui seront explorées plus en détail par la suite. Ainsi, tout comme dans le cas du rap, la mondialisation d'un terme utilisé au départ dans le cadre d'un contexte vernaculaire spécifique incite à se poser la question du rôle que joue localement cette importation du terme dans le cas français.

Cette situation conduit à une deuxième caractéristique de la notion : dans la plupart des travaux, le terme est employé par les chercheurs de manière uniforme pour qualifier ce qui se rapporte à des réalités différentes du monde social. Dans son état de l'art de la notion, Gérôme Guibert se proposait par exemple de distinguer trois types de scènes, correspondant à trois types d'usages du terme dans la littérature : les scènes vécues, les scènes perçues et les scènes construites (Guibert, 2012). Cependant, une opposition semble également exister entre, d'un côté, un terme vernaculaire utilisé par les acteurs de la musique, et, de l'autre, un modèle d'analyse élaboré par les chercheurs, pour saisir certaines réalités sociales. Cette question n'est pas sans rappeler des problématiques qui se retrouvent actuellement autour de la catégorie d'« échelle » en géographie anglophone. A partir des années 2000 émerge en effet un ensemble d'études qui visent observer les échelles non comme un découpage « naturel » de l'espace, mais comme une construction sociale, dont l'établissement fait l'objet de rapports de pouvoir (Brenner, 2001). Dans ce cadre, certains chercheurs montrent comment l'apparente unité du terme masque en fait deux dimensions : une catégorie de pratique (*category of practice*), utilisée par les acteurs sociaux, et une catégorie d'analyse (*category of analysis*), utilisée par les chercheurs pour appréhender le monde social (Moore, 2008). Ces deux dimensions se retrouvent également dans le cas de la scène. Les distinguer permet de mettre en évidence deux champs d'analyse parallèles et complémentaires : d'une part l'étude d'un sentiment d'appartenance à une scène (un *sense of scene*) dans les mondes de la pratique et de la critique, d'autre part musicale l'analyse de la dimension spatiale des faits musicaux selon un modèle particulier [63].

C'est cette dimension conceptuelle que je privilégierai dans cette thèse[64]. En mettant à distance la définition qu'en donnent les acteurs, la scène apparait en effet comme un outil pertinent pour aborder la dimension spatiale des faits musicaux, mais aussi les interactions entre acteurs dans l'espace urbain.

b) *Qu'est-ce que la scène ? La dimension spatiale de la musique selon les* Popular Music Studies

De prime abord, les caractéristiques de la scène ne ressortent pas avec évidence lorsque l'on se penche sur la littérature sur la question. En effet, sa définition est sujette à de nombreuses variations en fonction des chercheurs.

Néanmoins, son usage dans les travaux part bien souvent d'une même volonté : celle d'aborder la dimension spatiale des musiques populaires, de la part de chercheurs qui ne sont pas géographes de formation. Dans ce cadre, ce n'est pas dans le champ de la géographie que vont être puisées les références aidant à conceptualiser le terme, mais dans celui de la sociologie ou des *Cultural Studies*. Lorsqu'il s'agit de défendre l'originalité de ce terme, la plupart des travaux le situent plutôt par rapport à des approches existantes au sein de ces

[63] Lorsqu'il s'agira dans ce travail d'observer la définition que les acteurs eux-mêmes donnent du terme de « scène », j'aurai donc recours aux guillemets afin de la distinguer de son utilisation en tant que notion.

[64] Je procéderai en ce sens à un choix inverse de celui adopté pour le rap, où j'avais plutôt décidé de déconstruire l'unité du genre pour mettre en avant la diversité de ses usages

disciplines, comme celles de la « community » (Straw, 1991), de la « subculture » (Harris, 2000), du « champ » ou du « monde de l'art » (Bennett, Peterson, 2004), ou même du réseau (Woo *et al.*, 2015).

Si le fait d'aborder la dimension spatiale peut être un apport en soi pour des chercheurs issus de la sociologie ou des *Cultural Studies*, quel intérêt peut présenter ce terme par rapport aux approches déjà formalisée en géographie pour observer les faits culturels ? Pour observer cela, il faut se pencher plus amplement sur l'approche qui est développée par les chercheurs qui utilisent le terme.

- *Une approche des mondes artistiques au cas par cas*

A la lecture des analyses qui emploient le terme de scène, on peut se demander si cette notion change vraiment quelque chose dans la manière d'appréhender les phénomènes musicaux en sciences sociales. En effet, les chercheurs qui affirment vue utiliser le terme de scène semblent bien souvent se tourner vers d'autres modèles d'analyse, tels que le « monde de l'art » chez Becker ou de « champ » chez Bourdieu, dès qu'il s'agit d'en analyser la structure. Dans une interview de 2012, Will Straw considère d'ailleurs cette malléabilité comme l'une des principales caractéristiques du terme :

> « Ce manque de rigueur méthodologique est intrinsèque à la notion de "scène" dans la mesure où la nature des liens qu'elle suppose entre différentes pratiques, styles et valeurs ne peut jamais être fixée par une formule. On peut les établir en décrivant ces liens dans des termes très spécifiques à chacun des cas d'études (qui, néanmoins, pourraient s'appliquer à d'autres exemples) ou en retenant l'imprécision du terme.[65] » (Propos de Will Straw *in* Janotti Jr., 2012)

Sous cet angle, la notion de scène présente le risque de n'être qu'une coquille vide. Sa fonction serait de regrouper sous un même vocable des configurations extrêmement hétérogènes qui pourraient, en fonction des cas et des affinités théoriques des auteurs, être décrites par des concepts déjà définis en sciences sociales.

Ce flou est au cœur de la critique faite au terme par David Hesmondalgh dans un article paru en 2005. Il reproche à la scène d'être une notion utilisée de manière assez lâche et imprécise, qui contribue en fait à faire passer pour innovantes ce qui ne sont que des études de cas locaux.

Malgré tout, la majorité des auteurs s'accordent sur plusieurs éléments lorsqu'il s'agit de traiter de scènes musicales. Dans la plupart des cas, les chercheurs déclarent que la scène focalise un groupe de personnes autour d'une « activité ou un goût musical partagé » (Cohen, 1999). Sa particularité résiderait également dans la manière dont vont s'y tisser les relations

[65] "The lack of methodological rigour is intrinsic to the notion of 'scene' insofar as the nature of the links it posits between various practices, styles and values can never be fixed in a formula. One can settle this by describing these links in very specific terms in individual case studies (which, nevertheless, might lack applicability to other examples) or by retaining the looseness of the term."

entre individus. Celles-ci sont décrites selon deux facteurs : l'ancrage dans un espace spécifique et l'hétérogénéité des individus qui s'investissent dans la scène.

- *Une entrée par la localisation de l'activité musicale*

Les scènes ont d'abord pour caractéristique de s'articuler autour d'un « espace culturel » spécifique (Straw, 1991, p.373). Cet accent mis sur l'espace constitue l'une des originalités de la notion par rapport aux approches utilisées précédemment en sociologie pour décrire les phénomènes culturels. Ainsi, le « monde de l'art » chez Becker privilégiait par exemple une entrée par l'œuvre, sans jamais préciser l'extension spatiale des chaînes de coopérations qui conduisaient à sa production (Becker, 2010).

Cette approche permet aux chercheurs de se concentrer sur les contextes spatiaux dans lesquels se fait la production musicale, avec une focalisation sur les lieux dans lesquels se fait sa pratique. Elle permet alors de se poser la question du type d'espace dans lesquels la musique est produite. Ainsi, Straw note par exemple l'importance des centres urbains pour l'apparition de scènes, allant même jusqu'à décrire les scènes culturelles comme des « moments dans la vie collective de la ville » (2004, p.419).

Mais elle invite également à aborder la question des échelles auxquelles se déploient ces mondes artistiques locaux. Les premières études publiées sur le sujet dans les années 1990 considèrent que ceux-ci prennent place avant tout à une échelle réduite, utilisant l'expression de « scène locale ». Par ce biais, il s'agit de procéder à une fine analyse ethnographique des contextes locaux de la pratique musicale, que ce soit pour l'analyser dans le cadre d'un genre particulier dans une ville donnée (Cohen, 1991), ou pour observer comment des styles de musiques divers donnent lieu à représentations différentes d'une même ville (Shank, 1994).

Cependant, la dimension uniquement locale du terme est rapidement contestée. Certains chercheurs montrent comment la scène peut aussi « sauter » cette échelle pour se déployer dans d'autres types d'espaces. Dans son analyse de la scène Goth en Grande Bretagne, Hodkinson (2004) observe qu'elle ne passe pas par l'investissement d'une ville ou d'une localité spécifique, mais par l'établissement de connections « translocales » entre des membres dispersés dans l'ensemble du pays. D'autres analyses montrent que les scènes peuvent même parfois s'abstraire complètement de l'espace physique, comme en témoignent l'importance des « scènes virtuelles » qui se développent aujourd'hui par le biais d'Internet (Bennett, 2004).

Ainsi, si le terme de scène insiste sur la localisation des espaces de la production musicale, elle ne se déploie pas forcément dans un espace défini au préalable. En ce sens, étudier la scène, ce n'est pas se pencher sur un espace dont les bornes seraient définies à l'avance par le chercheur, mais sur la localisation matérielle et revendiquée de l'activité musicale, sur les lieux qui comptent pour les acteurs. L'intérêt de la notion, dans ce domaine, est de privilégier une vision ouverte de l'espace, tout en analysant la manière dont une certaine échelle d'action peut cristalliser les pratiques et les représentations associées à la musique. En effet, la notion de scène ne dépend pas tant d'un type d'espace en particulier que de la nature des relations qui s'y jouent.

- *Un regroupement instable d'individus hétérogènes*

S'il existe une telle diversité des espaces dans lesquels peut se déployer une scène musicale, c'est que leur identification dépend de la manière dont se tissent des relations en son sein. Dans ce domaine également, la plupart des chercheurs qui emploient le terme développent une approche particulière.

Celle-ci doit être replacée dans le contexte dans lequel s'est développée la notion. Lors de son apparition, celle-ci se situe dans la filiation de deux concepts utilisés auparavant en sciences sociales pour décrire la pratique des musiques populaires : la *community* et la *subculture*[66]. Le premier terme était utilisé par les chercheurs travaillant sur la musique pour décrire un « sentiment d'être ensemble [produit] par une juxtaposition particulière de la musique, de l'identité et du lieu[67] » (Bennett, 2004). Le deuxième terme, dont l'utilisation s'est développée notamment au sein de l'école de *Cultural Studies* de Birmingham dans les années 1970, a servi de grille d'analyse pour étudier les groupes culturels auxquels s'identifiait à l'époque une partie de la jeunesse populaire britannique. Il s'agissait alors de montrer comment se constituaient des groupes résistant à l'identité dominante, dans une perspective centrée sur les classes populaires jeunes et blanches.

La scène se place en continuité et en opposition par rapport à ces deux notions. L'apparition du terme résulte d'une critique de la *subculture* et de la *community*, qui décriraient une réalité trop figée, où l'identification serait vue comme exclusive. C'est dans ce contexte que Will Straw définit la scène comme « un espace culturel dans lequel une large gamme de pratiques musicales coexistent et entrent en interaction, selon une variété de processus de différentiation et une diversité de trajectoires changeantes et croisées[68]. » (1991, p.373).

L'utilisation du terme scène résulte donc d'une volonté de prendre en compte l'hétérogénéité des trajectoires et des milieux sociaux d'origine des individus qui la pratiquent. Parmi les chercheurs, on constate cependant deux tendances. D'un côté, se trouvent ceux qui se concentrent sur les logiques de différenciation qui s'opèrent au sein d'une même scène. Celle-ci est alors considérée comme un ensemble flou et non exclusif, dont les membres ne sont réunis que par un goût ou une activité musicale partagée. De l'autre, on retrouve certains chercheurs qui, bien que reconnaissant l'hétérogénéité qui existe au sein d'une même scène, mettent l'accent sur les facteurs qui distinguent la scène d'autres systèmes socio-spatiaux. Selon cette approche, le terme est alors employé pour « désigner les contextes dans lesquels

[66] Dans ce texte, je choisis de laisser ces deux mots dans leur langage d'origine, ceux-ci étant employés dans le monde anglophone dans un contexte bien précis. Leurs équivalents français littéraux (la « communauté » et la « sous-culture ») présentent en effet des connotations bien différentes qui risqueraient d'établir des confusions dans le propos.

[67] "a sense of togetherness through particular juxtaposition of music, identity and place"

[68] "cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization."

des clusters de producteurs, musiciens et fans partagent ensemble leur goûts musicaux communs et se distinguent collectivement des autres.[69] » (Bennett et Peterson, 2004, p.1).

Dans les deux cas, néanmoins, la scène apparaît comme un ensemble beaucoup plus flou et instable que les notions de *subculture* ou de *community*. Cet aspect se retrouve sur deux plans.

Il s'agit d'abord d'une instabilité spatiale et sociale. Le lien entre les individus qui composent la scène peut n'être limité qu'à la seule activité musicale. Il s'agit donc d'un espace où entrent en interaction des personnes aux origines et aux trajectoires hétérogènes, et qui n'ont pas forcément la même définition de la musique qu'ils pratiquent. Dans ce cadre, une scène ne renvoie pas à une appartenance de classe comme dans le cas de la *subculture*. Elle est au contraire le théâtre de différents types de rapport de domination, qu'ils soient de classe, de race ou de genre. Il s'agit par ailleurs d'un espace où différents acteurs s'associent et luttent entre eux afin d'imposer une définition qui corresponde au sens qu'ils donnent à leur pratique (Ondrej et Koubek, 2012).

Cette dernière caractéristique correspond d'ailleurs à la définition qui a été adoptée dans l'une des rares acceptions du terme de scène que l'on a pu trouver dans la géographie francophone, en dehors des études sur l'art et la musique. Dans un rapport publié en 1997 sur les "scènes locales du risque", le terme est utilisé afin de montrer comment se structure un espace de négociation entre des acteurs où est débattu le sens même de la notion de "risque". Les auteurs y écrivent que « "la scène locale de risque" est une "notion problème" au sens où ce n'est pas le risque [naturel] qui [définit] la scène, mais bien plutôt des réseaux complexes d'interactions [d'acteurs], à la fois ostentatoires et discrets, qui [définissent] le risque, [...] de façon chaotique, aléatoire, paradoxale et incertaine. » (Decrop et *al.*, 1997, p.174)

L'instabilité qui caractérise la scène se retrouve également sur le plan temporel. Un certain nombre d'auteurs insistent sur le fait que la scène est un ensemble en évolution permanente, au fil des négociations qui se font entre différents acteurs. Straw (1991) aborde par exemple la scène comme un espace changeant avec la « construction et de reconstruction des alliances entre les communautés[70] » (p.370). Il existerait donc des temporalités des scènes, où l'évolution des associations entre individus amène une évolution des normes de la scène. Si la scène s'oppose en cela à nouveau aux concepts de *community* et de *subculture*, on peut également la distinguer en géographie de celui de « milieu » qui, même dans son acception sociale, implique généralement une stabilité sur un temps relativement long.

Cette acception de la notion pose la question de la cristallisation de la scène. De nombreux chercheurs évoquent en effet le fait que, à un moment où un autre, les pratiques spatiales dans les lieux de la scène peuvent se stabiliser. Dans son article sur les festivals de rock progressif, Tim Dowd parle par exemple d'« infrastructures » qui peuvent faciliter le maintien de la scène comme un ensemble commun (Dowd, 2014). Pour Will Straw, cette stabilisation de la scène est justement ce qui donne lieu à l'apparition d'une *community*. Les

[69] "designate the contexts in which clusters of producers, musicians, and fans collectively share their common musical tastes and collectively distinguish themselves from others."

[70] "the making and remaking of alliances between communities"

deux termes seraient à envisager comme deux ensembles complémentaires, le dernier désignant la stabilisation de continuités musicales historiques, tandis que le premier correspondrait à des moments de ruptures, qui amèneraient à rendre les communautés plus cosmopolites (Straw, 1991).

Cette question de la cristallisation des scènes prend toute son importance lorsqu'il s'agit de traiter non plus des pratiques, mais des discours qui associent la musique à certains espaces. Dans sa thèse, Elsa Grassy distingue ainsi les notions de « scène » et de « son ». Pour elle, le premier terme ne servirait qu'à localiser le contexte de production de la musique. Elle parle de son, en revanche, lorsque les composantes stylistiques de la musique produite dans une scène sont suffisamment stables pour que l'on puisse en dégager une spécificité esthétique. Le « son » deviendrait alors caractéristique d'une identité musicale associée au lieu dans lequel s'ancre la scène (Grassy, 2010).

Ainsi, la notion de scène permet d'analyser le rapport entre pratique musicale et ancrage spatial sans pour autant le réifier. Le type d'espace dans lequel se déploie une scène n'étant pas fixé à l'avance, il dépend alors de la configuration et des temporalités de cet ensemble et des jeux d'acteurs qui s'y déroulent.

c) *Des passerelles vers les études urbaines : scènes, classes créatives et développement urbain*

Mais les réflexions sur la scène ne se limitent plus aujourd'hui aux *Popular Music Studies*. A partir des années 2000, cette perspective est reprise dans d'autres domaines, au-delà des études portant strictement sur la musique. Des travaux l'utilisent notamment pour aborder les pratiques culturelles dans leur ensemble (Straw, 2004) ou la place des cultures « jeunes » dans l'espace urbain (Hesmondalgh, 2005). C'est ainsi que certains chercheurs tentent de faire de la scène un concept opératoire permettant d'aborder une diversité de sujets en sociologie de la culture ou en *Cultural Studies*.

Au-delà de ces deux disciplines, c'est dans le champ des études urbaines que le terme est dorénavant utilisé. Cet usage suit l'émergence, ces dernières décennies, de réflexions sur la place occupée par la culture dans le développement urbain. La montée en puissance de ces préoccupations est notamment due aux débats qui émergent à la suite des travaux controversés du géographe Richard Florida. Dans un livre sorti en 2002, ce dernier défend l'idée que le développement des villes serait aujourd'hui lié à la présence en son sein de ce qu'il nomme la « classe créative ». Alors que la puissance des pôles urbains aurait longtemps découlé de la localisation en leur sein de certaines activités, telles que les industries, elle se fonderait dorénavant sur leur capacité à accueillir les corps de métiers dits « créatifs », soit ceux nécessitant une forte capacité d'innovation en même temps qu'un haut niveau de qualification.

Or, contrairement aux métiers de l'ère industrielle, l'exercice d'une profession dans ces secteurs n'impliquerait pas de réelles contraintes en termes de lieu d'habitation. Ces classes créatives auraient plutôt tendance à effectuer leurs choix résidentiels en fonction de la qualité du lieu que de la localisation des activités. Avec l'avènement des classes créatives, ce

serait l'installation d'entreprises innovantes qui suivrait l'implantation de la main d'œuvre, et non l'inverse.

Face à ce nouveau contexte, les villes doivent donc, selon l'auteur, adapter leur stratégie de développement. Plutôt que de chercher à attirer des activités particulières, elles devraient dédier leurs efforts à la mise en place d'un environnement permettant d'attirer ces nouvelles classes dominantes.

Florida répertorie plusieurs caractéristiques propres à cet environnement. Parmi elles se trouveraient la présence d'interactions sociales de proximité, d'une certaine diversité ethnique et sexuelle, mais aussi d'une vie artistique et culturelle dynamique. Il conclut ainsi que « trouver des moyens d'aider à soutenir une scène musicale locale peut être tout aussi important que d'investir dans les entreprises de hautes technologies, et bien plus efficace que de construire un centre commercial[71] » (Florida, 2002, pp.229, cité dans Peck, 2005)

De par l'impact important qu'elle a connu, cette théorie a contribué à faire de l'activité culturelle au sein des villes un objet de préoccupation, à la fois auprès des chercheurs et décideurs politiques locaux. Alors que de nombreuses villes se sont mises à commander à Florida des rapports pour mesurer leur niveau de « créativité », ces thèses ont également conduit des chercheurs à mener des réflexions sur l'importance et l'impact de la créativité artistique en ville. Or, ces études s'intéressent justement à la question des « scènes ». Dans son étude critique sur la ville créative, Elsa Vivant consacre par exemple son premier chapitre aux « scènes de la créativité artistique » (Vivant, 2009). Elle n'y définit cependant pas spécifiquement le terme, sa réflexion s'articulant principalement autour du rapport entre les pratiques culturelles, institutionnelles ou non, au sein de l'espace urbain.

La mention de la « scène » dans ces travaux est d'autant plus importante que Florida utilise lui-même le terme. En plus de l'employer de manière lâche dans ses études sur les classes créatives, il y recourt dans des recherches qu'il mène en parallèle sur les questions d'industrie musicale. Comme souvent chez cet auteur, ces études possèdent un double volet. D'une part, il emploie le terme dans des articles scientifiques visant à analyser l'évolution de la répartition de l'industrie musicale aux Etats-Unis. Il fait alors référence à l'approche du terme qui en est faite dans les *Popular Music Studies* (Florida et Jackson, 2010 ; Florida *et al.*, 2010). D'autre part, il mobilise la scène dans des articles à destination du grand public. Il l'emploie alors de manière plus lâche, afin de désigner tout type d'infrastructure et d'acteur liés à la musique, quelle que soit leur taille ou les possibilités qu'ils permettent. Se fondant de manière plus ou moins appuyée sur les recherches qu'il mène au *Martin Prosperity Institute*, ces articles ont pour objectif de fournir des classements de villes sur la base d'indicateurs facilement récupérables par les décideurs politiques (Florida, 2012a et b).

Dans la continuité de cet usage, c'est un ensemble de chercheurs qui tentent d'observer l'impact des « scènes artistiques » sur l'ambiance et sur l'attractivité des villes. C'est notamment le cas d'une « théorie de la scène » (Silver *et al.*, 2006), élaborée depuis le milieu des années 2000 par Daniel Silver et Terry Nichol Clark, deux chercheurs situés au croisement de l'économie et de la sociologie urbaine. Dans un premier temps, ces travaux

[71] "finding ways to help support a local music scene can be just as important as investing in high-tech business and far more effective than building a downtown mall".

émergent de manière quasi-indépendante des réflexions menées en *Popular Music Studies*. Les références à ce champ s'étoffent cependant peu à peu (Silver *et al.*, 2010), conduisant parfois à l'intégration de ces chercheurs dans les réflexions menées sur la question en *Cultural Studies* (Silver et Clark, 2015).

Dans les travaux de Silver et Clark, l'approche par les scènes se fonde sur des postulats assez semblables à ceux des *Popular Music Studies*. S'ils notent la présence d'un « *cultural turn* » dans les analyses menées en sociologie et en économie, ces chercheurs constatent que ces études se font souvent sans localiser matériellement les pratiques culturelles dans des villes, des espaces ou des lieux (Silver *et al.*, 2010). La scène est donc un outil qui doit permettre d'analyser une dimension souvent laissée de côté, en s'interrogeant sur le « caractère situé de la culture urbaine[72] » (Silver *et al.*, 2010, p.2296). Cette analyse leur semble d'autant plus importante que la culture serait devenue un élément central à la fois dans la consommation de la ville, l'appartenance sociale des citadins se fondant moins sur le lieu de travail et de résidence que sur les pratiques de consommation, et dans sa production, les villes désirant se donner une image de lieux « créatifs » (Silver et Clark, 2013).

A partir de ce constat, Silver et Clark élaborent une conceptualisation de la scène qui dépasse le seul domaine de la musique, incluant aussi « les arts, mais aussi des plages, des cafés, des restaurants, des événements sportifs, la vie de la rue, et bien plus.[73] » (Silver *et al.*, 2010, p.2295). Leur approche des scènes vise à observer ces différents éléments comme des « regroupement[s] d'aménités[74] urbaines[75] » (p.2293), en les montrant « comme une partie d'un même processus social » (p.2295).

A l'instar de l'acception développée en *Popular Music Studies*, cette approche des scènes étudie ensemble les champs de la production et de la réception. Pour Silver et Clark, c'est par le biais des pratiques des citadins que l'accumulation d'infrastructures disparates dans la ville se change en un ensemble cohérent. Mais ce paysage scénique produit par les pratiques aurait aussi des liens avec la production institutionnelle de la ville. Pour ces chercheurs, le développement d'une scène peut constituer un atout dans le cadre de projets de développement urbain. Ils écrivent qu'« une communauté artistique active, avec des productions théâtrales et musicales florissantes, des restaurants animés, des beaux bâtiments, des bonnes écoles, des bibliothèques et des musées contribuent localement à une meilleure "qualité de vie"[76] » (Silver *et al.*, 2006, p.1). L'idée qu'une ville accueille une scène dynamique donnerait l'impression qu'elle est un lieu où les « choses se passent », construisant un « buzz » qui renforcerait son attractivité urbaine (Silver et Clark, 2013).

Cette théorie s'inscrit donc dans la droite ligne des études menées par Florida, qui la reprend d'ailleurs dans ses articles récents (Florida, 2007 ; Florida, Jackson, 2010 ; Florida *et*

[72] "the situated character of urban culture".

[73] "Scenes include the arts, but also beaches, cafes, restaurants, sporting events, street life and more."

[74] A la suite des théories économiques sur la question, ces chercheurs utilisent le terme d'aménité pour désigner une infrastructure présentant une configuration propice à l'établissement d'une scène.

[75] "Scenes as a clusters of urban amenities"

[76] "A vibrant artistic community, thriving music and theater, lively restaurants, beautiful buildings, fine schools, libraries, and museums contribute to a better local 'quality of life'"

al., 2010). Dès lors, cette théorie des scènes pose un certain nombre de problèmes similaires à ceux qui ont pu être soulevés dans les débats autour des classes créatives.

De même qu'en *Popular Music Studies*, la conceptualisation de la « scène » en études urbaines oscille en permanence entre une catégorie d'analyse et une catégorie de pratique. Dans l'acception qu'en font ces chercheurs, la scène semble au départ s'apparenter à une manière d'approcher l'espace urbain, en l'observant par le biais de la consommation culturelle. Le travail consisterait alors à mettre en avant la diversité des types de scènes existant aux Etats-Unis, et des valeurs qu'elles véhiculent. Pourtant, à certains moments, la scène semble désigner un type d'espace urbain particulier. Ainsi, la théorie des scènes élaborée en 2005 distingue par exemple l'espace de la scène, fondée sur la répartition des aménités et l'expérience qu'en a le consommateur, de celui du quartier, qui se place par rapport aux nécessités premières du résident, et de celui du district industriel, fondé avant tout sur la répartition du travail. Si cette distinction peut être abordée comme une différence dans la manière d'aborder l'espace urbain, elle conduit cependant à privilégier le développement d'un espace urbain se fondant sur certaines activités.

Ainsi, plutôt qu'une manière d'appréhender l'espace urbain, on peut se demander si la scène ne correspondrait pas aussi à un idéal particulier : celui d'une ville où une diversité d'équipements et de services seraient concentrés et accessibles à portée de main, le tout pour une population désireuse de se cultiver et avide d'épanouissement personnel.

Ce glissement est d'autant plus problématique chez Silver et Clark, en raison de l'application qu'ils désirent donner à leur théorie. A plusieurs reprises, les deux chercheurs émettent l'hypothèse que la présence d'une scène dans une ville, ou plutôt l'idée qu'en ont les consommateurs, contribue à attirer certaines catégories de population au sein des villes et à faciliter en leur sein la présence d'innovations. Cependant, au lieu de faire de la scène un outil d'analyse critique des stratégies créatives utilisées par les villes, la théorie de Silver et Clark semble avoir pour fonction de montrer le rôle des scènes dans le développement urbain (2013). De même que pour la classe créative, la scène semble alors glisser d'un outil scientifique novateur à un élément d'aide à la décision pour les villes en quête de « buzz », dans un contexte de compétition interurbaine (2013).

La démarche élaborée par Silver et Clark se double de problèmes conséquents en termes méthodologiques. Alors que la perspective de la scène développée en *Popular Music Studies* empruntait à la démarche ethnographique, analysant de manière fine les rapports entre acteurs, les deux chercheurs désirent approcher les scènes par le biais de bases de données. Leur but est en effet de dresser des profils de scène en fonction des types d'infrastructures qui s'y retrouvent. Or, les critères qu'ils établissent ne se limitent pas à juger le nombre et la fonction des établissements présents dans un lieu donné. Ils ont aussi pour objectif d'évaluer les valeurs transmises par le lieu. Ils établissent ainsi une « grammaire des scènes » qui doit permettre d'identifier le système de valeur auquel chaque élément d'une scène se rattache. Chacune des aménités étudiées se voit attribuée une note qui détermine l'intensité avec laquelle elle exprime les valeurs identifiées par les chercheurs. Ils écrivent par exemple que l'« on peut utiliser les boutiques de tatouage pour indiquer la théâtralité

transgressive, les églises catholiques pour la légitimité traditionnelle, les boîtes de nuit pour la théâtralité glamour et ainsi de suite[77] » (Silver et Clark, 2012, p.436).

Or, si les chercheurs donnent la liste des différents systèmes de valeur selon lesquels ils codent les lieux, l'attribution de la note semble se faire à l'initiative du chercheur. Même si elle permet d'aborder un grand nombre d'infrastructures culturelles, cette démarche pose un problème majeur : celui d'évacuer les multiples sens qui peuvent être accordés à un espace par les différents acteurs qui le fréquentent. En en faisant un code sur une base de données, elle érige en résultat généralisable la représentation que le chercheur ou son équipe se fait du lieu, aboutissant à son essentialisation. En ce sens, l'approche par les scènes développée par Silver et Clark, s'oppose à celle qui a été développée en *Popular Music Studies* : elle invite en effet à étudier les espaces « par le haut », selon un ensemble de catégories préétablies, plutôt que de partir du sens qu'en ont localement les individus investis dans de telles pratiques.

Elaborée au départ au sein des études sur la musique, la notion de scène se retrouve donc liée aussi à des approches qui tentent d'observer plus largement la place des pratiques culturelles dans l'espace urbain. Bien qu'élaborée dans un contexte différent, ces conceptualisations du terme permettent d'ouvrir de nouvelles perspectives en mettant l'accent sur la manière dont une scène artistique et musicale peut se retrouver intégré aux stratégies de développement urbain.

Pourtant, l'acception qui en a été faite jusqu'ici pose un certain nombre de problèmes, en raison de l'oscillation de ce terme entre un modèle d'analyse et un outil au service de la promotion de la ville. Cet inconvénient se double d'un manque de rigueur méthodologique dans l'analyse, qui contraste avec l'approche sur les scènes élaborée en *Popular Music Studies*.

Néanmoins, la récupération du terme au sein des études urbaines confirme l'importance potentielle de la notion pour étudier la place des faits culturels, et plus largement les jeux d'acteurs dans l'espace urbain. Mais elle réaffirme aussi la nécessité de l'enrichir d'une armature théorique et méthodologique solide afin d'en faire un outil d'analyse de l'inscription des pratiques culturelles dans la ville.

d) Approcher le rap par les scènes : bilan de la notion et perspectives géographiques

Conceptualisée à la fois en *Popular Music Studies* et en études urbaines anglophones, la perspective de la scène peut être sujette à de nombreuses critiques dans les deux cas. Du côté des études urbaines, il a été montré comment l'élaboration qui en était faite était empreinte de nombreux présupposés théoriques, ainsi que de problèmes méthodologiques. De même, du côté des *Popular Music Studies*, la scène est loin d'être une approche faisant l'unanimité auprès des chercheurs.

Celle-ci a notamment fait l'objet d'une critique acerbe de la part de David Hesmondalgh dans un article paru en 2005 au titre explicite : « Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above ». S'il reconnaît que la notion a été conceptualisée, notamment par Straw

[77] "we can use tattoo parlours to indicate transgressive theatricality, Catholic churches for traditional legitimacy, nightclubs for glamorous theatricality and so on"

et Shank, il reproche au terme d'être dorénavant utilisé comme un mot-valise, permettant « seulement de se référer aux pratiques musicales de n'importe quel genre situées dans une ville particulière[78] ». Devant ce qu'il considère comme un échec de cette alternative à la « subculture », il suggère d'orienter la recherche plutôt vers des outils analytiques alternatifs : ceux du genre (musical) et de l'articulation (entre les pratiques musicales et la structure sociale).

A première vue, cet ensemble de critiques pourrait laisser croire à l'inutilité de la notion de scène et à la nécessité de son abandon. Cependant, il semble que cette approche soulève un certain nombre de problématiques importantes qui incitent à son maintien. La scène possède d'abord l'intérêt de mettre en avant la dimension spatiale de la pratique musicale. Si les alternatives proposées par Hesmondalgh (le genre et l'articulation) possèdent une potentialité heuristique forte, elles laissent de côté cette spécificité première. Dans l'utilisation de la scène en études urbaines, l'attention portée à la dimension spatiale des pratiques culturelles est complétée par une affirmation de son ancrage urbain. Bien qu'elle présente un certain nombre de problèmes, cette deuxième acception montre que les pratiques musicales ont une influence qui dépasse le domaine artistique, participant à la fabrique de la ville et de son image. La scène devient alors une approche permettant d'étudier la musique au croisement d'enjeux artistiques et urbains.

Afin de résoudre la faible conceptualisation de l'approche par les scènes, on pourrait donc se demander si la solution ne serait pas d'opérer un déplacement de ses enjeux, en la replaçant non plus dans la perspective des *Cultural Studies* mais dans celle de la géographie. L'observer avec un regard de géographe permet en effet d'enrichir la réflexion sur l'un des points forts du terme, sa dimension spatiale, tout en travaillant sur des points restés marginaux dans les études menées sur la scène en communication ou en sociologie de la culture[79].

Ainsi, la scène constitue un bon point de départ pour relire la dimension spatiale du rap telle qu'elle avait été abordée dans la littérature sur ce genre musical ou dans la géographie de la musique francophone. Elle invite à réexaminer l'ancrage spatial du rap comme un processus se faisant au croisement de deux domaines : celui des mondes artistiques où s'élaborent des définitions du rap, et celui des mondes urbains préexistants par rapport auquel la pratique du rap se place. Cette double approche permet de réinterroger la géographie de la musique rap de plusieurs manières.

---

[78] "merely to denote the musical practices in any genre within a particular town or city"

[79] Il est à cet égard intéressant d'observer la manière dont Will Straw aborde aujourd'hui le terme dans un article publié en 2015 dans la revue *Cultural Studies*. Se demandant ce qu'une scène pourrait être (« some things a scene might be »), il élabore différentes tentatives de réponse : la scène en tant que collectivité, en tant qu'espace de rassemblement, en tant que lieu de travail et espace de transformation, en tant que monde éthique, en tant qu'espace de traversée, d'accélération et de décélération, en tant qu'espace de médiation, etc. Si l'espace apparaît dans presque toutes les propositions de réponse proposées par Will Straw, il reste pourtant relativement peu interrogé au long de l'article. Ce qui importe, ce sont les termes qui suivent cette dénomination spatiale (la collectivité, la transformation, la médiation, etc.).

Elle permet d'abord de passer d'une géographie des représentations à une géographie des pratiques. Elle invite à observer les représentations véhiculées dans les morceaux, non comme un reflet du mode de vie des artistes ou de caractéristiques locales, mais comme le résultat des pratiques qui se déroulent dans les mondes artistiques locaux, et qui s'ancrent matériellement dans les lieux de la ville.

L'approche par les scènes permet donc de se détacher de l'idée d'un artiste créateur isolé mû par un « génie créatif » en le réintégrant au sein des jeux d'acteurs qui définissent la pratique musicale. Cette perspective permet de dépasser un clivage entre deux dimensions souvent envisagées de manière séparée dans les études sur la musique : celles d'un amont et d'un aval de la production d'œuvres, soit le domaine de la production d'un côté, et la réception, de l'autre. En faisant primer la localisation de l'activité musicale, l'analyse en termes de scènes montre comment les normes qui régissent la pratique musicale dans un espace donné sont influencées par un ensemble d'acteurs pouvant se rattacher aux deux dimensions. Les individus participant à la scène peuvent alors aller d'un ensemble d'individus réunis par leur goût pour un même genre musical (Hodkinson, 2004 ; Dowd, 2014) à un réseau d'acteurs gérant des infrastructures (salles de concert, radios…) qui soutiennent la pratique des artistes (Straw, 1991). La scène permet également d'aller au-delà de la distinction entre amateurs et professionnels. Un membre d'une scène peut en effet n'être qu'un simple individu concerné, qui se rend à des concerts (et manifeste par là une réaction aux performances des artistes), voire écrit sur les artistes par l'intermédiaire d'un blog (et influence alors le goût d'un ensemble d'acteurs plus large).

Mais la scène permet aussi de reconsidérer la manière dont est abordée la mondialisation de la musique rap. Elle invite à nuancer l'idée que cette musique correspondrait à une « culture globale », bien identifiée, qui viendrait se combiner avec des caractéristiques locales existant en tant que telles. Au contraire, le prisme de la scène permet de montrer comment ces spécificités sont le résultat d'un processus de négociation entre différents acteurs entrant en interaction au sein d'un espace donné. De même que la notion de communauté imaginée montrait comment une « culture globale » relevait d'une construction sociale, le cadre de la scène permet de mettre l'accent sur le processus de production du local.

L'enjeu est alors d'observer ce processus, depuis des pratiques inscrites dans l'espace urbain jusqu'aux représentations présentes dans les morceaux. A cet effet, utiliser le cadre analytique de la scène permet de partir de l'hétérogénéité des interactions individuelles au sein d'espaces locaux pour voir ensuite comment elles se cristallisent en des représentations progressivement associées à un lieu.

Cette thèse se donne ainsi pour objectif de montrer les étapes de ce processus, chaque chapitre présentant différents aspects de cet ancrage. Bien entendu, la distinction de ces étapes formera un découpage quelque peu arbitraire, les différents aspects étant bien souvent entremêlés dans le cadre de la pratique musicale. Néanmoins, il possède plusieurs avantages pour la conceptualisation de la scène.

Ce découpage devrait d'abord mettre en évidence une progression dans l'ancrage du rap dans le local. Il permettra de voir comment les scènes, loin de se limiter à un regroupement d'infrastructures (Silver *et al.*, 2010), se forgent d'abord par le sens que les individus leur donnent, et qui ne peut être compris que par rapport à un contexte local

spécifique. Mais il permettra de voir comment l'ancrage spatial du rap s'élabore aussi dans une progression verticale, allant du local au global, de la scène à la communauté imaginée.

Ce découpage permettra également d'aider à l'élaboration théorique de la notion de scène. Plutôt que d'exposer d'emblée une théorie de la scène, cette thèse cherchera à enrichir progressivement la notion. C'est ainsi que la notion de scène sera mise en lien avec des éléments relatifs à la mise en scène (*staging*) de soi, où à la question des imaginaires et des sons associés à un espace. Si l'ensemble de ces éléments seront présentés séparément, ils n'en constitueront pas moins un ensemble de réflexions cohérentes. Ainsi, la question de la mise en scène et de la performance des artistes, présentée lors de l'étude des concerts, se retrouvera également dans les produits musicaux, notamment dans les clips et les pochettes d'albums. De même, l'idée d'un imaginaire et d'un son associés au lieu, principalement traitée aux Chapitres 3 et 4, transparaitra également dans les pratiques des artistes, comme dans le cas des *open mics* (chap. 5).

L'approche par les scènes est donc l'aboutissement d'un cheminement dont le but était de construire la dimension spatiale du rap comme un objet d'étude. Le refus d'établir une définition *a priori* au genre rap, et de l'associer d'emblée à certains espaces, a en effet conduit à l'envisager comme un terme porteur de significations multiples. Cette dimension est apparue notamment dans le traitement qui en était fait dans un domaine : celui de la recherche en sciences sociales en France et aux Etats-Unis. Cet examen a montré que les débats sur cette musique l'associaient à certains espaces, à travers deux prismes dominants : celui, majoritaire et plus ancien, de l'association aux minorités urbaines, et celui, plus minoritaire et plus récent, d'une culture mondialisée.

De cet examen, il est ressorti une nécessité de renouveler l'approche de la dimension spatiale du rap dans les sciences sociales des deux pays, en abordant les processus qui conduisent à ces associations. Tentant d'abord de m'inspirer de la géographie française, je me suis ensuite tourné vers des outils pris dans d'autres champs disciplinaires et aires géographiques. En effet, si l'émergence d'études sur la musique en géographie de la musique a permis de légitimer cet objet au sein de la discipline, ce champ a jusqu'ici mis de côté les espaces de la production musicale.

Je me suis donc penché sur l'approche par les scènes celles élaborée en *Popular Music Studies*. En mettant l'accent sur les contextes dans lesquels la musique est pratiquée, cette perspective invite à observer le rap non plus à travers des catégories définies *a priori*, mais à travers la diversité des pratiques qui se déroulent dans des espaces locaux. Mais repartir de situations spécifiques pour observer l'ancrage spatial du rap implique alors de se poser la question du choix de terrains qui vont servir de base à l'analyse.

Chapitre 2 : Des villes et des scènes : terrains d'études et méthodologie d'enquête

Le rap recouvrant une hétérogénéité de pratiques, il semble dorénavant important de prendre de la distance avec l'idée qu'il se résume à une définition unique, ainsi qu'à un ancrage spatial qui existerait par « nature ». Pour cette reconsidération de l'objet, le cadre de la scène constitue un point de départ. Cependant, il correspond à une approche avant d'être un modèle d'analyse : il invite à repartir des contextes de la pratique du rap sans présumer du sens qui est accordé à ce genre musical. Cette perspective amène donc à réenvisager cet objet à travers différents « terrains » d'étude.

Dans de nombreuses recherches, la question du terrain est encore souvent considérée comme un élément antérieur à l'analyse et ne méritant pas d'être examiné. Or, sa définition est étroitement liée au regard que le chercheur construit sur son objet. Le terrain ne saurait être considéré comme une portion de la réalité attendant d'être découverte par le chercheur. Au contraire, « c'est bel et bien le géographe qui construit le terrain en fonction des questions qu'il se pose et des méthodes qu'il met en œuvre » (Calbérac, 2011). Cette étape est d'autant plus importante à retranscrire dans le cadre du rap que les analyses sur cet objet ont souvent été biaisées par des préconceptions des chercheurs. Avant d'aller plus loin dans l'étude du rap dans les villes françaises et états-uniennes, il faut donc revenir sur le choix de ces terrains, et sur la manière dont ils ont été abordés durant l'enquête.

Dans ce chapitre, la réflexion suivra les deux sens que revêt le mot « terrain » en géographie française. Je me pencherai tout d'abord sur le terrain en tant qu'« espaces étudiés par les géographes » (Calbérac, 2011). J'expliquerai les raisons pour lesquelles j'ai choisi d'observer différentes villes françaises et états-uniennes dans la première moitié des années 2010. Je montrerai comment la comparaison de ces différents cas a permis de nuancer l'idée que certaines caractéristiques du rap existaient « par essence ». J'expliquerai pourquoi cette recherche a porté spécifiquement sur ces deux pays, en voyant ce que leur étude apporte à l'analyse du rap, mais aussi à un axe comparatif récurrent. Je développerai enfin les raisons pour lesquelles la comparaison s'est située à l'échelle des villes, en montrant quelles différences cela implique avec des études qui ont envisagées les pays dans leur ensemble.

Mais j'analyserai également également la manière dont s'est organisée la « pratique empirique de collecte des données » (Calbérac, 2011). En effet, la mise en place d'une démarche comparative a nécessité de construire une méthodologie permettant de tirer des résultats comparables des différents espaces étudiés. Cela a conduit à l'adoption d'un protocole spécifique, combinant analyse d'œuvres de rap et démarche ethnographique. La construction d'une telle approche a aussi nécessité une prise de distance par rapport à ma position de chercheur sur le terrain. La récolte des données ayant été influencée par mes propriétés sociales et mon mode d'entrée sur le terrain, il m'a semblé nécessaire d'expliciter d'où je parlais, comment cette place changeait en fonction des lieux étudiés, et dans quelle mesure cela a pu influencer les résultats obtenus.

Ainsi, ce chapitre prolongera la réflexion sur la construction de l'objet entamée au chapitre 1, en l'envisageant non plus sous un angle théorique, mais selon une approche méthodologique et empirique. Je montrerai comment la construction du terrain peut être une réponse aux problèmes souvent présents dans la littérature sur le rap lorsqu'il s'agit d'aborder sa dimension spatiale. Ce chapitre sera également l'occasion de fournir de premiers résultats sur les espaces étudiés. En montrant comment s'y est mis en place une démarche, ce sont certaines des normes et pratiques qui s'y déploient qui pourront être mis en évidence.

I. Les zones d'études : une comparaison d'espaces aux multiples enjeux

Le rap étant souvent défini comme un genre musical uniforme, il a paru important de choisir des espaces d'études permettant de mettre en évidence la diversité des pratiques qui lui sont liées. C'est cette raison qui m'a conduit à mettre en place une comparaison entre différentes villes en France et aux Etats-Unis.

Cette mise en perspective constitue, en effet, un bon moyen de désessentialiser la dimension spatiale du rap. Comme l'écrit Cécile Vigour, « la comparaison, en introduisant un décalage temporel ou/et spatial, suscite l'étonnement qui permet de prêter attention à ce qui paraît naturel, évident » (Vigour, 2005, p.101). Les discours qui cherchent à définir ce qu'est « l'essence » du rap apparaissaient ainsi comme les résultats de normes définies au sein de mondes artistiques locaux.

En outre, il a été choisi de placer l'analyse comparative non pas à l'échelle des pays, mais à celle des villes. Ce choix permet de dépasser certaines problèmatiques. Les analyses qui portent sur le rap d'un pays (la France ou les Etats-Unis) le considèrent souvent sous l'angle d'un ensemble cohérent. Appréhender le rap au niveau des villes permet au contraire de montrer l'existence de différentes manières de faire au sein de chaque pays, évitant de prendre des éléments observés localement pour représentatifs du rap national dans son ensemble.

Cette étude à l'échelle des villes présente enfin un intérêt par rapport aux aires géographiques étudiées. La comparaison entre la France et les Etats-Unis est un élément fréquemment mobilisé à la fois par les chercheurs en sciences sociales et par les acteurs du rap. Or, l'évidence de cet axe comparatif pose problème, plaçant sur un même plan deux pays différents par leur taille, leur population ou leur manière de penser la place des individus dans la société. Etudier différentes villes permet donc de placer la comparaison au niveau de mailles de tailles comparables. Mais elle amène aussi à montrer comment, derrière des ensembles nationaux, en apparence homogènes, se dissimule une diversité de contextes locaux.

A partir de ces différents cas d'étude, la comparaison a donc eu pour vocation de mener une réflexion à deux niveaux (celui du rap et celui des espaces étudiés) et à deux échelles (celle du pays et celle de la ville).

1. Deux pays : les cadres de la comparaison France - Etats-Unis

La comparaison menée dans ce travail se place d'abord par rapport à l'axe France - Etats-Unis. Si la mise en perspective de ces deux pays n'est pas nouvelle, elle est de première importance pour une recherche sur le rap. En effet, son usage est présent de manière particulièrement fréquente dans les deux domaines dans lesquels s'inscrit ce travail : les sciences sociales et le rap.

a) Un axe récurrent des études en sciences sociales

La comparaison entre la France et les Etats-Unis se retrouve en premier lieu dans les études en sciences sociales. Elle est employée dans le cadre de thématiques extrêmement diverses. Comme le montre l'appel à communication d'un colloque organisé en 2013 à Paris sur la question[80], la présence de cet axe apparaît dans des domaines aussi variés que la réflexion sur les modèles nationaux, l'étude des « répertoires culturels nationaux », l'immigration et les discriminations, l'action publique, la sociologie des professions intellectuelles, etc.

Cependant, cet axe possède un poids différent de part et d'autres de l'Atlantique. Si un certain nombre d'études comparatives existent du côté états-unien, elles sont beaucoup plus limitées qu'en France, où les travaux sur la question forment un corpus particulièrement conséquent. Dans ce dernier pays, la comparaison renvoie à une « référence américaine » (Fassin, 1999) régulièrement mobilisée dans le débat public lorsqu'il s'agit d'aborder certains sujets de société. C'est ainsi que certains auteurs ont même été jusqu'à affirmer que « l'image de l'Amérique fait partie des enjeux politiques dans l'Hexagone » (Vieillard-Baron, 2006, p.10).

Néanmoins, ce n'est souvent pas tant la comparaison avec les Etats-Unis que mobilisent les chercheurs, les hommes politiques et les journalistes, que l'image d'une « Amérique », empreinte d'un certain nombre de fantasmes et de clichés. Comme l'écrit le géographe Hervé Vieillard-Baron, bien souvent, « les Français observent les États-Unis sous le prisme de la domination, du gigantisme, du capitalisme triomphant et du communautarisme, tout en projetant sur ce pays, aux dimensions d'un continent et riche de plus de 290 millions d'habitants, des références héritées d'une histoire strictement française » (2006, p.10). Dans ce contexte, la « rhétorique de l'Amérique » (Fassin, 1999, p.224) correspond plus à un moyen de réfléchir sur la France que de mener une vraie entreprise comparative. Les Etats-Unis ne font que représenter « l'Autre » auquel on se réfère, son rôle étant de constituer un modèle ou un contre-modèle pour celui de la société française.

Cette référence à un modèle américain s'est notamment retrouvée autour d'un débat particulièrement houleux dans les sciences sociales francophones : celui de la place des minorités dans la société française. Sur ce sujet, c'est l'analogie entre banlieues françaises et ghettos américains qui a longtemps formé le cœur du débat, et qui a donné lieu à une véritable controverse à partir des années 1990. Cependant, peu de chercheurs mobilisant

[80] Colloque « Comparaisons franco-américaines », CERI, IDHE, *(17/06/13, Paris)*, appel à communications en ligne sur http://calenda.org/225992, consulté le 29/05/15

cette analogie se fondent sur un terrain comparatif. Bien souvent, la mobilisation du terme de ghetto est plutôt une référence polémique, permettant de faire prendre conscience de l'importance de la ségrégation dans la société française (Maurin, 2004) ou de montrer le poids du quartier dans les représentations et les pratiques des habitants d'une cité (Lapeyronnie, 2008). Comme dans les discussions plus générales sur la place des minorités dans la société française, la référence aux Etats-Unis sert avant tout d'« épouvantail » dans le cadre d'un débat se situant en fait à une échelle nationale (Fassin, 1997).

Il existe toutefois certaines exceptions au sein de cette controverse. Parmi elles se trouvent les travaux de Loïc Wacquant. Si celui-ci critique l'amalgame entre banlieues et ghettos dans le discours politique et scientifique (1992a et 1992b), il les met en comparaison. Il se fonde pour cela sur des enquêtes de terrain menées dans le *Southside* de Chicago et dans la cité des 4000 à la Courneuve. Son objectif n'est pas de montrer dans quelle mesure les banlieues françaises peuvent être assimilées aux ghettos américains, mais de voir comment ces formes urbaines constituent deux exemples d'une reconfiguration de la marginalité urbaine dans des contextes nationaux bien différents (2007).

b) Un axe régulièrement mobilisé au sein du rap

La comparaison entre France et Etats-Unis possède également du sens dans le monde du rap. Dans ce domaine, cette analogie est encore un axe asymétrique de part et d'autre de l'Atlantique.

Dans la littérature francophone sur le rap, la référence aux Etats-Unis occupe depuis longtemps une place importante. On l'a vu, dans les années 1990, l'association du rap aux banlieues est justifiée par une analogie avec les ghettos américains. Alors que l'assimilation des banlieues aux ghettos donne lieu à controverse lorsqu'elle est évoquée en sociologie urbaine ou en géographie, elle a été longtemps reprise de manière non problématisée par les chercheurs qui mènent des études sur le rap en France.

Mais la référence aux Etats-Unis se retrouve aussi chez les acteurs de la pratique musicale. Lieu d'origine de ce genre, les Etats-Unis sont souvent utilisés comme point de comparaison lorsqu'il s'agit de traiter de questions telles que les caractéristiques esthétiques propres au rap, l'organisation du marché de la musique, ou la description de réalités sociales dans certains morceaux.

Du côté états-unien, la comparaison avec la France est beaucoup plus minime. D'un point de vue états-unien, le rap français n'est qu'un exemple de rap développé à l'étranger. Il se retrouve bien souvent intégré à un discours sur le rap « global ». Néanmoins, la France semble parfois occuper un rôle particulier au sein des études anglophones. A ce sujet, Adam Krims écrit qu'« il s'agit presque, voire totalement, d'un truisme chez les fans de hip-hop d'affirmer que la France vient juste après les Etats-Unis pour le caractère respectable de ses scènes, l'influence culturelle qu'y a eu le hip-hop et son raffinement dans l'évolution des nouvelles formes artistiques et des pratiques culturelles[81] » (Krims, 2002, p.vii). Krims justifie

[81]"it is almost, if not fully, a truism among hip-hop fans that France is second only to the United States in the venerability of its scenes, the cultural influence of hip-hop and its sophistication in the evolution of new artistic forms and cultural practices"

cette représentation par la diffusion de certains éléments liés au rap français dans le monde anglophone, tels que le film *La Haine*[82], ou la diffusion du français MC Solaar sur les radios universitaires.

Pourtant, les liens entre France et Etats-Unis sont déséquilbrés si l'on observe la diffusion des produits culturels. Du côté français, le rap américain possède une place privilégiée, qui se traduit notamment par des invitations récurrentes de rappeurs américains sur des albums de rappeurs français. A l'inverse, peu de rappeurs français peuvent se vanter d'avoir eu du succès de l'autre côté de l'Atlantique. Si, d'après Krims, MC Solaar aurait eu un impact symbolique fort auprès des auditeurs anglophones, cette influence ne s'est pas traduite en termes de ventes. Son album *Prose Combat* atteint bien la cinquième position du classement « musique du monde » (*World Albums*) aux Etats-Unis en 1994[83], mais aucun album du rappeur n'est présent dans la liste du classement des disques d'or établi par le *Record Industry Association of America*[84]. Le rap français au Etats-Unis est donc virtuellement inexistant en termes de vente, dans le contexte d'un marché très peu ouvert vers l'extérieur[85].

Si le rap français occupe une place négligeable sur le marché états-unien, le rap américain possède un certain poids en France. Cependant, cette exportation du rap américain sur le sol français reste limitée et partielle. Son poids en termes de vente est minime, si on le compare à celles obtenues à la même période par le rap français : sur 107 albums de rap ayant obtenus un disque d'or en France entre 2001 et 2012, seuls 24 émanaient de rappeurs états-uniens. De plus, ces albums sont le fait d'un petit nombre d'artistes (10), provenant d'un nombre encore plus réduit de villes (5, soit New York, Los Angeles, Detroit, San Francisco et Miami). Dans ce cadre, l'origine des rappeurs américains connaissant le succès sur le sol français (Figure 1) donne à voir une cartographie bien différente de celle que l'on peut obtenir avec le même indicateur sur le marché national états-unien (voir Chapitre 3, Figure 10, p.141). Plusieurs grands pôles du rap américain y sont absents, notamment les villes du Sud. Bien que certains rappeurs américains obtiennent du succès en France, cela cache tout un pan du marché états-unien qui peine à s'exporter sur le marché français.

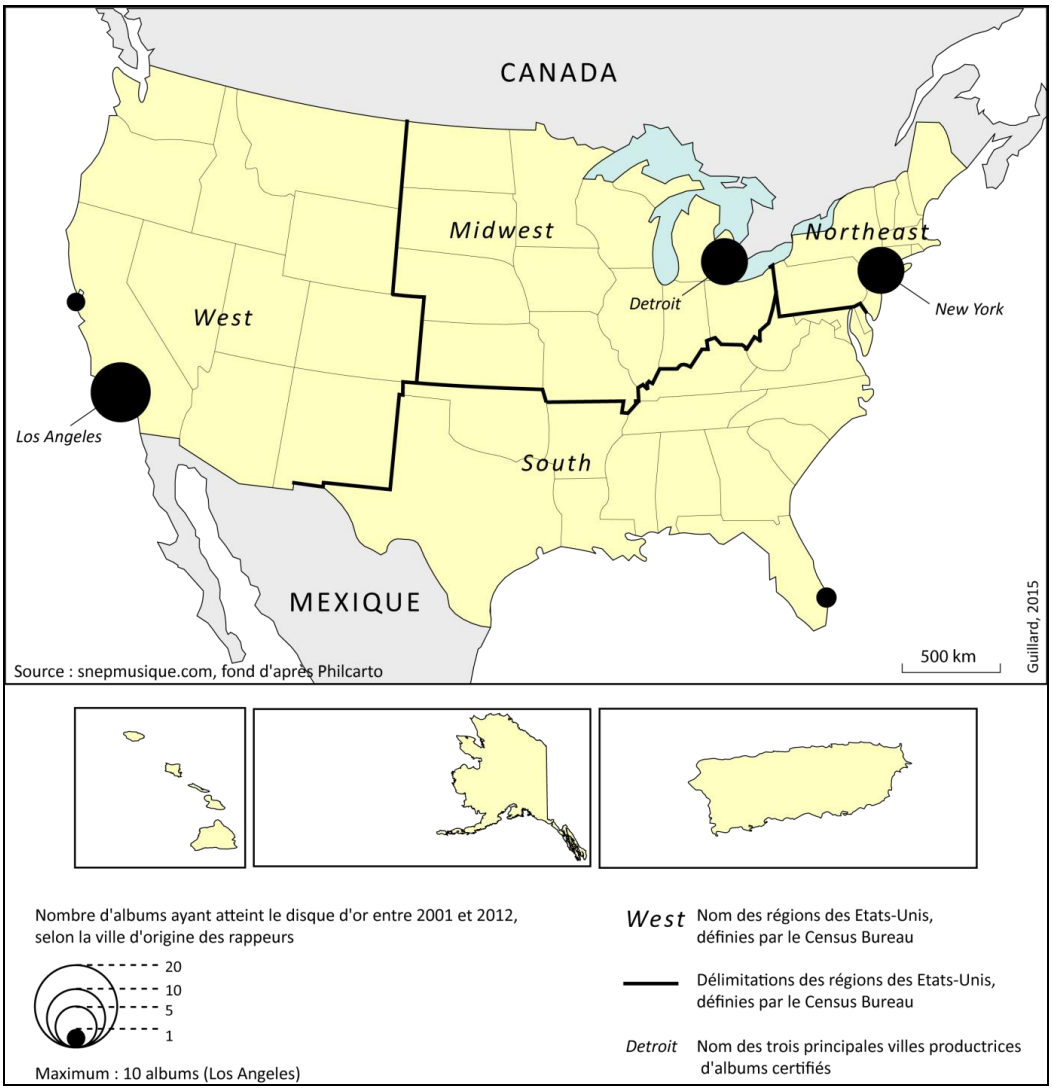
[82] Kassovitz M., 1995, *La Haine*, Mars Films

[83] Source : *Billboard*, www.billboard.com, consulté le 30/05/15

[84] L'attribution d'un disque d'or, en France comme aux Etats-Unis, sert à signaler qu'un album a obtenu un succès commercial important. Dans le dernier pays, son seuil est fixé à 500 000 exemplaires vendus. Source : *Recording Industry Association of America,* www.riaa.com/gold-platinum/, consulté le 30/05/15

[85] Même si leur nombre est extrêmement réduit, on peut néanmoins noter de temps à autre la présence d'albums de rap d'artistes étrangers dans les meilleures ventes de disque aux Etats-Unis. Dans les albums ayant obtenu un disque d'or du rap entre 2001 et 2012 on retrouve un disque de l'artiste londonnienne MIA (*Kala,* sorti en 2007) et trois du Torontois Drake (*So Far So Gone*, *Thank Me Later* et *Take Care*), sortis respectivement en 2003, 2010 et 2011). Il faut préciser que, bien qu'étrangers, ces artistes restent tous les deux anglophones.

Figure 1 : Carte des albums de rap américain ayant obtenu un disque d'or en France entre 2001 et 2012, selon l'origine revendiquée des artistes



c) Les enjeux d'une comparaison du rap en France et aux Etats-Unis

La comparaison entre la France et les Etats-Unis peut donc permettre d'ouvrir de nouvelles perspectives dans par la recherche sur le rap, à condition de prendre au préalable certaines précautions.

En plus de leur taille et leur superficie différente, la France et les Etats-Unis correspondent à des pays où les enjeux liés à la musique ne sont pas non plus du même ordre de grandeur (Hammou, 2014b). Si l'on prend pour indicateur les ventes au détail de la musique enregistrée, les Etats-Unis sont le premier marché mondial, et ce tout au long des années 2000 et 2010. La France, qui oscille à cette même période entre la 4^{e} et la 5^{e} place, est loin derrière

en termes de volume. En 2001, selon l'IFPI[86], le marché de la musique enregistrée aux Etats-Unis était 7 fois plus important que le marché français, avec un chiffre d'affaires de 13,4 milliards de dollars dans le premier cas, pour 1,8 milliards pour le second[87]. En 2013, dans un marché profondément reconfiguré par la baisse des ventes physiques et la montée en puissance des ventes numériques, l'écart est moins important, mais reste conséquent : la vente de musique, physique et numérique, rapportait ainsi 4,47 milliards de dollars aux Etats-Unis, soit presque 5 fois plus que le marché français, alors de 956 millions[88].

Au sein de ces secteurs de taille contrastée, la place occupée par le genre rap n'est pas du même ordre de grandeur. Entre 1999 et 2008, le genre « Rap/Hip-Hop » correspondait aux Etats-Unis au 2e ou au 3e genre le plus vendu selon les années. Sa part dans les ventes oscillait ainsi à cette période entre 10,7 et 13,3%, se situant bien après le rock (dont la part variait entre 23,9 et 34%), mais sur le même plan que les catégories « pop », « country » ou « R&B/Urban » (Tableau 1). Plus récemment, le groupe Nielsen, spécialisé dans les mesures d'audiences dans le domaine des médias, estimait que l'écoute dédiée aux genres R&B et Hip-Hop, compris ensemble, correspondaient à 17,2% de la consommation totale de musique aux Etats-Unis en 2014, derrière le Rock (29%) et devant la Pop (14,9%)[89].

En France, la part du rap semble à première vue beaucoup plus réduite. Dans les tableaux indiquant la part des différents genres dans les ventes au détail au long des années 2000, celle du « Rap-hip-hop » ne monte qu'à 3,4% en 2001, avant de descendre progressivement à 0,1% au long de la décennie (Tableau 2). Le poids du rap semble ainsi négligeable en termes de ventes, qui plus est si on le compare aux genres en tête du classement que sont les variétés francophones (entre 25 et 28%) et internationales (entre 17 et 28%). Pourtant, cette place du rap dans les statistiques n'est pas due aux faibles ventes des artistes se revendiquant du genre (dont certains albums caracolent alors en tête des ventes) mais à la manière dont sont constituées les statistiques du SNEP. Karim Hammou, dans un billet de blog sur la question, donne une explication à cette situation :

> « Comment le rap peut-il être évalué à seulement 0,1% du marché du disque en France l'année où Diam's sort Dans ma bulle, album écoulé à 600 000 exemplaires dès la première année et qui deviendra disque de diamant ? A lui seul, cet album représente 0,8% des ventes totales d'albums en France en 2006. L'explication à ce mystère arithmétique réside dans la façon dont le SNEP classe les disques : il s'appuie sur le genre

[86] L'international Federation of the Phonographic Industry (IFPI) est une organisation à but non lucratif chargée de représenter les intérêts des principaux labels discographiques à travers le monde. Elle édite chaque année un rapport donnant des statistiques sur l'état de l'industrie musicale à l'échelle mondiale.

[87] Source : IFPI, Rapport *The Recording Industry World Sales 2001*, en ligne sur http://www.ifpi.org/content/library/worldsales2001.pdf, consulté le 03/06/15

[88] Source : Smirke R., 2014, "IFPI's 'Recording Industry in Numbers': U.S. at $4.4 Billion, Germany Overtakes U.K.", *Billboard*, 01/04/14, en ligne surhttp://www.billboard.com/biz/articles/news/global/6029448/ifpis-recording-industry-in-numbers-us-at-44-billion-germany, consulté le 03/06/15

[89] Source : Nielsen, « 2014 Nielsen Music U.S. Report », en ligne sur : http://www.nielsen.com/content/dam/corporate/us/en/public%20factsheets/Soundscan/nielsen-2014-year-end-music-report-us.pdf, consulté le 04/11/15

> musical déclaré par la maison de disques, qui dans l'écrasante majorité des cas dans les années 2000 déclare les albums de rap français comme des albums de "variété"[90] » (Hammou, 2014b)

Ainsi, dans l'évaluation qu'il a menée sur les années 2000, Hammou considérait qu'il était en réalité plus juste d'évaluer la part des ventes totales de disque de rap en France à 7% au début de la décennie, avant qu'elles ne descendent ensuite à 5% dans le cadre d'un marché discographique en crise (Hammou, 2014b).

Malgré cette anomalie dans les statistiques, le rap français se taille une part du marché discographique « deux fois moins [importante] qu'aux Etats-Unis donc » (Hammou, 2014b) dans le cadre d'un marché de la musique lui-même 5 à 7 fois moins important.

En plus de ces différences en termes de marché, le rap possède une place spécifique dans les pratiques et les représentations musicales de chaque pays. Celle-ci transparaît dans les études menées sur les pratiques culturelles. Dans les deux pays, il existe deux enquêtes sur le sujet qui incluent des questions sur les préférences musicales : en France, l'*Enquête sur les pratiques culturelles des français*, menée par le Ministère de la Culture et, aux Etats-Unis, le *Survey of Public Participation in the Arts*, conduite par le *National Endowment for the Arts*. Ayant chacune donné lieu à une édition en 2008 (Donnat, 2009 ; *National Endowment for the Arts*, 2009), elles donnent des indices sur la place du rap, au même moment, dans les deux pays.

En France, le « hip-hop/rap » fait partie des 12 entrées qu'il est possible de sélectionner pour répondre à la question « quels sont les genres de musique que vous écoutez le plus souvent ? ». Cette réponse a été choisie par 14% des enquêtés, le genre arrive néanmoins en 8e position, devant le métal et l'opéra, et juste derrière la techno (15%). Par rapport à l'enquête précédente, menée en 1997, le rap est en nette progression, celui-ci n'ayant alors été choisi que par 5% des enquêtés. Sa part est encore plus réduite lorsqu'il s'agit de définir le genre préféré. Sur les 14 entrées possible, le rap n'est choisi que par 3% des enquêtés.

Aux Etats-Unis, la question sur ce sujet était quelque peu différente : les enquêtés avaient pour consigne de spécifier les types de musique qu'ils aimaient écouter (*like to listen to*), sans que les enquêtés doivent spécifier si celui-ci est leur préféré. Le type « Rap/hip-hop » a été choisi par 16,9% des enquêtés, ce qui le place seulement en 9e position, sur un éventail de réponses légèrement plus important (14 catégories en 2008). La progression dans les goûts musicaux est cependant moins nette que dans le cas français au cours des années, le rap ayant déjà été choisi par 17,1% des enquêtés en 2002 et 12% en 1992.

[90] Si Karim Hammou parle ici pour les années 2000, la tendance semble toutefois se confirmer dans les années plus récentes. Les albums de rap français et américain les plus vendus en 2012 étant classés alternativement dans la catégorie « rap/hip-hop » et dans celle des variétés françaises ou internationales. Source : « Classement des 200 premiers albums fusionnés par GfK - année 2012 », en ligne sur http://www.snepmusique.com/wp-content/uploads/2014/01/albumsfusionnes2013.pdf, consulté le 13/12/15

Tableau 1: Part des différents genres musicaux dans les ventes au détail de musique enregistrée aux Etats-Unis (1999-2008)

	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008
Rock	25.2	24.8	24.4	24.7	25.2	23.9	31.5	34.0	32.4	31.8
Rap/Hip-hop	**10.8**	**12.9**	**11.4**	**13.8**	**13.3**	**12.1**	**13.3**	**11.4**	**10.8**	**10.7**
R&B/Urban	10.5	9.7	10.6	11.2	10.6	11.3	10.2	11.0	11.8	10.2
Country	10.8	10.7	10.5	10.7	10.4	13.0	12.5	13.0	11.5	11.9
Pop	10.3	11.0	12.1	9.0	8.9	10.0	8.1	7.1	10.7	9.1
Religious	5.1	4.8	6.7	6.7	5.8	6.0	5.3	5.5	3.9	6.5
Classical	3.5	2.7	3.2	3.1	3.0	2.0	2.4	1.9	2.3	1.9
Jazz	3.0	2.9	3.4	3.2	2.9	2.7	1.8	2.0	2.6	1.1
Soundtracks	0.8	0.7	1.4	1.1	1.4	1.1	0.9	0.8	0.8	0.8
Oldies	0.7	0.9	0.8	0.9	1.3	1.4	1.1	1.1	0.4	0.7
New	Age	0.5	0.5	1.0	0.5	0.5	1.0	0.4	0.3	0.3
Children's	0.4	0.6	0.5	0.4	0.6	2.8	2.3	2.9	2.9	3.0
Other	9.1	8.3	7.9	8.1	7.6	8.9	8.5	7.3	7.1	9.1

D'après: RIAA, « 2008 Consumer Profile », en ligne sur http://riaa.com/media/CA052A55-9910-2DAC-925F-27663DCFFFF3.pdf, consulté 03/06/15

Tableau 2 : Part des différents genres musicaux dans les ventes au détail de musique enregistrée d'après le SNEP (2002 -2010)

Genres	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
Variété francophone	29,6	33,80	37,60	35.4	32.8	33.1	30.9	29.5	25.4	27.4
Variété internationale	17,5	22,10	25,90	25.2	25.7	23.4	24	26	27.6	24.6
Compilations / Best of	22,3	25,50	19,10	17.6	22.3	22.8	22.7	22.2	22.6	23.7
Classique	4	3,50	4,10	4.7	5	5.8	5.8	6.5	6.3	5.7
Jazz	2,8	2,60	3,20	3.9	2.8	2.8	3.4	3.1	3.9	3.3
Techno-jungle-house	3,7	0,80	0,40	0.6	0.3	1.9	3.5	2.6	2.7	2.6
Rap-hip-hop	**3,4**	**0,90**	**0,30**	**0.3**	**0.2**	**0.1**	**0.1**	**0.1**	**0.1**	**0.4**
World-reggae	3,3	2,30	2,80	3.2	3.2	3	3.1	3	2.6	2.5
Soul funk-R&B	3	0,90	0,30	0.5	0.3	0.4	0.4	0.3	0.4	0.5
Bandes Originales de Films	2,2	1,70	1,80	2.9	1.8	2.1	1.6	1.2	1.3	1.5
Autres	8,2	6	4,30	5.6	5.6	4.7	4.6	5.5	7.1	7.8

D'après le bilan des ventes de disque au détail édité par le SNEP, édition 2009 et 2010, en ligne sur http://www.snepmusique.com/les-chiffres/ventes-de-disques-detail-2009, et http://www.snepmusique.com/les-chiffres/le-marche-de-detail-de-la-musique-enregistree-2010/, consulté le 03/06/15

Si le rap est donc loin d'être le genre le plus largement écouté dans les deux pays, il occupe une place centrale pour certaines catégories de population. En France, il est sélectionné par exemple par 42% des 15 à 19 ans et 43% des 20-24 ans, se plaçant dans les deux cas en 2e position après les « variétés internationales / RnB ». Le pourcentage de personnes aimant ce genre musical décroît ensuite avec l'âge. Dans son étude sur les publics du rap, Stéphanie Molinero, qui se fonde alors sur des enquêtes menées en 1997 et 2003, résume ainsi le profil social des individus écoutant du rap et son évolution :

> « L'écoute du rap concerne principalement en France les hommes, mais concerne également de plus en plus les femmes, elle est une pratique plus répandue parmi les personnes de moins de 25 ans, mais s'étend de plus en plus vers les autres classes d'âge. Ce sont les individus les moins diplômés qui forment en majorité le public du rap, mais la part des diplômés du supérieur au sein du public tend à être de plus en plus forte. Enfin, si le rap recrute parmi les actifs, nettement plus d'ouvriers et d'employés que de cadres, les récepteurs de cette musique qui sont scolarisés se recrutent également, et de façon croissante, parmi les classes supérieures de la société » (Molinero, 2009, p.19)

Si, en 2003, « le récepteur de rap est, le plus souvent, un homme, jeune, appartenant aux classes populaires » (Molinero, 2009, p.19), le rap est donc en forte progression chez d'autres catégories de population. De même, le public récepteur du rap ne saurait être limité à ce profil idéal-typique. Stéphanie Molinero considérait par exemple que 57% de son public avait moins de 24 ans en 2003, ce qui signifie tout de même que presque la moitié était plus âgée. De même, si les ouvriers et employés étaient les plus nombreux parmi les actifs, 48% du public étaient constitué d'étudiants, dont il était impossible de connaître l'origine sociale (Molinero, 2009).

Néanmoins, le rap semble être soumis en France à un certain nombre de jugements négatifs. L'enquête menée en 2008 pose en effet la question suivante : « y a-t-il des genres de musiques que vous n'écoutez jamais parce que vous savez qu'ils ne vous plaisent pas ? ». Dans les réponses, le « hip-hop, rap » arrive en 2e position (48%) des réponses, juste après « métal, hard rock » (57%) et devant les « musiques électroniques, techno » (40%). A l'inverse, le rap est rarement choisi comme genre de musique préféré dans l'enquête de 2008 : il n'est sélectionné que par 3% des enquêtés.

Aux Etats-Unis, la répartition démographique des goûts pour ce genre musical présente un certain nombre de similarités avec le cas français : si le rap n'est pas le genre le plus largement écouté par l'ensemble de la population, il est particulièrement important chez certaines catégories sociales. Cela se retrouve lorsque l'on observe les catégories de personnes qui ont sélectionné le rap comme genre préféré (*like best*).

Pour l'ensemble de l'échantillon interrogé, le rap a été choisi par 5,7% des enquêtés, et arrive en 7e position sur 14. On constate un effet générationnel très fort dans les réponses : le rap est le genre le plus plébiscité chez les 18-24 ans (22,1%) devant le *contemporary rock* (18,6%). Sa place décroît ensuite avec l'âge : il passe en 4e position pour les 25-34 ans, avant de tendre progressivement vers zéro dans les classes d'âge suivantes. De même, le rap est plus souvent apprécié par les Africains-Americains : avec un taux de réponse de 15,9%, il est le 3e genre préféré après le *Blues/R&B* et le *Hyms/gospel*, et à *ex-æquo* avec le jazz. Il se place

également en 4e position chez les Hispaniques, avec un taux de 10,1%, se situant juste derrière la country (10,7%). En revanche, l'identification du rap comme genre préféré ne semble s'aligner que marginalement sur des critères de revenus. Quel que soit le niveau de revenu, moins de 10% des personnes interrogées définissent le rap comme leur genre préféré. Il se situe largement derrière le *classic rock/oldies* (qui oscille entre 17 et 31%, et augmente avec le niveau de revenu) ou la country (entre 9 et 21%, et dont le pourcentage baisse avec le niveau de revenu). Enfin, la différence est relativement minime en termes de genre (*gender*) : si le rap est déclaré comme genre préféré par 6,4% des hommes interrogés, il est aussi identifié comme tel par 5,1% de femmes.

Ces analyses concernant la place du rap dans l'écoute musicale en France et aux Etats-Unis doivent bien sûr être prises avec un certain recul. En France, notamment, on peut légitimement se poser la question de la pertinence des catégories utilisées. Dans son livre, Stéphanie Molinero se posait par exemple la question de la place du rap américain, dont on pouvait se demander s'il rentrait dans la catégorie « hip-hop, rap » ou « variétés internationales » aux yeux des enquêtés (2009, p.14).

Néanmoins, l'ensemble de ces analyses révèle une place différente accordée au rap en France et aux Etats-Unis : si certains artistes ont bénéficié de succès importants en termes de ventes, la place de ce genre reste moins importante qu'aux Etats-Unis, dans le cadre d'un marché principalement dominé par les variétés. En ce qui concerne l'écoute musicale en France, le rap occupe une place quelque peu marginale, même s'il est prépondérant auprès de certaines catégories de population. Son importance est néanmoins croissante au fil des années et tend de plus en plus à se diffuser dans d'autres strates de la société.

Aux Etats-Unis, le rap est un genre important en termes de ventes, mais il est relégué au second rang dans les goûts musicaux : alors que son poids commercial est égal à celui de la country, il est moins apprécié par les auditeurs. Néanmoins, il s'avère central pour certaines catégories de population, auprès de qui il s'impose même comme un genre prédominant.

Mettre en comparaison le rap en France et aux Etats-Unis dans leur ensemble pose donc plusieurs problèmes. Si l'on retrouve des points communs dans les modalités d'écoute de cette musique dans les deux pays, celles-ci recouvrent des marchés de taille bien différente. De plus, si les statistiques sur la réception du rap apportent des indices sur les représentations liées à cette musique dans chacun des pays, elles donnent à voir un idéal-type qui mériterait d'être nuancé par la diversité des contextes locaux de cette musique au sein de chacun de ces ensembles nationaux. Dans ce cadre, le meilleur moyen de mettre en comparaison des ensembles si divers est de se placer à l'échelle de zones plus aisément comparables, celles des villes.

2. Quatre villes, quatre scènes : la mise en comparaison de différentes localités

Aborder le rap par les villes permet de résoudre certains des problèmes posés par une comparaison à l'échelle des pays. Se placer à l'échelle locale permet de mettre en regard des ensembles de taille et de structure similaires, et conduit ainsi de nuancer la représentation du rap comme un ensemble homogène à l'échelle de chaque pays.

Il s'agit alors de sélectionner des cas qui puissent rendre compte de la diversité des contextes de pratique du rap dans chacun des pays. A cet égard, les aires urbaines d'Atlanta et de Minneapolis-Saint-Paul, aux Etats-Unis, et de Paris et Lille-Roubaix-Tourcoing, en France, sont des exemples particulièrement complémentaires. Elles présentent en effet des profils contrastés sur deux plans : en tant que villes, dans le contexte urbain propre à chacun des pays étudiés et, en tant que scènes, dans le monde du rap français et américain.

a) Quatre villes : hiérarchie urbaine, répartition spatiale et structuration sociale

Les terrains choisis possèdent d'abord une place particulière en tant que ville dans chacun des espaces nationaux étudiés. Celles-ci ont une taille différente, ce qui les amène à se situer à un niveau distinct dans la hiérarchie urbaine de leur pays respectif. Elles permettent donc de comparer la pratique du rap dans des villes de grande importance avec celle d'espaces urbains secondaires. Mais elles sont aussi des ensembles dans lesquels la répartition de la population se fait différemment. Leur étude permet alors d'observer la manière dont le rap se fait par rapport à des structures urbaines éminemment diverses. Enfin, les terrains choisis correspondent à quatre espaces dans lesquels se déploient des questions sociales spécifiquement liées au rap. La mise en perspective de ces différentes villes permet en ce sens d'aborder le lien entre rap et minorités tout en en déconstruisant l'essentialisation.

Encadré 1 : Aire urbaine, MSA ou municipalité ? Définitions administratives et statistiques des villes françaises et états-uniennes

Aux Etats-Unis et en France, les villes sont définies par des différents ensembles administratifs et statistiques qui possèdent à la fois des points communs et des différences. Afin de faciliter la lecture des paragraphes suivants, il est utile de rappeler leur statut.

En France, le territoire national fait l'objet de plusieurs découpages administratifs emboités, parmi lesquels se trouvent la région[91], le département et la commune. Ce dernier échelon étant dirigé par un maire, sa délimitation sert parfois à désigner celle de la ville. Pourtant, l'espace bâti et fonctionnel des grandes agglomérations s'étalent souvent au-delà des seules limites de la commune. Pour appréhender cette dimension, l'institut chargé des statistiques officielles en France, l'INSEE, développe deux maillages alternatifs. Celui de l'unité urbaine, d'une part, repose sur la continuité du bâti. Il désigne « une commune ou un ensemble de communes présentant une zone de bâti continu […] qui compte au moins 2 000 habitants[92] ». Celui de l'aire urbaine, d'autre part, se fonde sur la cohérence fonctionnelle des ensembles urbains. Il correspond à « un ensemble de communes, d'un seul tenant et sans enclave, constitué par un pôle urbain (unité urbaine) de plus de 10 000 emplois, et par des

[91] Au 1er janvier 2016, le nombre de régions situées en France métropolitaine passe de 22 à 13, suite à une réforme territoriale. La thèse ayant été rédigée avant cette date, c'est l'ancien découpage qui sera utilisé dans le cadre de ce travail.

[92] Source : http://www.insee.fr/fr/methodes/default.asp?page=definitions/unite-urbaine.htm, consulté le 19/09/16

communes rurales ou unités urbaines (couronne périurbaine) dont au moins 40% de la population résidente ayant un emploi travaille dans le pôle ou dans les communes attirées par celui-ci[93] ».

Aux Etats-Unis, la plus petite subdivision administrative recouvrant le territoire national est celle du comté (*county*), maillage plus petit qu'un Etat mais plus grand qu'une ville. En effet, l'échelon de la municipalité n'est pas obligatoire et sa création résulte d'une décision citoyenne. A cet échelon, le bureau du recensement états-unien, le *Census Bureau*, distingue donc des *incorporated places*, soumises à une autorité municipale spécifique, des *census-designated places*.

Comme en France, cet organisme produit aussi des délimitations statistiques de la ville à l'échelle de l'aire urbaine : il s'agit de celui des *Core Based Statistical Areas*. Cet échelon regroupe « le comté, les comtés, ou les entités équivalentes associées à au moins un pôle […] d'au moins 10 000 habitants, ainsi que les comtés adjacents qui ont un fort degré d'intégration sociale ou économique avec ce cœur[94] ». Lorsqu'une *Core Based Statistical Area* se fonde sur un pôle de plus de 50 000 habitants, elle est désignée sous le nom de *Metropolitan Statistical Area*.

La **région parisienne**, tout d'abord, possède une place unique en France, accueillant la ville qui sert de capitale à la fois politique, économique et culturelle. Première aire urbaine du pays, avec 12,3 millions d'habitants (2,2 millions pour la commune de Paris seule)[95], elle se place loin devant le reste des grandes villes françaises. Cette situation de macrocéphalie particulièrement marquée fait de Paris la seule métropole française de rang international. Bien qu'elle ne s'accorde pas tout à fait avec le profil type de la ville globale telle que définie par Saskia Sassen[96] (Body-Gendrot, 1996), elle est la métropole par laquelle la France s'insère dans la mondialisation, et par laquelle arrivent souvent les nouvelles modes et tendances culturelles.

Cette taille et cette importance de la région parisienne ont des conséquences sur son organisation administrative. Le terme « Paris » peut en effet renvoyer à plusieurs zones urbaines. Il désigne d'une part une aire urbaine, située dans la région Ile-de-France, dont la superficie est telle qu'elle la recouvre presque entièrement, et la dépasse même à certains endroits. Mais Paris correspond aussi deux ensembles plus réduits : ceux d'une commune et d'un département, qui ont exactement les mêmes limites, et qui sont situés au cœur de la région.

[93] Source : http://www.insee.fr/fr/methodes/default.asp?page=definitions/aire-urbaine.htm, consulté le 19/09/16

[94] "The county or counties or equivalent entities associated with at least one core […] of at least 10,000 population, plus adjacent counties having a high degree of social and economic integration with the core." Source : https://www.census.gov/geo/reference/gtc/gtc_cbsa.html, consulté le 19/09/16

[95] Sauf indication contraire, les données concernant la population des villes françaises dans cette partie proviennent de l'INSEE et concernent l'année 2012.

[96] Sophie Body-Gendrot qualifie Paris de ville globale « soft ». Les actions de régulation menées par l'Etat et la présence d'une certaine mixité sociale et culturelle y empêcheraient en effet une dualisation complète de la société comme dans le modèle de Sassen (Body-Gendrot, 1996)

La particularité de la région parisienne apparaît également dans les grandes divisions mentales et physiques qui la structurent. La dichotomie entre la ville-centre et les banlieues, à partir de laquelle sont généralement observées les villes françaises, s'exprime de manière particulièrement claire dans cette métropole. Elle se manifeste physiquement par la présence d'un boulevard périphérique qui entoure la ville-département (Figure 2). Cette rocade, reprenant le tracé d'anciennes fortifications, explique le terme de « Paris intra-muros » associé à la zone située en son sein. Dans Paris se retrouve en outre un maillage spécifique : celui de l'arrondissement. Au nombre de 20, ceux-ci ont une taille et plusieurs fonctions[97] similaires à certaines communes. (Figure 2). A l'extérieur du périphérique, les départements de banlieue sont désignés dans le langage courant par leur degré de proximité avec la ville-centre : c'est ainsi qu'on distingue généralement une petite couronne, qui rassemble les 3 départements limitrophes, d'une grande couronne, qui regroupe les 4 départements les plus éloignés.

Figure 2 : Paris et sa proche banlieue : grands ensembles administratifs et principales limites

[97] Dans chaque arrondissement, par exemple, est élu un maire, dont le champ d'action est toutefois limité par rapport à celui de Paris.

Enfin, le statut spécifique de la région parisienne a une dernière conséquence : en raison de son poids symbolique, elle est souvent envisagée comme une synecdoque de la France dans son ensemble. Perçue par les visiteurs extérieurs comme « une icône […] représentant la France dans toute sa diversité » (Duhamel, Knafou, 2007, p.40), elle est aussi traitée comme telle dans le domaine politique. Alors que l'aménagement des villes françaises est généralement assuré par les autorités publiques locales, l'Etat intervient parfois directement dans celui de la région parisienne, en considérant qu'il s'agit d'un enjeu national. Afin d'éviter de donner aux discours et aux actions produits localement une portée générique, il est donc important de mettre le cas parisien en perspective avec d'autres terrains.

Sur ce plan, la région urbaine de **Lille-Roubaix-Tourcoing** fournit un bon contre-point. Avec près d'1,2 millions d'habitants en 2012, elle est à la 5^{e} aire urbaine la plus peuplée de France. Ensemble urbain de taille non négligeable, elle se situe loin derrière la capitale. Les mailles administratives que l'on y retrouve n'y possèdent donc pas le même rôle (Figure 3). Alors que l'aire urbaine de Paris s'étale sur l'ensemble de l'Ile-de-France, recouvrant plusieurs départements, celle de Lille-Roubaix-Tourcoing n'est qu'un ensemble parmi d'autres dans la région Nord-Pas-de-Calais, et dans le département du Nord.

En outre, la répartition de la population au sein de l'aire urbaine ne s'aligne pas sur un modèle en auréoles, comme dans le cas francilien. En plus de la commune de Lille et de ses 228 652 habitants, l'aire urbaine comprend d'autres communes de grande taille, comme Roubaix (94 536 habitants) et Tourcoing (92 707 habitants) et s'étale au-delà de la frontière belge. Certaines analyses en géographie évoquent ainsi « une métropole multipolaire en chantier » (Fabriès-Verfaillie, 2000, p.268) et font référence à la « structure multipolaire de la conurbation Lille-Roubaix-Tourcoing-Villeneuve-d'Asq » (Boyer *et al.*, 2006, p.224).

Enfin, alors que la région parisienne est perçue comme un modèle générique, la région lilloise a longtemps été associée à un contexte spécifique. Comme le reste du Nord-Pas-de-Calais, son développement a longtemps reposé sur l'industrie textile, houillère et sidérurgique (Boyer *et al.*, 2006). Néanmoins, ce secteur entrant en déclin à partir des années 1960 et 1970, les autorités locales ont cherché dans les dernières décennies des alternatives sur lesquelles fonder le développement local. C'est notamment le secteur culturel qui a été promu par les pouvoirs publics comme un outil de reconversion, avec l'idée de faire de Lille-Roubaix-Tourcoing un modèle de « métropole créative » (Liefooghe *et al.*, 2016). Cette stratégie a permis à la région urbaine de renouveler considérablement son image, la conduisant à acquérir ponctuellement une visibilité importante, comme lors de l'opération *Lille, Capitale Européenne de la culture* en 2004.

Figure 3 : Le Nord-Pas-de-Calais et la région lilloise : grands ensembles administratifs et principales limites

En raison de leur profil différencié, la région lilloise et la région parisienne permettent donc d'interroger différents aspects de l'association entre rap et minorités.

Lieu où les rapports entre centre-périphérie s'expriment de manière importante, la région parisienne est aussi l'endroit où se rencontre l'archétype de la « banlieue » à la française. Annie Fourcaut (2000) montre en effet que « du second Empire à la fin des Trente Glorieuses, la banlieue a été, dans le débat français, une réalité surtout parisienne » (p.102). C'est sur la base de ce sens spécifiquement local que s'opèrerait, à partir des années 1970, une « nationalisation du thème » (p.102), via le traitement médiatique des premiers incidents dans les grands ensembles.

Cette place de la région parisienne dans l'imaginaire de la banlieue se retrouve lorsque l'on observe la répartition des « quartiers prioritaires » en France. L'établissement de cette catégorie d'action publique découle de l'émergence d'un « problème des banlieues » au début des années 1990. Suite aux émeutes urbaines qui ont lieu à cette époque, l'Etat met en place un mode type d'action pour résoudre les inégalités entre quartiers dans les zones urbaines : celui de la Politique de la Ville. Cette démarche se fonde sur l'identification de quartiers en difficulté au sein des villes françaises, sur lesquels se concentrent les aides de l'Etat. Jusqu'en

2014, la plupart de ces quartiers cibles de la Politique de la Ville sont regroupés sont le nom de « Zones Urbaines Sensibles »[98].

Or, sur les 751 Zones Urbaines Sensibles existant en France dans la première moitié des années 2010, la région lle-de-France en accueille 157. La très grande majorité de ces quartiers étaient localisés en « banlieue » : seuls 9 d'entre eux se situaient à Paris intra-muros, dans son quart Nord-Est, tandis que les 148 autres se répartissaient dans des départements de « banlieue »[99].

Dans la région lilloise, on ne retrouve pas la même corrélation entre les quartiers en difficulté et la banlieue. 23 Zones Urbaines Sensibles sont en effet localisées dans l'aire urbaine de Lille. Cependant, la plupart sont localisés dans ou à proximité des trois principales villes de l'agglomération, Lille, Roubaix, Tourcoing, soit plutôt dans les « cœurs » de cette aire urbaine[100]. L'étude de la région lilloise peut donc permettre de retravailler l'association entre rap et banlieue en observant la pratique de cette musique dans un contexte où la répartition des minorités se fait différemment de celle de la région parisienne.

Mais ce terrain devrait aussi permettre de mettre en évidence d'autres aspects de ce lien entre rap et minorités. En effet, l'histoire industrielle du Nord-Pas-de-Calais est liée à celle de l'immigration. Si la France, dans son ensemble, a accueilli au long du XXe siècle différentes vagues de migration, la région correspond à « l'un des observatoires privilégiés du phénomène migratoire de longue durée, par l'ampleur comme par la diversité des vagues de migrants qu'elle a accueillies au cours de cette période » (Rainhorn, 2007, p.8). Après la seconde Guerre Mondiale, ce sont particulièrement des immigrés en provenance des pays méditerranéens qui ont été utilisés pour servir de main d'œuvre à une industrie textile, mais surtout minière, en pleine reconstruction[101]. Ces populations font partie de celles qui ont été touchées par le déclin du secteur industriel à partir des années 1970. Dans ce cadre, l'étude de l'agglomération lilloise permet de réinterroger la relation du rap aux minorités en approfondissant les liens entre imaginaire régional et l'histoire de l'immigration.

L'ensemble de ces questions s'exprime de manière quelque peu différente dans les terrains états-uniens. En effet, Atlanta et Minneapolis ont une place particulière aux Etats-Unis, et certains de leurs traits permettent de dresser des ponts avec la situation française.

Avec presque 5,3 millions d'habitants en 2010, l'aire métropolitaine (*Metropolitan Statistical Area*) d'**Atlanta**-Sandy Springs-Roswell est la 9e plus importante du pays[102]. Etalée

[98] A partir de 2014, une refonte de l'action de la politique de la ville fait disparaître les ZUS au profit des « quartiers prioritaires », qui présentent une géographie distincte.

[99] Source : http://sig.ville.gouv.fr/Atlas/ZUS/, consulté le 19/09/16

[100] Source : http://sig.ville.gouv.fr/Atlas/ZUS/, consulté le 19/09/16

[101] Après les Belges puis les Polonais dans la première moitié du siècle, ce sont les Italiens, les Espagnols et les Portugais qui viennent s'installer dans la région à partir de 1945. Ils sont suivis ensuite par les Algériens dont la population dans la région passe de 9 500 en 1948 à 23 400 en 1962. Par la suite, ce sont les Marocains qui sont utilisés comme main d'œuvre flottante pour le secteur minier. Au total, environ 70 000 d'entre eux seront recrutés dans les houillères de la région (Rainhorn, 2007).

[102] Sauf indication contraire, les données concernant la population des villes états-uniennes dans cette partie proviennent du recensement de la population effectué en 2010 par le Census Bureau.

sur 29 comtés, elle est en forte croissance (24% entre 2000 et 2010 pour l'aire métropolitaine), ce qui lui donne une place de plus en plus importante dans la hiérarchie urbaine du pays[103]. La ville a par ailleurs acquis une certaine visibilité à l'échelle internationale dans les dernières décennies. Accueillant le siège social de plusieurs grandes entreprises comme CNN ou Coca-Cola, elle possède l'aéroport le plus fréquenté du monde, celui de Hartsfield-Jackson[104]. Elle a également acquis un rayonnement mondial grâce à l'organisation de grands événements internationaux, comme les Jeux Olympiques de 1996. Cette place d'Atlanta a été largement encouragée par plusieurs décennies de politiques publiques, à coup de campagnes publicitaires et d'investissements dans des aménagements urbains (Rutheiser, 1996).

A l'échelle locale, le terme « Atlanta » fait référence à plusieurs types d'espaces urbains différents (Figure 4). En 2010, la ville en elle-même (*incorporated place*) n'accueille que 420 000 habitants sur les 5,3 millions de l'aire métropolitaine. Dans les représentations des habitants, les grandes discontinuités au sein de l'aire urbaine ne correspondent pas seulement à ces limites administratives, mais aussi à celles marquées par les grandes voies routières (les *interstates*), qui traversent la ville de long en large. L'une d'entre elles sert particulièrement à marquer une discontinuité entre la ville-centre et les *suburbs*[105] : l'*interstate* I-285 qui entoure la ville, couramment surnommé le *perimeter*. Pourtant, même les espaces situés à l'intérieur de ce périphérique ne sauraient être rangés sous une seule entité administrative. La ville d'Atlanta ne recouvre que très partiellement cet espace, qui est en fait divisé entre plusieurs municipalités (Atlanta, Decatur, North Druid Hills, East Point, College Park, etc.) et des espaces gérés directement par les comtés. De même, la zone située à l'intérieur du périmètre est partagée entre 3 comtés différents : Fulton, Dekalb et, plus marginalement, Clayton[106].

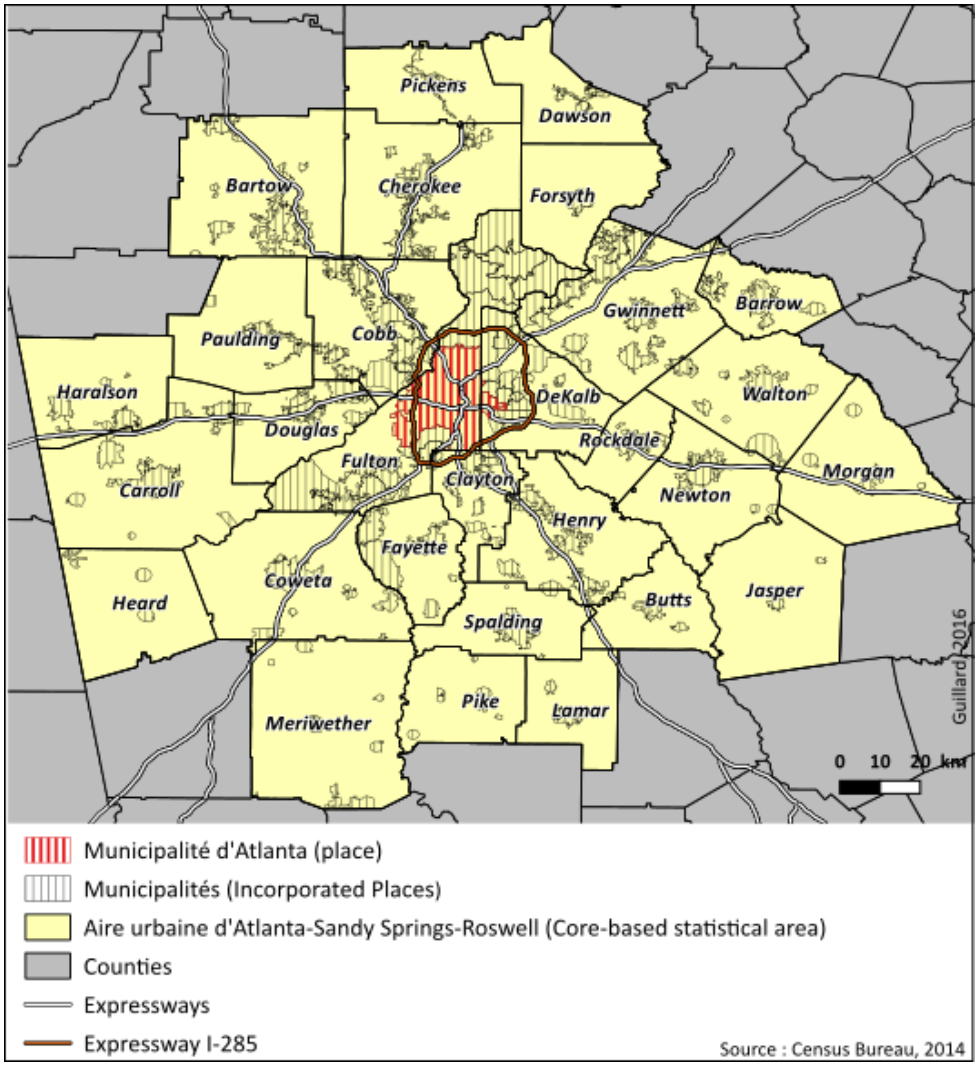
[103] Elle est ainsi passée de la 11e à la 9e place de 2000 à 2010.

[104] Source : http://www.aci.aero/Data-Centre/Monthly-Traffic-Data/Passenger-Summary/Year-to-date, consulté le 09/06/15

[105] Bien que le terme désigne les zones situées en « banlieue » des villes états-uniennes, j'ai choisi dans cette thèse de conserver le terme anglais, celui-ci n'étant pas connoté de la même manière que son équivalent français.

[106] Face à ce mille-feuille administratif, j'ai dû opérer certains choix pour établir pour élaborer des cartes qui puissent rendre compte des phénomènes se déroulant durant mon terrain. Dans ce travail, j'ai donc décidé de centrer mes cartes sur la ville (*city*) d'Atlanta qui, bien qu'elle ne regroupe pas l'ensemble de la zone pratiquée durant l'enquête, en recouvre la majeure partie.

Figure 4 : Atlanta : grands ensembles administratifs et principales limites



Si l'existence d'un périphérique laisse suggérer l'existence d'une ville s'organisant selon une logique en auréoles, Atlanta est pourtant une ville dans laquelle il est difficile de retrouver ce type d'organisation. Selon certains auteurs, l'absence d'un centre unique, la faible densité de la population et l'étalement extrême de l'agglomération en ferait'exemple même d'un nouveau mode d'organisation vers lequel tendraient les villes états-uniennes à partir de la fin du XX^{e} siècle :

> « Durant les deux dernières décennies, une diversité d'auteurs ont esquissé les contours d'une nouvelle forme urbaine, un paysage fantasmagorique caractérisé par la fragmentation, des communications presque instantanées, des espaces publics privatisés, des simulations hautement stylisées et la subordination du lieu aux demandes d'un marché en voie de globalisation. Par de multiples aspects, Atlanta est paradigmatique de ce nouvel urbanisme générique et a-géographique. Son aire métropolitaine étalée sur 20 comtés inclut une étendue polynucléaire de *suburbs* forestiers, de taudis, de centres commerciaux entourant un archipel d'îles paradisiaques fortifiées émergeant d'une mer

> de parkings - le tout lié de manière ténue par des autoroutes, des télévisions, et un sentiment fragile d'appartenance à une communauté imaginée[107] » (Rutheiser, 1996, p.4)

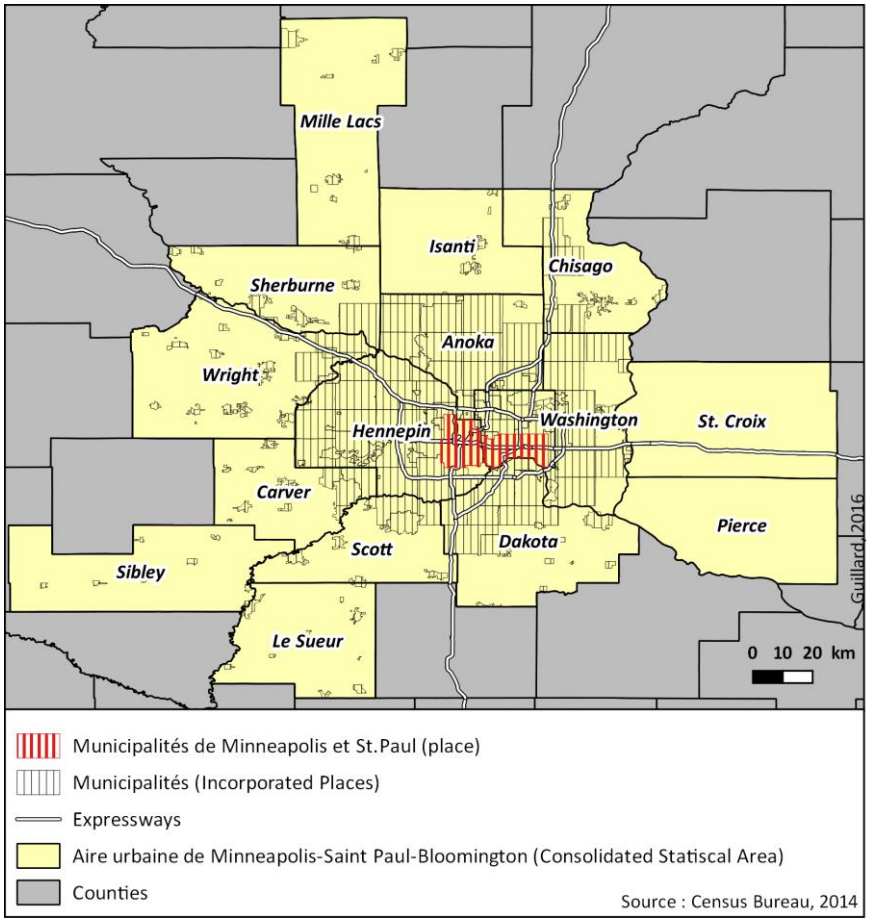
Ainsi, plutôt que de correspondre au modèle en auréoles, symbolisé dans les études urbaines par le cas de Chicago, Atlanta se rapprocherait plutôt de celui de la ville tentaculaire, fragmentée et ultra-sécuritaire, qui commence, à partir des années 1990, à être associé à l'exemple de Los Angeles (Davis, 2000 ; Dear, 2002). Or, Charles Rutheiser considère qu'Atlanta pousse à l'extrême ce modèle, jusqu'à ne pas être « une ville dans le sens industriel, avec sa centralité dense et verticale, mais un collage de différents morceaux, juxtaposés au milieu de collines vallonnées enduites de multiples nuances de vert[108] » (Rutheiser, 1996, p.79).

Les **Twin Cities**, de leur côté, possèdent un profil plus classique. Avec une population de 3,3 millions d'habitants en 2010, l'aire métropolitaine de Minneapolis-St. Paul-Bloomington est la 16^{e} du pays. Bien que de taille non négligeable, elle est plus éloignée dans la hiérarchie urbaine qu'Atlanta. Elle s'apparenterait plutôt à une ville moyenne. Si l'aire métropolitaine regroupe une multitude de villes, deux d'entre elles en composent le centre : Minneapolis, plus grande ville du Minnesota avec 382 578 habitants en 2010, et Saint Paul, capitale de l'Etat, qui en comporte 285 068 à la même date. Ces deux villes forment un ensemble urbain continu, qui justifie l'appellation « *Twin Cities* », utilisée couramment pour désigner cette conurbation. De cette structure urbaine particulière, il résulte la présence de deux centres-villes (*downtown*) bien définis, reliés par la multitude de quartiers qui composent les deux villes (Figure 5).

[107] "Over the last two decades or so, a variety of writers have been sketching the contours of a new kind of urban form, a phantasmagorical landscape characterized by fragmentation, near-instantaneous communication, privatized public spaces, highly stylized simulations, and the subordination of locality to the demands of a globalizing market culture. Atlanta is in many ways paradigmatic of this ageographic and generic urbanism. Its twenty-county metropolitan area encompasses a polynucleated sprawl of sylvan suburbs, slums, and shopping malls surrounding a central archipelago of fortified fantasy islands rising out of a sea of parking lots – the whole tenuously linked by expressways, television, and fragile sense of imagined *communitas.*"

[108] "Not a city in the high industrial sense, with its dense verticalized centrality, but a collage of standardized bits juxtaposed amidst the rolling hills rendered in multiples shades of green"

Figure 5 : Les Twin Cities : grands ensembles administratifs et principales limites



Tout comme les terrains français, Atlanta et les Twin Cities permettent d'éclairer différemment les rapports entre rap et minorités. Comme on l'a vu au Chapitre 1, cette question a longtemps été traitée sous l'angle racial[109], par le biais d'une association entre rap et populations noires des villes états-uniennes. Or, sur ce plan, Minneapolis et Atlanta présentent des profils complémentaires (Figure 7).

Le profil racial de la ville d'Atlanta est marqué par une très nette surreprésentation de la population noire par rapport à la moyenne nationale. Celle-ci est le premier groupe racial de la ville, composant 54% de la population. Cette prédominance des Noirs au sein de la ville a contribué à lui donner la réputation d'un véritable centre culturel, politique et économique pour cette population. Ville d'origine de Martin Luther King et de la plupart des leaders du mouvement des droits civiques, elle joue un rôle central dans cette lutte politique dans les années 1950 et 1960. C'est ainsi que, dès 1959, le mairie William Hartsfield promeut Atlanta comme « une ville trop active pour haïr » (*a city too busy to hate*). Il évoque par là l'idée que le dynamisme économique de la ville permettrait de mettre de côté les discriminations raciales,

[109] Dans le cadre de cette thèse, le mot « race » est utilisé en référence à une acception courante aux Etats-Unis. La race correspond dans ce pays à un mode évident de classification des individus. Il est utilisé par les administrations et les médias, et par la quasi-totalité de la population. Ainsi, le recensement donne lieu à des statistiques ethniques produites sur la base de l'auto-identification.

celles-ci constituant un handicap pour sa prospérité (Rutheiser, 1996). A partir des années 1970, c'est également en tant que capitale culturelle que la ville est promue, cette fois-ci par des institutions noires. En 1971, *Ebony*, un magazine de référence dédié aux populations noires aux Etats-Unis, intronise la ville « Mecque noire du Sud » (*Black Mecca of the South*) (Garland, 1971), reprenant le terme utilisé pour qualifier le quartier d'Harlem dans les années 1920 et 1930. Aujourd'hui encore, cette réputation se poursuit, Atlanta étant considérée par beaucoup comme « l'un des rares endroits en Amérique où les hommes d'affaires noirs se sentent à l'aise[110] » (Miller, 2010, p.470).

Les Twin Cities possèdent un profil beaucoup plus proche de la moyenne nationale. Dans les productions culturelles jouant sur les clichés du Minnesota, mis en scène dans des films tels que *Fargo* des Frères Coen[111], la région apparaît non seulement comme un espace rural à l'hiver rigoureux, mais aussi comme un ensemble homogène en termes raciaux, investi par des populations blanches. Pourtant, avec 18,6% pour Minneapolis et 15,7% pour Saint Paul en 2010, la part des Noirs est légèrement supérieure à la moyenne nationale, tandis que celle des Blancs est légèrement inférieure.

Dans les deux cas, néanmoins, Atlanta et Twin Cities sont des régions urbaines où les relations raciales se font pour beaucoup en Noir et Blanc. Eloignées des principales aires d'installation des populations hispaniques et asiatiques (Figure 6), elles amènent à nuancer certaines des représentations dominantes sur les villes états-uniennes. En effet, beaucoup de publications tendent aujourd'hui à en véhiculer l'image de villes multiethniques. Or, ces études se fondent principalement sur l'exemple californien, le considérant représentatif de l'ensemble du pays[112]. Pourtant, la répartition des principaux groupes ethniques aux Etats-Unis montre que cet exemple est un cas particulier (Figure 6), dans un pays qui a longtemps été marqué par l'opposition entre Noirs et Blancs. Atlanta et les Twin Cities permettent donc de mettre l'accent sur un type de relation qui a longtemps guidé l'organisation de l'espace urbain aux Etats-Unis, et qui a laissé des traces dans leur morphologie actuelle. Mais ces cas d'études présentent aussi l'intérêt de mettre l'accent sur un type de relation particulièrement structurant pour le rap amércain, en l'observant à travers deux profils contrastés : l'un où la population noire est majoritaire et l'autre où celle-ci est en minorité.

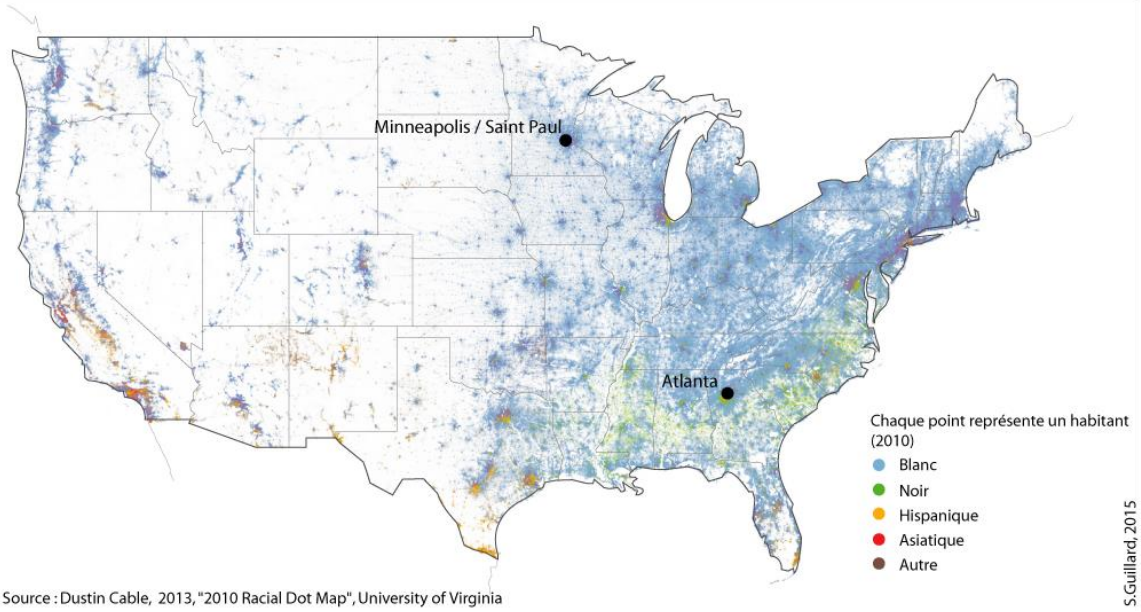
---

[110] "One of the few places in America that black business people feel comfortable"

[111] Coen J., 1996, *Fargo*, Gramercy Pictures / Polygram Filmed Entertainment

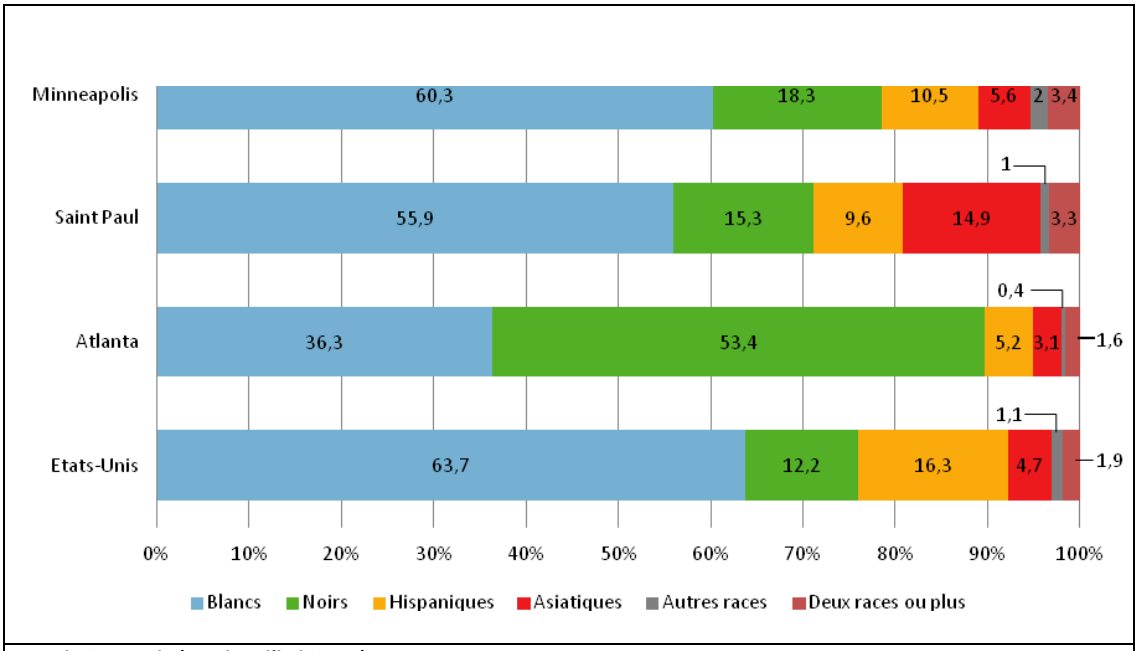
[112] Cette tendance à la généralisation de l'exemple californien se retrouve dès les années 1990 dans les études urbaines anglophones. A la suite de l'ouvrage *City of Quartz* de Mike Davis, (2000), des chercheurs s'inscrivant dans une « LA School » tentent, à l'instar du Chicago des années 1920, d'ériger le Los Angeles contemporain en cas paradigmatique de la ville états-unienne (voir Dear, 2002 pour une illustration de cette théorie). Même si cette prétention a été critiqué dans plusieurs recherches (voir par exemple Gottdiener, 2002), elle reste encore un lieu commun dans nombre de recherches urbaines francophones, certains ouvrages qualifiant la ville californienne de « miroir du pays » (Ghorra-Gobin, Musset, 2012, p.163), voire de « laboratoire politique […] face à des changements démographiques qui gagnent progressivement le reste du pays » (Douzet, 2007, p.15).

Figure 6 : Situation des villes étudiées et répartition ethno-raciale de la population aux Etats-Unis (2010)



Source : Dustin Cable, 2013, "2010 Racial Dot Map", University of Virginia

Figure 7 : Population par groupe ethno-raciale[113] dans les villes[114] étudiées en 2010



Population totale (nombre d'habitants) :

Minneapolis : 382 578 Saint Paul : 285 068 Atlanta : 420 003 Etats-Unis :308 745 538

Source : Census Bureau, 2010

[113] Le recensement aux Etats-Unis distingue l'appartenance à des groupes raciaux (Blanc, Noir, Asiatique, Amérindien, Iles Pacifiques et autres) de celle à un groupe ethnique, les Hispaniques. Bien que ce dernier donne souvent lieu à des données séparées, il a été décidé de les présenter ensemble, en raison de la similitude qui existe dans l'appréhension de ces différentes catégories dans l'usage courant.

[114] L'enquête s'étant concentrée sur les villes-centre, l'échelle employée pour ce graphique est celle de la ville (*city*) plutôt que l'aire urbaine (*Metropolitan Statistical Area*)

b) Quatre scènes : la place des villes étudiées dans le monde du rap

La place qu'occupent les différentes villes dans le contexte urbain de la France et des Etats-Unis a également des implications sur la manière dont s'y inscrivent les faits culturels, et notamment le rap. Néanmoins, la relation entre les scènes rap ne saurait être un simple reflet de cette hiérarchie. Dans ce cadre, l'étude de la place de chaque scène permet de révéler d'autres enjeux par rapport à leur statut dans le domaine du rap. Cette place des scènes se retrouve notamment dans la littérature sur le rap. Non seulement chaque scène n'a pas fait l'objet du même nombre de publications, mais elles n'ont pas été perçues de la même manière par les auteurs qui en ont traité.

L'Ile-de-France occupe depuis longtemps un rôle prépondérant dans les pratiques artistiques en France, à la fois du côté de la production et de la réception. « Centre de gravité artistique » pour le pays, elle est une aire urbaine où les pratiques culturelles se distinguent du reste du territoire, tant quantitativement que qualitativement (Menger, 1993). Dans le domaine musical, elle est le lieu où se concentre une industrie qui joue depuis longtemps un rôle central dans la production et la diffusion des produits culturels (Guibert, 2006). Occupant une place primordiale dans la pratique du rap, elle a été l'un des cas privilégiés dans les études sur ce genre musical en France. Pourtant, peu d'auteurs ont affirmé analyser le rap francilien en tant que tel. Dans la plupart des cas, les études d'artistes ou de pratiques situés de cette région sont présentées comme représentatives du « rap français »[115]. L'une des raisons de ce manque de particularisation provient probablement de la manière dont l'objet rap est construit par les chercheurs : ceux-ci tentent la plupart du temps de l'observer à partir des produits musicaux commercialisés nationalement. Or, la majorité de ces œuvres ayant longtemps été le fait d'artistes franciliens, étudier le « rap français » revenait à étudier principalement le rap de cette région. S'il existait alors un cadre spatial mis en avant comme tel par les chercheurs, ce n'était donc pas celui de la région parisienne mais un autre se situant à une échelle plus micro : celui de la « banlieue » francilienne, considérée comme représentative de l'ensemble des banlieues françaises.

Pourtant, quelques études existent sur le rap non-francilien. Le rap marseillais, conséquence probable de son poids constant dans les ventes d'albums, a aussi fait l'objet d'une attention notable. Cependant, comme pour le rap francilien, celui-ci a été souvent analysé dans des travaux prétendant observer le rap français dans son ensemble.

Quelques études tentent cependant d'observer le rap en dehors de ces principaux foyers. Dès 1997, Virginie Milliot consacre par exemple sa thèse au le mouvement hip-hop lyonnais (Milliot, 1997). Plus récemment, Loïc Lafargue de Grangeneuve observe les politiques publiques menées envers le hip-hop à Marseille et Bordeaux (2008). Dans son étude sur les publics du rap, Stéphanie Molinero (2009) complète son terrain parisien par l'observation de concerts à Rouen, bien qu'elle ne spécifie pas les différences dans la réception du rap entre ces deux villes. Plus récemment, la thèse de Marie Sonnette, sur les pratiques artistiques

[115] L'une des rares exceptions en la matière existe toutefois en la présence d'un rapport édité en 2008 pour le Ministère de la Culture et qui cherche à observer spécifiquement l'ancrage territorial du hip-hop en Ile-de-France (Lafargue de Grangeneuve *et al.*, 2008)

« critiques » et l'engagement politique des artistes rap, analyse en détail le parcours de plusieurs groupes non issus de la région parisienne, tels que Médine (originaire du Havre) et le Ministère des Affaires Populaires (originaire de la métropole lilloise) (Sonnette, 2013).

Néanmoins, la couverture du territoire national reste extrêmement partielle et un certain nombre de zones sont laissées hors carte. Parmi elles, le Nord de la France fait l'objet d'un nombre extrêmement réduit d'études. La plupart du temps, tout se passe donc comme si le rap n'avait émergé qu'à partir d'un pôle dominant, la région parisienne, pour ensuite se diffuser sur l'ensemble du territoire, à l'exception de Marseille, touchée de manière précoce par le phénomène.

Pourtant, quelques publications concernant le rap du Nord permettent de nuancer ce grand récit. Le livre « Rap en Nord », édité par un journaliste travaillant à l'époque à l'antenne locale de la radio France Bleue reproduit dès 1992 des paroles de groupes de la région. Il atteste de la présence d'au moins 13 d'entre eux à cette période (Cissé, 1992). L'absence de couverture de la ville par les chercheurs ou les journalistes n'est donc pas le signe d'une absence de rap dans la région jusqu'à une période récente, mais celui d'une absence de chroniqueurs de son histoire. Dans ce contexte, se pencher sur la ville de Lille, et plus généralement sur la région du Nord, permet de révéler en creux la spécificité de la région parisienne comme lieu du rap, et l'influence qu'y possède son statut de capitale culturelle et artistique. Mais elle présente aussi l'intérêt de mettre en lumière d'autres contextes qui, bien que moins mis en valeur, n'en constituent pas moins des scènes où il existe une pratique du rap.

La même hiérarchisation entre les villes se retrouve dans la littérature sur le rap aux Etats-Unis, bien que les scènes locales du pays y aient été mieux couvertes.

Dans les années 1980 et 1990, la plupart des études se concentrent sur les grands pôles du rap de l'époque, principalement New-York, considérablement mis en avant dans les histoires de ce genre musical, puis Los Angeles, à partir de l'émergence du *gangsta rap* de la côte Ouest. Cependant, l'émergence d'autres polarités amène les auteurs à élargir leur champ d'étude. C'est notamment le cas de la ville d'Atlanta à partir des années 2000. Une première étude du rap local se retrouve dans le livre d'Adam Krims, *Rap music and the Poetics of Identity* (2000), dans un chapitre qu'il consacre à l'étude du morceau « Dirty South », du groupe Goodie Mob, sorti en 1995. Il montre comment le rap, développé au départ à New York, puis à Los Angeles, se retrouve maintenant adapté à d'autres environnements, comme celui-ci du Sud des Etats-Unis. A travers le cas d'Atlanta, il cherche à montrer que, « ce qu'un MC* ou un groupe non-newyorkais (ou angeleno) ne possède pas comme lien avec les origines du hip-hop, il le reçoit en projection d'une identité locale[116] » (p.124). Dans son analyse, il met l'accent sur l'idée d'une exportation du rap hors de ses foyers principaux, et de son adaptation à un contexte local.

L'approche de la ville change ensuite dans les études qui se concentrent sur le rap local. A la fin des années 2000, Atlanta est replacée dans le cadre de travaux qui visent à

[116]"What a non-New York (and non-Los Angeles) MC or group lacks in linkage to hip-hop's origins, it receives in the projection of local authenticity"

analyser l'émergence d'un nouveau style de rap, le « Dirty South ». En plus de donner lieu à un « tournant dans l'imaginaire géographique établi du rap[117] » (Miller, 2008), le Dirty South s'impose en effet comme le nouveau type de rap dominant dans le pays. Ce sont les raisons de ce retournement que cherchent à analyser les chercheurs, montrant comment, aux Etats-Unis, le rap est progressivement devenu un « truc du Sud » (*a Southern thing*) (Sarig, 2007).

Dans cette nouvelle vague, Atlanta occupe une place primordiale. Considérée comme un « carrefour » pour le rap du Sud (Miller, 2014), elle s'impose comme un site central pour la production du genre, dans lequel les rappeurs doivent faire face aux injonctions d'une industrie musicale qui s'y investit en masse (Balaji, 2009a).

Cette nouvelle place d'Atlanta dans le domaine de la musique a suscité récemment un certain nombre de commentaires de la part de chercheurs qui, dans la lignée de Richard Florida, voient en la ville un havre en devenir pour les nouvelles classes créatives. Cette idée se retrouve notamment dans un article de blog écrit par Daniel Silver, qui décrit Atlanta comme « la capitale Rap et R&B du Monde » (Silver, 2010). D'après lui, le développement d'une industrie musicale localement aurait conduit à de nombreuses évolutions positives. En plus d'en faire une destination phare pour les nouveaux talents, elle contribuerait à généraliser un climat d'« ouverture » (*openness*) au sein de la ville. Silver écrit que « des lieux dans lesquels un jeune en jean de 25 ans peut devenir un producteur millionnaire sont plus à même de respecter l'idée que ce statut peut être acquis par d'autres biais que les sentiers balisés du monde juridique, scientifique ou politique[118] ». Ce climat de liberté et d'ouverture serait celui qui aurait historiquement donné lieu à de grandes innovations. Il écrit que « de la même manière que les start-up informatiques ont suivi les hippies à San Francisco et dans la Silicon Valley, un endroit comme Atlanta semble parfaitement adapté à accueillir la nouvelle génération d'entrepreneurs des médias[119] » (Silver, 2010). Ainsi, l'industrie musicale à Atlanta serait non seulement une ressource économique importante, mais aussi un facteur permettant le développement de valeurs positives en train de se diffuser à l'ensemble de la ville.

Le cas des Twin Cities a été traité beaucoup moins traité dans la littérature sur le rap américain. Si l'on peut y voir le reflet d'une situation marginale de cette région urbaine dans l'univers du rap états-unien, elle ne saurait cependant être associée à une absence de pratique de ce genre musical. Justin Schell évoque la présence d'une scène existant dans les deux villes dès les années 1980[120] (Schell, 2010). Cependant, cette scène a profondément changé au cours du temps. Cette évolution s'est faite en relation avec celle des différents quartiers, donnant à voir une géographie historique de cette région urbaine (O'Brien, 2008). Dans les années 2000,

[117] "A shift in the esthablished geographical imaginary of rap music"

[118] "Places where a jeans-wearing 25-year-old could be a millionaire producer are more likely to respect the notion that status can be earned by more than just the risk-averse paths of a lawyer, doctor, or politician"

[119] "Just as dot–com entrepreneurs followed the hippies to San Francisco and Silicon Valley, a place like Atlanta seems uniquely suited to generating the next generation of media entrepreneurs."

[120] Selon Schell, l'arrivée du hip-hop dans les Twin Cities se fait avec l'arrivée en 1981 d'un certain Travis Lee, dit « Travitron », originaire de Brooklyn, qui apporte avec lui une connaissance du mouvement, commence à mixer dans les clubs de la ville et créée, à partir de 1984, une émission spécialement dédié au sujet sur la radio KMOJ.

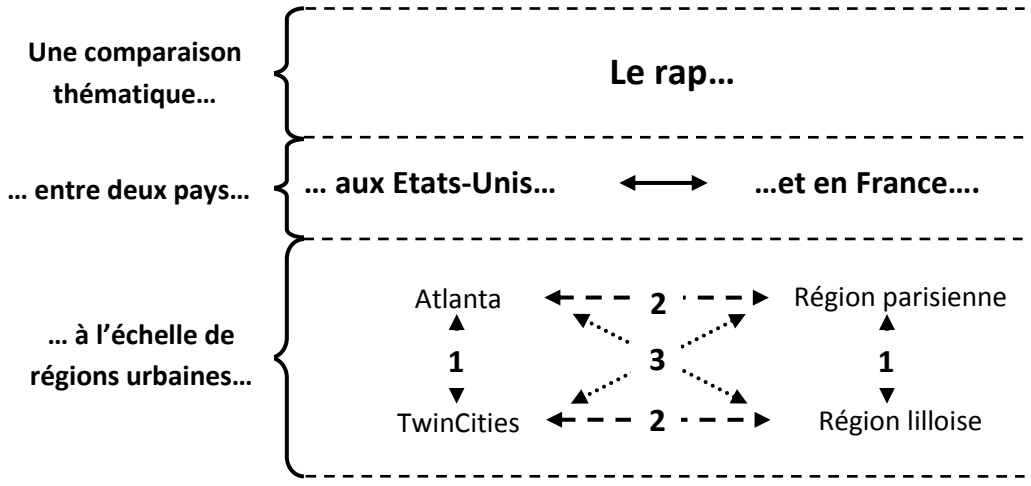
les deux villes accueillent une scène locale particulièrement dynamique. Justin Schell constate, au moment d'écrire son article, que « chaque semaine, il y a cinq ou six concerts, généralement avec trois ou quatre artistes ou groupes, dans différentes salles de l'aire métropolitaine[121] » (2010, p.367)

Ainsi, mettre en regard ces quatre villes présente l'intérêt de pouvoir observer l'ancrage spatial du rap en France et aux Etats-Unis à partir d'une diversité de cas. Ces terrains permettent d'enrichir à la démarche comparative à la source de ce travail, en lui donnant une multitude de dimensions (Figure 8).

Si le point de départ reste l'utilisation d'un même terme, le rap, la comparaison se fait par la mise en regard de deux pays, dont chacun est observé par le prisme de deux villes. Cette approche permet d'abord, en France comme aux Etats-Unis, de mettre en perspective un foyer principal du rap avec un plus secondaire (1). Elle apporte ainsi une vision plus nuancée de la pratique de ce genre musical au sein de chaque pays. Mais elle offre également la possibilité de comparer des scènes qui occupent un statut plus ou moins semblable de part et d'autre de l'Atlantique (2) : il s'agit d'observer à partir de deux pays la manière dont se structurent deux capitales pour ce genre musical et deux pôles plus périphériques. Enfin, le choix de ces différents terrains permet de mettre en place des comparaisons transversales (3). Celles-ci conduisent à envisager des points communs éventuels entre des scènes qui ne se trouvent pas dans le même pays et qui ne possèdent pas non plus la même place dans le rap national.

Bien entendu, l'objectif n'a pas été d'effectuer des enquêtes exhaustives dans chacune des villes. L'enjeu du terrain a davantage porté sur la mise en comparaison de ces différentes implantations que sur une juxtaposition de différentes monographies locales. Dans ce cadre, la pratique du terrain a nécessité la mise en place d'un protocole méthodologique adapté pour mener cette comparaison entre quatre pôles tout au long du processus d'enquête.

Figure 8 : les multiples dimensions de la comparaison



[121] "In any given week, there are five or six show, usually with three or four artists or groups, at venues across the metropolitan area"

II. Méthodologie adoptée et conditions de l'enquête

Afin d'obtenir des résultats susceptibles d'être comparés, il a fallu trouver une démarche qui puisse permettre de saisir la dimension spatiale du rap dans son ensemble, tout en prêtant attention à la diversité des interactions individuelles.

Ce travail a été mené à bien par l'adoption de techniques d'analyse communes, relevant à la fois de l'analyse documentaire et de l'enquête ethnographique de terrain. Cette utilisation systématique a toutefois été sujette à des ajustements afin de pouvoir saisir la pluralité des interactions qui se retrouvaient dans les différentes localités. Comme souvent, la méthodologie employée a résulté d'un bricolage à partir de techniques protéiformes (Petit, 2010). Cette partie montrera donc à la fois les « techniques » adoptée pour l'enquête et le processus global dans lequel elles s'insèrent : celui d'une relation entre un chercheur et ses espaces d'études, dans un contexte spatial et temporel donné.

1. Construire un rapport au terrain dans une démarche comparative

La question du protocole d'enquête ne saurait être traitée sans évoquer au préalable le rapport que j'ai entretenu avec mes terrains d'étude au long de la recherche. Si la démarche de terrain a eu recours à des techniques plus ou moins formalisées, leur mise en place a été influencée par le regard que je portais sur les personnes et les lieux fréquentés, et par celui qui m'était renvoyé en retour. Ce regard a été amené à changer en fonction des endroits et des moments de l'étude. Dans ce cadre, le travail de terrain a d'abord nécessité d'expliciter cette relation entre ma situation individuelle, les espaces étudiés, et les acteurs rencontrés.

a) Manier la comparaison dans la pratique de la recherche

La première spécificité de l'enquête a été de mener une comparaison sur une diversité de villes, situées dans deux pays différents. Les données ont été récoltées au cours de différents séjours menés dans chacune d'elles entre février 2010 et octobre 2014.

Etant donné la durée du processus d'enquête et la diversité des espaces étudiés, il a fallu établir une démarche qui puisse permettre de maintenir la comparaison tout au long du travail de terrain. Pour cela, l'enjeu a été de chercher un point commun à partir duquel mettre en regard ces différents cas locaux. En effet, comme l'écrit Cécile Vigour, « comparer, c'est […], dans une première approche, relever des différences et des points communs en fonction d'un critère qu'il convient de définir au préalable, et qui oriente le regard du chercheur » (Vigour, 2005, p.7).

A première vue, le critère le plus évident semblait être l'objet « rap ». C'était la pratique de ce genre musical dans les différentes scènes qui justifiait leur mise en regard. La comparaison se serait alors placée par rapport à un critère existant préalablement à l'enquête et défini indépendamment du chercheur. Cependant, l'enquête a fait apparaître la diversité des significations que recouvrait le mot « rap » dans les différentes localités. Bien que l'usage du terme témoignait d'un rattachement à une « communauté imaginée » (Anderson, 2002), il

ne pouvait donc pas être considéré comme un objet commun à l'ensemble des espaces étudiés.

Ainsi, au fil de l'enquête, le critère de comparaison s'est déplacé. Correspondant au départ un objet, le rap, il est devenu progressivement un processus : celui de la construction de scènes locales et de l'élaboration en leur sein de différentes définitions de ce genre musical. Cette approche a permis de dépasser un paradoxe souvent présent dans les études qui comparent différents espaces du rap. Alors que celles-ci cherchent à mettre en valeur la diversité de la pratique du rap dans différents endroits du monde, la plupart considèrent que la signification du terme « rap » est la même dans les différents espaces étudiés. Cette tension entre la généralité et la singularité des pratiques spatiales fait écho à des problèmes qui se retrouvent de manière récurrente dans la démarche comparative en géographie. Dans leurs travaux, les géographes se sont souvent confrontés à une opposition entre l'unicité des espaces qu'ils étudiaient et l'universalité des lois spatiales qu'ils devaient en tirer. Or, comme l'écrit Philippe Gervais-Lambony, cette opposition est en fait un faux problème. L'enjeu de cette démarche en géographie n'est pas tant de mettre en rapport les espaces eux-mêmes que les processus que l'on y retrouve. Alors que les espaces sont à la fois semblables et différents, l'approche par les processus permet de montrer comment se forgent dans chaque cas « des constructions spatiales humaines » (Gervais-Lambony, 2003, p.37).

Dans cette perspective, la comparaison change de statut : elle ne se fait plus selon un critère défini de l'extérieur, mais selon une « mise en regard systématique […] sous un angle particulier, défini par le chercheur » (Vigour, 2005, p.10). Ce n'est plus le discours des acteurs, sur un genre musical existant en tant que tel, qui structure la comparaison, mais le regard porté par le chercheur sur l'ensemble de ses expériences de terrain. En effet, si j'ai pu rencontrer au cours de mon enquête certains acteurs ayant fréquenté plusieurs de mes terrains, aucun d'entre eux ne s'était rendu sur l'ensemble des villes que j'étudiais. La mise en place de la comparaison a donc été guidée par ma propre pratique du terrain, et par les représentations que je possédais sur chacun d'entre eux.

Mais, tandis que fonder la comparaison sur l'objet « rap » avait pour inconvénient de le considérer comme un genre homogène, la construire à partir d'une pratique de terrain présentait un autre risque : celui de me fonder sur mes propres *a priori* du genre rap et de chacun des espaces étudiés. C'est pourquoi il a été nécessaire de mettre en place une démarche qui puisse me permettre, grâce à l'enquête, de me détacher de mes « pré-notions » (Beaud, Weber, p.78).

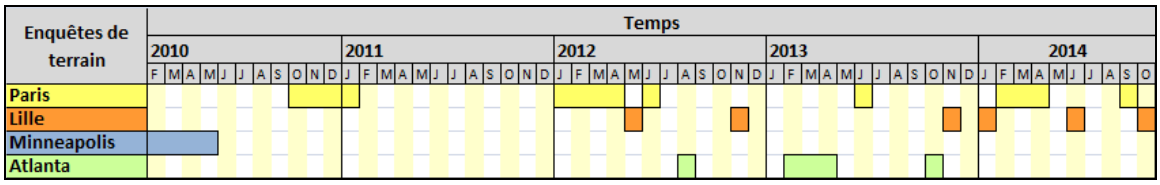
Celle-ci s'est traduite par la mise en place d'une dynamique d'allers-retours entre les différents espaces étudiés (Figure 9) : plutôt que d'effectuer mes enquêtes sur une ville puis sur une autre, j'ai cherché à effectuer des courts séjours récurrents dans chacune d'entre elles. Les chercheurs ayant mis en regard différents espaces dans leur recherche expriment en effet l'intérêt de revenir à plusieurs reprises sur chacun de leurs terrains. Dans un entretien sur sa démarche méthodologique, Armelle Choplin montre bien comment sa thèse sur Nouakchott a été nourrie par plusieurs séjours effectués durant l'enquête dans la ville de Khartoum. Elle explique que son séjour au Soudan lui a permis d'opérer un « décentrage » par rapport à sa première ville d'étude. Se rendre ailleurs lui aurait permis de prendre du recul et, paradoxalement, de véritablement comprendre Nouakchott (Choplin, *in* Stadnicki, 2010).

De la même manière, les multiples allers-retours sur mes différents terrains ont été un moyen de me détacher de l'idée qu'il existait une seule définition du rap. Chaque retour sur un terrain me permettait d'aller un peu plus loin dans la comparaison, en relisant les enjeux de chaque scène au prisme des éléments que j'avais pu observer ailleurs entretemps. La dynamique d'allers-retours s'est ressentie à plusieurs moments dans les techniques d'enquêtes. Ainsi, j'avais par exemple élaboré au début de ma recherche une grille spécifique pour l'ensemble des entretiens, mais celle-ci a évolué au fur et à mesure, en fonction du changement des enjeux de mon étude, avant de se stabiliser en fin d'enquête.

Cette démarche m'a ainsi permis de construire une approche plus générale, dans laquelle s'intégraient les différents cas observés. Chacun des terrains s'est aussi peu à peu orienté autour d'enjeux importants dans chaque localité, me permettant de traiter de différents aspects de l'ancrage spatial du rap. Dans la région parisienne, c'est la question de l'organisation d'événements au sein de la métropole, dans une structuration urbaine marquée par l'opposition centre-périphérie, qui est apparue centrale. A Atlanta, j'ai particulièrement approfondi la question de l'existence d'un « son » local. A Lille, je me suis concentré sur les tactiques des rappeurs pour « sortir » du local et espérer toucher une audience nationale. A Minneapolis, enfin, j'ai été particulièrement intéressé par la manière dont les rappeurs cherchaient à mettre la ville sur la carte du rap aux Etats-Unis.

Un cas d'étude a toutefois fait exception dans cette dynamique d'allers-retours : celui des Twin Cities. Ayant effectué des enquêtes sur place durant mon Master 1, j'ai choisi de ne pas y retourner lors de mon terrain de thèse. En effet, les enquêtes menées à l'époque me semblaient suffisamment complètes pour constituer un matériau exploitable. Retourner sur place quelques années après aurait probablement nécessité d'entreprendre à nouveau une enquête de grande ampleur, les enjeux de la scène locale ayant changé entretemps. Ce choix a présenté quelques inconvénients, les résultats se fondant sur une période plus ancienne que ceux récoltés ailleurs. Mais il m'a permis de me limiter à un corpus cohérent, recueilli à un moment de l'histoire de la scène, et qui avait l'intérêt d'entrer en résonance avec ce que j'observais quelques années plus tard dans mes autres cas d'étude.

Figure 9 : la dynamique d'allers-retours entre les terrains durant la thèse



b) La place des terrains : le statut changeant des villes dans la démarche de recherche

Si le regard porté sur les espaces d'enquête a été étroitement lié à la dimension comparative, il a aussi dépendu de la place qu'ont eue à mes yeux les différentes villes étudiées. Ce statut a été bien différent d'une ville à une autre et a évolué au long du terrain. Dans chaque cas, c'est donc un rapport spécifique aux différentes localités qui s'est tissé au croisement de plusieurs enjeux.

Ma relation aux villes d'enquête s'est d'abord construite en rapport avec l'expérience préalable que j'avais de chacune d'elle. En tant que Français vivant en région parisienne, j'étais plus ou moins familiarisé avec certains espaces. Cela a eu des conséquences sur la manière dont s'est faite l'entrée sur les différents terrains.

Beaud et Weber distinguent à cet égard deux modes d'enquête, qui dépendent de la proximité du chercheur avec son terrain : l'enquête par dépaysement (dans laquelle il s'agit de se familiariser avec ce qui semble étranger de prime abord) et l'enquête par distanciation (dans laquelle il s'agit de rendre étrange ce qui était au départ familier) (Beaud, Weber, 2010, p.37). A première vue, ces deux types de démarches pourraient qualifier la manière de mener le terrain de part et d'autre de l'Atlantique. Aux Etats-Unis, ma découverte du pays s'est faite au moment de l'enquête. Je suis donc entré sur le terrain en étant imprégné de mon contexte national d'origine. Dans ce cas, c'est un décalage entre ce que à quoi j'étais habitué et ce que j'observais sur place qui a fourni d'emblée le recul nécessaire à la démarche de recherche. En France, l'objectif a été de se détacher d'un contexte dans lequel j'étais immergé pour prendre de la distance, et ériger l'espace observé en terrain de recherche.

Cette différence entre les démarches menées dans les deux pays doit toutefois être nuancée. Habitant à Paris, et connaissant peu le Nord de la France, mon terrain sur place a parfois pris des airs d'enquête par dépaysement. En effet, je connaissais peu cette région. C'est également dans le regard des acteurs locaux que se sont manifestés des points communs avec les enquêtes menées outre-Atlantique. Une fois que j'avais déclaré mon origine francilienne et le peu de connaissances que je possédais du Nord, ceux-ci entreprenaient de m'expliquer leur région et les particularités de la scène locale, sur un mode quelque peu différent de celui qui aurait été adopté auprès d'un acteur local.

Enfin, la scène de la région parisienne ne saurait être uniquement considérée comme un terrain par distanciation. La distance y était alors plus sociale que spatiale. Connaissant le rap avant tout en tant qu'auditeur, j'étais peu familiarisé avant ma recherche avec les normes régissant son univers du côté de la production. La démarche d'enquête a donc été celle d'une assimilation progressive de ces normes, que je pouvais comparer avec celles de mondes que je fréquentais déjà ou que j'étais en train de découvrir, comme celui de la recherche en sciences sociales.

Dans ce cadre, l'enquête par distanciation et par dépaysement se sont plutôt apparentés à deux extrémités d'un gradient. C'est entre ces deux pôles que s'est placée ma pratique de terrain dans les différentes villes en fonction de la proximité initiale entretenue préalablement avec l'espace étudié et de la relation qui a pu se tisser avec les acteurs locaux.

La relation au terrain s'est également construite en rapport avec les enjeux propres au rap dans chacune des scènes, et au rôle que pouvait y jouer un chercheur. L'évolution de mon terrain francilien a été à cet égard un exemple particulièrement révélateur de cette interrelation entre démarche d'enquête et enjeux d'une scène rap locale.

Au début de l'enquête, cet espace a constitué un terrain particulièrement difficile à aborder. Contrairement à ce que j'avais pu observer dans les autres villes, y compris celles de taille importante, les pratiques et les représentations liées au rap localement ne me semblaient pas posséder d'unité. Si cette impression était représentative d'une difficulté à

prendre de la distance par rapport à ce qui était pour moi un terrain familier, elle s'est aussi avérée représentative d'une place particulière occupée la région parisienne dans le monde du rap français. Dans un rap français marqué par des logiques centralisatrices, la scène locale francilienne et le monde social du rap national tendent souvent à se confondre. La difficulté à saisir la spécificité de la région parisienne était donc à attribuer aussi au fait qu'il s'agissait du lieu où s'élaborait la norme du rap français.

Cette difficulté à appréhender le terrain francilien s'est doublée d'une peine à entrer en contact avec des acteurs locaux, particulièrement du côté des rappeurs. Ceux-ci ne répondaient pas à mes appels ou refusaient même parfois mes sollicitations, mettant en avant leur manque de temps ou le fait qu'ils n'étaient pas la personne la plus compétente à qui parler. Bien entendu, toute campagne d'entretiens donne lieu à un certain taux de refus. Cependant, leur importance dans le cas francilien est apparue comme liée à un contexte particulier.

Dans ce qui est le lieu central du « business » pour le rap français, on peut comprendre que des interactions avec les chercheurs, souvent gratuites et dénuées d'intérêt pour la carrière, ne soient pas privilégiées. En outre, le fait que la région parisienne soit le terrain d'étude de la majorité des enquêtes liées ce genre musical a contribué à en faire un espace saturé en chercheurs. Ainsi, le « ras-le-bol » des sollicitations d'universitaires, et de leur éthique parfois jugée douteuse, a parfois été une explication avancée par certains acteurs pour expliquer leur réticence à mes demandes. Un artiste rencontré en juin 2012 m'affirmait par exemple ne plus vouloir faire d'entretiens avec ces sociologues qui ne « donnaient plus de nouvelles ensuite[122] ».

Au-delà de blocages purs et simples, cette saturation a aussi pu conduire à un ralentissement des enquêtes dans la région. Cet aspect est apparu lors d'un échange que j'ai pu avoir en 2012 avec un doctorant en sociologie, à la suite d'un débat organisé durant le festival Paris Hip Hop. Comme moi en première année de thèse, celui-ci me déclara qu'il « galérait » à obtenir des contacts. Après quelques minutes d'échanges, il me confia que je l'avais d'ailleurs « grillé » récemment auprès d'un rappeur qu'il souhaitait interviewer. Un de nos informateurs communs avait en effet refusé de lui donner le contact de l'artiste en question en précisant qu'il lui avait récemment déjà « envoyé un autre étudiant » : moi-même.

A l'inverse, cette situation de recherche a pu contribuer à favoriser certains « bons clients » au sein de la scène. Après un des premiers entretiens obtenus dans la région parisienne, un rappeur m'affirma par exemple que, avant moi, il avait déjà rencontré une quinzaine de chercheurs. Cependant, il m'expliqua qu'il continuait à répondre aux demandes car cela l'incitait à réfléchir sur sa propre pratique (Enquêté n°22, entretien réalisé le 25/04/12).

[122] De mon côté, j'ai cherché à éviter ce reproche en mettant en place plusieurs attitudes. J'ai d'abord tenté, dans la mesure du possible, d'être présent dans les grands événements des scènes étudiés. Ceux-ci regroupant un grand nombre d'acteurs locaux, ils permettaient de montrer que j'étais un acteur à part entière des univers que j'étudiais, et non un chercheur de passage. J'ai également cherché à établir des relations de plus longue durée avec certains informateurs. En les revoyant plusieurs fois, il était possible de parler plus longuement de mon projet, voire de faire des comptes-rendus de mes dernières interventions de recherches ou d'articles publiés, et par là de fournir un retour sur ma pratique.

Malgré ces difficultés préalables, j'ai pu constater une certaine évolution de ma place sur le terrain francilien au cours de l'enquête. Alors même que je commençais à laisser de côté ce terrain, je me suis peu à peu retrouvé sollicité par des acteurs locaux, qui me demandaient de présenter ma recherche lors de débats, de conférences ou de tables rondes. Cette situation m'intrigua d'autant plus que j'y étais convoqué en tant qu'« expert » du rap francilien. Ces opportunités m'ont permis un certain rattrapage de mes enquêtes, en me donnant l'occasion d'observer des acteurs ou des situations auxquelles je n'aurais pas pu accéder autrement. Bien qu'acquis tardivement, et souvent sur le mode de l'observation et de la discussion informelle, ces résultats ont été capitaux pour comprendre la place du rap dans la capitale.

Cet exemple francilien montre ainsi que les terrains d'études ont été des espaces dans lesquels j'ai dû me faire une place pour mener mon enquête. Si cette place a dépendu de ma proximité préalable avec chaque espace d'étude et des enjeux locaux de la scène, elle a évolué au fur et à mesure de l'enquête, faisant bouger mon regard sur le rap dans les différentes villes.

Cependant, cette relation au terrain ne s'est pas établie uniquement par rapport à un contexte local auquel j'ai dû m'adapter. Elle a également été influencée par d'autres facteurs, comme mon appartenance sociale, à la fois en tant qu'individu et en tant que chercheur. Au-delà de représentations portées sur le terrain, c'est ma présence et mon comportement qui ont pu constituer à la fois une contrainte et une ressource pour l'acquisition de résultats.

c) La place sur le terrain : le rôle situé du chercheur entre contrainte et ressource

Nombre d'ouvrages sur l'enquête ethnographique montrent comment la personnalité et le profil social du chercheur ont des conséquences sur la production des résultats. S'ils influencent la perception de l'objet étudié, ils possèdent aussi un impact sur la manière dont se font les interactions en situation sur le terrain. Porteur de représentations du monde, le chercheur procède également à une « présentation de soi » (Goffman, 1973a et b) qui peut influencer les relations d'enquête. Cette gestion de mon rôle d'acteur situé s'est avérée fondamentale sur plusieurs plans.

Cette influence a d'abord découlé de la fonction que j'étais censé occuper : celle de chercheur en rap. Même si l'objet rap a été balisé depuis plusieurs décennies dans de nombreuses recherches, tant en France qu'aux Etats-Unis, adopter cette posture a parfois nécessité de mettre en place des tactiques spécifiques afin de pouvoir affirmer la crédibilité de ma position. Au long de la recherche, ce processus de négociation s'est placé sur deux plans complémentaires : en tant que chercheur dans le monde du rap et en tant que spécialiste du rap dans le monde de la recherche.

Hors de l'enquête de terrain à proprement parler, c'est d'abord par rapport au monde de la recherche qu'il m'a fallu m'affirmer en tant que spécialiste du rap. Dans les espaces de recherche (séminaires, colloques ou discussions informelles) dans lesquels je me retrouvais impliqué, l'annonce de mon sujet donnait souvent lieu à un certain étonnement. Objet non conventionnel pour la géographie, le rap n'était pas sans susciter des interrogations auprès de

mes pairs, allant de l'intérêt pour un objet *a priori* « exotique » à des doutes vis-à-vis de la pertinence du sujet pour un travail de recherche « sérieux »[123].

Mais, passée cette phase, c'est surtout par rapport à un imaginaire lié à cet objet qu'il m'a fallu me placer. Etudier le rap dans un contexte français, c'est en effet traiter d'une musique qui a régulièrement fait les frais d'une assignation aux minorités urbaines. Si cette association s'est retrouvée au centre des études sur la question, elle est parfois présente aussi dans l'esprit des chercheurs non spécialistes. Dans les séminaires ou les colloques dans lesquels j'intervenais, cet imaginaire a donc souvent influencé la nature des questions qui m'étaient posées. Lors d'une présentation en avril 2014 dans un groupe de travail spécialisé en études urbaines, une chercheuse m'interrogea par exemple sur les modalités de mon entrée sur le terrain. Il s'agissait de savoir comment moi, « blanc et français », je me débrouillais pour acquérir des contacts avec les scènes locales. Cette question, en soit totalement légitime, me posa problème par la justification qui en était donnée : alors même que j'avais précisé que ma recherche portait sur des mondes artistiques locaux, la chercheuse m'expliqua que sa représentation du rap venait essentiellement des « jeunes en bas de [sa] rue » qu'elle voyait pratiquer ce genre musical. Par conséquent, il ne lui semblait pas qu'un terrain sur ce genre musical soit des plus faciles à aborder[124].

La question de mon statut s'est également posée dans les mondes artistiques liés à ce genre musical. Dans ce cadre, c'est plutôt la dimension de « chercheur » qui a posé question. Cette fonction a en effet nécessité de me construire une place au sein des scènes, en tentant de me distinguer de deux figures types auxquelles j'étais régulièrement assimilé.

Il m'a d'abord fallu éviter l'assimilation à la figure du journaliste, confusion accentuée aux Etats-Unis par l'usage du terme « interview » pour qualifier les entretiens. Souvent habitués aux interviews journalistiques, les acteurs du monde du rap possèdent un discours public qu'il a parfois été difficile de dépasser. La « présentation de soi » à laquelle je m'adonnais se retrouvait aussi du côté des acteurs interrogés. Or, les activités du journaliste et du chercheur fonctionnent sur deux temporalités différentes qui ont pu donner lieu à des incompréhensions. Alors que les interviews de journalistes accompagnent souvent la sortie d'un projet ou une tournée de concerts, la recherche alterne entre des phases de terrain intense, où il est nécessaire de faire une campagne d'entretiens, et des phases de mise en

[123] Nicolas Canova a par ailleurs montré comment l'objet musique, plus généralement, a longtemps donné lieu à une certaine suspicion de la part des chercheurs en géographie. Il en a résulté la présence, dans la plupart des travaux sur le sujet, de logiques de justification, les auteurs cherchant à « prouver » la fécondité de l'étude de la musique au sein de la discipline (Canova, 2014b)

[124] D'autres exemples de la présence de cette représentation dominante dans les questions de recherche à destination d'un jeune chercheur en rap pourraient être donnés. Dans une intervention effectuée précédemment avec un collègue sociologue, nous avons par exemple procédé à une étude des enjeux entourant une autre question fréquente : « mais le rap, c'est sexiste, non ? ». Nous avons montré ce que cette question induisait en termes de présupposés moraux sur les auditeurs et les producteurs de rap, et comment elle faisait écho à une certaine réception des rappeurs dans le monde médiatique et politique. Nous avons également cherché à analyser comment cette question avait eu pour conséquence de minimiser dans nos travaux respectifs une autre question plus scientifiquement acceptable : celle des rapports sociaux de genre dans le rap (Guillard, Sonnette, 2014).

sommeil, lors des périodes de cours, d'étude bibliographique ou d'écriture. Il en a résulté une certaine difficulté à suivre les artistes sur la longue durée. Si certains acteurs pouvaient être intéressés par un entretien avec un chercheur, quelques uns avaient du mal à comprendre pourquoi il était nécessaire de se revoir une deuxième ou une troisième fois ou de les suivre dans leur déplacement. Cette question est d'autant plus importante que le chercheur est souvent considéré comme un journaliste dont on a du mal à voir l'intérêt, voire dont on se méfie[125]. Contrairement à ce dernier, qui publie régulièrement des articles dans un journal auquel il est facile d'accéder, les articles de recherche mettent du temps à paraître et ne possèdent qu'une diffusion limitée.

Plutôt qu'à des fins de publicité, la motivation de plusieurs acteurs pour répondre à mes questions a donc souvent été de « m'aider » à la réalisation d'un travail important pour mes études. Cette démarche témoigne de l'assimilation à une deuxième figure dont j'ai dû me détacher : celle de l'étudiant de Master. Cette confusion est advenue à plusieurs reprises durant mes enquêtes de terrain. Parfois, il m'arrivait de recroiser lors d'un concert un des acteurs que j'avais interviewé plusieurs mois auparavant qui, pour prendre des nouvelles, me demandaient si j'avais « enfin rendu mon mémoire ». Sur ce plan, c'est surtout le temps qui a permis de me détacher de ce rôle. Le fait que je sois encore en train de faire des enquêtes au bout de plusieurs années a contribué à justifier mon rôle, en donnant l'impression que ce que j'essayais de mener à bien était un projet de plus longue durée.

Au-delà de la fonction occupée, la question de mon statut s'est posée par rapport à l'appartenance sociale que j'ai pu renvoyer durant mon terrain. C'est particulièrement mon appartenance de race (blanc) et de classe (moyenne / supérieure) qui est apparue comme saillante. Accompagnée de mon statut de chercheur, elle semble avoir été à la source de précautions prises par certains acteurs dans les indications qu'ils me donnaient.

A Atlanta, la question de mon statut s'est retrouvée dès mon premier entretien. Effectué avec un journaliste spécialiste de la scène, il avait pour but d'obtenir un panorama des différents lieux du rap dans la ville (Enquêté n°34, 28/08/12). Or, à plusieurs reprises, ce journaliste a senti le besoin de me préciser qu'il y avait certains quartiers où il ne valait mieux pas aller, à moins d'être accompagné (« Don't go there without an escort »). Ici, c'est avant

[125] Dans sa thèse, Marie Sonnette fait part d'une certaine méfiance envers les chercheurs chez les rappeurs qu'elle a rencontrés. Elle écrit que « ces derniers ont souvent une mauvaise expérience vis-à-vis de la presse ou de l'université, considérant ces lieux comme ceux d'une production idéologique universalisante et "bien-pensante", hostiles à toutes formes de cultures populaires et de formes artistiques contestataires. » (p.26-27). Elle explique ainsi avoir eu recours à certaines « stratégies de contournement » (p.25) pour effacer cette appartenance et éviter la reproduction d'un rapport de hiérarchie (suppression du rattachement universitaire dans la signature des mails, prise de contact avec les rappeurs de visu plutôt que par mail, mise en avant d'emblée de son appréciation pour le genre rap…) (Sonnette, 2013). Si cette situation ne saurait être généralisée à l'ensemble des acteurs interrogés durant mon enquête (le travail de Marie Sonnette se concentrant sur des rappeurs engagés, ou du moins porteur de pratiques « critiques »), la méfiance vis-à-vis du rôle du chercheur n'a pas été totalement étrangère au type de relation qui a pu se nouer (ou non) avec certaines personnes rencontrées, particulièrement dans le cas français.

tout ma situation d'étranger blanc qui est apparue en creux de la discussion. Dans une scène majoritairement noire et s'ancrant souvent dans des quartiers défavorisés, il lui paraissait dangereux que je me rende dans des quartiers où mon apparence et mon absence de maîtrise des codes allait me faire sortir du lot.

De même, dans le Nord de la France, ma situation sociale a eu un impact sur les acteurs avec qui j'ai pu entrer en contact. Celle-ci explique que je n'aie pas eu accès au rap de certains endroits de la région, comme celui de la ville de Roubaix. Alors même que cette ville accueille un foyer important de rappeurs, dont certains sont aujourd'hui les représentants les plus visibles de la région, il m'a été extrêmement difficile d'obtenir des entretiens auprès de ceux-ci. Malgré mes demandes renouvelées, mes informateurs privilégiés, principalement lillois, ne me donnaient que peu de contacts dans cette ville. Quand bien même j'en obtenais, mes approches n'aboutissaient pas : on ne répondait à mes sollicitations, ou on cessait de répondre à mes appels au bout de quelques temps.

Une discussion informelle après la phase de terrain avec un informateur privilégié, rappeur originaire de Lille, m'éclaira sur certains des enjeux de ce blocage. Il me confia que, au long de mon enquête, il m'avait orienté plutôt vers certains types d'acteurs. Etant donné que je procédais par entretiens, il lui avait semblé important de me mettre en contact avec des personnes qui « avaient des choses à me dire ». Il devait s'agir d'individus maniant suffisamment bien le discours et étant en mesure d'avoir une réflexivité sur leur pratique. Or, cette sélection l'a conduit à mettre à l'écart les rappeurs de Roubaix. Cet informateur profita de cette conversation pour me faire un portrait de la ville. En tant que lillois, il la voyait comme une ville « très quartier ». Il me fit le récit de choses que, selon lui, « il n'aurait était possible de voir qu'à Roubaix ». Or, d'après lui, cette identité de la ville avait pu influencer mes interactions avec les rappeurs locaux. Il me raconta que, s'il était en mesure d'évoluer dans cette ville, c'était grâce à une « mentalité de quartier » qu'il avait acquise au fil du temps. A l'inverse, mon statut à la fois social (chercheur blanc à fort capital culturel) et spatial (étranger à la région) pouvait être un facteur incitant à ne pas poursuivre les interactions (discussion informelle du 28/10/14).

Si mes propriétés sociales ont parfois pu être une contrainte pour mon entrée sur le terrain, elles ont aussi pu se changer en avantage. Dans les concerts observés à Atlanta, une scène investie quasi-exclusivement par les Noirs, ma situation de Blanc laissait par exemple entendre que j'étais présent pour des raisons bien particulières. Il est donc arrivé à plusieurs reprises que des rappeurs viennent me voir directement durant les concerts pour me donner leur carte professionnelle et engager la conversation, supposant que je devais travailler dans le journalisme ou l'industrie musicale, et donc être utile à leur carrière. En plus d'aider à la prise de contact, mon appartenance sociale a donc aussi pu me premettre de prendre conscience des normes existant au sein de la scène.

Dans d'autres cas, celle-ci a aussi pu conduire à l'invisibilisation de certaines questions. C'est le cas notamment des rapports sociaux de genre. Dans un milieu majoritairement masculin comme le rap, mon profil était, sur ce plan, généralement dans la norme. Alors que la question de la race se présentait à moi de manière évidente, aborder celle du genre nécessitait de faire un effort d'observation. Cette différence a été l'une des raisons pour lesquelles cette dimension est apparue plus tard dans mes analyses que la race. Outre le fait qu'il a été difficile

de trouver des acteurs femmes avec qui effectuer des entretiens, la question du genre a nécessité un travail sur ma grille d'observation afin de me rappeler de prendre en compte cette question dans l'analyse des concerts auxquels je me rendais.

Néanmoins, cette appartenance sociale ne s'est pas exprimée partout de la même manière. Tandis qu'à Atlanta, le fait d'être blanc m'a souvent mis en situation de minorité au sein de la scène, cette même propriété m'a souvent fait appartenir à la norme dans les concerts à Minneapolis. En outre, il a parfois été possible de jouer sur mes multiples appartenances afin d'acquérir des résultats plus approfondis. Aux Etats-Unis, mon statut de Blanc a pu par exemple être relégué au second plan par rapport à celui de Français. Mettre en avant ce dernier statut possédait en effet de nombreux avantages. Il me permettait d'obtenir plus facilement des entretiens, les acteurs étant interloqués par le fait qu'un chercheur soit venu de l'autre côté du globe pour s'intéresser à leur cas. Mais il m'autorisait aussi à jouer la carte de la naïveté : il m'était possible de poser des questions qui auraient autrement paru évidentes, ou délicates, si j'avais eu la même nationalité que mes interlocuteurs.

A cet égard, mon terrain français est apparu plus compliqué. Contrairement aux Etats-Unis, où mon statut d'étranger me permettait parfois de m'abstraire de certains rapports de domination, il y était plus difficile de me départir de mon rôle de chercheur blanc francilien, souvent associé à une classe dominante. Cette question a été renforcée à Paris par le fait que je pouvais être amené dans la même journée à donner des cours, aller à un séminaire de recherche, et/ou me rendre à un concert ou faire un entretien, soit tout un ensemble de situations n'obéissant pas aux mêmes normes. Mener de front ces différentes activités a donc nécessité d'adopter des techniques permettant d'effacer ou de minimiser certains marqueurs sociaux, telles que l'adoption de tenues neutres, permettant d'assurer un cours dans la journée et de faire du terrain le soir.

Enfin, c'est avec mon statut d'auditeur de rap qu'il a fallu composer tout au long de l'enquête. En tant qu'auditeur, je possédais avant ma recherche des goûts spécifiques, qui ont influencé tant ma prise de contact avec des acteurs que les lieux dans lesquels j'ai pu me rendre. Or, cette question a pu être un handicap pour l'acquisition de résultats, dans des scènes où les différences en termes de goûts musicaux tendent souvent à s'aligner sur des mécanismes de ségrégation (voir Chapitre 6). De plus, il a fallu s'adapter aux changements de référentiels qui pouvaient exister d'une scène à l'autre : les rappeurs reconnus et les goûts locaux n'étaient pas les mêmes entre les différentes villes. Dans ce cadre, l'enquête est souvent passée par un travail d'acculturation aux normes locales, qui a pu occasionner des changements dans mes goûts d'auditeur.

Il a fallu pour cela identifier les acteurs et les lieux qui comptaient au sein de chaque scène. Ici, le travail s'est rapproché de celui mené par Ian Condry pour le rap japonais. Avec le concept de « genba », il montre comment son enquête est partie des lieux qui importaient pour les acteurs locaux soit, au Japon, les clubs dans lesquels pratiquent les rappeurs (Condry, 2006). Dans mon cas, ces lieux n'étaient pas forcément les mêmes en fonction des scènes étudiées. Il a donc été nécessaire d'adopter un ensemble de techniques pour arriver à les identifier. Cette question a été d'autant plus importante que, sur des scènes importantes telles

que Paris ou Atlanta, il était assez facile de se retrouver perdu au sein de la multitude d'acteurs et d'événements.

L'approche adoptée a été de passer par des réseaux d'acteurs locaux. A cet égard, l'utilisation de Facebook a été particulièrement utile pour identifier des événements importants au sein de la scène. Ces dernières années, ce réseau est devenu un outil central pour les rappeurs, comme pour d'autres d'artistes, afin d'assurer leur promotion. La frontière y est parfois floue entre le réseau amical et le réseau professionnel. Ainsi, les rappeurs commencent souvent à effectuer leur promotion via leur profil personnel, où les informations ne sont transmises qu'à leurs « amis ». Lorsque leur réputation se développe, ils créent une « page » publique. Sur celle-ci, tout membre du réseau peut accéder aux dernières informations de l'artiste, et décider de le suivre en « likant » la page. A partir de ces différents canaux, les rappeurs créent des « événements », généralement publics, qui annoncent leur prochain concert, et auxquels il est possible de signaler sa participation.

Ce réseau m'a donc permis de me tenir au courant des dernières actualités de chaque scène. Après chaque entretien, je « likais » la page de l'enquêté, lorsque celui-ci en avait une, et je procédais à son ajout en tant qu'« ami » sur ce réseau social. Il était alors possible d'être invité à certains événements qu'ils organisaient ou d'observer ceux auxquels ils se rendaient. De plus, la page Facebook de chaque événement me permettait de voir à l'avance combien de mes contacts comptaient s'y rendre, et dans quelle mesure l'événement allait être « important » pour le réseau que j'étais en train d'intégrer.

Cette identification de différents réseaux dans chacune des villes m'a ainsi permis de capter des moments centraux dans chacune des scènes. Elle a cependant présenté un risque : celui de concentrer l'analyse sur un réseau dominant au sein de la scène. Des études ont en effet montré comment certaines catégories de population, notamment les classes populaires, tendaient à faire de l'usage de certains lieux une ressource, leur permettant de s'imposer localement au détriment d'autres groupes sociaux (Renahy, 2010). Si cette approche a occasionné certains angles morts dans la réflexion, ces défauts ont été compensés par le fait de mettre l'accent sur le rôle joué par l'usage des lieux dans chaque scène, et sur la façon dont ceux-ci étaient privilégiés par certaines catégories d'acteurs.

2. Approcher les villes du rap entre enquête ethnographique et analyse de contenu

Si mon regard de chercheur a changé en fonction des scènes et de l'avancée du terrain, l'enjeu a été d'obtenir des résultats qui ne soient pas liés uniquement à l'un des cas étudiés, mais qui puissent s'articuler entre eux dans le cadre d'une réflexion comparative.

Cette systématisation est passée par l'adoption d'un même protocole d'enquête sur l'ensemble des espaces analysés. Si l'utilisation de ces techniques a permis d'articuler ensemble des résultats obtenus, cette démarche a cependant présenté des limites. C'est donc également certains arrangements avec cette méthodologie de départ qui ont permis de faire avancer l'enquête, dans le cadre d'un terrain s'apparentant à une expérience individuelle globale.

d) Des techniques d'enquête formalisées : observation, entretien et analyse de contenu

L'enquête menée dans les scènes rap s'est d'abord fondée sur un certain nombre de techniques emblématiques de l'analyse qualitative en sciences sociales : l'observation, l'entretien et l'analyse d'œuvres.

- **L'observation**

Cette recherche ayant entre autres pour objectif d'analyser les scènes locales du rap, elle s'est d'abord concentrée sur l'étude des pratiques spatiales que l'on pouvait y retrouver.

Pour cela, l'enquête s'est fondée d'abord sur un travail d'observation. Cela permettait de s'éloigner de la sphère du discours, pour capter la pratique du rap en train de se faire, dans les lieux dans lesquels elle se déployait.

Loin d'aborder l'ensemble des espaces liés au rap dans les différentes villes, la démarche d'observation s'est concentrée en priorité sur les lieux du spectacle vivant. Ce choix résulte d'une contrainte matérielle : contrairement aux studios d'enregistrement ou de radio, il s'agissait de lieux ouverts au public extérieur. Ils étaient donc un excellent mode d'entrée dans la scène.

Les concerts et les soirées possédaient aussi l'intérêt de montrer des performances faisant sens à de multiples niveaux. En tant qu'événements éphémères, ils témoignaient d'abord d'une première étape de l'ancrage du rap dans la ville. Ils permettaient aussi d'observer le déploiement de ces pratiques dans un contexte particulier : celui du contact avec le public. Dans ce cadre, les concerts montraient comment les performances des rappeurs étaient mises en scène dans le but de toucher un certain public, et l'impact que celui-ci avait dans la production même du genre. Enfin, l'accessibilité de ces événements faisait bien souvent de ceux-ci des lieux de rencontre pour les acteurs de la scène. Dans ce cadre, l'étude des performances ne se limitait pas à observer l'interaction entre des artistes et un public, mais également celles se déroulant entre les différents individus en présence, certains d'entre eux jouant un rôle au sein de la scène locale.

J'ai par la suite cherché à étendre mes observations à d'autres espaces, afin de passer de la « scène » (*frontstage*) aux « coulisses » (*backstage*) (Goffman, 1973b). Cette démarche a impliqué de se détacher des lieux de la représentation pour aller vers ceux de la production. Cette tentative a été couronnée de plus ou moins de succès en fonction des scènes. Si j'ai pu ponctuellement me rendre dans des studios d'enregistrement, ceux-ci n'ont pas fait l'objet d'une fréquentation régulière. Dans la plupart des scènes, ce monde était difficile d'accès (on ne peut y entrer sans être introduit par un contact) et très éclaté (de nombreux artistes possèdent aujourd'hui un studio chez eux, un *home-studio*, qui limite la portée des studios commerciaux). Sur ce plan, Atlanta a fait figure d'exception : la scène étant composée en grande partie d'acteurs désireux de percer dans le monde de la musique, on constate une certaine porosité entre l'espace de la représentation et celui de la production. Ainsi, j'ai pu avoir accès régulièrement à l'autre côté de la barrière, les coulisses étant accessibles à toute personne désireuse de s'investir dans la scène.

D'autre part, la volonté d'accéder aux coulisses s'est traduite par un approfondissement de l'étude des espaces du spectacle vivant, en passant de l'étude des concerts à celle de leur production. Cette approche a été facilitée par la relation que j'ai pu établir avec des acteurs des différentes scènes. En outre, au mois de juin 2012, j'ai également eu l'occasion d'accéder pleinement à des coulisses du monde du spectacle dans la région parisienne en étant embauché en tant que bénévole dans le cadre du festival Paris Hip-Hop.

L'analyse des lieux menée durant ce travail a donc relevé d'une forme d'observation ponctuelle, même si l'objectif a été de prolonger le temps d'observation au maximum. Néanmoins, mon statut de chercheur a été amené à varier en fonction des situations. L'analyse des événements s'est d'abord effectuée en tant qu'« observateur incognito » (Arborio, Fournier, 2005). Lors d'un concert ou d'une soirée, je me fondais dans la masse, analysant des situations où ma position n'avait que peu d'influence sur les pratiques observées. Cependant, les concerts sont devenus peu à peu un lieu d'interconnaissance. J'y étais reconnu par certains acteurs, et j'y allais pour entretenir mon réseau, bénéficier de discussions informelles ou même d'opportunités d'entretiens. Dans certains cas, je suis alors passé au statut d'« observateur à découvert » (Arborio, Fournier, 2005), signe de l'avancée de mon terrain mais aussi de mon intégration progressive en tant qu'acteur à part entière au sein des scènes.

Au cours de ces observations, c'est également ma fonction qui a été amenée à varier, allant du rôle de spectateur lambda à celui de bénévole. Cela m'a permis de varier les points d'observations, passant d'un observateur anonyme à un observateur participant. L'intérêt de ce dernier statut est qu'il me permettait de relire différemment ce que j'avais pu observer en tant que spectateur, partant du principe qu'« on ne peut ressentir le sens pris par certaines pratiques sans en être » (Pinçon, Pinçon-Charlot, 2005, p.69). Mais il m'offrait également la possibilité d'accéder à des situations d'interactions que je n'aurais pu observer autrement, et d'approfondir mon analyse des mondes artistiques du rap.

Pour ces observations, il m'a fallu adopter une méthodologie qui puisse me permettre de ne pas passer à côté d'informations importantes. Les évènements s'apparentent en effet à un terrain dont il est parfois difficile de retirer des données. Il n'est pas possible d'y revenir pour les observer une seconde fois, ou pour prendre des photos d'un élément qui aurait pu être oublié. Il m'a donc été nécessaire d'établir au préalable une grille qui puisse me permettre d'aiguiser mon regard et, lors de ma prise de notes, de ne pas oublier l'ensemble des dimensions que je souhaitais observer (Annexe 2). Cette grille, sous forme de catalogue, a constitué une base dont je me suis néanmoins rapidement détaché. En effet, au fil de la recherche, mes objectifs d'observation à chaque événement sont devenus de plus en plus spécifiques, soit par rapport aux enjeux d'une scène particulière, soit par rapport à une thématique que je souhaitais développer (les *open mics*, les festivals, etc.).

Au total, ce sont donc 110 concerts qui ont été observés sur les quatre scènes qui ont formé mon terrain. Le Tableau 3 donne la répartition de ceux-ci en fonction des différents cas d'études. Il faut préciser que le décompte ne considère que les concerts qui ont donné lieu à une prise de note sur un carnet d'observation et qui ont pu servir de base à l'analyse comparative.

Tableau 3 : Décompte des observations et des entretiens menés durant l'enquête de terrain

	Entretiens semi-directifs[126]	Observations de concert
France	**29**	**62**
Région parisienne	16	47
Région lilloise	17	15
Etats-Unis	**41**	**48**
Atlanta	23	25
Twin Cities	18	23
Total	**69**	**110**

- **L'entretien**

L'étude des pratiques a été complétée par une analyse des discours tenus par différents acteurs de la scène. La technique qui a été privilégiée pour cela est celle de l'entretien semi-directif. Celle-ci permettait de mettre en évidence deux types d'éléments utiles à l'analyse.

D'une part, elle donnait à entendre des discours sur les pratiques. L'entretien était en cela un outil complémentaire à l'observation. Il permettait de comparer mon interprétation des pratiques spatiales avec celle qu'en faisaient les personnes fréquentant les événements liés au rap.

D'autre part, les entretiens permettaient d'accéder aux représentations de la scène locale par des individus qui en était partie intégrante. Par ce biais, il était possible d'observer ce que différents acteurs, occupant différentes positions au sein de la scène, considéraient comme étant les normes qui la régissaient et la manière dont ils orientaient leurs pratiques.

Les personnes interrogées au cours de l'enquête possédaient des fonctions assez diverses dans le domaine du rap. En effet, l'approche par la scène invite à considérer la production d'un genre musical comme le fait d'un monde artistique dans lequel sont investis des acteurs aux fonctions différentes. J'ai ainsi rapidement cherché à m'éloigner de la seule étude des rappeurs pour rencontrer les autres personnes participant aux chaînes de coopération conduisant à la production des œuvres (Becker, 2010).

Cependant, la production du rap impliquant un éventail d'acteurs aux fonctions diverses, j'ai dû me poser la question du classement à adopter pour les différentes personnes interviewées. Au premier abord, cette classification pourrait être définie par la position occupée dans la chaîne de coopération. Dans son approche de la création artistique en ville, Boris Grésillon distingue par exemple trois catégories de personnes investies ce processus : les producteurs, les médiateurs et les récepteurs (Grésillon, 2008). Si l'on reprend cette typologie,

[126] Cette colonne répertorie le nombre d'entretiens qui ont concerné le rap dans chaque ville et chaque pays. Plusieurs entretiens ayant été effectués avec des acteurs investis à la fois dans la région parisienne et la région lilloise, ils ont été répertoriés dans les deux cases. Il en résulte une différence entre le total du cumul des deux cases et le nombre d'entretiens concernant la France dans son ensemble. Sur le tableau récapitulatif présenté en Annexe 3, les entretiens concernant les deux villes ont été représentés avec des hachures correspondant aux couleurs de chaque scène.

les entretiens se sont incontestablement focalisés sur les deux premières catégories, mettant les acteurs de la réception au second plan. En effet, l'objectif de cette recherche était de remonter depuis les imaginaires présents dans les œuvres vers les espaces dans lesquels se faisait leur production, en procédant à une étude en amont des produits musicaux.

Néanmoins, cette classification ne saurait être complètement opératoire. En effet, les « récepteurs » participent également à la production du genre rap : dans les interactions de type concert, c'est notamment la manière dont le public reçoit, ou est supposé recevoir, les performances des rappeurs qui va orienter l'élaboration de celles-ci. De plus, les « producteurs » et les « médiateurs » sont aussi des auditeurs de rap. Les interroger permet donc d'obtenir des informations sur la réception du genre rap localement. Plus largement, la majorité des acteurs rencontrés occupaient bien souvent de multiples fonctions qui pouvaient être rangées dans au moins deux des trois étapes que sont la production, la médiation et la réception. Dans ce cadre, la production des œuvres musicales au sein des scènes serait plutôt à voir comme une co-construction entre différents acteurs présents au sein de ces trois ensembles.

La classification pourrait donc se faire par rapport au rôle joué par les différents acteurs. Howard Becker distingue deux catégories d'individus investis dans la production d'une œuvre artistique : les artistes et les personnels de renfort, ces derniers correspondant à « l'offre potentielle des ressources humaines constituée pour tel ou tel projet artistique » (Becker, 2010, p.97). Cependant, dans le modèle de Becker, la limite de cette dernière catégorie pose problème. Les personnels de renfort désignent tous les individus investis dans la production artistique, même ceux qui en sont plus éloignés, du moment que leur activité contribue à soutenir l'artiste dans sa tâche.

Ainsi, la sélection du type d'acteur à interroger s'est plutôt faite selon un prisme spatial : il s'est agi d'effectuer des entretiens auprès de tous types de personnes investies dans la production des œuvres à l'échelle locale. Les personnes interrogées n'ont alors pas été choisies selon un type d'activité défini au préalable. En effet, si l'étude des différentes scènes a montré la récurrence de certaines d'entre elles (manager*, tourneur*, programmateur, DJ, etc.), ce ne sont pas toujours les mêmes qui ont été au centre de l'économie locale du rap. Dans ce cadre, l'enjeu du terrain a justement été d'identifier les types d'acteurs qui « comptaient » au sein de chaque scène, et qui jouaient le rôle de *gatekeeper*[127] pour la production et la diffusion des œuvres.

En raison de la diversité des individus rencontrés, il n'a pas été possible d'établir au préalable une grille type, qui aurait servi pour l'ensemble des situations. Si la plupart des entretiens ont tourné autour de certaines thématiques récurrentes, les questions devaient à chaque fois être adaptées en fonction de l'activité de la personne au sein de la scène, de son importance dans ce monde artistique au moment de l'entretien, et de son profil individuel. Les entretiens avec les rappeurs demandaient par exemple d'étudier auparavant les albums et les clips qu'ils avaient déjà publiés. Ce travail préparatoire permettait de rentabiliser au maximum le temps de l'entretien, en faisant parler l'artiste sur ses œuvres, plutôt que de lui demander

[127] Terme pouvant être traduit en français par « gardien ». Je l'utiliserai pour désigner les personnes qui « gardent » l'accès à certaines sphères de l'univers du rap.

de répéter ce qu'il avait déjà pu exprimer ailleurs. Parfois il était aussi la condition *sine qua non* de ma crédibilité en tant que chercheur. Il est en effet arrivé à plusieurs reprises qu'un rappeur accepte un entretien avec moi uniquement car j'avais pu prouver que j'avais écouté certains de ses morceaux.

Au total, ce sont donc 69 entretiens, d'une durée allant de 30 minutes à 3 heures, qui ont été menés sur les quatre scènes. Réalisés parfois en tête à tête, parfois avec plusieurs personnes à la fois (lorsqu'il s'agit par exemple d'un groupe, ou d'un artiste accompagné de son manager), ils ont impliqué au total 79 acteurs. Un décompte de chaque entretien figure dans le Tableau 3 et un tableau récapitulatif du profil de chaque enquêté est présenté en Annexe 3.

Dans certains cas, il a été fait le choix d'anonymiser les personnes interrogées. En effet, citer nominalement certains acteurs posait problème en raison du cadre spatial adopté par l'enquête. Les scènes locales étant un milieu d'interconnaissance assez réduit, il était fréquent que les acteurs rencontrés se connaissent entre eux, mais également qu'ils « parlent » sur d'autres acteurs. Retranscrire leur discours en les nommant pouvait donc poser problème vis-à-vis de leur statut dans le monde du rap.

Cependant, l'anonymisation n'a pas toujours été possible. En effet, l'étude des images et des pratiques de l'espace au sein des scènes impliquait bien souvent de mettre en perspective des œuvres, produites par des artistes clairement identifiés, avec le discours tenu par les acteurs ayant participé à leur production. De plus, certains enquêtés ne pouvaient être anonymisés, leurs propos ne valant que par leur situation au sein de la scène. Le choix a donc été fait de recourir à une anonymisation partielle : certains acteurs apparaissent en leur nom propre, tandis que d'autres ne sont pas présentés nominalement. Bien souvent, ce sont les rappeurs qui ont été rangés dans la première catégorie, tandis que les personnels de renfort ont plutôt figurés dans la seconde.

Le tableau mentionne un certain nombre de données concernant le profil social et la position de chaque enquêté dans la scène, afin de pouvoir contextualiser au mieux la parole de chacun. Pour les acteurs états-uniens, c'est d'abord l'appartenance raciale revendiquée qui a été indiquée. Etant donné la place de cette dernière catégorie dans ce travail et, plus largement, dans la société aux Etats-Unis, il semblait important que celle-ci soit mentionnée. Pour certains acteurs, il a également été indiqué dans la même case, entre parenthèses, l'origine étrangère. Celle-ci a été signalisée, à la fois dans le contexte français et états-unien, dans deux cas : lorsque l'individu était né ailleurs que dans son pays d'habitation et lorsque cette circonstance était suffisamment importante pour avoir été précisée lors de l'entretien. Cette mention permet de se faire une idée plus précise du parcours de chaque personne. Aux Etats-Unis, elle permet particulièrement de nuancer l'appartenance raciale (par exemple dans le cas des immigrés africains, qui auraient autrement été compris dans la catégorie « Noirs »).

Une catégorie « rap comme source de revenus principale » a également été ajoutée à la fin du tableau. Cette indication fait référence à la situation de l'individu au moment de l'entretien, qui a pu évoluer par la suite. Remplir cette colonne a parfois nécessité d'opérer des choix. Dans certains cas, il était parfois compliqué de savoir ce que « vivre du rap » voulait dire. En effet, certains acteurs vivent parfois d'activités liées au rap ou à la musique, sans pour autant qu'elle soit en rapport direct avec leur développement de carrière. Il peut s'agir de faire

des ateliers d'écriture dans une MJC, de travailler dans une structure associative (et éventuellement événementielle), de faire la communication d'une salle de concert au quotidien… Néanmoins, maintenir cette colonne a semblé important pour plusieurs raisons. Elle contribue à apporter des données de contexte sur les personnes interrogées, et notamment sur leur place dans les mondes artistiques étudiés. Elle apporte par ailleurs des renseignements sur les espaces étudiés en eux-mêmes, et notamment sur le degré de professionnalisation des acteurs dans les réseaux locaux fréquentés. Elle montre enfin que l'enquête de terrain n'a pas cherché à fixer de limites dans leur niveau de professionnalisation, les entretiens ayant été faits tant avec des amateurs qu'avec des professionnels. Fixer de telles barrières aurait de toute manière été complexe dans le cadre de l'enquête, un grand nombre d'acteurs passant fréquemment d'un statut à l'autre.

Ce tableau donne également de nombreuses informations concernant la dimension spatiale des entretiens effectués. Le code couleur est tout d'abord utilisé pour désigner à la fois la ville dans laquelle a été effectué l'entretien (en première colonne), et la scène par rapport à laquelle se situe la personne enquêtée (reste du tableau). Plusieurs acteurs figurent en hachuré. En effet, j'ai cherché, lorsque j'en rencontrais, à interroger des individus qui possédaient une connaissance sur plusieurs de mes cas d'étude. Cela permettait qu'ils fassent eux-même la comparaison entre ces différents lieux, complétant mes propres observations. Cela a été possible notamment dans le cas français, où certains étaient amenés à circuler entre le Nord et la région parisienne.

La sixième colonne apporte des éléments complémentaires en détaillant l'appartenance géographique des acteurs. Pour les artistes, il est indiqué l'aire géographique qu'ils affirment représenter ainsi que le lieu de vie actuel, lorsqu'il différait et qu'il a été mentionné. Pour les autres types d'acteurs, c'est le rayon d'action de la structure représentée qui a été indiqué.

Enfin, l'âge et le sexe ont été mentionnés, respectivement dans la huitième et neuvième colonne. Cela permet d'avoir une idée de la diversité ou de l'homogénéité de l'échantillon interrogé. L'âge des acteurs au moment de l'entretien va de 18 à 46 ans, soit une fourchette relativement large. Cette structure de l'échantillon est proche de celle qui a pu être observée dans les différents terrains. La borne supérieure peut probablement être interprétée comme le le résultat d'un effet de génération concernant la réception et la pratique du genre rap. La borne inférieure peut s'expliquer par la présence d'un âge minimum pour être engagé dans la scène locale et effectuer les activités qui y sont liées (se rendre ou jouer à des concerts, signer un contrat, etc.). Alors qu'il est possible de pratiquer le rap en amateur durant l'adolescence, ce n'est qu'à partir de la majorité légale qu'il semble possible de s'impliquer pleinement dans la scène.

Concernant le sexe, en revanche, l'échantillon est beaucoup plus homogène. Sur 79 acteurs, seules 4 femmes ont pu être interrogées. Cela fait écho à un effet de structure dans les mondes du rap. En France comme aux Etats-Unis, le rap est un milieu très majoritairement masculin. Cette irrégularité de la distribution genrée des individus investis dans le domaine musical n'est d'ailleurs pas l'apanage du rap. Comme le montre Marie Buscatto (2003), le jazz en France est aussi un milieu très majoritairement masculin, où les femmes, quand elles sont

présentes, sont cantonnées au rôle de chanteuse[128]. Ainsi, malgré des efforts, il a été très difficile d'obtenir des entretiens avec des femmes investies dans le milieu du rap. Il faut préciser par ailleurs que, l'enquête étant axée sur la dimension spatiale de cette musique, le sexe des individus n'a pas été le premier critère dans le choix des informateurs : il s'agissait de choisir des personnes ayant des choses à dire sur l'ancrage spatial du rap ou l'organisation de la scène. De fait, les personnes qui ont été le sujet de mes entretiens se sont retrouvé être, de manière extrêmement majoritaire, des hommes[129].

- **L'analyse des œuvres**

Enfin, au croisement entre l'étude des discours et des pratiques, j'ai effectué une analyse de différentes œuvres de rap. Une partie de cette étude et sa justification fait l'objet d'un chapitre spécifique (Chap. 3). Plusieurs éléments peuvent être donnés d'emblée sur la manière dont s'est constitué le corpus et l'analyse qui en a résultée.

D'une part, l'étude des œuvres a eu pour objectif d'apporter des données de contexte sur chacune des scènes étudiées. Si l'étude de la littérature sur le rap permettait de se faire une première idée de la place de chaque scène au sein du monde du rap français et américain, celle-ci devait être complétée par des données tangibles. Ainsi, j'ai décidé de procéder à une étude des ventes d'albums, à travers le cas des disques d'or du rap obtenus dans les deux pays entre 2001 et 2012. L'objectif de cette démarche a alors été de produire des cartes de la répartition des disques d'or selon l'origine géographique des artistes, permettant de se faire une idée des principaux pôles du rap dans chaque pays et, en creux, des zones plus périphériques.

D'autre part, l'étude des œuvres a eu pour vocation de permettre une analyse des images de l'espace local qui s'y retrouvaient. L'objectif était ici de mettre en perspective les pratiques en train de se faire que j'observais au sein de la scène avec des représentations et des performances déjà cristallisées dans le cadre d'œuvres artistiques.

Dans un premier temps, cette étude des œuvres a eu pour objectif de fournir une première entrée dans la scène, en analysant les images de l'espace qui dominaient dans les produits rap avant le début de l'enquête. Il s'est agi de voir comment elles formaient un

[128] On pourrait d'ailleurs se demander dans quelle mesure cette distribution genrée ne se retrouve pas, dans les musiques liées au hip-hop, entre le rap, représenté très majoritairement par des artistes masculins, et le *R'n'B*, souvent pratiqué par des chanteuses. Cependant, à l'inverse du rap qui a suscité depuis plusieurs décennies de nombreuses études, le *R'n'B* reste un objet très peu couvert par les sciences sociales.

[129] Cet équilibre aurait sans doute été différent si le travail s'était focalisé sur le public du rap. Les enquêtes statistiques menées sur les préférences musicales des français et des états-uniens montrent en effet qu'une certaine partie des auditeurs de rap sont des auditrices, et ce malgré une nette différence entre les deux pays. En France, 20% des personnes qui choisissent le rap comme genre préféré en 2008 sont des femmes. Le taux se monte à 40% lorsqu'il s'agit de définir le genre musical écouté le plus souvent (Donnat, 2008). A la même période, les femmes composent 44% des personnes qui choisissent le « Rap/Hip-Hop » comme genre préféré aux Etats-Unis (*National Endowment for the Arts*, 2009). Cet équilibre s'est retrouvé dans les concerts observés où les femmes composaient entre un quart et la moitié du public.

contexte par rapport auquel se placent les pratiques observées dans les différentes scènes. Cette étude a constitué un matériau d'analyse qui a été exploité aux Chapitres 3, 4 et 5.

Dans ce cas précis, un corpus spécifique a été établi pour chaque scène. L'analyse s'est faite en remontant dans le temps, plutôt qu'en observant les œuvres produites au moment du terrain. L'étude des œuvres s'est arrêtée en 2010 pour Minneapolis, et en 2012 pour les autres terrains.

J'ai décidé de partir d'un support particulier : celui de l'album. Ce matériau présentait l'intérêt de fournir un assemblage de morceaux, qui ont été rassemblés pour donner à voir une image d'un artiste perçue comme pertinente au moment de sa sortie. Si elle a porté notamment sur les paroles des morceaux, l'analyse est allée au-delà en s'attachant à l'étude des supports visuels qui accompagnent bien souvent la sortie d'un album, comme les pochettes d'albums et les clips. L'enjeu n'a pas été d'analyser les différents éléments séparément (les paroles, les clips, les pochettes dans les différents scènes), mais de voir comment, dans chacun des terrains, se dégageaient des images du lieu qui pouvaient se retrouver en même temps dans les différents contenus.

Ces produits musicaux ont cependant été sélectionnés différemment en fonction du cas d'étude. En effet, les scènes étudiées ne possédant pas le même poids dans le monde du rap, il n'existait pas la même masse de produits musicaux dans chaque cas, et ceux-ci n'empruntaient pas le même canal de diffusion. L'ensemble des éléments méthodologiques ayant guidé la constitution du corpus est détaillé dans la première partie du Chapitre 3.

Dans un second temps, l'analyse des œuvres s'est faite à partir de matériau récolté durant l'enquête. Son rôle était avant tout de mettre en regard les discours et les pratiques des acteurs observées durant l'enquête avec les images présentes dans les œuvres récentes. Contrairement au cas précédent, cette étude n'a pas été menée de manière systématique. Elle a plutôt été utilisée en guise d'éclairages ponctuels permettant de mieux mettre en valeur les résultats apportés par l'enquête ethnographique.

- **De l'usage de matériaux hétéroclites récoltés sur le terrain : documents de concert, articles de presse et discussion informelles**

Si l'enquête a donc tourné autour de trois techniques formelles principales, le travail de terrain ne s'est pas arrêté à cela.

En effet, l'application de certaines techniques a rencontré des limites. Celles-ci se sont retrouvées notamment lors des entretiens. En tant que forme d'« institutionnalisation du moi » (Beaud et Weber, 2010, p.159), l'entretien donne bien souvent à entendre un discours public. Or, cette situation a pu poser problème pour obtenir des résultats concluants. D'autres études ont déjà montré les limites des entretiens formels dans les cas où les enquêtés peinent à formuler un discours construit sur la longue durée ou ont des réticences à parler devant un micro (Bruneteaux et Lanzarini, 1998). Dans le cas du rap, la situation est cependant inverse : dans un domaine où il s'agit justement de se construire un discours public, notamment vis-à-vis des journalistes, il a parfois été difficile lors des entretiens de demander aux acteurs de se livrer, et d'aller au-delà d'une parole préconstruite. De plus, l'adoption d'un prisme géographique dans le cadre des enquêtes est un aspect qu'il n'a pas toujours été facile

d'aborder avec les acteurs interrogés, soit parce que les personnes interrogées n'avaient pas l'habitude de répondre à ces questions, soit parce que ce lien à l'espace était pour eux de l'ordre de l'évidence. La récolte d'information la plus pertinente sur ce sujet s'est donc souvent faite lors de discussions informelles. S'il a parfois été difficile de retranscrire exactement ces éléments, ceux-ci n'étant pas enregistrés mais notés, plusieurs heures après, je les ai prises en compte comme donnée de terrain[130].

De plus, il est apparu rapidement que la fréquentation des scènes était une pratique ne pouvant être résumée par le seul terme d'« observation ». Ainsi, la démarche de terrain a été l'occasion de recueillir un ensemble d'éléments hétéroclites sur chacune des scènes, allant de prospectus récoltés durant les événements aux articles de presse spécialisée et généraliste, en passant par des documentaires sur les scènes locales. Ces éléments ont été complétés par un ensemble de ressources numériques que j'ai pu acquérir sur les différents acteurs interrogés. Les statuts postés par mes enquêtés sur Facebook ont en effet formé un ensemble de discours qui ont pu compléter, de temps à autres l'analyse des entretiens, des concerts et des produits musicaux.

Tous ces éléments ont formé un matériau hétéroclite, mais non négligeable, qui a été utilisé à différents niveaux de l'analyse. En outre, cette prise en compte de l'informel et des matériaux de terrain a amené à remettre en cause la coupure entre les différentes techniques d'enquête formalisées au préalable. La technique de l'« observation » n'était donc pas qu'une analyse des pratiques puisqu'elle donnait lieu également à la récolte d'un matériau documentaire et à des discussions informelles. De même, l'entretien dépassait le simple cadre de la discussion formelle enregistrée, puisqu'il se prolongeait aussi souvent par des discussions informelles. Enfin, plus largement, le « terrain » n'était pas limité à des moments de concerts ou de discussion avec les acteurs du rap, mais était intégré à une expérience plus globale des villes dans lesquelles se situait mon enquête. Ces éléments ont amené à reconsidérer les terrains comme une démarche beaucoup plus large, celle d'une appréhension de la ville éminemment personnelle.

e) Aux delà des méthodes formelles : l'expérience personnelle dans la démarche de terrain

Au-delà d'une série de techniques d'enquêtes formalisées et séparées, le terrain a été étroitement lié à une expérience personnelle des villes que j'arpentais. Il relève ainsi d'un bricolage méthodologique qui ne rend compte que partiellement de la démarche globale qui a permis d'acquérir des informations sur les scènes. Ce sont bien souvent les « à côté » du terrain qui ont été servi à obtenir des résultats. Durant mon travail d'enquête, ceux-ci se sont notamment retrouvés sur plusieurs plans.

[130] Dans le tableau récapitulatif des entretiens situés en Annexe 3 apparaît ainsi une colonne intitulée « type de source », qui liste les différents niveaux d'implication relationnelle avec l'enquêté. Y sont notamment mentionnés les discussions informelles, les observations lors des concerts et le statut d'informateur privilégié. La date mentionnée dans le tableau reste celle de l'entretien semi-directif, qui a le plus souvent été le moment central pour la récolte de données.

L'enquête a d'abord été menée en parallèle d'une expérience de la ville vécue au quotidien. Celle-ci n'a pas été semblable dans les différentes régions urbaines, dans la mesure où certaines m'étaient connues au préalable tandis que d'autres ont été découvertes lors de mon enquête. De plus, les conditions matérielles du terrain n'étaient pas les mêmes dans tous les cas : alors que j'ai habité durant des périodes plus ou moins longues dans la plupart de mes villes d'enquête, le terrain dans le Nord de la France n'a par exemple été le fait que de séjours ponctuels, que j'effectuais depuis Paris.

Néanmoins, à chaque fois, l'enquête me donnait l'occasion d'arpenter la ville, de la découvrir ou de la redécouvrir en intégrant l'image qui en était formulée par les rappeurs. Cette pratique de la ville a amené également à une redécouverte du rap. Dans les morceaux ou dans les clips, les rappeurs font bien souvent référence à des espaces extrêmement spécifiques de l'espace urbain, ce que Murray Forman qualifiait dans son livre d'« extrême local » (Forman, 2002, p.xviii). Or, alors que ces lieux peuvent parfois évoquer des espaces urbains génériques pour un auditeur ne connaissant pas la ville d'origine des artistes, ils sont des espaces porteurs de sens pour les acteurs locaux. La pratique de la ville menée dans le cadre de ma recherche a donc parfois pu me conduire à changer de regard sur les espaces mis en scène dans les clips et à me rendre compte de la dimension symbolique que pouvait revêtir leur présence dans les œuvres. Ainsi, la phase de terrain s'est faite en lien avec à une expérience touristique de la ville. Le rap jouait en cela un rôle proche du guide, amenant à (re)découvrir la ville à travers un imaginaire spécifique. Mais c'était également l'expérience de la ville hors du monde du rap qui amenait à mieux comprendre les discours et les performances des rappeurs dans leurs œuvres.

Au-delà d'un ensemble de techniques formalisées, c'est aussi la prise de distance avec le terrain qui a pu être un moyen paradoxal de mener des enquêtes. Dans des phases d'enquête, le fait de « sortir » du terrain a été un outil précieux pour mieux comprendre la spécificité de l'objet étudié. Par exemple, lors de mes séjours à Atlanta, j'ai occupé une partie de mes moments de loisir à investir le réseau Couchsurfing[131] de la ville. Or, dans les cas des villes européennes, il a été montré comment les visites effectuées par les membres de ce réseau s'alignent souvent sur la carte de la gentrification de l'espace urbain (Le Bigot et Fleury, 2013). De même, à Atlanta, ce réseau était investi par des individus socialement et spatialement situés, avant tout par des Blancs. La fréquentation du groupe Couchsurfing de la ville a ainsi permis de révéler la spécificité de la scène rap d'Atlanta, investie quasi-exclusivement par des Noirs et, plus largement, l'ampleur de la ségrégation raciale au sein de la ville. En effet, les individus que je rencontrais au sein de la scène rap et ceux que je fréquentais via Couchsurfing me tenaient des discours sur leur ville bien différents les uns des

[131] Désignant de manière littérale le fait de passer d'un canapé à un autre, Couchsurfing est un réseau d'hébergement où des hôtes acceptent de « prêter » leur canapé à un voyageur de passage dans leur ville. La mise en contact se fait via un réseau social en ligne où les individus se créent des profils décrivant leur personnalité. Le site inclut aussi des forums liés aux différentes villes où les résidents permanents et temporaires peuvent échanger, proposer des activités, donner des indications. Ainsi, les « couchsurfeurs » de différentes villes forment souvent un réseau local de personnes qui se retrouve autour de diverses activités.

autres. Pour les Noirs investis dans le monde du rap, Atlanta était souvent décrit comme une capitale, un lieu où « tout se passe », à la fois pour le rap et pour les populations noires. Pour les Blancs investis dans le Couchsurfing, Atlanta était au contraire dépeinte comme une ville morte, où il était difficile de trouver des choses à faire. Lors de mon arrivée sur place, l'une des premières choses que me conseillèrent mes connaissances blanches fut par exemple de « revoir à la baisse mes attentes » (*lower your expectations*) vis-à-vis de la ville.

Ainsi, l'enquête menée dans les différentes villes a bien souvent été liée à une « géographie intime de la ville » (Chapuis, 2012) que j'acquérais au long de mon enquête. Dans ce cadre, mon ressenti vis-à-vis des espaces que je fréquentais a pu constituer un outil pour obtenir des résultats d'enquête, mais aussi pour comprendre ma position par rapport aux scènes rap. Bien souvent, les endroits où je me sentais « à l'aise » correspondaient à ceux où je me trouvais en présence de personnes avec une situation sociale proche de la mienne. Lors des concerts au sein de la scène de la région lilloise, je me suis par exemple souvent retrouvé à passer une grande partie de mon temps avec les journalistes (blancs) de la scène. Cependant, ma place au sein des scènes a été sujette à évolution au fur à mesure de l'enquête. Des relations se tissaient avec les enquêtés, qui me permettaient de fréquenter d'autres sphères que celles dans lesquelles je me retrouvais au départ.

En conclusion, la volonté d'observer la production des représentations spatiales au sein du rap a amené à choisir des terrains permettant d'observer la dimension spatiale de ce genre musical sans l'essentialiser. L'objectif a été de mettre en comparaison différentes scènes dans deux pays différents, afin de pouvoir observer l'hétérogénéité des pratiques liées à ce genre musical, à la fois à l'échelle nationale et globale. Ce choix de terrain a impliqué de développer une approche particulière pour manier la comparaison tout au long de l'étude. Pour cela, l'enquête a mélangé des techniques qualitatives avec une analyse de contenu, permettant de systématiser l'approche entre les différents cas d'études. J'ai cependant fait le choix de garder une certaine distance vis-à-vis de ces techniques formalisées, afin de pouvoir appréhender le terrain comme une expérience globale, étroitement liée à mon expérience individuelle de la ville.

Cette méthodologie a donc pu rendre compte à la fois des points communs et des différences existant au sein de chaque scène étudiée, tout en intégrant leur analyse dans le cadre d'une problématique globale. Elle a servi le double enjeu de cette recherche : celui de rendre compte de l'hétérogénéité de la pratique du genre rap, tout en montrant les conséquences de la revendication de l'appartenance à un même genre musical. Elle a ainsi créé des conditions d'enquête favorables pour reconsidérer le rap à partir des contextes locaux dans lesquels il est pratiqué.

Conclusion de la Partie 1 :

Alors que, en France et aux Etats-Unis, le rap fait l'objet d'associations fortes à certains espaces, cette partie a permis de montrer comment leur origine était rarement interrogée. J'ai donc cherché à développer une approche qui permette de comprendre pleinement ce qui se joue dans cette relation.

J'ai d'abord montré la nécessité d'aborder cet ancrage comme un processus, qui pouvait prendre différentes formes en fonction des espaces dans lesquels le rap était pratiqué et discuté. Afin d'observer cette dimension c'est donc un besoin de recontextualisation de la pratique de cette musique qui est apparue.

Pour cela, l'approche par les scènes locales a fourni un bon point de départ. En mettant l'accent sur les contextes dans lesquels se fait l'activité musicale, cette perspective invitait à décomposer l'apparente homogénéité du rap en une diversité de pratiques. L'enjeu de cette partie a alors été de construire cette approche en terme théorique, en expliquant à quoi correspondait *une* scène dans les travaux de sciences sociales, et en terme méthodologique, en montrant comment j'avais abordé *les* scènes sur lesquelles allaient porter mon analyse.

A travers ce positionnement de et dans la recherche, ce sont aussi des premiers enjeux de la pratique du rap français et américain, et de leur ancrage spatial, qui ont pu être mis en évidence. En effet, les débats menés en sciences sociales, les enquêtes statistiques, et l'analyse des conditions d'enquête ont montré comment le rap possédait une place différente dans chacun des pays et chacune des villes étudiées. Ces contrastes se retrouvent notamment dans sa dimension spatiale, cette musique étant associée à des lieux différents en fonction des cas.

Dans ces différents contextes, les travaux étudiés et les acteurs rencontrés participent d'ailleurs activement à définir cette place, en diffusant ou en retravaillant certaines représentations liées à cette musique. Pourtant, les discours analysés jusqu'ici semblent généralement se placer par rapport à un ancrage spatial sur le rap déjà bien établi, suggérant que celui-ci s'est forgé en amont. Ainsi, à quel moment se fait cette association entre le rap et certains espaces ? Pour comprendre cela, il faut s'éloigner de l'étude du contexte de recherche pour observer comment les rappeurs eux-mêmes manient de cette question.

PARTIE 2 :
De l'authenticité à l'authentification : les enjeux des imaginaires du rap

Dans les discours sur le rap français et américain, l'expression d'un ancrage local est attribuée avant tout aux rappeurs. En effet, dans leurs morceaux, leurs clips ou leurs pochettes d'albums, ceux-ci mettent bien souvent en scène certains lieux et évoquent le lien qu'ils ont tissé avec eux.

L'étude de l'imaginaire qu'ils transmettent devrait donc permettre d'en apprendre davantage sur l'origine de cette association entre le rap et certains espaces. Cette relation étant exprimée de manière privilégiée dans les œuvres musicales, celles-ci formeront le terrain privilégié de cette partie. Leur étude sera cependant complétée par une analyse du discours de certains artistes, afin de comprendre le rôle qu'ils attribuent à cette dimension.

Ce travail sur l'imaginaire local permettra de poursuivre le mouvement de recontextualisation du rap entamé dans la partie précédente : il amènera à voir comment l'uniformité du genre cache en fait une grande diversité de positionnements et de revendications locales. Cette démarche nécessitera cependant de changer l'échelle d'analyse à laquelle sont généralement examinées les œuvres. Dans les travaux en sciences sociales, elles ont bien souvent été observées à l'échelle nationale, en étant considérées comme représentatives du rap français ou du rap américain dans sa totalité. Plus récemment, certains auteurs ont substitué à cette démarche des analyses centrées sur les artistes, observant comment les œuvres exprimaient un positionnement élaboré au fur et à mesure de leur carrière (Sonnette, 2013). Ici, j'aborderai une échelle intermédiaire, en montrant comment la définition des rappeurs se fait également à une échelle locale.

Cette étude permettra aussi de voir comment l'expression d'un ancrage local s'établit par rapport à des conventions et des débats qui traversent le genre. Je montrerai notamment comment elle s'inscrit dans une rhétorique particulière : celle de l'authenticité. A partir de cette partie, c'est donc une recherche de l'origine de cette authenticité musicale qui sera entamée, et qui conduira à observer les performances des rappeurs en lien avec les contextes dans lesquels elles prennent place.

En analysant des œuvres produites dans différentes scènes, je montrerai comment ces imaginaires locaux traduisent d'abord un positionnement des rappeurs par rapport à un contexte national, celui du rap français ou américain (Chapitre 3). Par la suite, je verrai que leur construction dépend aussi de l'image des lieux représentés et de celle des rappeurs qui l'évoquent (Chapitre 4). En complétant l'étude des œuvres par une analyse de discours d'artistes, je montrerai alors comment cette expression d'un ancrage local s'intègre dans une construction de leur authenticité au sein du genre.

Chapitre 3 : Situer les scènes : image du local, contexte national et authenticité

« Cherche pas à savoir quelle est la région la plus hardcore
J'décris juste le décor d'nos histoires du 59 Nord
J'suis pas v'nu ici pour vanter les crimes de nos rues
J'décentralise le rap parce que chaque coin a son vécu »
(Saknes, 2011, « Ma région », *Sur ma tête*, AN37[132])

"Come and ride wit me nigga[133], let me show you where we kick it at
Where them suckers get it at and hustlas keep the chickens at […]
Ride wit me nigga, let me show you where we kick it at
Where them killers livin at and T.I.P. be trillin at
Ride wit a G, come and ride wit a G
All through the ATL, come and ride wit a G[134]"
(TI, 2006, "Ride wit me", *King*, AA21)

Les citations en introduction de ce chapitre semblent venir de deux artistes au profil bien différent. Originaire d'Atlanta, T.I. est l'un des rappeurs de cette ville ayant vendu le plus de disques durant les années 2000. L'album *King*, d'où est extraite la citation, ne fait pas exception à la règle : sorti en mars 2006, il est certifié disque de platine un peu plus d'un mois après[135]. Si l'album est produit par son propre label, *Grand Hustle Records*, celui-ci est une filiale d'une major, Warner Music Group, et est donc distribué par elle. Bien que figure importante du rap lillois, Saknes opère au contraire loin des grands labels : le premier album de son groupe, La Jonction, sorti en 2008 s'est effectué en autoproduction. Il a été distribué sur Internet, de même que son premier projet solo, disponible en téléchargement gratuit.

---

[132] Certains albums ayant été étudiés dans le cadre d'un corpus, leur référence dans le corps du texte est suivie d'un code, qui renvoie directement à la liste établie en Annexe 5. Pour les albums situés hors de ce hors de ce corpus, seul le nom de l'artiste et la date est cité. Leur référence complète figure dans la discographie complémentaire située dans la même annexe.

[133] La traduction du mot « nigger » pose problème en français, étant donné la charge symbolique forte qu'il possède aux Etats-Unis, à la fois dans son usage courant (une insulte raciste à destination des populations noires) et dans la réappropriation qui en est faite dans le rap américain, selon un processus de retournement du stigmate. Certains rappeurs français ayant tendance à utiliser le mot « négro » dans une acception similaire, je retiendrai ce terme lors de la traduction des paroles de rappeurs américains.

[134] Bien que le passage en français de cette citation implique une perte de sens importante par rapport à l'original, les paroles de TI pourraient être traduites (librement) ainsi : « Viens et roule avec moi négro, laisse moi te montrer où l'on traîne / Où les pigeons pigent vite et où les hustlers planquent les kilos de cocaïne […] / Viens et roule avec moi négro, laisse moi te montrer où l'on traîne / Où ces tueurs vivent et où T.I.P. reste authentique / Roule avec G, viens et roule avec un G / A travers ATL, viens et roule avec un G ».

[135] Source : *Recording Industry Association of America*, www.riaa.com/gold-platinum/, consulté le 31/07/15

Malgré des différences dans le contexte d'origine et la trajectoire des rappeurs, ces paroles se rejoignent dans le thème abordé. Les rappeurs évoquent tous les deux leur relation à un espace local, selon des modalités semblables. Dans les deux cas, la description part d'un personnage, celui du rappeur. Chez Saknes, le discours est tenu à la première personne du singulier. Chez T.I., la le protagoniste du récit se confond avec le narrateur : le « gangster » évoqué dans la citation (le « G ») est bien le personnage du rappeur, T.I. ou T.I.P.. De même, ces deux situations ont pour point commun de prendre directement à partie un destinataire. Le récit se fait sous la forme d'une invitation : les rappeurs proposent à l'auditeur de découvrir un espace, par rapport auquel ils expriment un fort sentiment d'appartenance.

Ce sont des exemples de ce type qui ont pu conduire les chercheurs à affirmer l'existence d'un lien ontologique entre le rap et certains espaces. Pourtant, cette relation n'est pas formulée de la même manière dans les deux citations. Alors que T.I. cherche à faire découvrir une ville, Atlanta, le morceau de Saknes porte sur un département, le Nord. En outre, l'image du lieu qui est véhiculée est presque opposée : tandis que le premier évoque le trafic de drogue et les « tueurs » qui sont présents chez lui, le second déclare qu'il n'est « pas v'nu ici pour vanter les crimes de [ses] rues ». Enfin, ces textes ont recours à des références et à des conventions différentes. Lorsqu'il parle de « décentraliser le rap », Sakness fait écho à une centralisation parisienne propre au contexte français, qui a longtemps prévalu dans le domaine du rap. L'évocation de sa région s'inscrit dans une volonté d'inverser les polarités existantes, en mettant la lumière sur une scène du Nord. Dans la citation de T.I., la situation par rapport à un espace national est absente. En revanche, le rappeur fait référence à des conventions propres au rap du Sud. Cela se retrouve par exemple dans l'emploi du terme « *trill* », une contraction de « *true* » (« vrai ») et « *real* » (« réel » ou, ici, « authentique ») créée par le groupe texan UGK et largement reprise par les rappeurs de la région.

Derrière leurs points communs, les paroles des deux morceaux donnent donc à voir deux contextes artistiques et sociaux distincts. Elles montrent comment, loin de se construire de manière semblable dans différents endroits, cet ancrage se construit par rapport à des enjeux locaux. Mais, en se présentant sous la forme d'une invitation, elles véhiculent aussi l'idée que les représentations des rappeurs n'ont pas pour vocation de s'adresser uniquement à un public local.

Destinées à une large diffusion, les œuvres sont en effet des éléments qui « sortent » des scènes locales. Véhiculer une image d'un lieu dans ces produits passe donc souvent par le fait de le situer dans l'univers du rap. Or, on l'a vu, cette pratique ne possède pas la même place en France et aux Etats-Unis. Ainsi, dans quelle mesure les œuvres se font-elles l'écho de ces cadres nationaux ? Que révèlent-elles sur la structure géographique du rap français et américain et sur la place qu'y occupent les différentes scènes étudiées ?

Pour aborder ces enjeux, je reviendrai d'abord sur l'intérêt d'étudier les produits musicaux pour comprendre l'imaginaire spatial véhiculé par les rappeurs. Par la suite, je partirai en recherche d'indicateurs permettant de mettre à jour le contexte national dans lequel sont produits et reçus les œuvres étudiées. En mobilisant un corpus lié à différentes scènes, je verrai enfin comment les rappeurs se placent dans leurs œuvres par rapport à cet imaginaire géographique du rap français et américain.

I. Les représentations spatiales dans le rap : le « réel », le fictif et l'authentique

Analyser les images du local présentes dans les produits musicaux nécessite au préalable d'identifier leur apport potentiel pour comprendre l'ancrage spatial du rap. En effet, si les œuvres ont occupé une place conséquente dans les travaux des chercheurs, leur statut a souvent fait l'objet de débats : reflètent-elles une réalité du monde vécue par les rappeurs ou sont-elles de purs produits de l'esprit, expression d'une esthétique détachée de tout contexte social ?

Ces débats font écho à une manière d'approcher les faits musicaux et artistiques en sciences sociales, qui tend à opposer le « réel » au « fictif ». Or, cette dichotomie ne permet pas de saisir pleinement le rôle joué par les œuvres dans la construction d'une association entre une musique et un espace. Des travaux plus récents fournissent des pistes pour envisager d'un œil neuf ces différents enjeux, permettant d'analyser leur contribution à la production d'une image du local dans le rap.

1. La place des représentations spatiales dans les études sur le rap

En 2013, à l'occasion d'une journée d'étude sur le rap organisée par des étudiants de l'Université Paris 3, le rappeur francilien Sadek est interviewé par le blog d'actualité *BKN News*. Durant l'entretien, les blogueurs lui demandent de se positionner vis-à-vis d'une image négative dont souffrirait le rap auprès de la majorité de la population française :

> **« BKN News : Le rap a une mauvaise image qui lui colle à la peau : la violence, les armes, les insultes…**
> Sadek : Oui, mais il n'y a aucun souci avec cela. Quand je fais mon rap, c'est comme un film de Tarantino. Que ce soit violent ou choquant, ça reste de l'art, ça ne reflète pas notre personnalité. Je ne pense pas que Quentin Tarantino soit un serial killer. Pourtant dans ses films, il y a du sang du sol au plafond. Quand les gens accepteront de nous donner notre second degré qui nous est dû, ils comprendront. » (Sanchez, 2013, PR46[136])

Face à un blogueur qui évoque des jugements de valeur fréquemment énoncés vis-à-vis du rap, le rappeur cherche à défendre le genre en montrant que ses œuvres reflètent une esthétique. Cette prise de distance avec le « réel » s'accompagne d'une volonté de faire reconnaître le rap comme un art à part entière. En procédant à une analogie avec le travail du réalisateur Quentin Tarantino, il rejoint des revendications du cinéaste, qui a régulièrement

[136] Afin d'éviter la confusion avec les sources bibliographiques, et dans le but de ne pas d'alourdir le corps du texte, les références complètes des articles de presse étudiés sont repertoriées dans un tableau en Annexe 6. Dans le manuscrit, chacune de ces références est donc suivie d'un code qui permet de l'y retrouver plus facilement.

affirmé lors d'interviews que la violence de ses films était à prendre au second degré[137]. Mais, à travers cette référence, c'est également un rapprochement avec le cinéma qui est revendiqué, comme s'il semblait plus évident que celui-ci constituait une forme d'art relevant de la fiction.

Pour autant, le rappeur fait attention à ne pas couper le rap de tout contexte social. Dès la question suivante, il nuance sa position :

> « **BKN News : Les rappeurs ont souvent l'attitude d'hommes en colère. C'est une image que vous avez envie de donner ?**
> Sadek : Non. Le rap est un art au second degré tiré de faits réels. C'est difficile de sourire en parlant de violence, d'armes, de drogue et de vie assez dure dans les banlieues. Dans mon rap, je m'extériorise comme un boxeur. » (Sanchez, 2013, PR46)

Dans ce passage, la position du rappeur change par rapport à celle qu'il soutenait dans l'extrait précédent. Elle traduit une évolution du contexte dans lequel il s'exprime. La question du journaliste ne se fonde plus sur un jugement négatif vis-à-vis du genre musical dans son ensemble. Elle vise au contraire à décrire une figure de rappeur, qui peut être réappropriée positivement, en conformité avec la conception du rap défendue précédemment. Sadek peut donc introduire une nuance dans son propos. Bien que pratique artistique, ce genre reste inspiré de faits réels car il s'élabore en lien avec un vécu, celui des « banlieues ». Cette fois-ci, l'analogie ne se fait plus avec un autre art, le cinéma, mais avec une activité sportive, la boxe. Ici, la comparaison se fonde sur la capacité des deux pratiques à jouer une fonction semblable : celle d'exutoire ou, pour reprendre un terme employé par Anthony Pecqueux, de « katharsis » (Pecqueux, 2004). Cette différence s'accompagne d'un changement de l'échelle à laquelle le rappeur s'exprime. Alors qu'il parlait pour le genre musical dans son ensemble dans la question précédente (symbolisé par l'usage du « nous »), c'est sa propre conception du rap à laquelle il fait référence ici (« mon rap »). Bien que défendant un ancrage dans le « réel », Sadek le décrit non comme celui du rap dans son ensemble, mais comme une position personnelle au sein du genre. La *katharsis*, ici, est un ressenti individuel du rappeur vis-à-vis de sa pratique, et non une conséquence directe de sa « personnalité ». Elle exprime en ce sens « une certaine attitude manifestée par des êtres sociaux précis, plus qu'une appartenance sociale proprement dite » (Pecqueux, 2004, p.67).

Dans cette interview, Sadek défend donc sa démarche en jouant sur l'opposition entre le réel et le fictif. Plutôt que d'associer son rap à l'une ou l'autre des dimensions, il cherche à montrer comment il se situe au croisement des deux, la mise en avant de l'une ou de l'autre s'apparentant à une tactique pour répondre à une situation donnée.

Loin d'être limité à la sphère journalistique, ce positionnement du rappeur fait écho à un débat qui s'est longtemps tenu en sciences sociales dans les analyses menées sur le rap. Dans ce milieu, le réel et le fictif ont souvent formés deux pôles d'un gradient à travers lequel

[137] Voir par exemple l'interview accordée par Quentin Tarantino à Channel 4 pour la sortie de son film Kill Bill en 2003 : https://www.youtube.com/watch?v=7EEpTrPb0-c, mis en ligne le 07/04/13, consulté le 28/08/16

ont été perçu les œuvres. La littérature produite en France jusqu'au début des années 2000 illustre bien cette opposition.

Chez les auteurs qui associent le rap à un contexte socio-spatial précis, celui de la banlieue, se retrouve l'idée que les morceaux de rap seraient un « reflet du réel ». Avant d'être des œuvres artistiques, ils seraient un moyen d'accéder à un vécu spécifique à certaines catégories de population. Mathias Vicherat considère par exemple que « la portée heuristique des textes de rap français permet […], mieux que ne le ferait n'importe quelle étude sociologique, […] d'appréhender les motivations, la psychologie des « gars de cité » » (Vicherat, 2001, p.23). De même, des parallèles sont effectués entre certains éléments véhiculés dans les œuvres et la personnalité des acteurs qui pratiqueraient le rap. Laurent Mucchielli note par exemple qu'« il serait facile de montrer que le discours des rappeurs est fait parfois aussi d'amalgames et de caricatures erronées, tout comme leur comportement est fait parfois aussi d'injures méprisantes et inutiles » (Mucchielli, 1999, p.27).

Pourtant, d'autres chercheurs, plus minoritaires, tentent dès cette période d'aborder les œuvres sous un angle esthétique. Ces auteurs considèrent que, bien que pouvant être influencées par le contexte social des rappeurs, elles doivent être observées avant tout comme un produit artistique. Dans ce cadre, ce n'est pas tant le « message » des œuvres qui intéresse les auteurs, que le fait qu'on y retrouve des figures stylistiques spécifiques (Ravier, 2003) dont la mise en avant témoignerait d'une « esthétique » particulière (Béthune, 2004a). Cependant, comme le signale Pecqueux, aborder la musique par ce biais contribue parfois à réduire le contenu des morceaux de rap à une « affaire de style » (2007, p.41). Le rap ne serait qu'une forme symbolique, dont la portée esthétique l'empêcherait d'avoir une quelconque prise sur le réel.

Certains écrits plus récents suggèrent pourtant que cette dichotomie entre le « réel » et le fictif n'est pas à aborder de manière aussi tranchée. Dans sa thèse, Elsa Grassy montre que l'ambiguïté de la relation entre ces deux pôles est justement un élément caractéristique des musiques populaires telles qu'elles se sont développées au long du 20^{e} siècle. Dans la continuité des écrits publiés en *Popular Music Studies*, la chercheuse explique comment l'industrialisation des produits culturels a amené à un changement du mode de fonctionnement de l'Art. Alors que les œuvres produites au 19^{e} siècle se fondaient avant tout sur une esthétique de l'imitation et de l'illusion, cette rhétorique a été progressivement remplacée par une autre : celle de l'authenticité. En effet, la diffusion des produits culturels à grande échelle aurait donné lieu à une perte de confiance de la part des auditeurs. Afin d'obtenir une reconnaissance, les artistes ressentent dorénavant le besoin de prouver qu'ils sont ancrés dans le « réel », et que leurs œuvres ne se réduisent pas à un simple produit marketing (Grassy, 2010).

Cette authenticité n'est cependant pas tant l'expression d'un vécu spécifique qu'un gage de confiance que l'artiste doit apporter à l'auditeur et au monde de l'art qui le soutient. Il ne s'agit pas d'une valeur existant en tant que telle mais d'une construction sociale. Comme l'écrit Allan Moore, « l'authenticité n'est pas inhérente à une certaine combinaison de sons. "L'authenticité" est une question d'interprétation qui est construite et débattue pour, à partir, et au sein d'une position culturelle et est, par conséquent, une position à historiciser. Elle est

attribuée, pas gravée dans le marbre[138] » (2002, p.210). En ce sens, le qualificatif d'« authenticité » correspond plutôt à un processus d'« authentification », appliqué à des artistes ou des œuvres au moment de leur réception.

Pour bénéficier de cette attribution, les artistes doivent alors donner à voir des éléments qui puissent leur permettre d'être perçus comme crédibles aux yeux de l'auditeur. Ils mettent ainsi en place une présentation de soi qui s'apparente à une performance. L'objectif des artistes n'est en effet pas tant « d'atteindre certaines fins par des moyens acceptables », que d'« essayer de créer l'impression qu[e leurs performances] atteignent certaines fins par des moyens acceptables » (1973a, p.237).

Les gages d'authenticité qu'ils doivent mettre en valeur dépendent du genre musical et de la période temporelle de leur performance. Néanmoins, certains grands éléments se retrouvent dans l'ensemble des musiques populaires. Pour Simon Frith les performances dans les œuvres musicales impliquent trois types de personnages : l'individu qui se trouve derrière l'artiste (*the self*), la personnalité de la star (*star personality*) et le personnage qui parle dans le morceau (*song personality*). Or, les œuvres des musiques populaires se caractériseraient par un jeu spécifique entre ces différents personnages. Dans leurs œuvres les artistes procèderaient selon Frith à une « double représentation » (*double enactment*) : « ils mettent en scène à la fois la personnalité de la star (leur image) et la personnalité du morceau, le rôle que les paroles requièrent. Tout l'art de la *pop star* réside dans le fait de faire tenir ces deux représentations en une[139] » (Frith, 1998, p.212).

Cette idée permet de résoudre en partie ce qui semblait être une opposition entre le réel et le fictif dans l'analyse des œuvres de rap. A l'instar d'autres genres en musiques populaires, la mise en scène de l'authenticité dans les morceaux de rap implique justement de jouer sur l'ambiguïté de leur statut, entre reflet du réel et œuvres purement fictives. Si les performances que l'on y retrouve mettent en scène un personnage créé pour le morceau (*song personnality*), ce discours peut néanmoins être étroitement lié au rôle de star que l'artiste s'est composé tout au long de sa carrière (*star personality*), qui lui-même pouvant être en lien avec la personne qui incarne le rappeur (*the self*)[140].

Relue sous l'optique de la performance, la question de l'opposition entre réel et fictif ne se pose plus. Comme l'a montré Goffman, toute interaction sociale, même la plus quotidienne relève d'un processus de mise en scène de soi (Goffman, 1973a et b). L'enjeu

[138]"Authenticity does not inhere in any combination of musical sounds. 'Authenticity' is a matter of interpretation which is made and fought for from within a cultural and, thus, historicised position. It is ascribed, not inscribed."

[139]"They enact both a star personality (their image) and a song personality, the role that each lyric requires, and the pop star's art is to keep both acts in play at once."

[140] Cette prise en compte de la « double représentation » des rappeurs est justement l'un des éléments qui signe un renouvellement des études sur le rap français à partir du milieu des années 2000. En 2009, Anthony Pecqueux note par exemple à propos des morceaux de rap, « si "je" désigne bien le rappeur, ce n'est pas l'individu réel mais l'artiste » (p.79). Plus récemment, Marie Sonnette analyse les œuvres de rap des artistes qu'elle étudie sous l'angle de l'autofiction, soit « une forme littéraire qui consiste à produire un récit fictionnel et souvent romanesque en prenant l'autobiographie de l'auteur comme matériel principal. » (Sonnette, 2013, p.261).

n'est donc plus de se demander si le rappeur se met ou non en scène, mais par rapport à qui, dans quel contexte, et pour quelle finalité. Le prisme de l'authenticité permet donc de transformer considérablement le statut accordé aux rappeurs et aux œuvres. Il fournit également un point de départ pour reconsidérer les images du local[141].

2. D'autres outils pour analyser les représentations : imaginaire et image de marque

Parmi les gages que les artistes des musiques populaires doivent fournir pour affirmer leur authenticité, la mise en avant d'un ancrage local figure souvent en bonne place. Comme le note Elsa Grassy à partir du cas états-unien :

> « L'enracinement géographique a souvent servi de preuve que la musique tirait sa raison d'être d'une expérience humaine, communautaire et/ou personnelle, indépendante de l'industrie du disque, et ainsi, qu'elle possédait une dimension spirituelle et rédemptrice. La possibilité de localiser une musique sert à masquer sa dimension commerciale, ou du moins à la faire accepter, en donnant l'illusion que l'industrie s'est mise à son service (pour la rendre accessible à l'auditeur) et non l'inverse (la musique est un produit qui sert à enrichir l'industrie). » (Grassy, 2010, p.254)

Utilisé par l'industrie musicale comme argument de vente, l'ancrage spatial des artistes a aussi pu conduire certains d'entre eux à s'investir dans les musiques populaires pour transmettre des discours sur le local qui leur tiennent à cœur. A l'instar de ce qu'évoque Murali Balaji pour la masculinité noire dans le rap américain, la mise en scène de l'espace dans les œuvres musicales se situe à « l'intersection de la marchandisation culturelle et de la construction individuelle » (Balaji, 2009b).

Dans ce contexte, il importe de trouver une approche de la dimension spatiale des œuvres de rap qui permette d'aborder cette double dimension. Je me propose pour cela d'interpréter ces mises en scène du local comme des « images ». Cette perspective permet en effet de résoudre certains des problèmes posés précédemment dans leur appréhension par les chercheurs en sciences sociales. Elle conduit notamment à dépasser l'idée que ces œuvres se rattachent soit au domaine de la fiction, soit à celui du « réel », en les considérant plutôt sous l'angle de productions relevant du « vraisemblable » (Pleven, 2011).

Parler d'image présente également l'intérêt de convoquer deux types de réflexions menées en sciences sociales, qui renvoient au double rôle des images produites dans le rap : en tant que productrices d'imaginaires sur le lieu et en tant qu'une image de marque pour les rappeurs et pour leur ville.

---

[141] Cette entrée par la performance explique que, dans cette partie, les images du local véhiculées dans les œuvres seront attribuées aux seuls rappeurs. Bien que la création d'un morceau où d'une vidéo de rap implique une diversité de personnes, je considère que ce processus participe à une mise en scène centrée sur la figure de l'artiste. Cette perspective s'applique d'autant plus dans le cas du rap où l'authenticité des artistes est bien souvent jugée par le fait que ceux-ci écrivent les paroles de leurs morceaux, quitte à ne pas créditer les acteurs qui peuvent parfois apporter une aide lors de ce processus.

- *La question de l'imaginaire*

Dans la géographie française, l'idée d'« imaginaire » est longtemps restée reléguée au second rang derrière d'autres concepts, comme celui de « représentations ». Néanmoins, cette notion semble depuis peu susciter de l'intérêt : elle occupe désormais une place conséquente dans les réflexions menées dans certains domaines[142], ainsi que dans certains grands rendez-vous de la discipline[143].

Il faut dire aussi que, pendant longtemps, la géographie ne semble pas avoir su quelle place accorder à l'imaginaire. Dans *Les Mots de la Géographie* Roger Brunet définit par exemple le terme ainsi :

> « Domaine de l'imagination, par opposition au monde réel. Les artistes créent volontiers des paysages et des pays imaginaires ; c'est en général pour mieux évoquer des phénomènes et des sentiments qui parlent du monde réel. » (Brunet, 1993, p.271).

Ces quelques phrases témoignent d'une difficulté à situer l'imaginaire au sein de l'opposition entre le réel et l'imaginaire : il semble distinct du réel, mais il semble pourtant difficile de l'en détacher totalement. Cette ambiguïté amène le géographe à minimiser l'intérêt du terme pour les analyses géographiques : tout en écrivant qu'il y a « beaucoup à prendre dans les géographies des mondes imaginaires », il considère qu'« elles en disent plus sur leur auteur que sur le monde réel dont, éventuellement, il parle » (Brunet, 1993, p.271).

Or, c'est justement cette ambiguïté dans le rapport au réel qui va intéresser les géographes qui vont, par la suite, se pencher sur la notion. Pour Bernard Debarbieux, l'imaginaire est avant tout un « ensemble d'"images mentales" en relation qui confèrent, pour un individu ou un groupe, une signification et une cohérence à la localisation, à la distribution, à l'interaction de phénomènes dans l'espace. L'imaginaire contribue à organiser les conceptions, les perceptions et les pratiques spatiales » (2003, p.489). Dans cette acception, l'imaginaire est donc loin d'être une « fantaisie mystificatrice » (p.490). Il correspond au contraire à la capacité de produire un ensemble d'images « qui se réfère[nt] de façon analogique au réel sans en être jamais un double parfaitement fidèle » (2004). L'imaginaire possède l'intérêt de donner à voir une organisation de ces images dans un système global. Comme l'écrit Debarbieux, « les lieux sont sollicités, chargés de sens, investis par l'imaginaire, pour que reliés, distanciés, ils s'inscrivent dans un monde cohérent. » (1995, p.884). Dans ce cadre, l'imaginaire dit quelque chose à la fois sur le réel et sur leur auteur.

---

[142] Les réflexions autour de l'image et de l'imaginaire des lieux occupent notamment une place importante dans les études sur le tourisme. La revue *Via@* édite ainsi en 2012 un numéro spécialement dédié à la question (Gravari Barbas, Graburn, 2012). De même, l'Institut de Recherches et d'Etudes Supérieures en Tourisme (IREST) de l'Université de Paris 1 possède actuellement dans sa formation de M2 un séminaire intitulé « Tourisme et imaginaires géographiques ».

[143] C'est par exemple le cas du festival de Saint-Dié-des-Vosges, dont l'édition 2015 porte sur « Les Territoires de l'Imaginaire : utopie, représentation et prospective » (Source : http://www.fig.saint-die-des-vosges.fr/, consulté le 11/08/15)

C'est en ce sens que cet auteur considère que « le premier imaginaire géographique est donc celui des géographes » (Debarbieux, 2003, p.490). Mais ces considérations peuvent tout aussi bien s'appliquer au domaine du rap : de même qu'en géographie, l'imaginaire spatial de cette musique correspond à la production d'un ensemble d'images qui reflètent une manière de se représenter le monde selon des conventions propres à ce genre musical.

La notion d'imaginaire permet alors de mettre en évidence une double fonction des images produites dans les œuvres. D'un côté, l'imaginaire présent dans les produits musicaux du rap dit quelque chose sur le monde que les rappeurs dépeignent. Leur étude permet de voir quelles représentations du local sont mises en avant chez les différents artistes, et d'observer comment ils dialoguent avec des images déjà existantes sur un même lieu, en s'en inspirant ou en proposant des interprétations novatrices. De l'autre, les imaginaires des produits musicaux révèlent quelque chose sur la communauté qui le produit. En ce sens, l'étude des images du lieu dans le rap met en lumière l'existence de « communautés imaginées » (Anderson, 2002). Elles révèlent l'existence de mondes sociaux par rapport auxquels les rappeurs placent leur pratique, et dont les normes évoluent au cours du temps.

Dans les deux cas, l'approche des œuvres par le biais de l'imaginaire invite à les observer en lien avec le contexte dans lequel elles sont produites : contexte de production des imaginaires sur les lieux d'une part et contexte de production des imaginaires du rap d'autre part.

- *La question de l'image de marque*

Dans l'introduction de l'ouvrage *Lieux de culture, culture des lieux*, Philippe Violier et Maria Gravari-Barbas évoquent l'existence d'un rapport dialectique entre les lieux et les productions culturelles. D'un côté, celles-ci sont influencées par les lieux : elles évoquent et recyclent en leur sein des éléments qui en sont issus et incorporent des « traditions » qui y sont enracinées. De l'autre, les productions culturelles marquent les lieux dans lesquels elles se déroulent, à la fois matériellement et symboliquement. En les donnant à voir différemment, elles peuvent jouer un rôle dans la différenciation et l'émergence de certains lieux, qui deviennent en quelque sorte attachés à ces productions culturelles. Dans un contexte de métropolisation et de concentration des activités humaines en des pôles restreints, celles-ci peuvent donc être un outil stratégique pour le positionnement des lieux et la négociation de leur placement dans des hiérarchies plus larges (Gravari-Barbas et Violier, 2003).

Dès lors, les images présentes dans les œuvres de rap participent également à la production d'une « image de marque » des lieux. Dans son acception géographique, l'image de marque peut renvoyer à la dimension du « marquage », c'est-à-dire à l'établissement de repères en vue de signaler une appropriation d'un espace (Brunet, 1993, p.320). En ce sens, de la même manière que « Los Angeles est la capitale du cinéma, Paris est celle de la mode, New York de la comédie musicale et Rio la reine indiscutable du Carnaval » (Gravari-Barbas et Violier, 2003, p.12) la présence d'images du local dans les œuvres musicales peut contribuer à définir certaines villes ou régions comme des « lieux du rap ».

Mais l'idée de « marque » fait aussi référence à la publicisation de cette image. L'image de marque se rapporte alors à un domaine bien connu des études urbaines : celui du

marketing urbain. Ce procédé a largement été étudié sous l'angle des projets mis en place par les institutions publiques. Muriel Rosemberg définit ainsi la « communication territoriale » comme l'« ensemble des messages émis par les institutions gouvernementales de différents échelons, particulièrement celles des villes, pour se mettre en scène, pour se donner une image favorable auprès de leur propre société et à l'extérieur » (2003, p.184).

Récemment, un ensemble d'études se sont penchées sur le rôle joué par la culture dans ce processus. L'enjeu a consisté à montrer comment celle-ci pouvait être instrumentalisée par les pouvoirs publics, que ce soit par la mise en place d'opération de « starchitecture » pour positionner une ville sur la carte (Gravari-Barbas et Renard-Delautre, 2015), l'organisation d'événements culturels pour en donner l'image d'un « espace festif » (Chaudoir, 2007, Gravari-Barbas, 2007), ou la mise en valeur de sa vie culturelle pour promouvoir son potentiel « créatif » (Vivant, 2009). Cependant, peu d'auteurs ont montré comment le discours des artistes eux-mêmes mettait en place une image de marque de la ville au sein de leurs œuvres. Bien souvent, les études se contentent de montrer que les artistes sont intégrés à une « production discursive des villes » (Rosemberg, 2000), c'est-à-dire des pouvoirs publics, sans se pencher sur le discours sur les villes qu'ils peuvent produire indépendamment.

Pourtant, de nombreux parallèles existent entre la production d'une image du local dans le rap et celle créée pour les projets de marketing urbain. La communication des villes consiste en effet en une « promotion concurrentielle du lieu » dans un objectif « d'affirmation des 'territoires' » (Rosemberg, 2003, p.184). De la même manière, les images du local transmises par les artistes doivent leur permettre de s'affirmer dans un autre environnement concurrentiel : celui du rap.

Ici aussi, la perspective de l'image de marque permet de dépasser l'opposition entre le réel et le fictif. Les œuvres ne prennent plus leur sens par rapport à un certain rapport au réel, mais par rapport à un projet dont l'objectif est de renforcer la centralité de la ville dans un environnement concurrentiel (Rosemberg, 2000). L'objectif n'est pas de montrer ce que la ville est, mais ce qu'elle aspire à être : il s'agit de créer une « rumeur collective de la ville » (Rosemberg, 2000, p.139), qui amène à changer le regard sur cet espace et à renforcer son attractivité.

Tout comme l'imaginaire, l'approche par l'image de marque amène donc à observer les œuvres selon une double dimension. D'une part, elle montre que les œuvres sont un moyen d'affirmer l'existence d'un lieu dans le monde du rap, les discours des artistes se plaçant par rapport à une hiérarchie des lieux dans ce genre musical. De l'autre, elle montre comment le rap participe, de manière plus large, à la fabrication d'une image des lieux. Les œuvres sont alors un outil amenant à la construction d'une représentation possible (Rosemberg, 2000) de ces espaces, qui peut entrer en résonance ou en opposition avec celle promue par les pouvoirs publics. Dans les deux cas, l'étude de l'image de marque amène à mettre les œuvres en rapport avec le contexte dans lequel elles sont produites, tant celui du rap que celui des représentations déjà produites sur le lieu.

3. Constitution du corpus et grille d'analyse : performances et discours sur le local dans les œuvres musicales

Si la question de l'espace revient régulièrement dans les recherches qui ont observé le contenu des œuvres de rap, peu d'auteurs se sont attelés à une étude systématique des images du local dans les produits musicaux. Dans de nombreux cas le « discours du rap » sur l'espace n'est observé que par le prisme de quelques textes de rappeurs, ceux-ci étant bien souvent jugés représentatifs de l'ensemble du genre musical.

Quelques exceptions notables existent dans les recherches menées de part et d'autre de l'Atlantique. Dans ces travaux, l'étude des œuvres se place soit à l'échelle d'une localité soit à celle d'un ensemble national. La mise en comparaison des images du lieu dans différentes localités reste encore peu explorée.

Pour l'étude menée dans ce chapitre, le choix du matériau a été guidé par l'objectif initial de la recherche. L'étude des œuvres a eu en effet pour objectif de fournir une première entrée dans la scène, en analysant les images de l'espace qui dominent dans les produits rap au moment de l'entrée sur le terrain. Dans ce contexte, il a donc semblé plus pertinent de se pencher sur les œuvres réalisées avant la phase d'enquête, et de remonter dans le temps, plutôt que d'observer celles produites lors de ma présence dans chacune des villes. Ainsi, dans ce chapitre, l'étude des œuvres s'arrête en 2010 pour Minneapolis, tandis qu'elle va jusqu'à 2012 pour les autres terrains.

Cette approche étant menée dans une démarche comparative, il d'abord été nécessaire de replacer ces œuvres dans le contexte national. Avant même l'analyse de ces produits musicaux, une première étape a été de trouver des indicateurs qui puissent permettre de donner une idée du paysage du rap en France et aux Etats-Unis durant la période d'étude. Pour cela, il a été décidé de procéder à l'étude de différentes cartes, qui permettent d'observer différentes dimensions de ce contexte national (l'espace mental du rap, la visibilité des artistes, la répartition de l'industrie musicale). Si certains de ces documents sont issus de sources externes, d'autres, comme la carte traitant des disques d'or, ont été établies grâce à des données récoltées spécifiquement pour l'étude. Ce premier temps de l'analyse a permis d'avoir d'une idée de la place occupée par les différentes scènes au moment de l'étude. Mais ces cartes ont aussi conduit à mettre en évidence les conventions associées à la mise en avant de l'imaginaire local dans chacun des pays.

Dans un deuxième temps, l'analyse s'est concentrée sur le contenu des œuvres elles-mêmes. Pour cela, il a fallu au préalable identifier dans chaque scène les produits sur lesquels allait porter l'étude. Comme annoncé dans le chapitre 2, la sélection s'est opérée sur la base d'un matériau particulier, celui de l'album. L'analyse a alors consisté à repérer les mentions du local effectuées à la fois dans les paroles des morceaux, les clips et les pochettes se rattachant aux albums sélectionnés. En effet, si les textes ont souvent été privilégiés dans les études de contenu menées sur le rap, ceux-ci ne sont pas les seuls vecteurs de l'imaginaire du local porté par les rappeurs. En outre, l'importance qui leur est accordée tend à changer en fonction des artistes et des scènes étudiées, certains rappeurs insistant plutôt sur la dimension visuelle de leur production. La question du « son », en revanche, a été laissée de côté pour le moment, son rôle étant mis en évidence ultérieurement dans ce travail (Chapitre 7).

En raison de l'importance et de la visibilité variable des différentes scènes dans le domaine du rap, la production qui s'y retrouvait était loin d'être la même, à la fois en termes de quantité, de type de produits et de visibilité. Dans ce contexte, j'ai choisi d'effectuer une sélection des matériaux qui s'adapte aux enjeux de chaque scène et à l'objectif de l'étude.

La région parisienne et celle d'Atlanta sont le lieu d'origine de nombreux rappeurs à succès, dont les œuvres se sont exportées largement au-delà du contexte local pour toucher un large public. Dans ce cadre, il était possible de supposer que les images dominantes du rap dans ces villes se retrouvaient dans les œuvres ayant rencontré un certain succès commercial. Pour ces deux villes, l'étude s'est donc concentrée sur les albums d'artistes locaux ayant obtenu un disque d'or entre 2001 et 2012. L'établissement de cette liste a été réalisé à partir de la recherche sur les disques d'or effectuée auparavant à l'échelle nationale. La borne antérieure de ce corpus reflète le choix de remonter dans le temps dans l'étude des œuvres, afin de replacer les images produites par les artistes dans une histoire des représentations spatiales au sein de la scène. Néanmoins, dans ces deux cas d'étude, le choix de l'année 2001 se justifie d'une manière bien spécifique. En raison de l'importance occupée par Paris et Atlanta dans le rap français et américain, l'histoire du genre musical a déjà bien été mise en évidence pour les études précédentes. Cependant, les corpus étudiés dans les travaux se sont souvent arrêtés au milieu des années 2000. Commencer au début de cette décennie permettait de faire le pont entre les observations menées dans les recherches précédentes et celles que j'ai pu analyser au moment de mon enquête.

Pour les Twin Cities et la région lilloise, les enjeux étaient bien différents. Dans ces deux scènes, peu d'albums ont atteint un succès commercial important et seul un petit nombre d'œuvres a fait l'objet d'une diffusion nationale. Dans ces deux cas, l'établissement du corpus n'a pu se faire qu'au fur et à mesure de l'enquête de terrain. Celui-ci mélange des albums que les acteurs rencontrés ont cités comme des références et d'autres qui ont été indiqués comme des éléments importants de l'histoire du rap local. Contrairement au cas précédent, il a été décidé de ne pas fixer de borne antérieure au corpus. En effet, si l'histoire du rap à Atlanta et dans la région parisienne a été largement racontée jusqu'au début des années 2000, celle des deux autres scènes a été beaucoup moins mise en lumière[144]. Ainsi, l'étude des images du local présente dans ces œuvres se donne également pour objectif d'apporter une histoire alternative du rap, en partant de chacune de ces localités.

La différence dans le type de matériau en présence dans les scènes a cependant donné lieu à des disparités importantes dans le corpus. Pour les albums qui ont obtenu un disque d'or, il était souvent facile de consulter le disque ainsi que tous les documents annexes (clips et pochette). A l'inverse, les matériaux récoltés dans les Twin Cities et dans la région lilloise étaient plus inégaux. Un grand nombre d'albums n'ayant pas été distribués nationalement, ou rapidement retirés des points de vente, il a parfois été difficile d'y accéder. La constitution du corpus a donc largement dépendu de rencontres avec certaines personnes ressources qui ont bien voulu me donner accès à leur collection personnelle. Si la sélection des albums étudiés n'a pas la prétention d'être exhaustive, un certain effort a été fait pour mettre en avant les

[144] Pour le cas des Twin Cities, on peut cependant mentionner deux exceptions, dont la lecture a d'ailleurs été fondamentale pour les analyses effectuées (O'Brien, 2008 ; Schell, 2010).

différents types d'artistes présents dans chaque scène. Pour la région lilloise, j'ai par exemple cherché à diversifier au maximum l'origine géographique des artistes, afin de rendre compte du rap produit dans l'ensemble du Nord-Pas-de-Calais, et non uniquement de celui des artistes lillois.

Ces disparités entre les scènes ont largement contraint la méthode d'analyse du corpus. En effet, il aurait par exemple été difficile d'effectuer un codage des images véhiculées par les différents éléments du corpus (morceaux, pochettes, clips), ces derniers étant présents dans une quantité et une proportion extrêmement variable dans les scènes étudiées. De même, pour l'analyse des paroles de morceaux, la manière dont a été récolté le matériau empêchait toute analyse lexicographique systématique. Alors que la plupart des textes présents sur les albums à large diffusion étaient facilement accessibles, ceux des albums plus confidentiels étaient rarement disponibles. Or, dans bien des cas, la barrière de la langue ou la surimpression d'une bande musicale sur les paroles des rappeurs rendait bien difficile leur retranscription sous forme de texte. Ainsi, l'analyse a plutôt consisté à répertorier, dans l'ensemble des morceaux, clips et pochettes étudiées, l'ensemble des moments où se donnait à voir une image du local. Celle-ci a été prise en compte quelle que soit l'échelle mobilisée, depuis le quartier jusqu'à la région, en passant par la ville.

A la suite de cette analyse, j'ai mis au second plan le cas francilien, pour me concentrer sur les trois autres scènes. Dans les trois autres scènes, il était en effet possible de retrouver l'expression de sentiments d'appartenance à un échelon local correspondant à celui de la scène étudiée. Dans le cas francilien, au contraire, il a été très difficile de dégager une cohérence : peu de morceaux expriment l'appartenance à l'Ile-de-France ou la région parisienne dans son ensemble. L'ancrage local semble se faire à une échelle soit plus grande (celle de l'arrondissement, de la ville ou du département) soit plus petite (le rap français). Cette situation témoigne probablement de la structure particulière de la région parisienne, qui est éclatée en plusieurs sous-ensembles dont Paris n'est qu'un élément. Mais cela reflète sans doute aussi une place particulière occupée par la région parisienne dans le rap français, qui sera observée plus en détail dans les pratiques de certains acteurs locaux.

II. La carte du rap en France et aux Etats-Unis : hiérarchies urbaines et imaginaires alternatifs

Les images des lieux présentes dans les œuvres des différentes scènes locales ne prenant pas leur sens de manière isolée, il est d'abord nécessaire d'observer les contextes par rapport auxquels elles se placent. Parce qu'elles correspondent aux éléments qui « sortent » de la scène, on peut supposer que les œuvres se définissent par rapport à un contexte spécifique : celui d'un espace national du rap, possédant ses centres et ses périphéries, et dont la structure change avec l'évolution de ce genre musical. Avant d'étudier les images du local présentes dans les œuvres de rap, il est donc nécessaire d'identifier les principaux traits de cette « carte » du rap.

Des tentatives de cartographie d'un genre musical à l'échelle d'un pays ont déjà été menées dans plusieurs travaux réalisés en sciences sociales, notamment sur les Etats-Unis. Dans un article de 1998, le géographe Joël Pailhé présente par exemple une série de

graphiques sagittaux visant à décrire une « territorialité du jazz » (1998, p.43) dans ce pays. Si ces représentations permettent de donner à voir certains enjeux qui guident la diffusion du genre, elles se fondent sur les grands récits de l'évolution de cette musique. A l'instar de ces derniers, elles présentent l'inconvénient de reconduire des grandes généralités sur le genre musical (comme l'association exclusive entre jazz et populations noires) et de laisser une place importante à la subjectivité du chercheur. Plus récemment, la thèse d'Elsa Grassy dresse un historique de différents genres musicaux aux Etats-Unis, montrant comment leur évolution s'accompagne d'un changement de polarité à l'échelle nationale. Cependant, elle observe cette évolution à partir d'une dimension unique : celle des discours formulés sur les musiques populaires, par les journalistes et les chercheurs (Grassy, 2010).

Or, dans le rap français et états-unien des années 2000 et 2010, le contexte national dans lequel se pratique le genre ne peut se comprendre qu'avec une multiplicité d'indices. La répartition des grands pôles du rap dépend tout d'abord de la réception des artistes de différentes localités, celle-ci contribuant à « mettre sur la carte » du genre musical une ville ou une région. On peut envisager de mesurer cette question de deux manières.

Elle peut être approchée d'une part en termes de ventes. Le succès commercial d'un album signifie en effet qu'il a été acheté par un grand nombre d'auditeurs. Ils ont alors connaissance de l'artiste en question et, éventuellement, de son origine géographique. Par ailleurs, en vendant beaucoup, un artiste acquiert une visibilité médiatique importante : il peut être diffusé par les grands médias et permettre que même ceux qui ne l'écoutent pas en aient entendu parler.

Mais contexte du rap national peut dépendre d'autre part de la consécration obtenue par les artistes. Il existe en effet de nombreux groupes qui, bien que ne connaissant pas un succès commercial important, sont *reconnus* comme des artistes importants auprès des amateurs de musiques populaires. Pour rendre compte de cela, il est alors nécessaire d'identifier les espaces porteurs d'une forte charge symbolique pour les auditeurs du genre rap.

L'importance d'une ville ou d'une région dans le monde du rap est liée d'autre part aux moyens de production disponibles pour les artistes pour réaliser et diffuser leurs œuvres. Un grand pôle du rap est aussi un endroit où les rappeurs peuvent bénéficier d'un certain nombre de ressources utilisables pour leur pratique (labels, studios, radios, salles de concert, etc.). Si la répartition de ces éléments est importante pour les artistes, elle a aussi un impact sur la diffusion des œuvres. La géographie du rap entre alors en relation avec une géographie plus large de l'industrie musicale, dont les artistes dépendent pour diffuser leurs œuvres, et avoir un impact sur le public.

Par rapport à chacune de ces dimensions, les différentes zones de chaque pays possèdent une place particulière. C'est en combinant ces différents indicateurs qu'il est possible d'avoir une idée du rôle des scènes étudiées dans l'espace national, et du contexte par rapport auquel les œuvres se situent à la même période.

1. Les ventes d'album : une géographie des disques d'or dans les années 2000

L'observation des ventes d'albums est un premier indicateur permettant de construire une carte du rap en France et aux Etats-Unis. Certes, les larges ventes d'un album ne sont pas toujours synonymes de reconnaissance pour un artisten, mais elles permettent d'observer la diffusion de certains morceaux auprès d'un grand nombre de personnes et, par conséquent, leur impact sur le territoire national. En effet, qu'il soit considéré ou non comme « authentique », un artiste se réclamant du rap, et dont les ventes sont conséquentes, est une figure par rapport à laquelle les personnes investies dans ce genre musical tendent à se placer. En outre, la visibilité d'un rappeur peut contribuer à mettre la lumière sur une région particulière du pays et, avec elle, sur la scène musicale qui s'y trouve.

Il peut paraître un peu dépassé d'avoir choisi de prendre les ventes de disques comme critère pour mesurer la popularité et la diffusion des artistes français et états-uniens. Dans la dernière décennie, les ventes d'albums ont en effet largement baissé au profit de pratiques d'écoutes en ligne telles que le streaming[145] ou le téléchargement. Néanmoins, la pertinence de cet indicateur pour l'étude se justifie pour plusieurs raisons. Tout d'abord, l'objectif est de mener une analyse historique sur les ventes d'albums. Or, si les pratiques d'écoutes liées à Internet sont aujourd'hui conséquentes, elles étaient encore balbutiantes en 2001, époque où débute l'analyse[146]. En outre, les ventes d'albums restent, encore aujourd'hui, l'un des seuls outils par lesquels peut être appréhendé le succès des artistes musicaux sur la longue durée. En effet, les classements des écoutes sur les sites en streaming sont encore rares et se font souvent sur des périodes de temps relativement courtes, dépassant rarement une base hebdomadaire[147]. Enfin, les classements donnés par les différents instituts qui répertorient les ventes d'albums tendent à s'adapter au long des années 2000 avec l'évolution de la

[145] Le terme « streaming » fait référence à l'écoute de musique en ligne en direct à partir d'un site internet. La source de l'écoute ne provient pas d'un album acheté par l'auditeur, mais d'une base de données possédée par le site, qui peut comprendre des morceaux, des albums ou même des clips vidéo.

[146] Si leur poids est nettement moins important au milieu des années 2010, elles restent cependant encore un élément non négligeable du marché de la musique, tant en France qu'aux Etats-Unis. Dans le premier pays, les ventes physiques composent, en 2014, 57% du revenu du marché français de la musique enregistrée. Le marché numérique, lui, correspond à 23,4% des revenus, dont 55% vont au streaming et aux abonnements et 40% aux téléchargements. Dans le second pays, la part du marché physique la même année était de 32%, contre 37% pour les téléchargements légaux et 27% pour le streaming. L'ensemble de ces chiffres, toutefois, ne prennent pas en compte les pratiques de téléchargement illégal. (Sources : *SNEP*, 2015, « L'Economie de la production musicale », en ligne sur http://www.snepmusique.com/wp-content/uploads/2015/06/SNEP-2015-GUIDE-ECO-WEB.pdf et Friedlander J., 2015, "News and Notes on 2014 RIAAA Music Industry Shipment and Revenue Statistics", en ligne sur http://www.riaa.com/wp-content/uploads/2015/09/2013-2014_RIAA_YearEndShipmentData.pdf, consulté le 20/07/16)

[147] La situation tend toutefois à évoluer aujourd'hui. En 2009, Youtube crée par exemple la plateforme Vevo sur laquelle sont publiées les clips des artistes signés chez Sony et Universal. Une certification est établie pour les vidéos ayant dépassé les 100 millions de vues. Cependant, Vevo est encore loin de regrouper l'ensemble des artistes se rattachant au rap, notamment ceux se trouvant sur des labels indépendants.

consommation. Ainsi, ces organismes se mettent progressivement à intégrer dans leur classement le téléchargement légal, voire même parfois les écoutes en streaming[148].

Afin de mesurer le succès commercial des albums de rap, j'ai donc décidé de me concentrer sur ceux ayant obtenu un disque d'or en France et aux Etats-Unis entre 2001 et 2012. Dans chaque pays, l'acquisition de ce statut signifie en effet qu'un album a dépassé un certain seuil de vente[149]. Mais le disque d'or renvoie également à un seuil symbolique. Au-delà de la performance commerciale, il s'agit d'un élément régulièrement présenté par les artistes comme un indice de la réussite de leur album. La revendication d'un « disque d'or » est donc un gage de leur place dans le domaine du rap, et potentiellement de celle de la ville qu'ils représentent.

L'élaboration de cette carte des disques d'or pour la France et les Etats-Unis s'est faite en plusieurs étapes. Il s'est agi d'abord d'identifier les albums certifiés au sein du genre rap entre 2001 et 2012. Ensuite, chaque album a été associé une origine géographique, correspondant à l'origine déclarée par les artistes. A partir cette base de données, des cartes ont été élaborées pour chaque pays, selon un intervalle de 6 ans. La méthodologie complète de l'élaboration de cette base de données, des cartes et de la liste des albums sélectionnés est détaillée dans l'Annexe 4 de cette thèse. Les résultats finaux pour chaque pays sont présentés en Figure 10 et Figure 11.

Il faut préciser que ces cartes présentent certaines lacunes. Tout d'abord, elles ont l'inconvénient d'être établies à partir d'un outil, les disques d'or, dont la pertinence évolue au fur et à mesure de l'étude. Du côté états-unien, cela se traduit par une diminution considérable du nombre d'individus statistiques entre la période 2001-2006 (187 individus) et 2007-2012 (64 individus). Du côté français, l'évolution du marché donne lieu à certains biais dans les statistiques élaborées par le SNEP. Au cours de la période observée, l'organisme décide en effet à plusieurs reprises de baisser le seuil nécessaire pour l'obtention d'un disque d'or : celui-ci passe de 100 000 à 75 000 au 1er juillet 2006, puis à 50 000 au 1er juillet 2009. L'objectif est d'adapter l'indicateur à la baisse des ventes de disques, en lui faisant conserver un poids symbolique identique dans un marché de plus en plus réduit. Néanmoins, peut-être en partie grâce à cette mesure, le disque d'or se maintient dans la période suivante comme un élément symbolique fort. C'est donc en ce sens que la carte doit être comprise du côté français : non pas comme un élément représentatif des ventes, mais comme un seuil symbolique qui continue à être revendiqué par les artistes.

[148] Ainsi, à partir de janvier 2011, le classement des meilleures ventes d'albums proposé par le SNEP se fonde à la fois sur les ventes physiques et numériques. Du côté états-unien, il est possible d'atteindre le statut de disque d'or grâce aux téléchargements d'albums en format numérique depuis 2004. Concernant le streaming, le SNEP lance en septembre 2014 un « top » spécifique des morceaux les plus écoutés sur ces plateformes. De son côté, le magazine américain Billboard incorpore à son classement des morceaux les plus populaires (le *Hot 100*) le streaming à partir de 2007 et les vues Youtube à partir de 2013.

[149] En 2012, celui-ci est de 50 000 albums en France et de 500 000 aux Etats-Unis.

Figure 10 : Carte des albums de rap ayant obtenu un disque d'or aux Etats-Unis entre 2001 et 2012

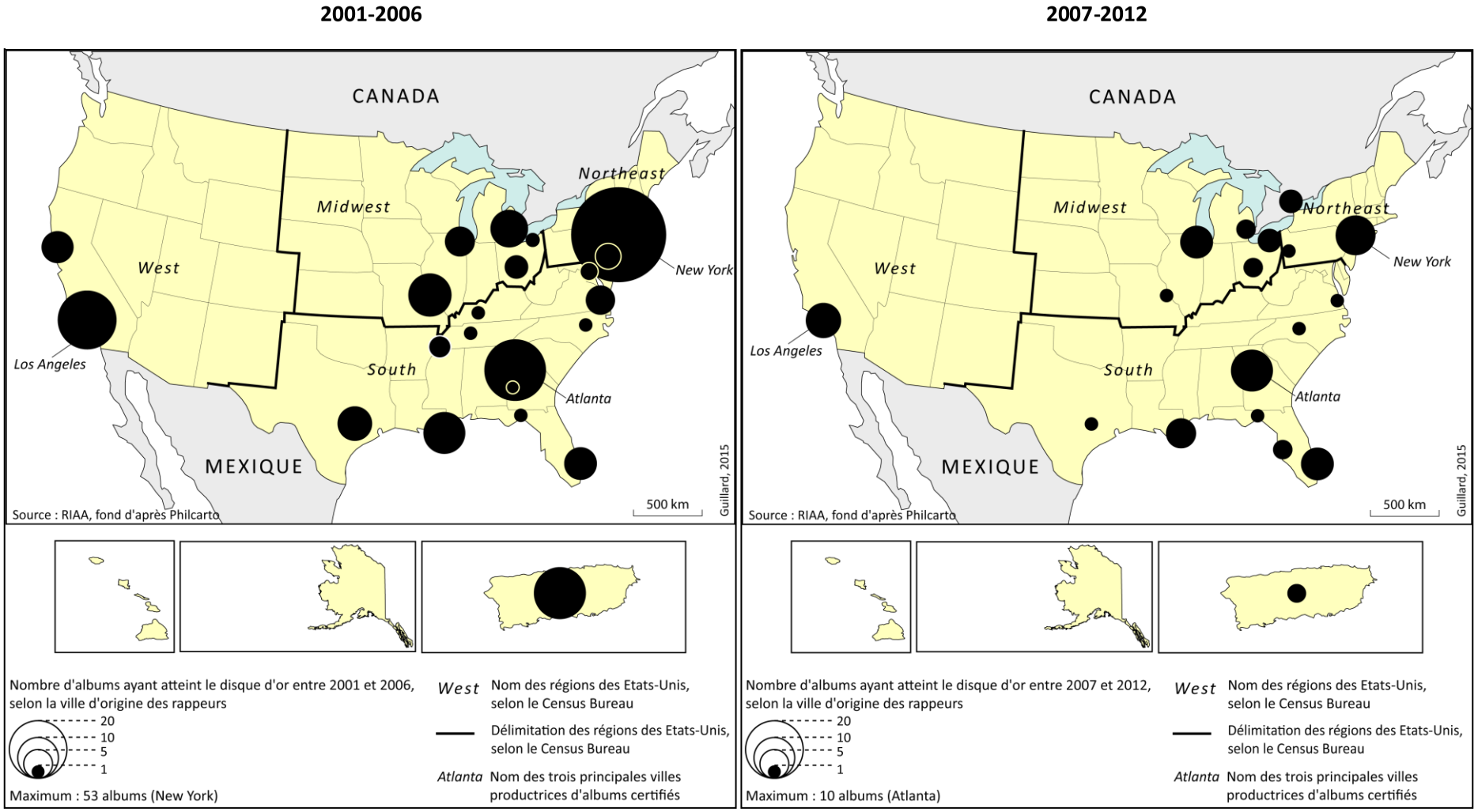
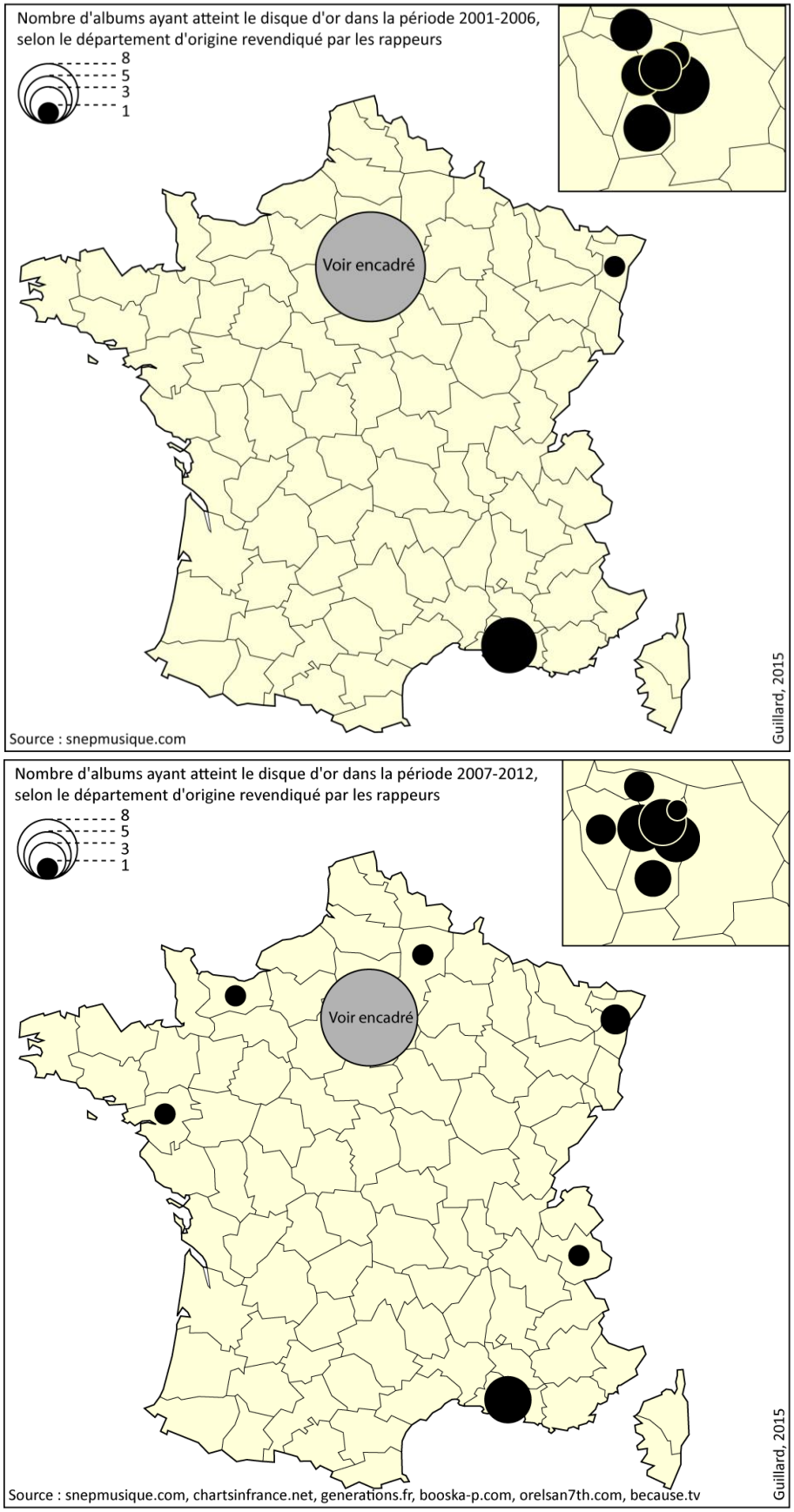


Figure 11 : Carte des albums de rap ayant obtenu un disque d'or en France entre 2001 et 2012



Malgré tout, ces cartes donnent à voir des grandes caractéristiques des albums à fort succès commercial dans les deux pays. Du côté états-unien, la carte s'aligne en partie sur la répartition démographique et urbaine dans le pays. L'absence d'albums au centre du pays correspond par exemple à un désert démographique, tandis que les régions densément peuplées du Nord-Est, de l'Ouest ou du Sud sont bien représentées. De même, on constate une corrélation entre les grandes villes et les principaux foyers de production de disques d'or. Aux deux périodes, 5 des 10 principales villes sur la carte sont également dans la liste des dix aires urbaines (*Metropolitan Statistical Areas*) les plus peuplées aux Etats-Unis en 2010. Pour les 3 premières places du classement, le lien est encore plus fort : dans les 3 premières villes productrices de disques d'or, on retrouve aux deux périodes New York et Los Angeles, les deux principales villes des Etats-Unis. Au cours de la période 2001-2006, c'est New York qui prédomine : avec 53 albums, elle se situe loin devant le deuxième pôle, Atlanta (22 albums), et le troisième, Los Angeles (20 albums). Cette macrocéphalie newyorkaise tend par la suite à s'estomper. Dans la période 2007-2012, les trois premières villes du classement sont à peu près au même niveau : le 1er pôle est Atlanta (10 albums), suivi de New York (9 albums) et Los Angeles (7 albums). Contrairement à la période précédente, ce trio de tête ne se distingue plus singulièrement des villes suivantes, dont le nombre de disques d'or se situe dans le même ordre de grandeur (6 albums par exemple pour Chicago et Miami).

En termes de répartition régionale, toutes les grandes régions des Etats-Unis sont présentes, bien que certaines aient une place plus importante. Ainsi, l'Ouest des Etats-Unis n'est représenté que par une ville, Los Angeles, épaulée dans la première carte par San Francisco. A l'inverse, le Sud et le Midwest accueillent plus de villes de grande ampleur. Au travers des cartes, c'est donc principalement une opposition Nord-Sud qui semble prédominer, plutôt qu'une opposition Est-Ouest.

On peut constater un ensemble d'évolutions d'une carte à une autre. En effet, si le nombre d'albums baisse considérablement, il n'évolue pas de manière uniforme. On observe ainsi une diminution de l'importance de certains grands pôles, comme New York. A l'inverse, des villes de second rang résistent bien, notamment dans le Sud et le Midwest. On constate enfin l'émergence de plus petites villes : plusieurs artistes sortant un album certifié durant la deuxième période sont en originaires de pôles qui ne figuraient pas sur la carte précédemment, et ont pour point commun de correspondre à des villes moyennes. C'est le cas par exemple de Colombus, Fort Myers, Fayetteville ou encore Pittsburgh.

Au-delà des seuls Etats-Unis, on constate également l'apparition dans le classement d'artistes étrangers. C'est le cas du rappeur canadien Drake, originaire de Toronto, dont 3 albums sont certifiés à cette période[150]. Mais c'est aussi celui de la rappeuse londonienne MIA, dont l'album *Kala* est certifié disque d'or en 2010.

Enfin, dans les deux cartes, un pôle détonne stylistiquement avec la majorité de la production rap : Puerto Rico. Durant la période 2001-2006, cette île est le quatrième pôle le plus important, avec 16 albums. Cette importance est due à la présence d'un style spécifique, le *reggaeton*, dans lequel les chanteurs emploient souvent une forme d'interprétation vocale

[150] En raison de l'importance de ce pôle et de sa proximité avec les Etats-Unis, Toronto a d'ailleurs été mentionnée sur la carte.

empruntée au genre rap. Dans le classement du RIAA, la plupart de ces albums ne sont pas rangés dans le classement standard, mais dans une catégorie spécifique : la musique « latine ». Si le déclin de ce pôle au cours de la période suivante peut être expliqué par un nombre d'albums certifiés plus réduit, elle est sans doute due aussi à une évolution dans la technique vocale utilisée, les artistes recourant au chant.

Au sein de ces cartes, les deux scènes étudiées possèdent donc une place bien différente. Atlanta, d'un côté, se situe au milieu d'une zone extrêmement conséquente en termes de ventes d'albums. Si l'on prend pour base le découpage régional effectué par le *Census Bureau*, le Sud correspond, compilations non comprises, à 31% des albums certifiés en 2001-2006 et 43% en 2007-2012. Or, Atlanta est non seulement le pôle principal de cette région, mais aussi l'une des principales villes productrices de disque d'or dans le pays aux deux périodes. Elle situe en effet en deuxième, puis en première place du classement. Si l'on en croit cet indicateur, son importance dans le rap dépasse clairement celle qu'elle possède en termes démographiques, Atlanta n'étant que la 9e aire urbaine la plus peuplée des Etats-Unis en 2010.

A l'inverse, les Twin Cities sont totalement absentes de cette carte. Bien que situées à proximité de certains grands pôles, comme Chicago, elles n'en restent pas moins en périphérie des foyers du Midwest figurant sur ces cartes. Néanmoins, leur cas peut être mis en regard de l'émergence progressive, ailleurs dans le pays, des villes moyennes. Si elle n'a donc pas été mise sur le devant de la carte, son poids en termes démographiques n'est pas moins important que celui de villes ayant su s'imposer plus tôt sur cette carte du rap commercial.

Du côté français, la répartition des disques d'or présente un profil bien différent. Alors que les cartes des Etats-Unis donnaient plutôt à voir un espace multipolaire, celle de la France est marquée par un pôle central : la région parisienne. Cette différence doit être mise en lien avec la dimension de chaque pays : la France ne se situe pas sur le même ordre de grandeur que les Etats-Unis, tant sur le plan de la superficie (celle de la France étant approximativement égale à celle du Texas) que sur celui de la démographie (la population des Etats-Unis étant presque 5 fois plus importante que la population française).

Toutefois, l'importance des différents pôles ne correspond pas exactement à leur poids en termes démographiques. La répartition des disques d'or présente une surreprésentation de deux zones : l'Ile-de-France et les Bouches-du-Rhône. D'après l'INSEE, la première région accueillait presque 12 millions d'habitants en 2011, soit environ 18% de la population française. Dans le rap cependant, les artistes originaires de cette région sont à l'origine de 27 disques certifiés sur 35 entre 2001 et 2006, soit 77%, et de 22 sur 33 entre 2007 et 2012, soit 67%. De même, en ce qui concerne les Bouches-du-Rhône, cette zone était associée à 7 albums entre 2001 et 2006 et 5 albums entre 2006 et 2012, soit respectivement 20% et 15% des albums certifiés. C'est bien plus que le poids démographique du département, qui accueillait presque deux millions de personnes en 2011, soit seulement 3% de la population française.

A l'inverse, cette carte montre une sous-représentation du reste de la France. Quasi-absentes de la première carte, les zones situées en dehors de l'axe Paris-Marseille apparaissent plus largement dans la deuxième. Les albums certifiés ne dépassent alors jamais un disque par département. Cette prédominance des pôles parisiens et marseillais ne semble

pas être une nouveauté. Dans le classement effectué par Stéphanie Molinero pour les albums sortis entre 1994 et 2004, la quasi-intégralité des disques certifiés étaient également le fait d'artistes franciliens ou marseillais[151] (Molinero, 2009). Bien que les succès commerciaux hors des pôles traditionnels restent minimes, c'est bien leur émergence qui constitue la nouveauté de la dernière carte.

Celle-ci est d'autant plus importante qu'elle se double d'une évolution dans les types de lieux auxquels sont associé ce rap de « province ». Les albums certifiés de la deuxième carte peuvent en effet être classés en plusieurs vagues.

En 2007, deux albums situés à l'extérieur de l'axe Paris-Marseille sont certifiés : il s'agit de *Psychostar World*, de Kamini, et de *T'as Vu*, de Fatal Bazooka. Dans les deux cas, cela est dû à un succès rapide, puisque ces disques mettent respectivement 1 et 7 mois à obtenir leur disque d'or. Or, ces deux artistes possèdent pour point commun de revendiquer de manière particulièrement forte le fait de venir de « province ». Leur origine géographique est dans chaque cas le sujet d'un des principaux singles* de l'album. Au travers de ces morceaux, c'est une certaine image du local qui est mise en avant.

Pour Kamini, la promotion de l'album est portée par le single* « Marly-Gomont ». Dans ce morceau, le rappeur cherche à représenter ce petit village de Picardie, dont il est originaire. Il entame son morceau ainsi :

« Dédicacé à tous ceux qui viennent des p'tits patelins
Ces p'tits patelins paumés
Pour qui personne n'a jamais rappé […]
Les petits patelins que personne ne connaît
Même pas Jean-Pierre Pernaut »

D'emblée, Kamini se place dans la position d'un rappeur exclu non seulement des grands pôles du rap, mais aussi de toute visibilité médiatique. Cette situation le conduit à définir Marly-Gomont en opposition à des espaces habituellement associés au rap, qu'il lie à la région parisienne. Dans le refrain, il rappe par exemple : « J'viens pas de la cité, mais le *beat** est bon / J'viens pas de Paname, mais de Marly Gomont » (Kamini, 2007).

De son côté, le personnage fictif de Fatal Bazooka, créé par l'humoriste Mickaël Youn, revendique venir du département de la Savoie. Cette origine occupe une place assez importante dans un des morceaux phares de son album, le titre « Fous ta cagoule ». Le rappeur entame par exemple le premier couplet en déclarant :

« Représente le hardcore des montagnes
En direct de la Savoie
- Savoie ou bien ?
- Non, ça va pas
Mec c'est l'pôle nord, on s'gèle les grelots
Bordel y fait plus froid qu'dans ton frigo »
(Fatal Bazooka, 2007)

[151] La seule exception dans ce classement concerne l'album *Simple et Funky*, du groupe Alliance Ehtnik, disque d'or en 1995, dont les membres étaient originaires de Creil, dans l'Oise.

Dans ces deux titres, la manière de dépeindre l'origine géographique de l'artiste présente un certain nombre de points communs. Les rappeurs affirment venir de ce qu'ils identifient comme un espace rural (les « petits patelins paumés » pour Kamini, la « montagne » pour Fatal Bazooka). Cette revendication se fait en opposition à ce qui est présenté comme une image spatiale dominante : celle d'un rap urbain liée à certains pôles géographique, notamment la région parisienne. Enfin, dans les deux cas, la revendication « provinciale » se fait sous l'angle de la parodie. En effet, dans ces deux chansons, c'est le décalage géographique qui vise à produire l'humour. En plus de la mobilisation de jeux de mots et de formulations ayant pour but de provoquer le sourire chez le spectateur, l'une des techniques mobilisées par les rappeurs est celle de l'association entre deux entités perçues comme totalement étrangères : le rap et le contexte rural. Ainsi, Fatal Bazooka parle par exemple de « hardcore des montagnes » tandis que Kamini, lui, joue sur l'exagération dans l'introduction de son morceau, des sanglots dans la voix, pour signifier l'absence des « petits patelins » dans les textes de rap[152].

Mais la deuxième moitié des années 2000 voit également la certification d'un autre type d'albums enregistrés par des rappeurs situés hors de l'axe Paris-Marseille. Bien que très différents, ceux-ci présentent pour point commun d'être le fait d'artistes qui ne sont pas diffusés par les circuits dominants du rap. De 2006 à 2009, le rappeur Abd al-Malik obtient la certification de 3 de ses albums. Originaire de Strasbourg, cet artiste n'est pas associé principalement au rap. Dans les discours journalistiques, il est souvent rattaché à un nouveau genre musical hybride, situé entre rap, jazz et poésie : le slam. De même, le groupe Hocus Pocus, originaire de Nantes, obtient en 2009 la certification de son album *Place 54*. Si l'album de ce groupe, tout comme ceux d'Abd al-Malik, bénéficie du soutien d'une major, le succès du disque se fait cependant sur la longue durée : l'album met 2 ans et 2 mois à devenir disque d'or, sans qu'aucun titre bénéficie d'une large diffusion sur les radios. En plus de ne pas être intégré aux circuits de diffusion majoritaires du rap, Abd al-Malik et Hocus Pocus présentent un autre point commun : celui de ne faire que très peu références à leur ville d'origine dans leurs morceaux. Alors que, chez Kamini et Fatal Bazooka, le rattachement à la province était un élément important, destiné à susciter le rire de l'audience, celui-ci est quasi-absent des textes d'Hocus Pocus et d'Abd al-Malik.

Cette situation change avec le dernier disque certifié de la période. En 2011, c'est au tour de l'album *Le Chant des Sirènes* du rappeur caennais Orelsan de devenir disque d'or. Le succès est ici rapide (l'album met un mois à être certifié) et la promotion est accompagnée de

[152] Bien que le contenu des deux morceaux présente un certain nombre de points communs, ceux-ci sont bien différents dans leur processus de production. Kamini, originaire de Picardie enregistre son album suite à son entrée en contact avec des acteurs de la scène locale lilloise. Ce n'est que par la suite que son album est envoyé à différents labels parisiens (voir Chapitre 7). A l'inverse, Fatal Bazooka est un personnage créé de toute pièce par l'humoriste francilien Michael Youn. Distribuée par Warner Music, la chanson « Fous ta cagoule » est co-écrite avec le rappeur parisien Gerard Baste.

la diffusion massive de certaines chansons[153]. Contrairement à la vague précédente, le rappeur mentionne régulièrement sa ville d'origine dans les morceaux, sans pour autant en faire un argument parodique.

Même si le nombre d'albums est trop peu élevé pour qu'on puisse l'affirmer, tout se passe comme si on assistait à une évolution progressive de la place de la « province » dans la commercialisation du rap français : d'abord le fait de deux rappeurs qui revendiquent une province rurale sous un angle parodique, ces succès provinciaux sont dus ensuite à des acteurs qui mettent de côté cette identification et qui doivent leurs succès à des réseaux situés hors des circuits dominants du rap, puis à un rappeur qui bénéficie rapidement d'un large succès populaire, tout en revendiquant sa ville d'origine. Néanmoins, le point commun de l'ensemble de ces groupes est d'avoir été lié, à un moment ou un autre, à une major du disque francilienne.

Cette situation donne donc des premiers indicateurs du contexte dans lequel se placent les scènes étudiées en France. Jusqu'à cette période, le Nord n'est le lieu d'origine d'aucun rappeur certifié. Cette situation n'est pas spécifique à la région, puisque nombre de départements, où figurent des grandes villes françaises, sont absents de la carte. Néanmoins, des zones proches du Nord de la France sont représentées dans le rap à cette période. Ainsi, bien que situé dans l'Aisne, en Picardie, le village de Marly-Gomont, représenté par Kamini, n'est pas loin de la frontière du Nord-Pas-de-Calais. Il se trouve notamment à proximité du Val-de-Sambre, d'où sont originaires certains rappeurs. Comme on le verra par la suite, l'imaginaire transmis par Kamini, tout comme le parcours du rappeur, n'est donc pas sans lien avec la scène du Nord.

A l'inverse, l'Ile-de-France possède un poids considérable dans les disques d'or. Cependant, il est nécessaire de distinguer, au sein de cette région, différents sous-ensembles. Faire une typologie des différents départements pose le risque d'une surinterprétation de la carte, le nombre d'artistes obtenant des disques d'or étant, même dans cette région, relativement limité. Néanmoins, il existe entre les deux cartes un certain nombre de constantes pour l'Ile-de-France. On peut par exemple constater une certaine importance de la banlieue. Dans les différents ensembles de l'Ile-de-France, Paris n'est ainsi qu'un département parmi d'autres. Cependant, au sein de la région, certaines zones sont absentes. C'est le cas de la Seine-et-Marne, qui n'est le département d'origine d'aucun artiste ayant produit un album certifié.

2. Les « cartes mentales[154] » du rap en France et aux Etats-Unis

La carte du rap en France et aux Etats-Unis dépend également d'autres facteurs. En effet, les ventes d'albums ne constituent qu'un élément d'un processus plus large de

[153] Durant la semaine du 23 et du 30 avril 2012, le morceau « La Terre est ronde » est respectivement en 4e et 5e position des morceaux les plus diffusés en radio (source : www.snepmusique.com/, consulté le 27/07/16)

[154] Bien que les figures présentées dans les pages suivantes n'aient pas été élaborées selon un protocole spécifique, elles mettent en évidence un espace mental du rap. Je me permettrai donc de les qualifier de « cartes mentales » en raison de leur proximité avec les documents produits avec cette méthode.

reconnaissance des artistes, et de la région dont ils sont originaires, qui peut conduire certains auditeurs à établir une carte mentale de ce genre musical dans leur pays.

Aux Etats-Unis, l'idée que les régions du pays accueillent différents styles de rap est régulièrement affirmée par les rappeurs eux-mêmes, les journalistes, ou même les chercheurs. Mais cette différenciation entre différents pôles donne également lieu à la production de cartes par des auditeurs. Une recherche sur Internet concernant cette « rap » ou « hip-hop map » aux Etats-Unis donne notamment à voir deux documents cartographiant les différentes villes et régions de ce genre musical. La Figure 12 est une carte présente sur Wikimedia (la médiathèque de l'encyclopédie en ligne participative Wikipédia). Bien que son auteur et sa date de création ne soient pas connus, on peut lire qu'elle a été mise en ligne par un utilisateur spécifique, Dlaw1979, le 1er mai 2007[155]. La Figure 13, elle, est issue d'un blog personnel, tenu par l'Australien Lee Scharich. Datant de 2011, elle est le centre d'un billet traitant de l'identité régionale dans le rap aux Etats-Unis.

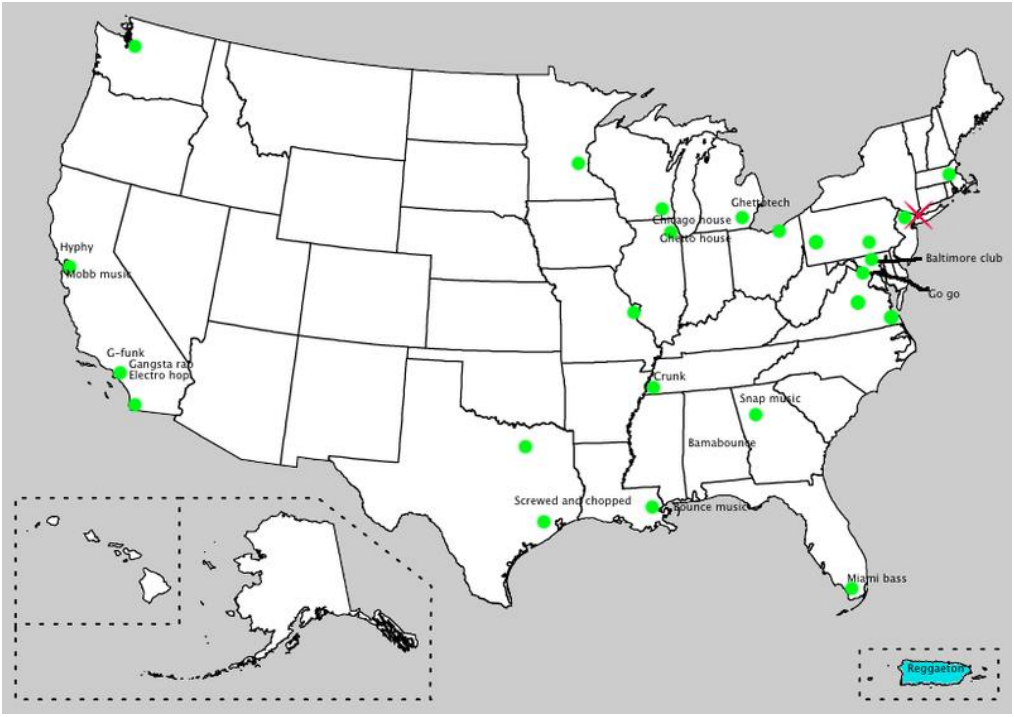
Si ces cartes ne sont que des analyses individuelles, elles donnent à voir deux manières de penser l'espace du rap aux Etats-Unis qui sont révélatrices d'un imaginaire associé à ce genre dans ce pays. Tout d'abord, ces deux cartes montrent une structuration de l'espace états-unien en différents pôles. Cependant, ceux-ci ne prennent pas place à la même échelle. La Figure 12 opère une classification au niveau des villes, tandis que la Figure 13 les regroupe au sein de grandes régions.

Ensuite, la hiérarchisation se fonde à la fois sur des facteurs géographiques et sur une évolution historique. La Figure 12 opère une distinction entre le lieu d'origine du genre, New York, et d'autres centres urbains importants pour ce genre musical. Cependant, elle met de côté Puerto Rico, considéré comme le lieu d'origine d'un genre distinct, le *reggaeton*. De son côté, la Figure 13 regroupe les différentes villes dans de grandes zones, montrant comment elles s'articulent au sein de styles régionaux cohérents. Par l'ajout d'un texte, cette carte évoque également un changement de polarités qui s'est fait avec l'évolution de ce genre musical, l'opposition entre côtes Ouest et Est s'étant peu à peu enrichie d'un troisième pôle, celui du Sud.

Ces « cartes mentales » font écho à une manière bien particulière d'appréhender les musiques populaires aux Etats-Unis. Dans sa thèse, Elsa Grassy montre comment les discours sur les musiques pratiquées dans le pays révèlent souvent l'existence d'une carte associée à chaque genre, établie à partir des différents lieux qui ont marqués leur évolution (2010). L'établissement de ces « systèmes géomusicaux » peut résulter, selon elle, de deux modalités principales. Certains sont élaborés selon une logique géographique : la carte du genre donne alors à voir un « système géomusical oppositionnel », qui repose sur une distinction entre différents pôles. Au sein de cette catégorie, elle classe des genres tels que la country (structurée par rapport à Nashville) ou la soul (structurée par l'opposition entre Détroit et Memphis). Mais le système géomusical d'un genre peut également être élaboré selon une logique historique. La carte du genre reflète alors son itinéraire historique et ses évolutions stylistiques. Grassy classe dans cette catégorie des genres tels que le jazz ou le blues.

[155] Cette carte est par ailleurs reprise dans la thèse d'Elsa Grassy (2010). Elle sert de base à sa description du système géomusical du rap qui sera reprise ci-après.

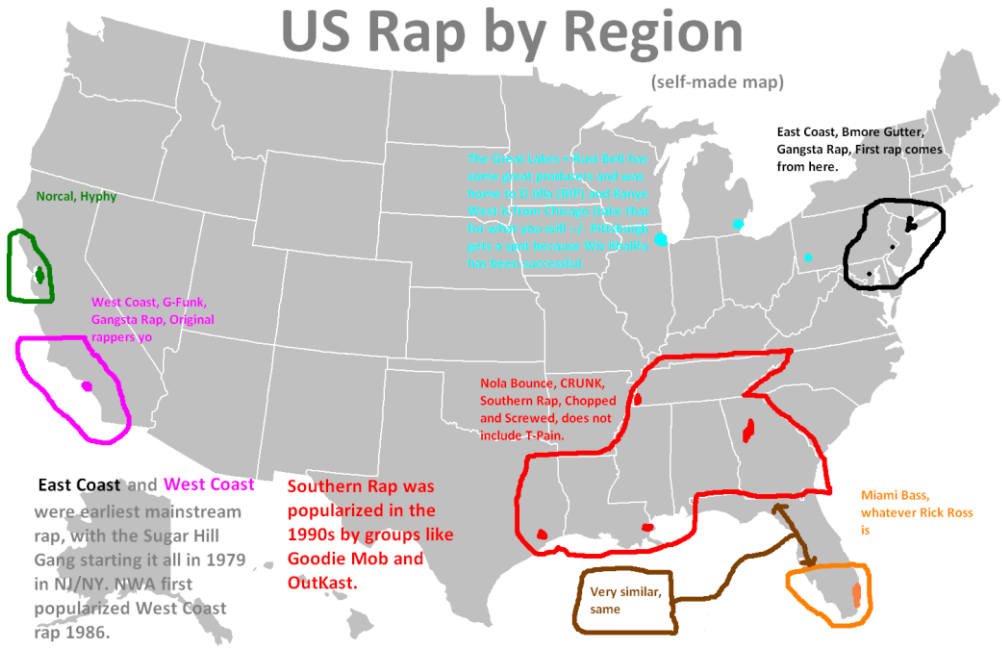
Figure 12 : « Hip hop map of the United States » : la carte du rap aux Etats-Unis selon Wikimedia (Carte mise en ligne le 01/05/2007 par Dlaw1979)



La légende indique : Marks: Red X = New York city, origin of hip-hop music and culture, and home to many genres such as East Coast rap, old school hip-hop, hip house, hardcore and gangsta rap Light green circles: other urban centers for hip-hop […] Light blue = Puerto Rico, home to a local hip-hop scene and a major source for reggaeton, a genre distinct from but related to hip-hop

Source : https://en.wikipedia.org/wiki/File:Hip_hop_map_of_the_United_States2.png, consulté le 01/09/16

Figure 13 : « US Cultural Regions: Rap and Hip Hop in the US »: la carte du rap selon un blog australien (Carte mise en ligne le 06/11/2011 par Lee Scharich)



Source : https://sperglord.wordpress.com/2011/06/11/us-cultural-regions-rap-and-hip-hop-in-the-us/, consulté le 18/08/15

Selon elle, la carte du rap américain présente la spécificité de cumuler ces deux modalités. Dans les discours journalistiques sur le genre se retrouve souvent une différenciation géographique entre différents pôles. Nombre d'auteurs semblent en effet se fonder sur l'idée qu'il existe une équivalence entre le lieu et le style : situer géographiquement un artiste permet en ce sens de donner au lecteur une idée de ce qu'il joue. Grassy note, dans la littérature journalistique, la mention de trois foyers principaux : l'Est, l'Ouest et le Sud, même si ce dernier pôle est absent jusqu'au début des années 2000.

Le discours journalistique sur le rap américain se fonde également sur une logique historique. Dès les premiers articles publiés sur le sujet, New York est identifié comme le lieu d'origine de ce genre musical. Durant les années 1980, le rap reste associé à cette ville, même si sa zone d'influence s'étend pour couvrir la côte Nord-Est. A la fin de la décennie, le rap cesse d'être considéré comme un phénomène strictement new-yorkais avec l'apparition d'un nouveau foyer : celui de la côte Ouest. Le discours journalistique tend alors à opposer les styles de ces deux régions, accompagnant une joute verbale et culturelle entre les rappeurs des deux côtes, qui atteint son apogée dans la deuxième moitié des années 1990. C'est notamment un certain type d'esthétique, le *rap gangsta*, qui est associé par les journalistes au rap de la côte Ouest, même si les rappeurs de cette région ne sont pas les seuls à la pratiquer.

La logique des côtes est par la suite entamée avec l'arrivée d'un nouveau style : le *Dirty South*. L'année 2000 est à cet égard un point charnière dans le discours journalistique. Alors qu'auparavant les différentes villes du Sud étaient considérées comme des scènes isolées, les artistes sont dorénavant associés à un ensemble homogène. La mobilisation de cette structure tripolaire dans le discours journalistique accompagne alors la montée en puissance des artistes de la région, qui deviennent dominants sur les ondes et en termes de ventes.

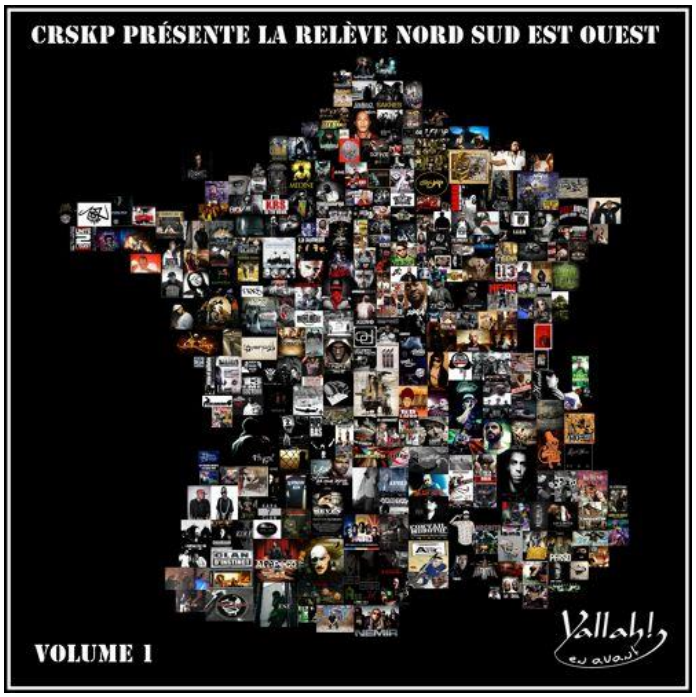
A la fin de cet historique, Elsa Grassy se pose la question du maintien dans l'avenir de ce système en zones d'influences. Elle se demande si, à l'instar d'autres genres musicaux comme le rock, l'association de styles de rap à certains lieux ne va pas se déplacer de l'échelle des régions vers celle des villes. Or, c'est ce qui semble transparaître des deux figures présentées en page 149. Mettant l'accent sur l'évolution du genre rap à travers le temps, la Figure 13, privilégie une distinction régionale. Or, lorsqu'il représente les principaux pôles du rap dans la période récente, l'auteur de la Figure 12 ne reprend pas la même approche : il ne mentionne plus des régions, mais bien des villes.

Ces « cartes mentales » du rap permettent à nouveau de réfléchir à la place des scènes étudiées, tout en l'abordant sous un autre angle. Encore une fois Atlanta apparaît comme une ville centrale pour le rap américain. Elle se situe au cœur d'une région qui a marqué son histoire récente dans le pays, le Sud des Etats-Unis. Dans la Figure 12, elle est ainsi présentée comme à l'origine d'un sous-genre du rap, la « snap music* ». Cette région possède d'ailleurs l'intérêt d'être la dernière à avoir été « mise sur la carte », à partir des années 2000.

A l'inverse, les Twin Cities sont éloignées des grandes régions qui ont fait l'histoire du rap aux Etats-Unis. Bien qu'il soit précisé dans la Figure 13 que « les Grands lacs et la Rust Belt » sont les lieux d'origine de bons *beatmakers** et de certains rappeurs, cette zone n'est pas considérée comme un ensemble régional cohérent. Néanmoins, en tant que ville, les Twin Cities semblent avoir une certaine existence. Sur la Figure 12, « Minneapolis-St. Paul » apparaît ainsi dans la liste des villes considérées comme des « autres centres pour le hip-hop ».

Du côté français, aucun document visant à définir un espace mental du rap de manière aussi précise n'a pu être récolté. Il faut dire aussi que, dans un pays où les succès du rap proviennent surtout de deux grands pôles, la cartographie peut avoir un intérêt moindre pour les auditeurs. Néanmoins, les imaginaires spatialisés semblables à ceux rencontrés aux Etats-Unis ne sont pas totalement absents du rap français. Une tentative de carte figure sur la pochette d'une compilation sortie en 2011, *La relève Nord Sud Est Ouest*, qui vise à présenter des « MCs* des 4 coins de la France »[156] (Figure 14). Sur cette illustration, les différentes régions sont couvertes par des pochettes d'albums de différents rappeurs qui en sont originaires, qu'ils soient ou non présents dans l'album. Cette pochette signale donc la présence, également du côté français, d'une représentation de différentes zones du territoire par certains artistes. Il est intéressant de constater que cette carte correspond justement à une compilation qui présente des rappeurs situés hors des pôles majoritaires du rap, en même temps que ceux issus de foyers plus classiques. Elle se fait d'ailleurs à l'initiative d'un groupe, CRSKP, qui est lui-même originaire de Soisson, dans l'Aisne.

Figure 14 : Pochette de la compilation "CRSKP présente : La relève Nord Sud Est Ouest" (2011, Yallah en avant)



3. L'industrie musicale : les inégalités de ressources à l'échelle nationale

En plus d'être influencée par la réception des artistes, la carte nationale du rap en France et aux Etats-Unis est liée à un contexte de production. Comme dans d'autres genres musicaux, la visibilité plus ou moins importante des rappeurs dans les deux pays dépend d'un

[156] Source : Page Facebook du projet, https://www.facebook.com/crskp.presente.la.releve/info?tab=page_info, consultée le 18/08/15

ensemble d'infrastructures (labels, salles de concert, personnels de renfort…) qui leur permettent de sortir de la scène locale pour aller toucher un large public. La carte du rap est donc étroitement liée à celle de l'industrie musicale au sens large. Même si l'influence croissante d'Internet donne lieu à des évolutions dans la production et la consommation de la musique, la localisation de cette industrie est toujours importante dans le cheminement des artistes. Cela s'applique particulièrement aux structures qui visent à assurer la diffusion de la musique à grande échelle[157].

Aux Etats-Unis, l'analyse de la répartition de l'industrie musicale n'a été abordée que par une poignée de chercheurs. En 1999, Allen J. Scott publie un article dans lequel il se penche sur la structure des labels musicaux sur le territoire états-unien. A une période où les ventes de disques constituent encore une source de revenus importante pour l'industrie musicale, il montre que ce secteur est déjà caractérisé par son instabilité et son imprévisibilité. Il explique que celui-ci est partagé entre un petit nombre de firmes (*corporate entities*), les majors, et un grand nombre d'indépendants, subissant un roulement important. La répartition de cette industrie sur le sol états-unien souffre donc d'une forte irrégularité. Dans son étude, Scott produit une carte des labels aux Etats-Unis, à partir desquels il identifie des pôles liés à la musique (Figure 15). Il en conclut :

> « La carte des labels aux Etats-Unis révèle une structure qui entretient une relation particulièrement inégale avec la géographie de la population. Sa structure est dominée par trois amas de labels principaux, correspondant aux aires métropolitaines de Los Angeles, New York et Nashville, et est constituée pour le reste d'un assemblage d'établissements largement dispersés, avec des points focaux dans des villes telles que Atlanta, Austin, Chicago, Miami, San Francisco et Seattle, plusieurs autres grandes villes apparaissant simplement comme vides[158] » (Scott, 1999, p.1970)

Selon la base de données employée alors par Allen Scott, toutes les majors sont donc localisées à Los Angeles et à New York et, dans une moindre mesure, à Nashville. De même, plus d'un tiers des labels indépendants seraient situés dans les deux principales villes du pays. Mais, selon lui, cette répartition inégale de l'industrie musicale ne s'arrête pas à une localisation des labels. Il montre comment le développement d'un environnement plus favorable pour la production de la musique à New York et à Los Angeles conduit ces deux villes à « avoir une capacité à produire des *hits* qui excède leur importance relative en termes de

[157] La question de la place d'Internet et des ressources locales dans les stratégies des artistes est analysée en détail au chapitre 7.

[158] "In fact, the map of recording companies in the United States reveals a pattern that bears a notably uneven relationship to the underlying geography of population. The pattern is dominated by three main agglomerations of recording companies corresponding to the metropolitan areas of Los Angeles, New York, and Nashville, and for the rest it comprises a widely dispersed arrangement of establishments, with some local points of focus in cities such as Atlanta, Austin, Chicago, Miami, San Francisco, and Seattle, but with many other large cities appearing simply as blanks."

nombre de labels, même après avoir mis l'effet produit par les majors de côté[159] » (1999, p.1965)

Figure 15 : La carte des labels (*recording companies*) aux Etats-Unis selon Scott, 1999

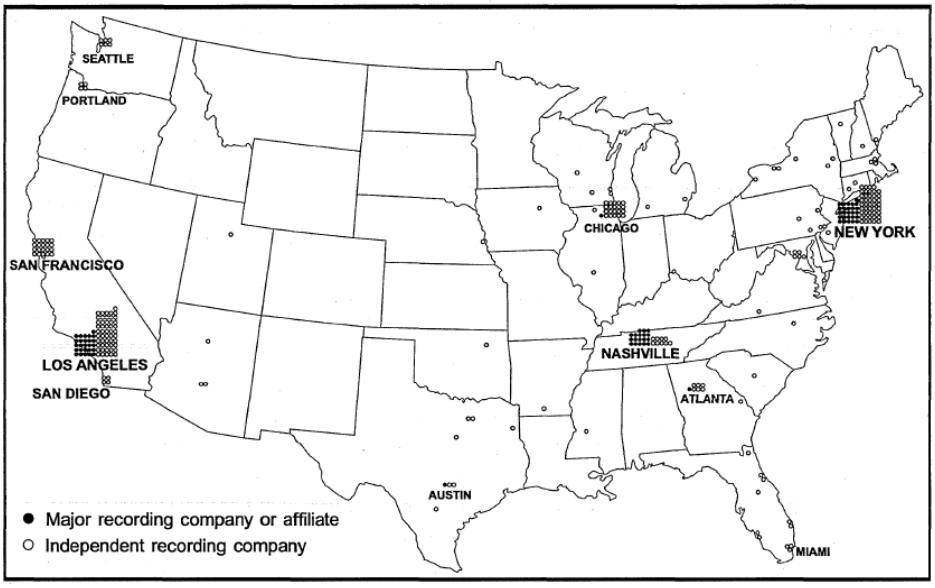


Figure 3. Main locations of majors and affiliates and independent recording companies in the United States (source of address data: 1998 data from Cardinal Business Media, 6400 Hollis Street, Suite 12, Emeryville, CA 94608).

Plus récemment, des études sur le sujet ont été le fait de Richard Florida et son équipe du Martin Prosperity Institute. Dans un article de 2010, Florida et Jackson observent « l'économie changeante de l'industrie musicale aux Etats-Unis de 1970 à 2004[160] » (p.313), en analysant la localisation des musiciens et des emplois liés à la musique durant cette période pour 31 métropoles. Bien que l'étude soit plus récente, les résultats obtenus sont assez semblables à ceux de Scott. En plus des deux grands pôles que sont New York et Los Angeles, les auteurs insistent sur l'exception de Nashville, qui se serait imposée comme un troisième pôle conséquent pour l'industrie musicale.

Ces études révèlent donc en creux une certaine place occupée par les scènes étudiées dans le monde de la musique. Comme sur les autres dimensions évoquées précédemment, les Twin Cities semblent clairement éloignées des opportunités de l'industrie musicale.

Le cas d'Atlanta est plus ambigu. Alors que cette ville apparaissait au premier plan commercialement et symboliquement dans le milieu du rap, elle semble ici reléguée au second plan, en comparaison du peloton de tête formé par New York, Los Angeles et, dans une moindre mesure, Nashville. Cette place singulière de la ville a été bien identifiée par certains des chercheurs qui se sont penchés récemment sur le rap d'Atlanta. Dans sa thèse consacrée à deux rappeurs locaux, Murali Balaji écrit par exemple :

[159] "Los Angeles and New York have a capacity to produce hit records that far exceeds their relative significance in terms of number of recording companies, even after abstracting away the effects of the majors"

[160] "The changing economic geography of the music industry in the United States from 1970 to 2004"

> « Certains des rappeurs d'Atlanta sont devenus des superstars internationales. Cependant, ces mêmes rappeurs doivent souvent rendre des comptes aux cadres (*executives*) de New York et de Los Angeles, chargés de produire leur musique et de distribuer leur image[161] » (Balaji, 2009a, p.86)

Cependant, on peut se demander si cette place de capitale sous tutelle occupée par Atlanta ne doit pas être nuancée. L'absence de la ville sur les cartes de Scott et de Florida peut être attribuée à sa récente prépondérance dans le secteur. Selon Tullos, Miller et Dowd, la musique produite à Atlanta a longtemps été éclipsée par la réputation d'autres villes du Sud. Ils montrent que ce n'est qu'à partir du développement du rap dans la ville, dans les années 1990, qu'elle se serait dotée d'infrastructures de premier ordre, à la fois pour les concerts et les boîtes de nuit et pour l'enregistrement de la musique (Tullos *et al.*, 2003).

De plus, si les grands labels restent localisés majoritairement à New York et à Los Angeles, Atlanta a fait l'objet d'un certain nombre de commentaires sur la place qu'elle aurait acquise dans l'industrie musicale. Dans un billet paru en 2010, le sociologue Daniel Silver affirme que l'importance de l'industrie musicale est devenue un des éléments faisant la spécificité de la ville. Pour lui, Atlanta correspondrait aujourd'hui à un modèle récurrent dans l'histoire de la musique aux Etats-Unis, celui de la « troisième ville » (*third city*). Il écrit :

> « La "troisième ville" fait partie de l'écologie des musiques populaires américaines, un système qui se développe en laissant suffisamment d'espace pour que les styles de musiques historiquement marginalisés puissent éclore hors de centres commerciaux principaux, afin d'être seulement "récupérés" ensuite[162] » (Silver, 2010).

L'affirmation de Silver se fonde sur le rapport édité par le Martin Prosperity Institute sur la géographie de Myspace (Bridges *et al.*, 2013), qui avait pour objectif de dresser des profils de scènes plus populaires sur ce réseau social en 2007. L'interprétation élaborée dans ce rapport n'est pas sans poser certains problèmes, à cause de la définition des genres musicaux employés, de la confusion entre popularité d'une scène et la présence d'une industrie musicale, ou de la volonté d'identifier les scènes avant tout par leur « popularité ». Néanmoins, ce rapport témoigne du fait que, dans le discours médiatique et académique, Atlanta se retrouve aujourd'hui au centre d'un « buzz », où elle est présentée comme « l'épicentre pour le genre culturellement influent de musique urbaine[163] » (Florida, 2013)

Du côté français, les études portant sur la géographie de l'industrie musicale sont anciennes et peu nombreuses. Pierric Calenge est l'un des rares géographes français à avoir

[161] "Some of Atlanta's rappers have become international superstars, yet these same rappers must often answer to corporate executives in New York and Los Angeles tasked with producing their music and distributing their image."

[162] "'Third city' is part of the American popular music urban ecology – a system that thrives on leaving space for historically marginalized styles of music to be incubated outside of the main commercial centers, only to be 'harvested' later."

[163] "the epicenter for the culturally influential Urban genre."

mené des travaux sur la question, établissant au début des années 2000 un inventaire de la répartition des infrastructures liées à la musique en France. A partir de ses propres données, il montre la prédominance de l'Ile-de-France pour l'industrie musicale et, en son sein, de Paris intra-muros. Il écrit :

> « L'Ile-de-France concentre 38,1 % des studios de répétitions et 30,4 % des studios d'enregistrements, ainsi que 58,6 % des labels et maisons de disques. Il faut noter que sur 532 labels et maisons de disques (sans compter les « majors ») en Ile-de-France, on en trouve 45 en Seine-Saint-Denis (93) et 84 dans les Hauts-de-Seine (92), essentiellement de Rap (soit 24,2 % des labels d'Ile-de-France). En Ile-de-France même, le VIIIe et le IXe arrondissement à Paris concentrent la plus grande partie des labels, tandis que les studios se situent plutôt en première couronne, peut-être parce qu'ils demandent beaucoup d'espace et n'ont pas besoin de se situer en centre ville, au contraire des labels et maisons de disques qui sont le centre (au sens propre et figuré) de l'industrie. » (2002, p.42-43)

Calenge conclut ainsi que la configuration spatiale de l'industrie de la musique en France doit être considérée comme « un système régional de production au sein de l'agglomération parisienne » (2002, p.48). La structuration de ce secteur est le résultat d'un processus historique qui s'est déroulé sur le long cours. Dans son livre, *La Production de la culture*, Gérome Guibert montre comment, dès les années 1930, la région parisienne accueille l'émergence d'un milieu professionnel lié à la production de la musique. Qualifié de « music hall », puis de « show business », ce secteur est d'abord porté par le spectacle vivant et l'édition, avant de s'organiser autour de la production d'albums, à partir de la deuxième moitié du XXe siècle. Cette structure aboutit à une répartition des tâches entre les acteurs sur le territoire national. Guibert écrit en effet :

> « Si les activités liées aux concerts, aux prestations scéniques, au spectacle vivant ont lieu sur tout le territoire national il en va autrement de l'industrie du disque, des grands médias et des droits d'auteur, dont les représentants sont concentrés dans les grandes villes, et avant tout à Paris » (Guibert, 2006, p.20)

Cependant, on peut se demander dans quelle mesure la répartition décrite par Calenge n'a pas changé depuis. Dès les années 1980, Guibert note l'émergence d'une « structuration alternative au music-hall » qui se développe sur le territoire national, ce qu'il appelle les « scènes locales ». Principalement portées au départ par une esthétique *Do It Yourself*, inspirée du punk, ces initiatives gagnent en importance avec la construction de lieux dédiés à la pratique des musiques populaires sous l'impulsion de l'Etat (Guibert, 2006).

Plus récemment, l'arrivée d'Internet dans les pratiques de consommation et de production musicale pose la question d'une remise en question de la centralisation des activités. Calenge précise dès 2002 que l'arrivée d'Internet risque d'induire une profonde recomposition de cette structure, même s'il estime que « la recomposition des réseaux de l'industrie de la musique ne va pas remettre en cause certaines constantes spatiales, notamment le besoin de se rapprocher des foyers de créations que sont les métropoles » (2002, p.48).

Si l'éloignement de Paris n'empêche donc pas la production et la création de musiques à dans d'autres régions, on peut supposer que des différences d'opportunités se maintiennent entre Paris et les autres agglomérations françaises. Les infrastructures possédant une force de frappe conséquente tendent toujours à se concentrer en Ile-de-France, et encore plus à Paris. S'il n'existe pas d'inventaire exhaustif récent sur la question dans le cas du rap, une publication donne quelques indices de cette situation. Il s'agit de l'ouvrage *Le Réseau*, édité en 2008, par l'IRMA, qui a pour ambition, au moment de sa sortie, d'être un « guide-annuaire pour la culture hip-hop en France » (Collectif, 2008). Il présente un ensemble de ressources pour les artistes désirant s'investir dans la culture hip-hop de ce pays. Si les données présentées sont bien souvent datées ou incomplètes, leur répartition n'en est pas moins éclairante. Concernant les labels, les quatre majors existant à l'époque sont toutes localisées en Ile-de-France. De même, sur les 33 distributeurs qui sont répertoriés dans l'annuaire, 21 sont localisés en Ile-de-France (dont 14 à Paris et 7 en banlieue), et aucun dans des régions telles que le Nord-Pas-de-Calais ou les Bouches-du-Rhône. Enfin, concernant l'édition, 36 adresses sont indiquées dans le guide, dont 28 en Ile-de-France (19 à Paris et 9 en banlieue), contre aucun dans le Nord-Pas-de-Calais et 2 dans les Bouches-du-Rhône.

Ces différents indices montrent donc un monde de l'industrie musicale où les dichotomies entre Paris et le reste de la France sont extrêmement marquées. Alors que les ventes d'albums montraient l'existence de certains pôles secondaires hors de l'Ile-de-France, ceux-ci semblent extrêmement réduits lorsqu'il s'agit d'observer les infrastructures à la portée des artistes.

Pour conclure, les ventes d'albums, les « cartes mentales » et celles de l'industrie musicale révèlent un contexte national auquel est soumise la production du rap dans chacun des pays. Ces indicateurs montrent l'existence d'un imaginaire local associé à ce genre musical : dans chacun des pays, la mise en avant du local par les artistes semble en effet avoir importance différente et être plus ou moins associée à certains espaces précis. Mais ces indicateurs témoignent aussi d'une place occupée par les différentes scènes dans la structure du rap national. Si celle-ci est influencée par des facteurs démographiques ou économiques, elle montre une hiérarchie singulière. Certains endroits se retrouvent en position centrale tandis que d'autres restent en périphérie. En ce sens, le rap fournit des « cartograph[i]es alternati[ves] » (Forman, 2002, p.202) de l'espace national. Cependant, cette organisation spatiale du rap à l'échelle nationale est loin d'être une structure stable. Elle est en effet constamment retravaillée par les rappeurs eux-mêmes, qui tentent de faire de leur ville ou de leur région d'un modèle de centralité artistique.

III. Rapper depuis le centre ou les périphéries : position des villes et authenticité du local

Les grands traits de ces cartes du rap en France et aux Etats-Unis transparaissent dans les œuvres des rappeurs étudiéesLes artistes donnent en effet à voir le monde du rap depuis la position qu'ils occupent. Ils mettent ainsi en évidence la structure du rap national, la place qu'y occupent les différentes scènes et l'évolution de cette organisation au cours du temps. En ce

sens, les œuvres permettent de relire l'histoire du rap à partir de différentes perspectives locales. Elles révèlent les points communs, mais aussi les différences, qui peuvent exister dans la représentation d'un même genre musical au sein de chaque ensemble national.

Mais les œuvres ne font pas que refléter la structure de l'univers du rap. En véhiculant un imaginaire sur le lieu, les artistes cherchent aussi à en construire l'image de marque. En ce sens, les œuvres sont un outil utilisé pour retravailler la place de leur scène dans l'espace national. Elles participent à une stratégie pour « mettre la ville sur la carte », et en faire un « individu "identifiable" » (Gervais-Lambony, 2004, p.483) dans le domaine du rap. Dans une logique proche de celle du marketing urbain, les œuvres présentent ce que la scène aspire à être, autant que ce qu'elle est. Cette partie montrera ainsi comment les produits musicaux participent à la construction ou la réaffirmation de la crédibilité du lieu dans le monde du rap, permettant l'évolution de sa place au cours du temps.

Pour mettre en évidence ces différents éléments, j'observerai successivement les cas d'Atlanta, les Twin Cities et les Nord de la France. Cette étude aménera à croiser les discours et les performances des rappeurs avec des éléments de l'histoire du rap dans chaque pays.

1. From the "Kings of New York" to the "Kings of the South" : définir Atlanta comme nouvelle capitale du rap

Dans l'imaginaire national analysé précédemment, Atlanta est apparue comme une des capitales pour le rap aux Etats-Unis. A l'inverse de la région parisienne en France, cette ville est à une capitale dont le statut est régulièrement réaffirmé. En effet, Atlanta ne s'est pas toujours trouvée au centre de la production rap dans le pays. Elle a longtemps occupé un rôle secondaire par rapport au foyer originel du genre : New York.

Un déplacement du rap vers Atlanta s'est pourtant opéré dans les dernières décennies. Cette évolution signe le passage de l'ère des « rois de New York » à celle des « rois du Sud ». dès le début des années 1990, l'expression « rois de New York » est en effet devenue récurrente dans les paroles des rappeurs de cette ville[164], en référence au film du même nom, sorti au début de la décennie[165]. Dans les années 2000, ce qualificatif se retrouve concurrencé par celui de « roi du Sud ». Revendiqué par T.I. dès son premier opus en 2001, il est utilisé ensuite par des rappeurs d'autres villes[166]. L'apparition de cette expression montre un changement de la place du Sud dans le rap. Or, celui-ci s'accompagne d'évolutions dans la manière de revendiquer la place de la ville par rapport à l'espace national.

En 2001, au moment où débute le corpus, les rappeurs montrent une ville qui figure déjà sur la carte du rap aux Etats-Unis. Néanmoins, on peut y déceler des traces d'une époque où la place d'Atlanta n'était pas si solide. Cette idée se retrouve notamment chez un duo dont la carrière a été centrale pour l'affirmation de la ville : Outkast. Dans le B*est Of* du groupe, paru en 2001, la place du Sud et d'Atlanta est évoquée dès le premier titre musical de l'album, dans

[164] Voir la liste effectuée en 2013 par le magazine rap *XXL* des différents rappeurs ayant revendiqué le titre (Steiner, 2013).

[165] Ferrara A., 1990, *The King of New York*, Reteitalia / The Rank Organization / Scena International / Caminito

[166] Voir par exemple Lil Flip et Z-Ro (2005) ou Big KRIT (2014)

un morceau inédit intitulé « Funkin' Around » L'un des deux rappeurs du groupe y introduit son couplet ainsi :

> « Salut. Bien, bonsoir mesdames et messieurs […]
> Bon, d'abord laissez-moi vous dire qui je suis
> On m'appelle Andre 3000, ok ?
> Et nous venons d'un petit endroit qui s'appelle Stankonia, Georgia, ok ?
> Vous savez, aujourd'hui, tout le monde veut venir de l'Espace
> Et les gens aiment être de la campagne et tout ça
> Tu sais, genre, vraiment, le Sud quoi
> C'est cool en fait d'être du Sud maintenant »
>
> *"Hello. Well good evening ladies and gentlemen […]*
> *Well first of all let me let you know who I am*
> *Well I go by the name of Andre 3000 right?*
> *And we come from a little place called like Stankonia, Georgia right?*
> *You know right now everybody wants to be from space*
> *And folks like to be from the country and everything like that*
> *You know, like really like the South*
> *It's like cool to be from the South right about now"*
>
> (Andre 3000, "Funkin Around", Outkast, 2001, AA4)

Le rappeur Andre 3000 mentionne un ancrage du groupe vis-à-vis de deux grands ensembles géographiques : d'un côté le Sud des Etats-Unis et de l'autre l'Espace, entendu comme la partie de l'univers située hors de l'atmosphère terrestre. Il s'agit de deux types de références qui se retrouvent régulièrement chez Outkast, la revendication de la deuxième appartenance ayant longtemps été conditionnée par la première. Dans le vocabulaire du groupe, venir de « l'Espace » fait référence au fait de venir « d'ailleurs ». Bien qu'Atlanta accueille déjà une scène rap lors de l'arrivée du groupe, Outkast se distingue dès le début par la mise en avant d'un univers qui contraste avec les conventions du rap de l'époque. Dans leur premier album, *Southernplayalisticadillacmuzik'* (1994), les deux rappeurs revendiquent une esthétique propre au Sud des Etats-Unis. Roni Sarig explique que les différentes personnes qui participent aux sessions d'enregistrement de cet album partagent l'idée de « montrer aux gens hors d'Atlanta ce que c'est que d'être à Atlanta[167] » (Sarig, 2007, p.132).

Dans un rap alors dominé par les côtes Est et Ouest, c'est justement cette revendication géographique et stylistique qui fait du groupe des « parias » (*outcasts*). Roni Sarig raconte une anecdote qui montre la difficulté qu'a eu le groupe à s'imposer dans l'industrie du rap. Au moment de sa sortie, le premier disque d'Outkast est un succès commercial : il atteint la 20e place du classement des meilleures ventes de disques dans le pays, et de la 3e dans la catégorie « R&B/hip-hop ». En 1995, le groupe participe ainsi à la deuxième édition de The Source Awards, une remise de prix organisée au Madison Square à New York par le principal magazine états-unien dédié à la culture hip-hop. La cérémonie se déroule dans un climat de tension entre les rappeurs des côtes Est et Ouest, les deux camps affirmant dominer le marché du rap. Contre toute attente, c'est Outkast qui gagne la

[167] "To show people outside of Atlanta what it's like to be in Atlanta"

récompense de meilleur nouveau groupe de rap (*Best New Group*). Durant son discours de remerciements, le groupe se fait huer par une grande partie de la foule. En lieu et place d'un discours de remerciements, Andre 3000 déclare alors : « C'est comme ça de toutes façons. J'en ai marre de ces gars… Ces gars à l'esprit fermé. C'est comme si on avait une démo et que personne ne voulait l'écouter. Mais c'est comme ça : le Sud a quelque chose à dire, et c'est tout ce que j'ai à dire[168] » (Sarig, 2007, p.134).

Tout au long de leur discographie, les références au Sud, et notamment à Atlanta, et à l'ailleurs, par le biais de l'Espace, sont donc étroitement liées. Le deuxième album est par exemple intitulé *ATLiens* (1996). L'apogée de cette double revendication se retrouve sans doute avec le néologisme *Stankonia*, qui sert de titre à leur quatrième disque (2000). Dans son utilisation par le groupe, ce terme a plusieurs sens. Elle désigne d'une part une localité fictive, dont les caractéristiques la rattachent à la fois au Sud et à un ailleurs : tout parlant dans leur *best of* de « Stankonia, Georgia », Andre 3000 situe le lieu, dans l'album éponyme, comme au « centre de la Terre, 7 années lumières en-dessous de la mer[169] ». D'autre part, Stankonia désigne un studio, localisé à Atlanta même, que les rappeurs achètent suite à la signature d'un contrat avec Elektra Records, et où ils enregistrent leurs titres à partir des années 2000.

Au moment de la sortie du *best of* en 2001 la place du Sud ne semble plus la même. Si Andre 3000 déclare que « tout le monde veut venir de l'Espace », c'est qu'il est devenu « cool » de venir du Sud. Cette citation montre le chemin parcouru par le groupe pour s'imposer dans le domaine du rap, mais aussi pour mettre leur ville et leur région sur la carte. Cette reconnaissance a permis de rendre l'origine du groupe identifiable, et de lutter contre les clichés et la méconnaissance de la région. Dans un morceau du double album *Speakerboxxx / The Love Below*, sorti en 2003, Andre 3000 se rappelle ainsi qu'au début de sa carrière, le groupe avait souvent affaire à des fans qui, en raison de leur accent, les assimilaient à des régions mieux connues des auditeurs de rap, comme les Caraïbes (« Girls used to say, y'all talk funny, y'all from the islands? », *in* « A Life in The Day of Benjamin Andre (Incomplete) », Outkast, 2003, AA10).

Ce sentiment d'éloignement des principaux pôles du rap se retrouve dans d'autres albums de la première moitié des années 2000, lorsque les rappeurs évoquent leur parcours. Dans le morceau « Why You Mad At Me », sur l'album *Urban Legend*, le rappeur T.I. rappe par exemple :

> "Mec, je jure que je n'ai jamais mesuré
> Toute la gloire qu'un negro peut acquérir depuis Atlanta
> Maintenant j'essaye juste de maintenir le rang d'Atlanta
>
> *"Man I swear I never fathomed*
> *All the fame that a nigga can gain from Atlanta*
> *Now I'm just trying to maintain for Atlanta"*
>
> (T.I., 2004, AA13)

[168] "It's like this, though. I'm tired of folks… Closed minded folks. It's like we got a demo tape and don't nobody want to hear it. But it's like this: The South got something to say, and that's all I got to say."

[169] "Live from the center of the Earth / Seven light-years below sea level we go / Welcome to Stankonia, the place from which all funky things come" ("Intro", Outkast, 2000).

T.I. revient ici sur le sentiment d'infériorité qu'il a pu ressentir au début de sa carrière en raison de son origine sudiste. Alors même que les paroles du morceau se rattachent plutôt à une démarche d'*ego trip**, le rappeur exprime sa surprise vis-à-vis de la position qu'il a réussi à acquérir dans le rap malgré ses origine sudistes.

Au moment où T.I. récolte ses premiers succès, il n'est toutefois plus le seul à représenter le Sud. Son sentiment d'infériorité est donc étroitement mêlé à du ressentiment pour des congénères qui prétendent dorénavant représenter le Sud. Dans le morceau « Countdown », extrait du même album, il rappe par exemple :

> « J'étais gentil au début, maintenant ces negros je leur rentre dedans
> Des crews entiers, pas seulement un ou deux
> Car vous ne représentez pas le Sud, vous êtes juste embarrassants
> Je vous vois à la télé à New York, les negros se moquent de nous
> C'est la raison pour laquelle les DJs n'avaient pas idée que j'étais fabuleux
> Maintenant ne pas jouer un de mes titres, comment dire, c'est audacieux »
>
> *"I was being nice at first now I'm runnin through niggaz*
> *Whole crews, not just one or two niggaz*
> *Cause you ain't representing the south, you just embarassing*
> *See you on T.V.. in New York, them niggas laugh at us*
> *The reason why D.J.'s ain't have a clue I was fabulous*
> *Now days not playing my record well, hell its hazardous"*
> (T.I., 2004, AA13)

L'interprétation de l'avant-dernière phase[170] de cette citation sur le site Rap Genius[171] signale que T.I. ferait référence, par un jeu de mot, à DJ Clue, disc-jockey sur la radio new-yorkaise Hot 97[172]. Ce passage exprime la difficulté que T.I. ressent au début pour se faire reconnaître par le monde du rap new-yorkais, par rapport aux artistes locaux. C'est plus particulièrement avec le rappeur Fabolus qu'il se compare ici, par le biais d'un jeu de mot[173]. T.I. n'impute cependant pas ces obstacles à une absence de rappeurs originaires du Sud, mais

[170] Les citations évoquées dans ce chapitre faisant référence à des paroles et non à des textes, il a été choisi de conserver le vocabulaire utilisé par les rappeurs pour découper leurs morceaux. L'ensemble des mots prononcés dans l'intervalle d'une mesure sera donc qualifié de « phase » et non de « ligne » ou de « vers ».

[171] Rap Genius est un site collaboratif d'explication de paroles de rap en ligne. Les paroles de morceaux de rap qui y sont présentées peuvent être annotées par les internautes, qui en donnent leur interprétation. Signe de son succès, Rap Genius mobilise dorénavant certains artistes de rap qui annotent eux-mêmes leurs paroles. Si le mode de fonctionnement du site peut parfois poser problème en raison de la légitimité variable des internautes qui y interviennent, les interprétations de certaines paroles présentées seront parfois mentionnées ici sous forme d'hypothèses.

[172] En ligne sur http://genius.com/2616316, consulté le 27/08/15

[173] Les deux rappeurs sortent en effet tous les deux leur premier disque en 2001 (*Ghetto Fabolous* pour Faboulous et *I'm Serious* pour T.I.). Cependant, tandis que l'album du premier est un succès commercial (il est certifié disque d'or deux mois après sa sortie), l'album du second, peu médiatisé, est un échec en termes de ventes. Il conduit à la fin du contrat de T.I. avec son label de l'époque, Arista Records.

plutôt au fait que ceux-ci ne soient pas capables de construire une image connus de la région. On se moquerait d'eux dans la capitale originelle du rap, empêchant la reconnaissance des autres rappeurs sudistes auprès des *gatekeepers* new-yorkais[174].

Malgré les dires de T.I., il semble que l'arrivée des rappeurs du Sud dans l'univers du rap national au début des années 2000 fasse peu à peu changer la manière dont les artistes font référence à leur ville et à leur région : dorénavant, il s'agit moins de mettre ces espaces sur la carte que d'apporter une contribution au développement de la scène.

Cette évolution se retrouve de manière flagrante tout au long du corpus. Au début de la période, les morceaux évoquant la ville ou la région ont bien souvent pour objectif de présenter ces aires géographiques à un public extérieur. Dans le morceau « Damn ! » J-Bo du groupe Youngbloodz rappe ainsi :

> « Au cas où ça éclaterait, je suis prêt à m'enfermer et à charger [une arme]
> A t'emmener à travers le Sud pour te montrer comment on joue des coudes »
> *"In case it just might pop I'm 'bout ready to lock and load*
> *To take you through the South to show you how we throw them bows"*
> (Youngbloodz, 2003, AA7)

Ces quelques lignes présentent plusieurs sens, dont la traduction en français peut difficilement rendre compte. A première vue, le rappeur déclare être prêt, pour se sortir d'une mauvaise passe, à se retrancher et faire usage de son arme. Cette situation est, selon sa description, caractéristique d'une « mentalité du Sud » où les personnes sont promptes à se défendre de cette manière. Cependant, ces quelques phrases peuvent également être interprétées par rapport à un autre contexte : le *popping* et le *locking* sont en effet deux styles couramment utilisés en *breakdance*. De son côté, l'expression « throw them bows » fait référence à un mouvement de danse popularisé notamment par le rappeur Ludacris en 2000 dans la vidéo du morceau « Southern Hospitality[175] ». Ce mouvement est par la suite régulièrement mentionné par les rappeurs du Sud et figure dans de nombreux clips du début de la décennie. Dans cette deuxième acception, le rappeur n'évoque pas des représentations dominantes du Sud, mais du *rap* du Sud. Cette citation suppose l'existence de caractéristiques déjà associées à une scène de cette région. Néanmoins, elle ne n'implique pas forcément qu'elles soient connues par l'auditeur : il s'agit de faire connaître à un public les caractéristiques d'un type de rap en pleine ascension. Cette idée d'une invitation à la découverte se retrouve dans bon nombre de produits musicaux sortis à Atlanta au début des années 2000.

Par la suite, les manières de dépeindre le local évoluent. On peut alors identifier plusieurs types de discours dans les titres des rappeurs. Certains morceaux montrent d'abord

[174] L'extrait analysé se fonde, comme de nombreux titres de rap, sur la pratique de l'*ego trip**. Ainsi, comme souvent dans cet exercice, T.I. ne désigne pas clairement les rappeurs qui représenteraient « mal » le Sud. En effet, l'objectif est avant tout ici de valoriser sa carrière, au détriment d'un adversaire qui peut être (ou non) fictif, et non de constituer une critique en bonne et due forme d'un rappeur spécifiquement nommé.

[175] En ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=2QWQVm9J5DM, consulté le 27/07/16

que le Sud est une région dorénavant présente sur la carte du rap. Dans l'introduction de son album *Chicken & Beer*, le rappeur Ludacris clame par exemple :

> « Côte Est, Côte Ouest, Midwest, Dirty South
> Puis on l'a emmené tout autour du monde »
>
> *"East coast, west coast, midwest, dirty south*
> *Then we took it all around the world"*
>
> ("Southern Fried Intro", *in* Ludacris, 2003, AA11)

Ludacris fait donc référence au Sud comme une région du rap parmi d'autres. Loin d'être marginal, le « Dirty South » accueille des rappeurs dont l'impact n'est plus régional ou national mais bien international. Dans ce contexte, Atlanta s'apparente toujours à une ville particulière, mais qui a affirmé sa présence dans le monde du rap.

De la même manière, les rappeurs de la ville qui émergent au long des années 2000 ne semblent plus souffrir du même complexe d'infériorité qu'un T.I. au début de la décennie. Cette impression se retrouve chez un artiste qui s'impose à cette période comme l'une des principales figures du rap d'Atlanta : Young Jeezy. Après avoir décroché une signature chez l'un des principaux labels de rap du pays, Def Jam, le rappeur sort en 2005 son premier album produit par l'entreprise, *Let's Get It : Thug Motivation 101*. Il rappe alors :

> « Je rends le club *crunk**, tu ne peux pas m'enlever ça
> Je n'ai rien sorti encore, j'ai déjà l'argent de Lil Jon »
>
> *"Get the club crunk, can't take that from me*
> *Ain't dropped yet, still got Lil' Jon money"*
>
> ("And Then What", *in* Young Jeezy, 2005, AA16)

Venir d'Atlanta n'est pas décrit comme un inconvénient pour la carrière du rappeur. Young Jeezy arrive en effet après que d'autres artistes locaux aient acquis un succès de grande ampleur. Il prend comme exemple Lil Jon, dont plusieurs albums obtiennent un large succès commercial, et le sous-genre auquel il est associé : le *crunk**. Jeezy reprend donc des conventions du rap d'Atlanta, faisant référence à la fois aux rappeurs à succès de la ville et aux lieux importants pour le rap du Sud. Mais il se donne aussi à voir comme un rappeur ambitieux, qui est amené à gagner de l'argent rapidement grâce à son talent[176].

A une époque où l'on assiste à une percée du Sud dans le rap américain, l'objectif n'est donc plus de mettre sa ville sur la carte, mais de « bien » la représenter, dans un contexte qui se fait de plus en plus compétitif. Cette idée se retrouve dans de nombreux morceaux de T.I., dans lesquels il cherche à se distinguer des autres rappeurs de sa région et de sa ville. Dans le morceau « Kingofdasouth », sur l'album *Trap Muzik*, il rappe :

> « Il y a seulement cinq rappeurs venant d'Atlanta qui sortent du lot et je suis l'un d'eux
> Les quatre autres, tu sais qui ils sont

[176] L'idée qu'il est déjà riche avant d'avoir commencé fait aussi référence à un autre élément que Jeezy met en avant dans ses morceaux : son statut d'ancien dealer de drogue, qui lui aurait permis d'acquérir une fortune conséquente avant ses débuts dans le rap.

Mais si tu dois y réfléchir à deux fois, ben mec tu n'es pas cool
Peu importe ton contrat, tu ne sais pas écrire
Je suis le meilleur qui reste, à souffler dans le micro
Le Roi du Sud, aucun autre titre ne me suffira »

"It's only five rappers outta Atlanta who busting and I'm one of them
The other four, you know who you are
But if you gotta think twice well shawty you ain't nice
Regardless of your publishing deal you can't write
I'm the best thing left blowing breath on the mic
The King of the South nothing less will suffice"

(T.I., 2003, AA6)

Dans cette citation, T.I. procède à la fois à une affiliation et à une mise à distance de la vague de rappeurs du Sud qui déferle alors dans le pays. S'il s'inclut dans le groupe des cinq meilleurs rappeurs de la région, cette affirmation lui sert également à dévaloriser d'autres artistes émergeant à cette époque localement. L'objectif affiché n'est plus celui qu'il évoquait pour le début de sa carrière : il ne s'agit plus de percer malgré son origine géographique, mais bien de s'imposer comme la tête de file d'un mouvement régional qui est devenu dominant dans le rap américain. Pour cela, T.I. met en place dans ses paroles des mécanismes de distinction qui se fondent sur les codes de l'*ego trip**. Dans un autre morceau du même album, il rappe ainsi :

« Tu es venu lécher des culs quand je suis venu pour régner
J'ai défini la norme pour Atlanta, réorganisé le royaume »

"Came in kissing ass when I came to lead
Set the standard for Atlanta, rearranged the lead"

("Be Easy", T.I., 2003, AA6)

Ici, le discours de distinction de T.I. s'enrichit d'un élément supplémentaire : la dimension esthétique. Comme précédemment avec Young Jeezy, cette citation de T.I. témoigne d'un changement dans la manière dont les artistes se réfèrent à Atlanta : celle-ci ne correspond plus à une ville qu'il s'agit de mettre sur la carte mais à une norme par rapport à laquelle les rappeurs locaux doivent désormais se placer.

Néanmoins, cette normalisation du rap local n'implique pas forcément la fin de la revendication par les rappeurs locaux de leur place dans l'univers du rap national. Le statut qu'Atlanta commence à avoir au milieu des années 2000 conduit donc les rappeurs à devoir défendre la crédibilité de leur ville, notamment par rapport à d'autres foyers du genre. En 2006, le rappeur new-yorkais Nas sort un album intitulé *Hip-Hop is Dead*, que de nombreux rappeurs du Sud prennent pour une attaque personnelle vis-à-vis de leur conception du rap. Ce titre provocateur suscite des réactions de la part des artistes d'Atlanta. Lors de la cérémonie des BET Awards 2006, le rappeur Ludacris arrive sur scène en portant un t-shirt mentionnant « Hip-Hop ain't dead, it lives in the South[177] ». Dans les paroles de certains

[177] Voir la vidéo « Ludacris ft Young Jeezy - Grew Up a Screw Up Live at BET Hip Hop Awards 2006 » en ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=BoO3zjz67zA, consulté le 30/08/15

morceaux également, des rappeurs cherchent à défendre le fait que le foyer central du rap s'est déplacé vers le Sud. Dans un album de T.I. paru en 2007, se trouve notamment le morceau « Help is Coming », qui se veut une réponse directe aux assertions de Nas. Dans le refrain, le rappeur déclare :

> « Aux fans et aux critiques
> Qui pensent que le hip-hop a disparu
> Voici un petit aperçu prouvant que le hip-hop est en vie
> Vous pouvez entendre un cador du hip-hop maintenant, il suffit d'écouter
> Maintenant voyez le hip-hop s'en aller avec 6 tass-pés[178] sous le bras
> Dans ATL regardez le hip-hop traîner
> Dans une piaule à plusieurs millions de dollars, un hip-hop building »
>
> *"To the fans and the critics*
> *Think hip-hop is missing*
> *This is a lil' proof that hip-hop livin'*
> *You can hear a hip-hop top now, just listen*
> *Now see a hip-hop walk out with 6 bitches*
> *In the ATL, see hip-hop chillin'*
> *In a multimillion dollar crib hip-hop building"*
>
> (T.I., 2007, AA25)

Si le rap d'Atlanta s'est donc fait une place en termes de ventes dans le paysage musical états-unien, l'objectif des rappeurs est dorénavant de montrer qu'il fait jeu égal avec celui produit dans la métropole d'origine.

Le rôle prépondérant que prend progressivement Atlanta a enfin une autre conséquence : la disparition progressive de la spécification du rap du Sud comme un genre particulier au sein du rap américain. On constate dans la deuxième moitié des années 2000 une volonté de certains rappeurs de dépasser l'association à la région à laquelle ils ont été jusqu'ici cantonnés. Dans un morceau sorti en 2006, Ludacris déclare qu'il est « universel, Luda ne se limite jamais au Sud[179] » (« War on God, *in* Ludacris, 2006, AA23). T.I. déclare en 2007 qu'il est « passé du Roi du Sud au roi des Etats-Unis[180] » (« Raw », *in* T.I., 2007, AA25). Bien entendu, ces déclarations doivent être remises en perspective avec l'évolution de la carrière

[178] Le mot « bitch » est utilisé dans le rap américain de manière variable, ce qui rend difficile sa traduction par un seul terme. Désignant au départ la femelle du chien, le mot est souvent utilisé comme une insulte envers un destinataire féminin (son usage est alors semblable au mot « salope » en français). Le mot est aussi employé régulièrement dans les paroles de rap. Souvent utilisé comme une insulte par un locuteur masculin, son sens fait l'objet d'un retournement dans les paroles de certaines rappeuses, à l'instar du terme « nigger ». Son usage s'est aussi banalisé pour désigner toute personne vis-à-vis de laquelle le rappeur se considère comme dominant (il peut même servir à qualifier un homme). Cette dernière acception est liée à la valorisation dans le rap du personnage du « pimp », dans la continuité d'ouvrages produits sur la question dans la culture noire aux Etats-Unis (voir notamment Slim, 1998). C'est l'emploi qui en est fait ici par T.I.. J'ai donc préféré le traduire par le mot « tass-pé » (verlan de « pétasse »), qui a parfois été utilisé dans la même acception dans le rap français.

[179] "I'm universal, Luda never limits himself to the South"

[180] "Went from the King of the South to the King of the States"

des deux artistes. Avec respectivement 6 et 5 albums sortis, Ludacris et T.I. sont des artistes bien installés dans l'univers du rap américain. Ils ne cherchent plus tant à se placer par rapport aux rappeurs du Sud que par rapport à une industrie du rap national.

Néanmoins, cette évolution se ressent plus généralement dans l'ensemble du corpus par les mots employés pour désigner la région : si, au début de la période, le style de rap local est régulièrement évoqué sous le nom de « Dirty South », la mention de ce terme disparaît au fur et à mesure de l'avancée dans le temps. On peut probablement interpréter cela comme le signe d'une évolution de la place du rap du Sud : celui-ci se confondant de plus en plus avec la norme du rap américain, sa spécificité n'a plus forcément à être affirmée. Si le Sud correspond toujours à une position géographique et à une expérience spatialement localisée, cela fait beaucoup moins sens de le revendiquer pour affirmer sa crédibilité dans le domaine du rap.

A l'échelle locale, cependant, Atlanta apparaît dorénavant comme une scène conséquente, au sein de laquelle il faut tenir compte d'un ensemble de références préétablies, et où il faut se battre pour percer. C'est ce qui figure notamment dans les textes de l'un des derniers rappeurs à apparaître au sein du corpus : B.o.B. Dans son morceau « Airplanes Part. 2 », il tente de ramener l'auditeur à l'époque où il pratiquait le rap localement à Atlanta :

> « Yo, imaginons que je ne me sois pas fait un nom
> Avant même qu'on m'ait appelé B.o.B. ou encore Bobby Ray
> Je te parle d'avant les *mixtapes**
> Avant les vidéos et avant les contrats et avant la gloire
> Avant qu'on me compare à Andre (3000)
>
> *"Yo, now let's pretend like I ain't got a name*
> *Before they ever called me B.o.B or A.K.A. Bobby Ray*
> *I'm talking back before the mixtapes*
> *Before the videos and the deals and the fame*
> *Before they ever once compared me to Andre (3000)"*
> (B.o.B., 2010, AA30)

Les éléments auxquels fait référence B.o.B. lorsqu'il évoque son vécu à Atlanta avant sa notoriété ne sont donc pas liés à l'expérience de la ville, mais à celle de la scène. Il traite de tous les éléments qui lui auraient permis d'acquérir une place au sein de ce monde artistique, comme les *mixtapes** et les vidéos, jusqu'au contrat avec sa maison de disque. Il montre que cette fréquentation de la scène lui a demandé de se détacher de certaines grandes figures locales auxquelles il était assimilé, comme Andre 3000 du groupe Outkast. La ville devient une scène locale, accueillant des lieux qu'il faut désormais fréquenter et portant des normes qu'il faut respecter. Alors que les rappeurs d'Atlanta revendiquent être des « rois du Sud », B.o.B. témoigne donc d'un monde dans lequel il est dorénavant difficile de régner sans faire de la scène.

2. "We trying to put something here. In Midwest for hip-hop[181]" : placer les Twin Cities sur la carte du rap aux Etats-Unis

La situation des Twin Cities est bien différente de celle d'Atlanta. Bien que situées également hors des foyers originels du rap, les villes jumelles du Minnesota ne sont pas devenues, jusqu'ici, un des foyers centraux pour ce genre musical. Le maintien de cette situation périphérique est imputé par certains rappeurs locaux à la position des deux villes sur le territoire états-unien. Comme le déclarait le rappeur Toki Wright à la fin des années 2000, ces villes sont perçues comme trop éloignées des ensembles à partir desquels pourrait se construire une appartenance régionale : elles seraient « trop loin au Nord pour faire partie du Midwest, trop loin à l'Ouest pour faire partie de la Côte Est, et trop loin à l'Est pour faire partie de la Côte Ouest.[182] » (cité dans Schell, 2010, p.363).

Cette situation donne lieu à un certain nombre de réflexions dans l'histoire de la scène. Mettre les Twin Cities sur la carte implique en effet de définir leur place par rapport aux pôles de ce genre musical, avant de montrer comment la scène peut se construire en rapport avec ce contexte spatial. La manière dont s'effectue cette définition change en fonction des périodes et des groupes, révélant en creux une évolution des polarités du rap aux Etats-Unis et de la place qu'y occupent les deux villes.

Les premiers éléments de construction d'une scène locale arrivent pourtant relativement tôt. Justin Schell signale que, dès 1981, un certain Travitron, venu de New York pour étudier à l'université du Minnesota, organisait des soirées hip-hop dans certains clubs des villes jumelles (Schell, 2010). Quelques morceaux de rap sont également enregistrés par des artistes locaux dès le milieu des années 1980 (TC Ellis, 1985, ATC1 ; IRM Crew, 1986, ATC2). Il faut cependant attendre le milieu des années 1990 pour que soient produits les premiers albums de rap locaux. Justin Schell considère que le premier CD sorti est l'album *Comparison* du rappeur Musab, opérant à l'époque sous le pseudonyme de Beyond (Musab/Beyond, 1996, ATC4). Les quelques œuvres produites auparavant étaient sorties plutôt en cassette ou en vinyle, et sont aujourd'hui souvent épuisées. Néanmoins, dans son article de 2008, Emma O'Brien signale également l'existence d'un autre CD produit à la même époque par un groupe des quartiers Nord de la ville, le Northside Hustlaz Clic (1996, ATC5).

La place des Twin Cities est évoquée dès les années 1980. Le premier morceau produit localement est généralement attribué au rappeur TC Ellis, avec son titre « Twin Cities Rapp ». Le rappeur y évoque les villes jumelles comme un endroit « rempli de talents » (« loaded with talent »), et considère ainsi que c'est « l'endroit où il faut être » (« that's the place ») (TC Ellis, 1985). Cependant, ces qualificatifs ne s'appliquent pas ici aux acteurs du rap. La scène locale à laquelle le rappeur fait référence est celle du « Minneapolis Sound », développée autour du chanteur Prince, et qui possède à l'époque une forte notoriété à l'échelle nationale. Proche collaborateur de cet artiste, Ellis se place dans la continuité de cette scène funk locale.

Il faut ainsi attendre quelques années pour que les artistes de la ville se placent par rapport à un contexte propre au genre rap. La manière de qualifier les Twin Cities est souvent

[181] « Frozen Moments », Musab/Beyond, 1996, ATC4

[182] « Too far North to be part of the Midwest, too far West to be part of the East Coast, and too far East to be part of the West Coast. »

amenée à changer en fonction des artistes et des périodes, à tel point que Justin Schell écrivait que « les artistes et les écrivains [les] ont appelé[s] de tous les noms, depuis la "côte du Midwest", le "milieu", jusqu'au "sans côte"[183] » (Schell, 2010). Si le corpus étudié n'est pas suffisamment exhaustif pour distinguer de manière précise les diverses utilisations de ces qualificatifs, on peut cependant noter différentes inflexions au cours du temps.

Une première vague de localisation des villes jumelles se retrouve à partir du milieu des années 1990, avec la sortie des premiers CD de groupes locaux. Dans le morceau « Foreign Accent », Beyond rappe par exemple :

> « Tout est sous contrôle, on opère depuis le centre
> Notre Rhymesayers prend le pouvoir sur le continent »
>
> *"Everything's secure, we operate from the central*
> *Our Rhymesayers taking over the continental"*
>
> (Musab/Beyond, 1996, ATC4)

Pour situer les Twin Cities, le rappeur a recours à un double sens du mot « *central* » (traduit en français par « centre »). Ce mot peut renvoyer à la fois au quartier général d'une institution, et à une position de centralité. La position géographique des Twin Cities, située au « centre » des Etats-Unis, est donc utilisée à des fins d'auto-valorisation du rappeur et de son équipe. Elle permet à Beyond de sous-entendre que son label, Rhymesayers Entertainement, est un « centre » du rap, destiné à rayonner sur l'ensemble du pays.

Si ce mode de situation des Twin Cities au « centre » est repris parfois dans l'histoire de la scène, il n'est pas celui qui prédomine dans le corpus à la fin des années 1990. En effet, dans le rap américain à l'époque, les zones « centrales » des Etats-Unis correspondent plutôt à une périphérie. Les foyers principaux de ce genre musical sont plutôt les côtes, situées à l'Est et à l'Ouest du pays. Dans leurs morceaux, c'est avant tout par rapport à ces deux pôles que les rappeurs se situent. Cette idée est particulièrement mise en avant dans le titre « No Coast », du groupe Abstract Pack, issu de l'album *Bousta set it (for the record)*, paru en 1998. Dans ce morceau, les rappeurs de ce groupe originaire de Saint Paul tentent d'affirmer le statut de des Twin Cities par rapport aux grands pôles du rap. Dans le refrain, l'un des artistes rappent :

> « Le rap de Shots Paul[184] vaut le coup,
> Et Minneap' est sur la carte aussi.
> Nous, on a pas de côtes. Alors vous êtes où ?
> Laisse moi te montrer ! »
>
> *"Shots Paul are rapping too fat*
> *And Minneap' is on the map too.*
> *We ain't got no coast. So, where you at ?*
> *Let me show you !"*
>
> (Abstract Pack, 1998, ATC7)

[183] "Artists and writers have called it everything from the 'Midwest coast,' 'the middle,' to 'no coast'."

[184] Nom donné à Saint Paul par le groupe. Justin Schell considère que cette dénomination fait également référence à un groupe ayant existé à une époque au sein de la ville (Schell, 2010)

Dans ce passage, les rappeurs construisent leur discours par rapport à ce qu'ils supposent être un imaginaire géographique dominant du rap à cette époque. Après avoir affirmé la qualité du rap de leur région urbaine (1ère et 2e phase), ils déclarent que leur scène ne correspond pas à la forme régionale associée aux grands pôles du rap, celle de la « côte » (3e phase). L'emploi de la négation suggère une prise de distance par rapport à un critère attendu par l'auditeur. Dans la suite de cette phase, les rappeurs se mettent d'ailleurs à la place de ce dernier, comme si l'affirmation de l'absence de « côte » devait provoquer chez lui une certaine déstabilisation. Cette mise en scène permet d'amener les rappeurs à leur but (4e phase) : donner à voir une image des Twin Cities, afin d'en faire un espace identifiable dans le domaine du rap. De la même manière que dans les premières œuvres étudiées à Atlanta, cette découverte du lieu se fait sous l'angle d'une invitation : les rappeurs convient l'auditeur à une visite de leur ville en leur compagnie.

Cette mise en lumière des Twin Cities est l'occasion pour le groupe d'affirmer l'authenticité de leur aire urbaine. Pour cela, il recourt tout d'abord à une forme particulière de discours. En effet, la crédibilité des Twin Cities est établie non pas par une longue démonstration, mais par une récurrence des phrases qui revendiquent l'authenticité du rap local : en un mot, le rap des Twin Cities doit être considéré comme crédible, tout simplement parce que les rappeurs le disent. Les membres d'Abstract Pack utilisent ici une forme de discours que J.L. Austin a qualifié dans ses écrits d'« énoncé performatif ». Par ce terme, ce philosophe du langage désignait un type particulier d'affirmations qui a pour caractéristique de produire l'action qu'elle décrit. Plutôt que de donner à voir un simple « compte-rendu de la réalisation d'une action qui est indubitablement faite[185] », l'énoncé performatif pourrait être résumé ainsi : « en disant ce que je fais, je réalise en fait l'action[186] » (Austin, 1979, p.235). Un exemple emblématique de discours performatif se retrouve dans des affirmations telles que « je vous déclare unis par les liens du mariage », lorsque ces paroles sont prononcées par une personne habilité.

Le même type de procédé est à l'œuvre dans le morceau d'Abstract Pack. A différents endroits, les rappeurs affirment que « le Minnesota se manifeste » (« Minnesota is manifesting ») ou que « nous sommes maintenant sur la carte avec aucune côte » (« we are now on the map with no coast »). C'est donc le fait que les rappeurs disent mettre la ville sur la carte qui doit suffire à en faire un lieu du rap.

Mais cette performativité du morceau va plus loin. Bien que les rappeurs déclarent vouloir « montrer » les Twin Cities, ils décrivent peu les traits des villes jumelles. Si certains éléments sont évoqués, tels que le « Minnesota Nice[187] » ou l'hiver rigoureux, le morceau a avant tout pour objectif de montrer leur compétence de rappeurs, que ce soit par les rimes et les images, ou des variations dans le débit (le *flow**) employé. Par ces éléments, les rappeurs ne font donc pas qu'affirmer la compétence des rappeurs de leur ville, ils cherchent à la

[185] "report of the performance of the action which is undoubtedly done"

[186] "in saying what I do, I actually perform the action"

[187] Le « Minnesota Nice » est un cliché associé aux habitants de l'Etat, qui auraient pour habitude de se montrer polis, réservés et humbles, quitte à verser dans l'hypocrisie. Ce trait de caractère est l'un des éléments allégrement moqués dans le film *Fargo*, des Frères Coen, qui se déroule dans la région.

montrer en actes. C'est donc en faisant état de leur capacité à rapper qu'ils mettent leur ville sur la carte.

Enfin, la mise en avant des Twin Cities dans ce morceau passe par un travail sur le contenu du discours. Dans un *sample** qui revient régulièrement dans le morceau, on peut entendre : « vous allez entendre… du hip-hop originel. Ce que vous allez entendre est… très réel ![188] ». De même, au deuxième couplet, l'un des artistes rappe : « je suis réel avec cette chose [le hip-hop], donc ça remplace la distance[189] ». Dans les paroles elles-mêmes, c'est une rhétorique de l'authenticité qui est mobilisée pour affirmer la crédibilité du lieu. Celle-ci ne se fait pas en montrant la conformité du lieu avec certains espaces métropolitains mais en décrivant celle de la scène avec les conventions du genre. Les rappeurs avancent par exemple dans le dernier couplet qu'« on est l'un des seuls endroits aux alentours où les frères écrivent leur propre rap et tapent des vrais *freestyles**.[190] ».

L'ensemble de ces arguments permet, selon les rappeurs, de compenser l'éloignement de la scène locale des grands pôles du rap, et de justifier sa mise sur la carte du genre musical. A la fin du morceau, le ton se fait plus affirmé, le groupe déclarant : « Maintenant, on arrive, qu'est-ce que tu peux faire contre ça ?[191] ». Les rappeurs proclament alors le succès de leur entreprise, défiant quiconque s'opposerait à eux.

Si ce morceau est l'un des exemples les plus emblématiques du positionnement de la ville par rapport aux côtes, il n'est pas le seul à mobiliser ce référentiel. Il est repris par différents groupes dans le corpus, et ce jusque dans les années 2000. Dans un morceau de 2006, le groupe Unknown Prophets, originaire du Nord-Est de Minneapolis, reprend le même raisonnement en déclarant : « Nous avons 10 000 lacs, donc qui a besoin d'une côte[192] ? », (« The Road Less Travelled », *in* Unknown Prophets, 2006, ATC25). Ici, l'absence de côte est donc composée par un trait distinctif du Minnesota : la présence de nombreux lacs, qui lui a valu le surnom de « *Land of 10 000 lakes* ».

Avec le temps, la référence aux côtes s'amenuise pour laisser la place à d'autres modes de localisation. Cette évolution accompagne un changement dans la perception du rap à l'échelle nationale avec les années 2000. Durant cette décennie, la montée en puissance des villes du Sud entraîne en effet l'apparition d'un troisième pôle qui vient bouleverser l'opposition jusqu'ici duelle entre la côte Est et la côte Ouest. Face à ces changements, les rappeurs développent de nouveaux positionnements.

Pour certains, la visibilité qu'acquiert le Sud reflèterait un processus plus large : celui de l'émergence de régions qui étaient jusqu'ici restées au second plan. Le Sud a en effet pu imposer une image régionale à part, qui s'est progressivement détachée de la symbolique des

[188] "you're gonna hear some... original hip-hop. You're gonna hear some… very real !"

[189] "I'm real with this thing, so that cover the distance."

[190] "One of the only few places around where brothers write their own rap and kick real freestyles"

[191] "Now, we are coming, what can you do to that?"

[192] "We got ten thousand lakes so who needs a coast?"

côtes[193]. Pourquoi le Midwest ne pourrait-il pas faire de même ? Le succès de rappeurs issus de la région, comme Kanye West ou Lupe Fiasco à Chicago, conduit certains à imaginer que le Midwest pourrait être la prochaine grande région à s'imposer. Dans son article de recherche publié en 2008 sur le rap des Twin Cities, Emma O'Brien écrit ainsi que « la rumeur selon laquelle le Midwest pourrait être la localisation géographique en vogue pour la prochaine vague de rap à la mode a pris de l'ampleur[194] ». Les morceaux de rap de la région se font l'écho de cet espoir. O'Brien cite comme exemple un extrait d'un album de l'artiste local Mike Mictlan :

> « Le rap a commencé à l'Est, puis il est parti à l'Ouest
> Maintenant ils l'aiment dans le Sud, mais dis-moi qui vient après ? »
> *"Rap started back East then it went out West*
> *Now they love it down South, but tell me, who got next?"*
> ("Northstarr, *in* Mike Mictlan & Lazerbeak, 2008, ATC36)

Si cette affirmation arrive à la fin des années 2000, c'est aussi que, dans la scène locale, certains acteurs commencent à prendre de l'ampleur. C'est le cas du label Rhymesayers, créé en 1995, dont les artistes acquièrent durant la décennie une certaine réputation à l'échelle nationale. Le groupe Atmosphere, à l'origine du label, signe en 2003 un contrat avec le label Epitaph pour la distribution de leur album *Seven's Travel* (ATC15). A sa sortie, ce disque du groupe figure dans le classement du *Billboard 200*[195], grimpant jusqu'à la 83^{e} place. Il est suivi par d'autres succès, comme l'album *When Life Gives You Lemons, You Paint This Shit Gold* (2008, ATC31), qui atteint la 5e place du même classement. En 2007, la collaboration du label avec l'industrie musicale dominante se confirme : un contrat de distribution est signé avec la branche dédiée aux artistes indépendants de Warner Bros. Cette situation permet à Rhymesayers d'accéder au réseau de diffusion de la major, sans avoir l'obligation de lui rendre des comptes (Schell, 2010). Ce succès permet une expansion de ses affaires : certains de ses membres font dorénavant des tournées internationales, et la structure est sollicitée par des artistes extérieurs qui souhaitent y produire leurs albums[196].

Le succès de certains artistes et labels locaux incitent des rappeurs à supposer que le Midwest, bien qu'elle ne soit pas aussi visible que le Sud des Etats-Unis, est déjà sur la carte. Cette situation ne ferait que symboliser le fait que le rap s'est dorénavant diffusé partout aux Etats-Unis. Plutôt qu'un positionnement selon une logique duelle, certains rappeurs commencent donc à se placer par rapport aux points cardinaux.

---

[193] Roni Sarig montre comment le vocable de « Third Coast », utilisé au départ par les artistes du Texas pour qualifier le rap du Sud, est peu à peu remplacé par celui de « Dirty South », reflétant l'autonomisation progressive de cette région vis-à-vis des autres pôles du rap (Sarig, 2007)

[194] "The buzz that the Midwest may be the up-and-coming geographic location for the next wave of popular rap music has been growing louder."

[195] Le *Billboard 200* est le classement hebdomadaire de référence des 200 meilleures ventes d'albums aux Etats-Unis. Il est établi par le magazine *Billboard*.

[196] En 2016, sont ainsi signés sur le label Rhymesayers des rappeurs tels que Aesop Rock et MF Doom, originaires de New York, le groupe Dilated People et son leader Evidence, originaires de Los Angeles, ou encore le rappeur Freeway, originaire de Philadelphie.

Cette idée se retrouve dans le morceau « Trying to find a balance » du groupe Atmosphere (2003). Dans le premier couplet, le MC* du groupe, Slug, rappe : « Côte Est, Côte Ouest, dans le Sud, Midwest : / De nos jours tout le monde sait comment être cool[197] ». Le terme « fresh », traduit par « cool », est un terme d'argot employé pour montrer la capacité d'un endroit ou d'une personne à être attirante, à la mode. Ici, il sert à désigner la capacité à rapper des artistes issus de différentes régions, montrant comment la pratique du genre musical est devenue possible partout aux Etats-Unis, que ce soit à New York ou à Minneapolis.

Dans la même logique, cette idée que les Twin Cities sont dorénavant sur la carte permet à certains artistes d'imaginer une diffusion de leur rap au-delà de l'échelle locale. C'est le cas de Prof et P.O.S. sur le morceau « Broadcasting ». Si les couplets mettent en scène une auto-valorisation des deux rappeurs, le refrain annonce :

« Transmission,
Côte Est, Côte Ouest,
Transmission,
Midwest, dans le Sud, partout dans le monde,
Transmission,
Quartiers Sud, Quartiers Nord »

"Broadcasting,
East Coast, West Coast,
Broadcasting,
Midwest, Down South, worldwide,
Broadcasting,
Southside, Northside"

(Prof et Saint Paul Slim, 2009, ATC43)

Les deux rappeurs procèdent à une énumération de différents espaces, qui rappellent le processus de diffusion du rap au cours de son histoire : ils montrent comment le genre, d'abord présent sur les deux côtes, se diffuse progressivement dans les autres régions des Etats-Unis, avant de toucher le reste du monde. Cette mention des régions est complétée par une évocation de zones géographiques locales, celles des quartiers Nord et Sud de Minneapolis. Mais tout en évoquant la diffusion du rap, ce refrain montre également celle de leur morceau. Or, dans ce processus de « transmission » de leur rap, les Twin Cities ne sont plus un point de départ, mais d'arrivée, comme si cette aire géographique était aussi facile à toucher que le reste de l'espace national, voire mondial.

Si l'on constate donc des changements dans la situation des villes jumelles décrite par les rappeurs, on peut s'interroger sur les implications de cette évolution. Ces changements dans le discours témoignent-ils seulement d'une évolution de la structure nationale du rap ou reflètent-ils celle de l'image de la scène dans le rap national ? Les auteurs qui analysent les discours performatifs montrent en effet que l'efficacité de ces énoncés se mesure avant tout par rapport à la manière dont ils sont reçus. Or, malgré ces discours, il semble que l'idée que Twin Cities sont sur la carte n'est pas unanimement partagée. Emma O'Brien signale la

[197] "East Coast, West Coast, Down South, Midwest, / Nowadays, everybody knows how to get fresh."

déception de certains artistes locaux, pour qui le Minnesota serait arrivé trop tard, alors que le temps des sons régionaux est désormais révolu (O'Brien, 2008). Malgré les quelques réussites d'artistes locaux, la scène dans son ensemble posséderait donc toujours un faible poids en termes de succès commercial.

Néanmoins, il semble que le discours des rappeurs ait tout de même eu un impact sur la scène locale. Si Justin Schell affirmait il y a quelques années que « les gens sont surpris que le Minnesota ait une scène hip-hop » (Schell, 2010), les Twin Cities ne sont plus une zone totalement exclue du rap américain. Muja Messiah, un rappeur de Brooklyn Park, une banlieue populaire du Nord de Minneapolis, déclarait par exemple en 2010 :

> « Quand j'étais jeune, on avait l'habitude de mentir, de dire qu'on était de New York ou Chicago, parce que c'était embarrassant de dire que l'on venait de Minneapolis. Mais maintenant, c'est cool d'être ici. C'est pour ça que je l'ai sur mon cou. C'est quelque chose que j'aime représenter. Je veux que les gens le sachent. C'est quelque chose dont je suis fier d'une certaine manière.[198] » (Entretien avec Muja Messiah, 19/03/10)

La perception des Twin Cities, ou du moins de Minneapolis, semble donc avoir changé à l'échelle nationale, selon les rappeurs de cette ville. C'est ainsi Muja Messiah fait référence au tatouage sur son cou où est mentionné « Mpls ». Felix, rappeur dans le groupe Heiruspecs, originaire de Saint Paul, attribue ce retournement de perspectives à l'action des rappeurs des Twin Cities :

> « Quand nous avons commencé, personne ne nous connaissait. Et maintenant, j'ai l'impression qu'à l'échelle nationale, nous sommes l'un des endroits vers lesquels les gens regardent et disent : "C'est là où il y a du bon rap". […] Si l'on veut entendre des choses artistiques qui ne sont pas à la radio […] alors les Twin Cities sont l'un des endroits où je pense que les gens regardent et disent : « il y a des bons trucs là-bas. Gardons ça secret ! (*rires*) [199]» (Entretien avec Felix, 04/03/10)

Si les Twin Cities sont donc sur la carte, ce n'est pas en tant que foyer principal du rap commercial. Felix en fait même ici un des « secrets les mieux gardés du rap », le peu d'exposition dans les médias n'ayant d'égal que la qualité des productions locales. Loin des disques d'or, l'image de Minneapolis et Saint Paul serait celle d'endroits reconnus pour leur qualité artistique.

Si les discours des rappeurs des Twin Cities n'ont pas établi le Midwest en quatrième région du rap national, ils semblent donc avoir eu un impact sur la perception de la ville à

---

[198] "When we were young, we were used to lie, to say we are from New York or from Chicago, because it was embarrassing to say we are from Minneapolis. But now it is cool to be here. That's why I get it on my neck. This is something I like to represent. I want people to know. It is something to be proud of to a certain extend."

[199] "When we started, nobody knew anything about us. And now, I think at the national scale, we are one of the places that people look to and say : 'that's where good rap music is'. […] If you want to hear artistic stuff that is not on the radio […], then Twin Cities is one of the places where I think people look at and say: 'there is good stuff there. Let's keep that secret !' (*laughs*)"

l'échelle locale et nationale, celle-ci devenant identifiable pour certains auditeurs et producteurs au sein du rap.

3. Du « rap en Nord » au « Rap du Nord » ? La difficile mise sur la carte d'un rap de « province ».

Du côté français, l'espace national du rap s'articule autour d'un nombre de pôles beaucoup plus réduit que dans le cas états-unien. Cette situation a des conséquences sur l'image du local véhiculée dans les œuvres, comme le montrent les albums de rappeurs du Nord de la France.

Plusieurs documents témoignent de l'existence d'une scène rap dans le Nord dès la fin des années 1980. Certaines interviews d'acteurs locaux mentionnent l'existence de groupes dans la région dès la fin de la décennie[200]. Au début des années 1990, une émission spécialement dédiée au genre est animée sur la radio Fréquence Nord par Sylvère Henry-Cissé. En 1992, ce dernier publie un livre, *Rap en Nord*, qui compile des textes de rappeurs de différentes villes du Nord-Pas-de-Calais, et témoigne de l'existence d'au moins 13 groupes dans la région (Cissé, 1992).

Malgré cela, les premières traces discographiques sont assez tardives. La première qu'il a été possible de retrouver est un CD deux titres publié en 1994 (AN1) par un groupe présent sur *Rap en Nord* : A Free K, originaire de Maubeuge. Produit par une structure indépendante, Three Little Boys Productions, le disque est distribué par une major, Polygram Distributions. Le CD est produit dans un contexte particulier. Soutenu par l'association *Europe Against Aids*, localisée à Bruxelles, il est réalisé dans le cadre d'un programme de prévention contre le SIDA, d'où le morceau éponyme : « Sans préservatif il faut surtout paniquer ». Le morceau connaît un certain succès puisqu'il semble avoir fait l'objet d'un traitement vidéo[201] et qu'il aurait été vendu à 80 000 exemplaires[202].

Dans les années suivantes, les œuvres discographiques se multiplient. Dans un premier temps, elles ne correspondent souvent pas à un album de longue durée. Il s'agit plutôt de vinyles, généralement en 45 tours (Dynamik TRC, 1995, AN1 ; Atila, 1996, AN3). A partir de 1998, les œuvres adoptent le format CD, alternant entre des formats courts (voir par exemple le CD 5 titres de La Fronde en 1998) et d'autres plus longs (Lesly Ja, 1998, AN6). Si l'on constate par la suite un alignement sur les types de produits disponibles nationalement, celui-ci apparaît de manière relativement tardive, à partir du début des années 2000.

---

[200] Voir par exemple l'interview d'Ahmed MC sur le site de *La voix du HipHop*. Ayant fait partie du groupe lillois MC Associés, il situe sa création en 1988 (http://www.lavoixduhiphop.net/V2/2011/interviews/la-mise-au-point-dahmed-mc/, consulté le 08/09/15)

[201] Voir notamment la publicité pour l'album diffusée le 23/03/95 et disponible sur le site de l'INA, http://www.ina.fr/video/PUB127875054/a-freek-sans-preservatif-il-faut-paniquer-video.html, consulté le 08/09/15

[202] *La Dépêche du Midi*, 2000, « Funk et danse selon K-Lee », édition du 12/02/2000, en ligne sur http://www.ladepeche.fr/article/2000/02/12/101223-funk-et-danse-selon-k-lee.html, consulté le 08/09/15

Des discours sur la place de la ville et de la région apparaissent néanmoins dès le début du corpus et se retrouvent régulièrement par la suite. A travers les différents albums, c'est une multiplicité d'imaginaires du local qui sont véhiculés, et qui prennent place à plusieurs niveaux.

Ces images donnent d'abord à voir une situation de la région par rapport à d'autres pôles du rap. Dans un premier temps, celle-ci se fait surtout par rapport à un espace : celui de la région parisienne. Cet élément se retrouve dès les paroles publiées dans le livre *Rap en Nord*, comme avec le morceau « Hors Sujet », du groupe lillois MC Associés :

« En direct de la capitale du Nord
Les MC associés vont fusionner sans faire de tort […]
Car il y en a qui au Rap n'ont toujours rien compris
Ils doutent que le mouvement restera d'actualité
Alors qu'il y a des volontaires toujours prêts à diffuser
A travers tout l'hexagone et pas seulement à Paris »
(MC Associés *in* Cissé, 1992)

La référence à Paris prend place dans un couplet visant à évoquer la diffusion de la musique rap. Le groupe cherche à montrer que, bien que les initiatives les plus visibles concernant le rap se situent à Paris, le rap est désormais présent sur l'ensemble du territoire français. Cette musique trouverait aujourd'hui des relais dans de multiples villes du pays, dont certaines seraient en mesure d'occuper une place importante en raison de leur place préalable. C'est le cas de Lille dont le statut de capitale régionale pourrait faire face à celui de la capitale nationale.

Ce type de positionnement se retrouve quelques années plus tard, dans les premiers disques réalisés du corpus. C'est le cas chez le rappeur Lesly Ja, originaire de Grande-Synthe, une commune située en périphérie de Dunkerque. Dans son premier album, il publie un morceau dédié à sa ville d'origine, qu'il situe par rapport à la capitale :

« Je porte le contact flow compact style posé
Paris n'est pas ma ville les cités d'or[203] comme une armée
59 760 (là d'où l'on vient, il n'y a pas de limites) »
(« Les Cités d'or », *in* Lesly Ja, 1998, AN6)

Ici, la référence à la ville intervient de manière légèrement différente. Le passage « Paris n'est pas ma ville » donne l'impression d'une origine géographique attendue par l'auditeur. Paris n'est donc plus une ville par laquelle le rap se diffuse, à niveau égal avec d'autres « capitales régionales », mais une origine géographique associée d'emblée aux rappeurs, par rapport à laquelle Lesly Ja sent le besoin de se détacher.

[203] Dans ce morceau, l'expression « cité d'or » fait référence à la ville d'origine du rappeur, selon une métaphore que Lesly Ja file tout au long du morceau.

De la même façon qu'Atlanta ou Minneapolis, le Nord est en effet décrit comme une région mal identifiée par les auditeurs. Cette situation est illustrée quelques années après par le même Lesly Ja, dans un morceau où il met en scène une discussion avec un auditeur :

« [Auditeur :] Eh oh mec, c'est quoi ta ville au fait ?
[Lesly Ja :] Ben Grande Synthe, t'as vu ?
[Auditeur :] C'est où ça ? C'est tout en haut là ?
[Lesly Ja :] Ouais ouais, tout en haut...
[Auditeur :] Mais c'est la Belgique là-bas !
[Lesly Ja :] Mais n'importe quoi ! »
(« Ma Cité (59760) », Lesly Ja, 2003, AN16)

Ce débat sert d'introduction à un morceau où le rappeur dresse un portrait de sa cité, montrant les raisons qui le poussent à la représenter. Plutôt qu'un nouveau foyer pour ce genre musical, le Nord est donc une région qu'il est nécessaire de rendre identifiable sur le territoire national.

Si ce positionnement du Nord se fait au départ par rapport à Paris, il est rapidement complété par un deuxième pôle : celui de Marseille. En effet, en même temps que les rappeurs franciliens, certains rappeurs de la cité phocéenne connaissent le succès. C'est d'abord le cas du groupe IAM, dont les albums publiés dans les années 1990 sont disques d'or peu de temps après leur sortie[204], puis de la Fonky Family, dont le premier disque sort en 1997. Les morceaux des deux groupes évoquent régulièrement leur ville, et cette mise sur la carte est accentuée par la construction médiatique d'une opposition entre IAM et le groupe NTM, originaire de Seine-Saint-Denis.

Les rappeurs du Nord commencent donc à se situer aussi par rapport à ce qui est devenu « l'autre capitale du rap français » (Lafargue de Grangeneuve, 2006). Si la mention de ce pôle intervient dès le début des années 2000, elle se matérialise notamment chez le groupe lillo-roubaisien Pression I.Légal, dont un des membres rappe en 2009 :

« Tant que Marseille rappe plus pour le strass et paillettes
Nous on a préféré le stress et les ventes de barrette
Bref je n'ai rien contre eux j'y ai mes potes
Mais ma ville a fait qu'on n'était pas la même contrée »
(« Ici c'est Bairoux », in Pression I.Légal, 2009, AN24)

A ces deux pôles, les rappeurs du corpus opposent un espace d'identification local (par la référence aux villes du Nord), régional (le Nord-Pas-de-Calais), mais aussi national. Au long du corpus, on constate la présence d'un autre espace de référence dans le discours des rappeurs qui dépasse le cadre régional : celui de la « province ». Cette référence est présente dès le début des années 2000. Ainsi, le groupe Point Critik, originaire de Valenciennes, déclare en introduction de son album : "Le rap de Province c'est Point Critik / Nique la centralisation" (« Intro », *in* Point Critik, 2002, AN13). De même, Les Amateurs, originaires de Mons-en-

[204] Voir le récapitulatif des certifications du groupe sur http://www.infodisc.fr/CD_Certif.php, consulté le 09/09/15.

Baroeul, rappent quelques années après : « C'est la colère de la province prenez garde » (« 59 sous les flashs », Les Amateurs, 2005, AN19). Par leur rap, les artistes cherchent donc à remettre en cause une structure géographique du rap français, construite jusqu'ici uniquement autour de deux pôles principaux.

Cette description de la situation du Nord dans l'univers du rap français, se double progressivement d'une dénonciation des différences d'opportunités dont bénéficieraient les rappeurs de la région par rapport à ceux issus de « capitales ». Si Marseille arrive à s'imposer dès le début des années 1990 comme deuxième ville du rap, le Nord, lui, reste à l'écart de ces multiples succès. Au début des années 2000 paraissent donc des morceaux qui se font l'écho de cette situation en périphérie du monde du rap français. C'est notamment le sujet du morceau « La malédiction du 5-9 », présent sur le premier maxi* d'un groupe originaire de la métropole lilloise, Juste Cause, sorti en 2001. Les rappeurs du groupe, HK, Mista Dias[205], et Mirsa, y collaborent avec un chanteur de ragga, Ragga Black, pour exposer la difficulté à percer dans ce monde en venant du Nord. Dans le premier couplet du morceau, HK rappe :

« En somme nous sommes une somme de gens talentueux qui
N'ont pas eu la chance d'habiter Marseille ou Paris
Notre destin est tout tracé 5 6 7 8 9 années
De trimage sur la scène lilloise pour après ranger
Notre bel habit de MC au grenier
Enterrés nos rêves de disques de scènes de micro doré
Ici les chercheurs d'or ne viendront jamais s'aventurer
Le terrain est miné et les routes sont jonchées d'pavés
Le 5-9 terre maudite ne me dites pas
Que j'suis dans l'faux que j'délire que j'dis n'importe quoi
Dans tout c'que j'entends dans les radios je n'me reconnais pas
Ceux qui parlent en mon nom je ne les connais pas
Ici c'n'est pas celui qui crie l'plus fort qui a raison
Ici on peut hurler de toutes nos forces personne n'entend
Pourtant on garde la flamme le message et la foi
Et quand on vient sur le mic c'n'est pas pour dire n'importe quoi »
(HK, Juste Cause, 2001, AN9)

En décrivant une différence de visibilité entre les rappeurs lillois et ceux des grands pôles du rap, HK dresse d'abord une opposition entre deux « mondes » qui n'entreraient pas en interaction. Il y aurait d'un côté le monde professionnel du rap français, situés à Paris et Marseille. Lieu des disques d'or, des tournées à guichets fermés, et des radios nationales, ces lieux auraient une visibilité grâce à la présence de maisons de disques en recherche des prochaines « pépites » (les « chercheurs d'or »). De l'autre se trouverait l'univers du rap de la région lilloise. Loin d'être inexistant (HK le qualifie de « scène ») ni dénué de talents, ce monde n'arriverait pourtant pas à acquérir une exposition d'ampleur nationale.

[205] Verlant de « Saïd ». Lorsqu'il s'investira par la suite dans le Ministère des Affaires Populaire, ce rappeur quittera ce pseudonynme pour celui de « Saïdou ».

A travers cette opposition, HK propose donc une recontextualisation géographique de l'ensemble rap « français ». Il montre comment le monde qui prétend parler pour l'ensemble du pays ne représente en fait que quelques villes. Il conteste en outre la légitimité des acteurs qui le composent à parler pour le genre musical, en recourant à une rhétorique de l'authenticité. Selon HK, le respect de cette valeur se situerait en effet du côté des rappeurs du Nord. Alors que, dans le monde professionnel du rap, il suffirait d'hurler le plus fort pour s'imposer, la scène lilloise serait au contraire la gardienne du temple du rap qui *dit* véritablement quelque chose (« quand on vient sur le mic c'nest pas pour dire n'importe quoi »).

Mais tout en situant leur région par rapport aux « capitales » du rap, le groupe entreprend aussi de la mettre sur la carte. En même temps qu'il critique des normes de l'industrie musicale, HK donne à voir une image du Nord. Cela se retrouve lorsqu'il file la métaphore de la mine. Dans les phases 7 et 8, il dresse un parallèle entre le passé minier de la région, qui a laissé la région appauvrie et des infrastructures en mauvais état et la difficulté de la scène locale à s'affirmer dans le monde du rap français (« Le terrain est miné et les routes sont jonchées d'pavés »). La figure du chercheur d'or, associée à l'industrie musicale parisienne, révèle en creux celle du travailleur dans les mines de charbon, souvent associée à la région.

Ce processus de mise sur la carte est prolongé dans la suite du morceau, par le couplet de Dias :

« En terrain vierge inexploité, on continue la ruée car
La malédiction est en passe d'être exorcisée
A force de persister insister le 5-9 aussi va exister
Du son, du son, ta stéréo va exploser
Du son, du bon tes oreilles vont apprécier »

Le rappeur annonce l'existence d'une issue à cette absence de visibilité de la région. Celle-ci viendrait du travail effectué par le groupe et, plus largement, par les rappeurs de la région. Dans une logique performative proche de celle que l'on pouvait observer dans certains morceaux des Twin Cities, Dias annonce que c'est la production de morceaux par les rappeurs locaux qui va permettre à la région d'exister. Celle-ci accueillant une scène, la mise sur la carte du rap du Nord ne serait qu'une question de temps.

Cette combinaison de deux imaginaires, celui d'une région peu considérée dans le rap français et celui d'une scène lilloise en passe de s'imposer, n'est pas propre à de Juste Cause. Elle se retrouve dans un certain nombre de morceaux publiés dans la première moitié des années 2000. Durant cette période, plusieurs groupes obtiennent en effet des opportunités hors de la région qui leur donnent l'espoir de pouvoir s'imposer nationalement. Cependant, la relation entre l'industrie du rap parisienne et le rap du Nord s'apparente à une série de rendez-vous manqués.

Deux exemples sont particulièrement évocateurs de cette impossibilité à mettre la région sur la carte. Le premier est le cas de Da Hypnotik, un groupe lillois formé en 1997 dans la scène du Nord. En 2002, il passe les sélections dans le Nord-Pas-de-Calais pour les Découvertes du Printemps de Bourges et gagne le tremplin* régional. Bien qu'il ne fasse

finalement pas partie des 5 lauréats nationaux cette année-là, sa victoire dans le Nord lui permet d'être programmé au sein du festival. La même année, le groupe gagne le tremplin* national MCM session, organisé par la chaîne musicale du même nom. Cette sélection l'amène à décrocher un contrat chez Wagram pour la réalisation du disque *Maintenant ou Jamais,* qui sort en 2005. En introduction du titre « History », sur cet album, le groupe retrace ce parcours en samplant des extraits de reportages dont il a fait l'objet. Leur parcours y est présenté comme celui d'une *success story* : l'une des journalistes parle de « parcours sans faute pour les deux lillois » tandis qu'un rappeur du groupe déclare que la signature en label n'est que la « continuité » de leur victoire obtenue aux deux tremplins*.

Alors qu'un morceau comme « La Malédiction du 5-9 » mettait en avant la difficulté à réussir en étant originaire du Nord, l'album de Da Hypnotik donne donc à voir un groupe sur la droite ligne du succès. Dans le morceau « Maintenant ou jamais », les rappeurs déclarent par exemple :

> « Fraichement débarqués v'la les mecs de Lille qui vont à la capitale
> On prend nos marques à Paname et puis on s'installe
> (Non stop !) On fout le del-bor du vrai sport
> On exporte nos traditions du Nord c'est clair qu'on gueule fort
> La ville de Paris va flipper devant ces deux voix d'alcooliques »
> (Da Hypnotik, 2004, AN17)

Les rappeurs situent une nouvelle fois le Nord par rapport à la capitale. Pour eux, le succès est symbolisé par le fait qu'ils « s'exportent » à Paris. L'image donnée de cette ville est celle d'une capitale du rap français. Comme ils le rappent dans le reste du morceau, le groupe se rend à Paris avant tout car « les contrats sont signés » et « les studios sont réservés ». Malgré ce déplacement dans la capitale, l'objectif affiché de Da Hypnotik est d'imposer le Nord sur la carte du rap français. Dans cet extrait le groupe fait référence au fait d'exporter les « traditions du Nord », jouant sur les clichés associés à la région.

Pourtant, l'album de Da Hypnotik ne connaît pas de succès de grande ampleur. En 2006, le groupe se sépare sans que soit publié entre temps un autre projet[206]. Seul un de ses membres, Soulkast, continue dans le rap, mais l'album ne paraît qu'en 2011 et chez un autre label. Alors que Da Hypnotik annonçait mettre Lille sur la carte, il semble que le groupe n'arrive pas à s'imposer de manière durable dans le monde professionnel du rap français.

Une année après paraît un autre disque d'un groupe de la région, dans lequel des rappeurs affirment également être à en mesure de donner une visibilité à la région. Il s'agit de la *mixtape** *Enquête Préliminaire* du groupe Les Amateurs, originaire de Mons-en-Barœul. Débutant leur carrière en 1996, les Amateurs se font un nom dans la scène du Nord par le biais de concerts qu'ils effectuent dans la région lilloise. Après avoir enregistré un maxi*, ils participent au concours « Max de 109 », organisé par la radio Skyrock. Le groupe passe toutes les étapes de la sélection et figure sur le disque édité par Sony à l'issue de la compétition (*109*

[206] Voir la chronique d'un auditeur ayant assisté au dernier concert du groupe en ligne sur : http://assassin-connexion.net/chronique-du-dernier-concert-de-da-hypnotik_news_271.html, consulté le 10/09/15

Rap et R'n'B, 2003). La *mixtape** qu'ils publient est alors censée assurer la promotion d'un disque qui sera distribué nationalement (Les Amateurs, 2005, AN19). Dans plusieurs morceaux se retrouve l'idée que le groupe va enfin apporter une visibilité à la région et à son rap. Dans le morceau « ça ne date pas d'hier », le groupe rappe par exemple :

« 5-9 en haut d'la carte ça date pas d'hier
Les Amateurs laisse-nous exister
Laisse-nous exister sans faire de manières
Pour ceux qui ont la vérité et qui ne peuvent plus résister »
(Les Amateurs, 2005, AN19)

Le groupe fait un parallèle entre la situation géographique de la région (au Nord, c'est-à-dire en « haut » des cartes) et la qualité du rap qui en provient (phase 1). La qualité du rap de la région n'est cependant pas automatiquement suivie d'une visibilité pour les artistes qui en sont originaires. Celle-ci dépend en fait de certains acteurs à qui les rappeurs s'adressent directement (phases 2 et 3). Ce passage peut être compris comme une adresse directe soit à un auditeur (qui peut acheter l'album et donc permettre au groupe d'« exister »), soit aux professionnels de la musique (qui peuvent aider à la pérennité du groupe en assurant la diffusion de ses disques). Cette volonté de mettre le Nord « en haut de la carte » imprègne l'ensemble de l'album. Elle est un thème central du morceau phare du disque « 59 sous les flashs », qui sera accompagné d'un clip tourné dans la ville de Lille[207].

Cependant, comme pour Da Hypnotik, l'aventure se termine vite pour le groupe. L'exposition obtenue grâce Skyrock ne se change pas en une intégration durable des Amateurs dans l'industrie musicale, et le groupe finit par mettre de côté le rap jusqu'au début des années 2010[208].

Malgré des discours d'artistes qui affirment mettre le Nord sur la carte au milieu des années 2000, la région ne devient donc pas visible au même titre que les capitales déjà instituées. C'est ainsi qu'on constate le maintien de revendications similaires dans des morceaux publiés dans les années qui suivent. Dans son album publié en 2009, le rappeur Foudealer, originaire de Roubaix, rappe par exemple :

« Du 59 au 62 pour le Nord-Pas-de-Calais, parce que personne l'a fait,
J'veux juste représenter j'vais pas t'caler »
(« 59 son » *in* Foudealer, 2009, AN26)

Bien que l'album soit publié à la fin de la décennie, Foudealer met toujours en avant son désir de « représenter » la région. Contrairement aux autres scènes étudiées, on ne constate donc pas une évolution qui témoignerait d'une mise sur la carte progressive de la région.

[207] Disponible en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=-vJubU6v1ik, consulté le 10/09/15

[208] Les raisons qui expliquent cette mise de côté progressive du groupe par l'industrie musicale sont détaillées au Chapitre 7.

Certains éléments changent néanmoins dans la manière dont la scène est mise en avant. Alors que, dans les œuvres du début des années 2000, les rappeurs évoquaient une région prête à s'imposer dans le rap français, celles publiées quelques années plus tard font plutôt état d'une frustration face à un succès qui n'arrive pas. Foudealer rappe que l'absence de succès d'artistes régionaux ne fait que renforcer sa détermination, tout comme celle du reste de la scène :

« Tu peux compter sur moi mon département j'ai les crocs
Je resterai rivé à mon micro toute la nuit s'il le faut
Kho[209], j'ai des tonnes de mots
Et pour assurer ma relève y a des tonnes de monde
Qui s'amusent avec le chrome
Et qui veulent être promis premiers au cro-mi
(« 59 son » *in* Foudealer, 2009, AN26)

L'échec des multiples tentatives d'artistes locaux conduit aussi certains rappeurs à exprimer une certaine amertume. En 2009, le rappeur Axiom sort un clip intitulé « Norside » dans lequel il invite 12 rappeurs de la région. Parmi eux, Saknes, MC* dans le groupe la Jonction, rappe le passage suivant :

« On est loin d'la jet-set posée hôtels, filles torrides et gros bolides […]
Ou des concours de qui sera le premier dans les *charts* […]
Lille ! Vu le son gâché talents gâchés fâchés lâchés
Par l'ambition car les années passent et rien au bout du trajet »
(Saknes, in « Norside », Axiom, 2009[210])

Dans ce morceau Saknes évoque un rap du Nord situé loin de celui de l'industrie musicale, de sa compétition et des images qu'il transmet. Le rappeur reconduit le discours selon lequel, malgré leur talent, les rappeurs lillois n'arriveraient toujours pas à s'imposer au premier plan du rap français, donnant lieu à une certaine frustration chez les rappeurs locaux.

Néanmoins, l'idée qu'aucune image de la région ne s'impose dans le rap français au long des années 2000 doit être quelque peu nuancée. Certains groupes locaux commencent en effet à se diffuser hors de la région. C'est par exemple le cas du Ministère des Affaires Populaires, formé par les anciens rappeurs du groupe Juste Cause. Cependant, comme on le verra plus loin (Chapitre 7), ce groupe doit son succès au fait d'adopter un format hybride, entre la chanson et le rap, et acquière peu de visibilité dans les circuits dominants de l'industrie musicale : c'est en effet par des concerts dans le circuit de la musique subventionnée que se fait sa diffusion à l'échelle nationale.

Ainsi, un seul rappeur durant cette décennie connait un succès de très grande ampleur grâce à un morceau qui porte sur une zone proche du Nord-Pas-de-Calais : il s'agit du titre « Marly-Gomont » du rappeur Kamini (2007). Comme précisé précédemment, Kamini représente un village de Picardie qui se situe non loin de la frontière du Nord-Pas-de-Calais, et

[209] « Frère » en arabe.

[210] Clip disponible en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=uIOFvQP1PZc, consulté le 11/09/15

son exposition nationale se fait grâce à certains acteurs locaux[211]. Si le rappeur offre donc une visibilité à une zone non loin du Nord, il est plutôt mentionné par les artistes locaux comme une figure repoussoir. Dans un morceau portant sur le Val-de-Sambre, le groupe Feini-X Crew, originaire de Maubeuge en traite par exemple ainsi :

« Les mêmes images
A force j'en ai marre des corons
Pourquoi tu ris ? j'sais qu'tu kiffes sur Marly-Gomont
J'ai pas besoin d'lui pour te filer un p'tit coup de motherfuck
Ici c'est pôle Nord sans banquise et sans présence de phoques »
(Boskomat, « VDS Zoo », *in* Feini-X Crew, 2009, AN28)

Outre « Marly-Gomont », le groupe fait ici référence à une autre chanson de Kamini, « un P'ti coup d'motherfuck ». Dans le clip accompagnant le morceau, la référence est poussée encore plus loin : certains rappeurs du groupe posent à côté d'un tracteur, en parodiant le clip du rappeur picard (Figure 16). Plutôt qu'un élément fondateur d'authenticité, la référence à « Marly-Gomont » s'intègre dans le cadre d'un ensemble d'images dominantes sur la région, au-delà du domaine du rap, dont les rappeurs locaux cherchent à se détacher. C'est notamment la dimension humoristique des paroles du morceau qui est critiquée, ainsi que l'image rurale qu'il véhicule[212]. Cet élément amène à nuancer l'idée que le rap du Nord ne serait pas mis sur la carte : plutôt qu'une région qui n'est pas représentée, on a donc affaire à une scène dont la représentation n'est pas jugée authentique par les acteurs locaux.

Figure 16 : Faire avec les images dominantes : l'image du tracteur chez Feini-X Crew et Kamini

Kamini, 2007, « Marly Gomont »
(En ligne https://www.youtube.com/watch?v=GGPXjiwlWZc)

[211] Voir aussi le Chapitre 7 pour plus de détails sur le parcours de Kamini et son lien avec la scène locale.
[212] Ces éléments s'intègrent dans des débats plus larges au sein de la scène sur la dimension « urbaine » des espaces décrits, sur lesquels je reviens plus en détail dans le Chapitre 4.

Feini-X, 2010 « VDS Zoo »
(En ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=Shw1N5PpbFE,
Sources consultées le 11/09/15)

Mais le contre-exemple de Kamini témoigne également en creux d'une scène qui, bien que quasi-invisible nationalement, s'est peu à peu structurée localement autour de certaines normes. Malgré des répétitions au long du corpus, les référentiels employés pour évoquer le local évoluent au fil du temps. A l'instar de ce qui a pu être observé à Atlanta, on constate le passage d'une représentation de la ville et de la région à une représentation de la scène. Dans un projet sorti en 2008, les rappeurs du groupe La Jonction entament par exemple leur morceau « Nouvelle Etape » en déclarant : « Yeah, La Jonction, représente les MCs d'la région » (La Jonction, 2008, AN22). Ici, les rappeurs ne cherchent plus à montrer une image de la région, mais celle d'un monde artistique local dans lequel le rap est pratiqué de longue date.

Cette volonté de se réclamer d'une scène se retrouve dans certaines références opérées par le groupe dans d'autres morceaux. Dans le titre « Le rap notre dépendance », un des MCs* du groupe, YWill, évoque le rap de sa région en déclarant : « on a l'orage dans la tête du coup les couplets pleuvent » (La Jonction, 2008, AN22). En plus d'une référence à un contexte climatique du Nord, cette phase peut être interprétée comme un clin d'œil à un album emblématique de la scène locale : *L'Orage dans la tête,* du groupe de maubeugeois Ultim D-Fens, sorti en 2002 (AN12).

Des références à un contexte musical se mettent aussi à apparaître dans les albums les plus récents, lorsque les rappeurs évoquent leur venue au rap. MC Métis, par exemple, fait référence à Ultim D-Fens lorsqu'il parle des moments passés durant son enfance dans son quartier Aulnoye-Aymeries, près de Maubeuge (« Si le banc pouvait parler », MC Métis, 2012). Il en est de même pour QWH, rappeur originaire de Dunkerque lorsqu'il retrace son parcours :

« Un neuf neuf six Qieu Was au mic les prémisses,
Une révélation arghhh.. !!! Premier orgasme microphonique,
A l'aise dans mon art de l'écriture, mes premiers jets excuse mes potes et hip-hop du nord.
A l'époque c'était Bad Boy Posse l'antécédent,
Double M patriarche Sexion 59 la critique, JDM patriotes »
(« ça fait un bail », QWH, 2012, AN40)

Lorsque QWH, nommé ici « Qieu Was », fait référence à ses premières années au micro, il évoque l'inspiration d'un « hip-hop du Nord », listant plusieurs groupes qu'il range sous ce label.

Ces derniers extraits témoignent ainsi d'une évolution au fil des années dans le rap pratiqué dans la région. Si la scène du Nord n'arrive pas se faire reconnaître nationalement, il semble que des changements s'opèrent toutefois en son sein. Il s'observe notamment le passage d'un « rap *en* Nord », où la région est un contexte extérieur mobilisé par les artistes, à un rap *du* Nord, possédant ses propres références, et porté par des artistes qui ont écouté les rappeurs locaux de la génération précédente.

Ainsi, à Atlanta, dans les Twin Cities ou dans le Nord de la France, les imaginaires véhiculés par les rappeurs locaux montrent des positions de chaque scène dans l'espace national du rap. Mais ils montrent aussi comment leur place évolue au cours du temps, au sein d'un rap français et américain dont la structure est elle-même changeante. Atlanta est l'exemple le plus abouti de l'intégration d'une ville dans l'espace national du rap : alors qu'elle se situait au départ en périphérie des grands pôles, on assiste à un retournement de situation au début des années 2000, qui conduit à en faire une capitale de ce genre musical aux Etats-Unis. Dans les Twin Cities, la mise sur la carte est moins fulgurante que dans la capitale de Géorgie, mais elle semble tout de même porter ses fruits. L'évolution du discours des rappeurs montre que cette scène arrive à se faire une place dans le rap, certes non centrale, mais néanmoins singulière, dans un espace national qui évolue. Du côté de la scène du Nord, la situation est plus compliquée. Dans un espace national qui ne laisse que peu de place aux initiatives situées hors de l'axe Paris-Marseille, les artistes de la région peinent à bénéficier d'une large visibilité. Les quelques tentatives de rappeurs pour faire carrière dans le rap français se soldant par des échecs, ou par une absence de crédibilité au niveau local, on constate des répétitions dans le discours tout au long du corpus.

Au-delà des cas spécifiques à chaque scène, cette étude renseigne sur la rhétorique employée par les rappeurs lorsqu'il s'agit de traiter de la place de leur ville ou de leur région dans leur pays. Dans les trois cas, l'argumentaire employé pour changer la place des scènes passe par une revendication de leur centralité dans le domaine du rap. En effet, comme a pu le montrer Jérôme Monnet, la centralité est loin d'être « une qualité intrinsèque d'un lieu ». Elle est un élément « attribué à un espace », qui dénote l'expression d'un pouvoir (Monnet, 2000). De la même manière, le renforcement de la centralité d'une scène dans le rap est utilisé comme un moyen d'affirmer sa puissance. Dans les cas étudiés, cette stratégie est souvent menée en plusieurs étapes. Dans un premier temps, il s'agit de rendre la localité identifiable auprès du public afin que ce dernier y associe certaines images et certains types d'artistes. Par la suite, il s'agit de défendre la crédibilité de cette association. Le succès de cette entreprise est toutefois étroitement lié à la manière dont ces discours sont reçus à l'extérieur et l'impact de ces représentations va donc bien souvent de pair avec les succès commerciaux et critiques des albums des artistes.

***

En conclusion, ce chapitre a montré comment l'association du rap à certains espaces se construisait en partie grâce aux œuvres, via les imaginaires du local véhiculés en leur sein. Ne pouvant être rangées ni du côté du « réel » ni du côté du « fictionnel », ces images s'élaborent dans le cadre d'une rhétorique de l'authenticité propre au genre. Or, dans un univers du rap français et américain présentant des centres et des périphéries, cette authenticité des lieux dépend de la visibilité et de la crédibilité qu'y possèdent les espaces représentés. La mise en scène du local dans les œuvres se fait l'écho de cette place différenciée des scènes dans l'imaginaire géographique du rap à l'échelle nationale.

Mais l'étude des œuvres a également montré comment certains artistes mettaient en place des performances visant à donner une place plus centrale à leur scène. La mise en avant de certains imaginaires s'apparente en ce sens à une opération de « marketing externe » : l'objectif est de construire une « fiction performative » du lieu pour l'imposer comme un « nouveau territoire de référence » (Rosemberg, 2000, p.139) du rap. Cette action possède un rôle important pour les rappeurs : permettant de renforcer la crédibilité de leur scène, elle contribue aussi à en valoriser ses artistes, leur apportant une plus grande facilité pour s'inscrire au sein du genre.

Derrière la question de la situation des scènes, c'est donc un autre enjeu qui apparait : celui de sa construction comme un lieu authentique au sein du rap. Pour comprendre la complexité de la représentation des lieux édifiée dans les œuvres, il est dorénavant nécessaire de voir selon quelles logiques se fait cette construction de l'image du lieu, et à quels enjeux elle répond.

Chapitre 4 : Représenter sa ville : enjeux locaux, normes artistiques et stratégies individuelles

Le rôle des imaginaires présentés dans les œuvres observées ne s'arrête pas au marketing externe. A l'échelle locale, ils participent aussi à une stratégie de « marketing interne » qui permet, en « modifiant le regard que les habitants portent sur la ville de renforcer leur sentiment d'appartenance au territoire » (Rosemberg, 2000, p.139). Si les imaginaires présents dans les œuvres étudiées peuvent donc être compris en lien avec la place qu'occupent les scènes dans un univers du rap plus large, ils doivent donc également être mis en corrélation avec les enjeux locaux par rapport auxquels ils se placent.

Ce chapitre se propose donc de réexaminer les imaginaires du rap français et américain sous une autre perspective. Alors que l'on a vu précédemment comment la place de la scène influençait l'image qu'en donnaient les rappeurs, on verra dorénavant comment ceux-ci cherchent à en défendre l'authenticité.

Ce chapitre se concentrera pour cela sur une des dimensions du discours spatialisé des artistes : le fait de « représenter » (« represent » en anglais) son quartier, sa ville ou sa région. Dans son usage courant comme dans le rap, le mot « représenter » possède des sens extrêmement divers, et il n'est pas spécifiquement employé dans une acception géographique. Même lorsqu'il se rapporte à un lieu, il peut désigner des types de zones bien différents allant d'ensembles génériques (la banlieue, le ghetto, le « hood », la rue…) à d'autres plus spécifiques (un quartier, une ville, une région…).

Cette convention, présente à la fois dans le rap français et américain, témoigne toutefois d'un certain rôle joué par l'ancrage local dans la construction de l'image des rappeurs. Dans son acception faible, il désigne le fait de décrire quelque chose. Dans son acception forte, il transmet l'idée d'un engagement profond entre la personne qui « représente » et le lieu représenté. L'idée de « représenter » peut donc permettre d'analyser l'imaginaire local comme une double mise en scène des lieux et des rappeurs.

L'emploi de ce terme dans le rap français et américain a souvent fait l'objet d'interrogations chez les chercheurs en sciences sociales. Certains s'interrogent sur les multiples sens qu'il peut recouvrir (Hammou, 2011), tandis que d'autres observent son évolution au cours du temps (Forman, 2004). Cependant, la plupart des travaux en donnent une explication unique, qui serait applicable pour l'ensemble du genre. Ainsi, en fonction des cas, « représenter » un lieu serait soit un moyen d'affirmer son ancrage dans un quartier populaire, en réaction à discours médiatique stigmatisant (Boucher, 1998, p.167-168), soit l'apogée d'une pratique de co-énonciation propre au rap (Pecqueux, 2007), soit une adaptation à des auditeurs désireux de se reconnaitre dans les rappeurs (Rose, 1994, p.12), ou même une réponse à une injonction de l'industrie musicale (Sigler et Balaji, 2013).

Or, on a vu dans le chapitre précédent comment les œuvres des rappeurs témoignaient de positionnements multiples vis-à-vis des lieux, en fonction de la situation de leur scène à l'échelle nationale. En quoi cette diversité se retrouve-t-elle dans le portrait que

les artistes en font ? Plus largement, quels sont les enjeux qui guident la mise en avant d'un ancrage local par les rappeurs, et sa construction comme un lieu authentique ?

Pour cela, je me concentrerai plus particulièrement sur deux cas d'études : le Nord de la France et Atlanta. Scènes situées dans deux pays différents, et liées à un imaginaire fort, elles ont pour intérêt d'avoir une place et une trajectoire presque opposées dans le rap français et américain. Le cas des Twin Cities sera cependant évoqué ponctuellement comme contre-point, des réflexions plus détaillées sur le sujet ayant déjà été publiées ailleurs (Guillard, 2012).

Pour d'observer cette question, je procéderai d'abord à un retour sur le corpus, en observant ce que les œuvres elles-mêmes disent sur les enjeux qui sous-tendent l'expression d'un imaginaire local. Par la suite, je verrai comment les artistes manient cette question, en montrant comment la mise en avant ou la prise de distance vis-à-vis de la représentation du lieu s'inscrit dans une construction de leur authenticité.

I. Quand le rap « éclaire » le local : les imaginaires spatiaux dans les villes du rap

Les œuvres sont un premier moyen par lequel il est possible de repérer les enjeux qui sous-tendent l'expression d'un ancrage local. En effet, tout en définissant la situation d'une ville ou d'une région sur le territoire national, elles mettent en scène un ensemble de symboles qui sont, ou vont devenir associés à ces espaces.

Or, le choix des éléments présentés ne se fait pas par hasard. Pour reprendre une citation d'Howard Becker, reprise dans la thèse de Karim Hammou, les œuvres peuvent être considérées comme « des accords figés ou, plus précisément, des moments figés de l'histoire des interactions humaines » (Becker, 2002, cité dans Hammou, 2009, p.36). Eléments par lequel se fait l'authentification des lieux, les œuvres portent en elles l'indication des différents univers vis-à-vis desquels les rappeurs construisent leur représentation. Si les images mises en avant par les rappeurs peuvent faire l'objet de multiples interprétations, je montrerai qu'elles peuvent être réintégrées dans une double généalogie : celle des modes de représentation de l'espace dans le domaine du rap, et celles des imaginaires existants sur le lieu.

Ces questions seront abordées de deux manières. Je verrai d'abord comment les représentations du local s'élaborent par rapport à des imaginaires dominants sur les lieux. Au sein des œuvres étudiées, la représentation de l'espace des différentes scènes passe en effet par le fait d'en faire un lieu du rap, ce qui implique de procéder à la fois à son identification et son authentification au sein du genre. Je montrerai ensuite comment les œuvres révèlent également les débats locaux qui se tiennent autour de la représentation du local. Je verrai alors que le travail sur les imaginaires du lieu est un moyen de se positionner par rapport à des discussions qui se déroulent à la fois au sein du rap et dans d'autres sphères.

1. Construire un lieu du rap : mécanismes de représentation et jeux sur les imaginaires dominants

Dans les œuvres, les rappeurs se relient tout d'abord à un ensemble d'imaginaires déjà existants. Il s'agit en premier lieu de ceux élaborés dans le domaine du rap, genre dans lequel circulent et évoluent un ensemble de conventions sur la manière de représenter le local. Mais pour représenter le lieu dans le rap, les rappeurs doivent également négocier avec certaines images qui lui sont déjà associées. Dans ce cadre, évoquer le local nécessite de construire un lien entre ces imaginaires et le genre musical pratiqué, afin de faire de l'espace représenté un lieu du rap. Cela nécessite d'une part de faire du rap un élément de représentation crédible du local. Pour cela, les artistes cherchent à intégrer leur mise en scène du lieu dans une histoire des représentations déjà existante, qu'elle se soit tenue au sein de l'histoire musicale ou dans d'autres domaines. Mais cette performance passe d'autre part par le fait de construire une place pour le lieu au sein du genre musical pratiqué. Cette démarche s'apparente donc à un double processus. D'un côté, il s'agit d'identifier le lieu au sein du genre, en mettant en place un ensemble d'images qui permette de le rendre visible. De l'autre, il s'agit d'en faire un élément authentique pour le genre musical. Cette construction d'une crédibilité peut alors conduire à certaines transformations, à la fois de l'image du lieu et des imaginaires spatiaux dominants associés au rap.

a) L'ancrage du rap dans l'histoire locale de la musique

Dans certaines œuvres, la construction de l'espace local comme lieu du rap passe d'abord par un positionnement vis-à-vis de l'histoire de la musique liée au lieu. Certes, les références musicales mobilisées par les artistes étudiés se font la plupart du temps en référence à des artistes ou des œuvres inscrits dans le genre qu'ils pratiquent. Cependant on peut observer que ceux-ci cherchent aussi à placer leur pratique dans la continuité des grandes figures et œuvres qui ont marqué l'histoire de la scène locale, bien au-delà du rap. Ainsi, dans le cas des Twin Cities, le groupe Los Nativos intitule un de ses morceaux « When jaguars cry », en référence au titre « When doves cry » du chanteur Prince, originaire de la ville (Los Nativos, 2004, ATC17). L'inscription dans la continuité de l'histoire musicale locale peut se faire également par l'utilisation d'extraits musicaux. L'instrumental* du morceau « Corons » du groupe valenciennois Point Critik se fonde par exemple sur un *sample** de la chanson « Les Corons » de Pierre Bachelet (Point Critik, 2002, AN13). Loin de l'utiliser uniquement comme base instrumentale, ce dernier groupe rend d'ailleurs cet emprunt visible en faisant débuter le morceau par un extrait d'un *live* du chanteur, où celui-ci annonce le morceau. En plus de s'inscrire dans une histoire de la musique locale, le groupe ancre son morceau dans une histoire des représentations de la région dans la musique.

Ces emprunts et ces références permettent de tracer une continuité entre le rap et les formes musicales déjà associées au lieu. Ils démontrent ainsi la contribution de ce genre à un patrimoine musical local. Dans la scène d'Atlanta, une œuvre illustre particulièrement cette dimension : le morceau « Georgia » de Ludacris et Field Mob. Ce titre est le premier single* d'une compilation éditée par le label Disturbing Tha Peace, fondé par Ludacris (2005, AA19). La

piste instrumentale de ce morceau utilise un *sample** d'un standard de jazz : la chanson « Georgia on my mind ». Ecrite dans les années 1930, celle-ci est célèbre en raison de son interprétation par Ray Charles en 1960 dans son album *The Genius Hits The Road*[213]. Dans le morceau, les extraits sont imités par l'acteur Jamie Foxx, qui vient d'incarner le chanteur dans un film biographique un an auparavant[214].

Sur plusieurs plans, le morceau est un dialogue avec la chanson originelle. Dans leurs paroles, les deux chansons couvrent un sujet similaire, l'attachement envers la Géorgie, bien qu'elles le fassent d'une manière bien différente. La chanson « Georgia on my mind » n'est pas spécifiquement écrite comme un hymne local. Elle traite avant tout de la solitude et de la mélancolie provoquée par l'éloignement d'un être aimé. Le terme « Georgia » peut d'ailleurs faire référence à l'Etat du Sud des Etats-Unis ou à une personne qui porterait ce nom. Dans la version de Ludacris et Field Mob, les paroles sont saturées de références à la localité. Les rappeurs y dressent un portrait de leur Etat, évoquant des aspects tels que sa ruralité (« des noms ruraux, un argot rural[215] », « nous sommes des enfants du maïs[216] ») et sa dangerosité (« si tu nous manque de respect, on va te nettoyer ta sale bouche[217] »), due à la libre circulation des armes à feu (« c'est pour ça que je garde mon équipement de Géorgie dans l'Etat de Géorgie[218] »). Ils font également référence à plusieurs éléments associés à l'Etat, comme ses grandes figures (Martin Luther King ou les Atlanta Thrashers, l'équipe de hockey locale), son contexte géologique (la craie rouge de Géorgie) ou ses lieux emblématiques (le Georgia Dome ou l'université de Georgia Tech). La posture qui est ici revendiquée est donc bien différente de celle de « Georgia on my mind » : tandis que ce morceau évoquait la distance avec (la) Géorgie, selon un registre empreint de nostalgie, les rappeurs revendiquent plutôt une situation d'individus au sein de cet Etat et leur implication quotidienne au sein de ses problématiques. Dans le refrain, Ludacris rappe ainsi :

> "C'est notre combat ordinaire, negro,
> Tous les jours je n'ai
> Rien d'autre en tête que la (Géorgie[219])
> On déconne pas »
>
> *"We on the grind nigger*
> *All the time It ain't*
> *Nothing on my mind but (Georgia)*
> *We ain't playing with you"*

[213] A sa sortie, l'interprétation de Ray Charles arrive en tête du classement des chansons les plus vendues dans le pays, établi par le magazine *Billboard* (Source : http://www.ajc.com/news/news/local/36-years-ago-state-song-was-on-georgias-mind/nkzrc/, consulté le 29/09/15)

[214] Hackford T., 2004, *Ray*, United International Pictures.

[215] "Country names, country slang"

[216] "We children of the corn"

[217] "You ever disrespect us, we clean up your dirty mouth"

[218] "That's why I keep my Georgia Tech in the State of Georgia"

[219] Le mot entre parenthèses est prononcé non par Ludacris mais par Jamie Foxx, imitant la voix de Ray Charles.

(Ludacris *in* « Georgia », Ludacris et Field Mob, 2005, AA19)

Le contraste entre ces deux formes de discours est complété dans « Georgia » par des inflexions dans la bande instrumentale. Celle-ci oscille entre des moments où l'interprétation au piano et voix de Ray Charles est reprise presque à l'identique, et d'autres où elle disparaît au profit d'une bande instrumentale rap, rythmée par des percussions et des notes de synthétiseur. Ce changement d'instrumental* permet de jouer sur les différentes connotations véhiculées par les deux morceaux : l'univers mélancolique connoté par le piano et la voix de Ray Charles laisse régulièrement la place à une ambiance rap plus sombre durant les couplets des rappeurs. Dès le début du morceau, les deux bandes-son ne sont cependant pas totalement distinctes : des notes de synthétiseur sont superposées d'emblée à une introduction qui imite le morceau de Ray Charles. De même, la voix de Jamie Foxx revient régulièrement durant le couplet de Ludacris, pour prononcer le mot « Georgia ». La superposition des deux bandes-son permet de souligner l'inscription des rappeurs dans la continuité des représentations musicales déjà existantes sur le lieu.

Mais l'ancrage dans une histoire locale ne se limite pas à la dimension textuelle et musicale. L'usage de la chanson « Georgia on My Mind » s'inscrit dans une histoire particulière de la chanson à partir des années 1960. Le film *Ray* raconte en effet que, en 1961, Ray Charles fut interdit de concert en Géorgie après avoir refusé de se produire dans une salle de cet Etat où la ségrégation raciale était en vigueur. Bien que cette anecdote ait largement été contestée à la sortie du film, elle montre l'implication de Ray Charles dans les dynamiques raciales du Sud de l'époque. L'histoire se résout d'ailleurs lorsque le morceau est officiellement choisi comme hymne de la Géorgie en 1979[220] et que Ray Charles est invité à le jouer durant la cérémonie célébrant l'Etat. Or, c'est justement dans cet héritage que se place le morceau de Ludacris et Field Mob. Celui-ci aborde de front l'histoire raciale de la région. Ainsi, Shawn Jay du groupe Field évoque la Géorgie comme un des endroits où « ton peuple a cueilli le coton ici » (« You folks picked cotton here »). Alors que « Georgia on my mind » a été promu hymne de l'Etat car il décrirait « l'amour d'un Géorgien pour son Etat[221] », le morceau « Georgia » montre au contraire les aspects les plus sombres de l'Etat, comme la violence et la ségrégation encore en vigueur. A la fin du clip qui accompagne le morceau, le titre est dédié à plusieurs personnalités : Ray Charles, Camoflouge et Bernard Burden. Le second nom est celui d'un rappeur originaire de Géorgie tué par balles à l'âge de 21 ans. Le dernier fait référence à un jeune Noir de l'Etat retrouvé pendu à un arbre en 2004, dans des circonstances rappelant celles des lynchages du Ku Klux Klan durant la ségrégation. Tout en s'inscrivant dans une histoire de la musique locale, les rappeurs délivrent un hymne alternatif, qui relit de manière critique l'héritage musical de la région.

---

[220] Source : http://www.ajc.com/news/news/local/36-years-ago-state-song-was-on-georgias-mind/nkzrc/, consulté le 29/09/15

[221] Dans la résolution qui institue la chanson comme hymne de l'Etat, on peut lire en effet : "'Georgia on My Mind' describes a Georgian's love for his State" (en ligne sur : http://georgiainfo.galileo.usg.edu/topics/history/article/the-leo-frank-case/joint-resolution-of-the-georgia-general-assembly-designating-georgia-on-my, consulté le 29/09/15)

b) Identifier le lieu : rendre visible un espace local dans un genre musical

Pour faire de l'espace représenté un lieu du rap, il est également nécessaire que les auditeurs puissent l'identifier. Pour cela, les œuvres mettent souvent en avant des éléments qui permettent au lieu d'être immédiatement reconnu. Ceux-ci ne figurent pas toujours au premier plan, mais ils participent néanmoins à définir une image de ces lieux dans le domaine du rap. A Atlanta, par exemple, les clips, souvent tournés localement, ont largement participé à définir un paysage urbain propre à la ville. Alors que les productions culturelles new-yorkaises donnent à voir un paysage urbain dense, avec ses gratte-ciels, ses maisons en grès rouge et son métro, les images d'Atlanta mettent plutôt en scène un espace urbain étalé, caractérisé par une succession de lotissements pavillonnaires individuels, l'omniprésence de végétation, et de large autoroutes pour pouvoir circuler entre les différents îlots de l'aire urbaine. L'arrivée des artistes d'Atlanta au premier plan du rap a donc participé à changer l'imaginaire spatial associé au genre. C'est ainsi que, le développement du « Dirty South » à partir des années 2000 a permis d'associer cette musique à d'autres régions que celles de la côte Est et Ouest, mais aussi à d'autres types d'espaces, comme les régions rurales des Etats-Unis (Miller, 2010).

La représentation d'un espace local dans les œuvres est souvent assurée par la mise en avant de quelques images fortes qui permettent d'identifier immédiatement l'endroit où le rap prend place. A cet effet, de nombreuses œuvres privilégient des imaginaires déjà largement associés au local, quitte à leur faire opérer des déplacements ou des sauts scalaires. Ainsi, dans plusieurs pochettes d'albums de groupes ou d'artistes du Nord de la France, on retrouve une mise en scène d'un paysage minier associé à la région. Elle est présente chez Point Critik, un groupe issu de Valenciennes, ville effectivement située dans le bassin minier historique (Point Critik, 2002, AN13). Mais elle est aussi reprise également dans l'album *Maintenant au Jamais* du groupe Da Hynotik (2004, AN17) (Figure 17). Or, à l'inverse de Point Critik, ce groupe fait peu référence au contexte ouvrier dans les paroles de ses morceaux. Originaire de la ville de Lille, il évoque avant tout la ville, généralement pour se placer par rapport à Paris, dans un contexte lié à la pratique du rap, et non à des caractéristiques de l'espace local. Même si le groupe n'est pas lié au bassin minier et ne l'évoque pas, c'est l'imaginaire de la région dans son ensemble qu'il reprend pour rendre visible son appartenance au Nord, quitte à mettre de côté les différenciations qui pourraient être opérées à une échelle plus fine.

Figure 17 : L'imaginaire de la mine dans le rap du Nord de la France

Figure 17a : Eléments de la pochette de Point Critik, 2002 (AN13)

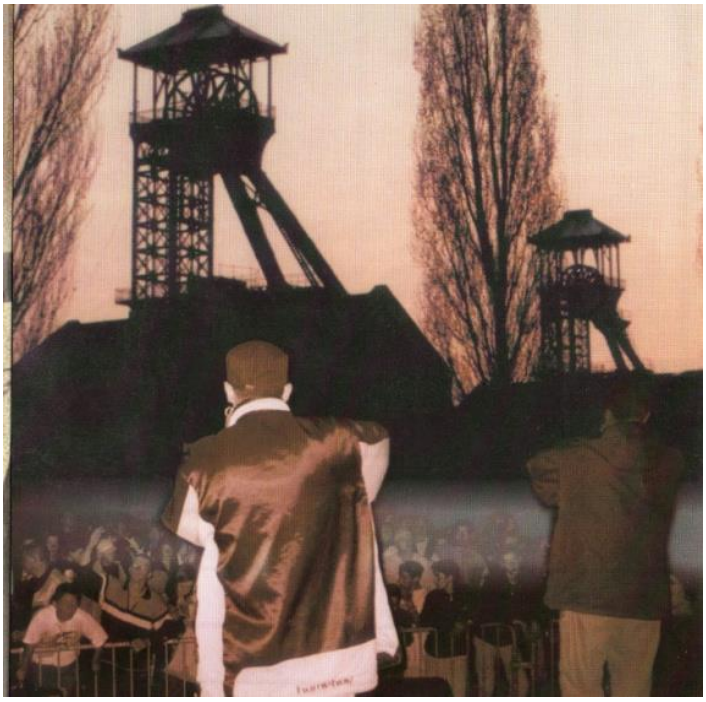


Figure 17b : Eléments de la pochette de Da Hypnotik, 2004 (AN17)

Toutefois, certaines œuvres ne font pas que reprendre des imaginaires dominants déjà associés à un espace. Leur transposition est parfois aussi utilisée comme une manière de renforcer l'association entre le lieu et le genre rap. Dans un articlé publié précédemment (Guillard, 2012), j'ai montré comment cette dimension se retrouvait par exemple à Minneapolis, avec la pochette de l'album *The Road Less Traveled* (2006, ATC25), des Unknown Prophets, un groupe du Nord-Est de Minneapolis (Figure 18). J'ai montré comment cette image effectuait un double détournement des symboles de la ville et du rap. Cette illustration met en effet en scène une image spécifique pour signifier la ville : celle de la *skyline*. Dans le contexte urbain, ce terme désigne le relief dessiné par les contours des bâtiments du centre-ville. La présence de nombreux immeubles dans cette zone a contribué à en faire l'un des symboles des différentes villes des Etats-Unis.

Reprenant ce symbole, le groupe le transpose dans un univers propre au genre rap, grâce à l'ajout de références à la musique, mais aussi aux arts liés au mouvement hip-hop. Sur la pochette, les immeubles situés au premier plan ont été remplacés par des enceintes et des platines. De même, la route qui mène à la ville semble déformée, rappelant les courbes d'un graffiti. Comme dans les exemples précédents, le groupe fait donc de la ville un lieu identifiable au sein de ce genre musical, qui possède une crédibilité à prendre place au sein de ce genre musical. Néanmoins, en modifiant l'apparence de la *skyline* et en l'intégrant à un imaginaire dominant du rap, cette pochette participe à transformer celui qui existe sur la ville.

Figure 18 : Le détournement des symboles de la ville dans le rap de Minneapolis : Pochette de l'album *The Road Less Traveled* (Unknown Prophets, 2006, ATC25)

c) Authentifier le lieu : revendiquer un environnement local entre le rural et l'urbain

Tout en identifiant le lieu dans le domaine du rap, certaines œuvres étudiées témoignent d'une volonté de construire sa crédibilité au sein du genre. Plutôt que de reprendre des images déjà associées au lieu pour les rendre visibles, les rappeurs cherchent alors à lui donner une authenticité, en le mettant en lien avec des imaginaires spatiaux dominants de ce genre musical.

Cette démarche se retrouve particulièrement dans un travail mené par de nombreux rappeurs au sein du corpus : prouver la dimension « urbaine » des espaces représentés. Au Chapitre 1, on a vu que le rap a longtemps été identifié comme une musique s'inscrivant avant tout dans l'espace de la ville. Pourtant, le Nord de France, le Sud des Etats-Unis ou même les Twin Cities sont des espaces ayant longtemps revêtu des connotations assez peu urbaines dans l'imaginaire dominant. Dans ces trois scènes, il en a résulté un travail pour gérer ce stigmate, et permettre au lieu représenté de devenir crédible dans le genre musical.

Dans le contexte français, le Nord a longtemps été associé à un imaginaire fort. Même s'il est possible de retrouver un certain nombre de grandes villes dans cette région, ce n'est pourtant pas leur présence qui est généralement au centre des représentations de cet espace. D'après l'évocation qu'en font certains rappeurs locaux, la revendication régionale semble plutôt être associée à d'autres connotations. C'est ce qui se retrouve par exemple dans la critique qu'en fait Saïdou, du Ministère des Affaires Populaires, lorsqu'il rappe, dans le morceau « Les Bronzés font du Ch'ti » : « j'vais pas t'faire le couplet fier d'être ch'ti / j'laisse le folklore à Pernaut et Kamini » (MAP, 2009, AN25). Le rappeur reprend un terme souvent utilisé pour qualifier les habitants de la région, ainsi que leur accent, celui de « ch'ti ». Or, pour Saïdou, une revendication régionale fondée sur cette appartenance présente un certain nombre de problèmes. Parmi eux, se trouve le risque de renvoyer l'expression d'un ancrage local du côté du « folklore ». Le dictionnaire Larousse définit ce terme comme « l'ensemble des pratiques culturelles (croyances, rites, contes, légendes, fêtes, cultes, etc.) des sociétés traditionnelles[222] ». Si ce terme sert à désigner une forme de culture populaire, il est utilisé avant tout pour désigner les franges les plus traditionnelles d'une société. Or, ce rattachement au folklore possède également des connotations spatiales. Saïdou inscrit cette revendication dans la continuité de deux figures : celle de Jean-Pierre Pernaut et de Kamini. Le premier, présentateur du journal d'information de 13h sur TF1 depuis 1975, possède la réputation de montrer dans son émission des reportages mettant en scène les traditions populaires des différentes régions françaises. Or, c'est bien souvent sur un type d'espace particulier que ces rubriques se fondent : celui des villages et des petites villes. C'est cette dimension qui est reprise par Kamini dans son morceau « Marly Gomont » : le rappeur y évoque la France des « p'tits patelins paumés » et faisant explicitement référence au présentateur du journal. Risquant de transformer la performance des rappeurs en un élément de « folklore », la revendication du Nord présente aussi l'inconvénient de les situer hors de la France des grandes villes.

[222] Définition en ligne sur http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/folklore/34414, consulté le 01/10/15

Cette dimension est d'autant plus importante dans le contexte d'un genre dont l'imaginaire spatial s'est depuis longtemps défini par rapport à la région parisienne. Ainsi, dans son album solo sorti en 2011, Saknes, du groupe La Jonction rappe ainsi :

> « D'où tu viens paraît qu'tu vois ma ville comme une campagne
> Mais d'où j'viens les jeunes t'humilient, t'nique avec hargne
> C'est la haine qui t'parle, la voix des ghettos nord qui rappe
> Va t'planquer avant qu'ma clique de *khayo*[223] elle t'attrape »
> (« Dernière sommation », Sakness, 2011, AN37)

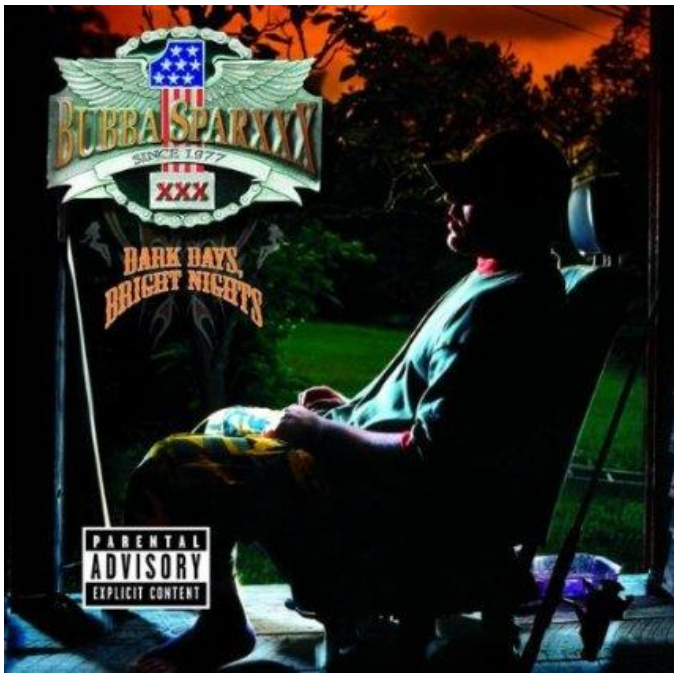
Saknes s'oppose à un imaginaire dominant sur Lille, dont on peut supposer qu'il est principalement le fait d'un regard parisien sur les villes de « province ». Cette citation s'insère alors dans la lignée d'une autre affirmation du rappeur, qui déclare également vouloir « décentraliser le rap parce que chaque coin a son vécu » (« Ma région », Saknes, 2011, AN37). En réponse à ce regard, Saknes affirme au contraire la dimension urbaine de sa région. Cela passe notamment par le fait de revendiquer la présence de « ghettos » à Lille. L'utilisation de ce terme permet au rappeur d'affirmer l'authenticité de Lille selon un double mouvement. Elle amène d'une part à rapprocher la ville de l'imaginaire spatial dominant du rap. Elle conduit d'autre part à mettre en lumière une certaine dimension de l'espace local représenté : elle permet de revendiquer une ville qui, loin de l'image du Nord qui serait véhiculée dans la capitale, est aussi marquée par la ségrégation et la dangerosité de certains quartiers.

A Atlanta, l'association à la campagne rurale n'est pas traitée de la même manière. Si le Sud des Etats-Unis a longtemps été considéré comme une zone rurale, le Dirty South marque l'arrivée de rappeurs qui, au lieu de mettre de côté cette dimension, cherchent à la revendiquer (Miller, 2010). Ils participent en cela à un mouvement de ruralisation de l'imaginaire du rap américain (Sarig, 2007).

L'évocation du terme « country » (« la campagne ») se retrouve d'ailleurs régulièrement dans la bouche de certains rappeurs du corpus, notamment lorsqu'il s'agit de s'associer à l'image du « Dirty South ». Dans le morceau « Georgia », Ludacris évoque les « noms ruraux » et « l'argot rural » qui représentent son Etat (Disturbing Tha Peace, 2005, AA19). La ruralité se retrouve aussi avec la présence d'artistes qui affirment ne pas venir d'Atlanta, mais d'une autre ville de Géorgie. C'est le cas du rappeur Bubba Sparxxx, dont l'album *Dark Days, Bright Nights*, sorti en 2001, est certifié disque d'or la même année. Originaire de Lagrange, ville d'environ 30 500 habitants en 2014 selon le Census Bureau, ce rappeur revendique fortement la dimension rurale de son environnement dans son album. Cela se remarque dès la pochette (Figure 19), où il est assis dans un fauteuil sous le porche d'une maison. On peut repérer une canne à pêche dans l'ombre et un paysage de nature à l'arrière plan. Des signes de ruralité se retrouvent aussi dans le contenu de l'album. Sur le morceau « Any Porch », on peut par exemple entendre des bruits d'oiseaux, de cigales et de grenouilles en fond d'une conversation tenue entre deux protagonistes à l'accent sudiste marqué (Bubba Sparxxx, 2001).

[223] « Frère » en arabe.

Figure 19 : La mise en scène de la ruralité dans le rap d'Atlanta : pochette de l'album *Dark Days, Bright Nights* (Bubba Sparxxx, 2001, AA2)



Cependant, cette revendication de la ruralité n'est pas présente chez l'ensemble des rappeurs du corpus. Elément régulièrement revendiqué au début de la période étudiée, elle tend à disparaître par la suite. Cela est dû notamment à l'arrivée d'artistes qui privilégient des références liées à la dimension urbaine d'Atlanta. Dans un album de 2004 (AA13), T.I. affirme par exemple être une « légende urbaine » (*Urban Legend*). De même, dans son premier album studio sorti en 2005, Young Jeezy évoque une image du local bien différente. Dans le morceau « Air Forces », il raconte son passé de dealer de drogue au sein de la ville d'Atlanta, se vantant même d'avoir accumulé une somme d'argent considérable grâce à cette activité. Il affirme être un « vrai négro de la rue » (*a real street nigga*), et s'oppose à la représentation dominante du Sud comme une zone rurale :

> « Vous dites tous qu'on est des négros de la campagne yee-ha !
> L'argent s'en va et revient comme une balançoire
> et vous n'avez jamais vu ce qu'on a vu »
>
> *"You all say we country niggas yee-haw !*
> *The money coming back and forth like a seesaw*
> *And you all ain't never seen what we saw"*
>
> (Young Jeezy, 2005, AA16)

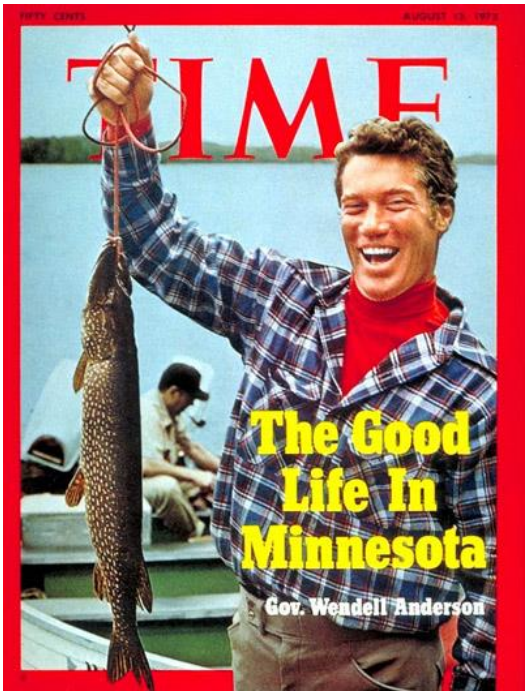
Ce changement dans le type d'espace revendiqué signale la montée en puissance de nouvelles esthétiques au sein de la scène rap d'Atlanta, telles que la *trap music*, dans lesquelles les éléments urbains sont plus valorisés que les aspects ruraux qui prédominaient à l'époque du Dirty South.

Enfin, dans les Twin Cities, la dimension urbaine de l'espace local fait partie des questions qui animent les rappeurs. Dans certains des entretiens effectués sur place, il se retrouve en effet l'idée que la région est associée plutôt à un contexte rural. C'est ce qu'évoque par exemple le rappeur Toki Wright dans un entretien en 2010 :

> « L'image du Minnesota est celle de Scandinaves, de Blancs, ruraux, de pêche sous la glace et de patinage sur glace… Que des Américains, du Midwest, avec des grands champs, du maïs, des vaches… [Mais quand ils viennent ici,] les gens voient que l'on a une ville, des immeubles, des gens, un style et de la technologie. Toutes ces choses qu'ont les grandes villes.[224] » (Toki Wright, rappeur, Minneapolis, 23/03/10)

Cet imaginaire est la conséquence d'une histoire des représentations du Minnesota à l'échelle nationale depuis les années 1970. Le 13 août 1973, le magazine *Time* publie notamment un reportage approfondi sur la vie dans cet Etat. Or, le sujet est annoncé dès couverture du numéro, où est reproduit son titre « La Belle vie dans le Minnesota » (Figure 20). On y voit le gouverneur de l'époque, Wendell Anderson, revenant d'une promenade en barque sur un des lacs de l'Etat et exposant fièrement le résultat de sa pêche. A travers cette photo apparaît une certaine représentation du Minnesota : celle d'un Etat rural où il fait bon vivre, principalement habité par des populations blanches.

Figure 20 : « La Belle vie dans le Minnesota » : La couverture du magazine *Time* du 13 août 1973



[224] "The image of Minnesota is Scandinavian, white, rural, ice-fishing, ice-skating… All the American, Midwestern, big fields, corn, cows… [But when they come here,] people come and see we have a city, buildings, people, style, technology. All these things big cities have."

Par contraste avec cet imaginaire, certains artistes tentent d'utiliser le rap pour mettre en avant un aspect plus urbain de la région. Dans un article publié précédemment (Guillard, 2012), j'ai déjà eu l'occasion de montrer comment certains morceaux des rappeurs locaux contribuaient à remettre en cause cet imaginaire dominant associé au lieu. C'est notamment le cas de « Say Shh », publié par le groupe Atmosphere en 2003 (ATC15). Dans ce morceau, Slug, le rappeur du groupe, revendique son attachement à Minneapolis. Il y défend une certaine image de la ville, en se situant à la fois par rapport aux images déjà existantes sur la ville et à un imaginaire spatial dominant du rap. Pour cela, il ne cherche ni à se réapproprier la dimension rurale de la ville, à l'instar des rappeurs d'Atlanta, ni à en montrer le lien avec les grands centres urbains du pays, comme dans le cas lillois. Il développe une position intermédiaire, revendiquant sa fierté de venir d'une ville moyenne.

Dans ce morceau, il explique que l'intérêt de sa ville provient de l'absence des éléments qui fondent l'attractivité des métropoles aux Etats-Unis. Cet argumentaire lui permet de s'opposer aux zones de références pour la vie urbaine aux Etats-Unis, qu'il juge « trop surpeuplés, saturés d'humains », et « infestés de stars prétentieuses ». Cette opposition lui permet également de se distinguer des zones associées au rap dans l'imaginaire dominant. A l'inverse d'un rap qui privilégie la description du « ghetto » et de ses caractéristiques emblématiques, il revendique l'intérêt d'une ville paisible et sûre, où « l'aire de jeux n'est pas pleine d'aiguilles », et où « personne de ton *crew* ne se ballade avec un flingue ».

A travers la relation aux espaces locaux revendiqués dans les albums, c'est donc trois manières d'authentifier les lieux qui sont mises en évidence. Représentant des lieux porteurs de connotations qui pourraient les éloigner de l'imaginaire spatial dominant du genre rap, les rappeurs recourent à des stratégies qui doivent leur permettre de retourner ce stigmate. Ils mettent en place des procédés proches de ceux qui ont pu être analysés par Erving Goffman. Dans un livre paru en 1975, ce sociologue se concentre sur l'étude des stigmates, qu'il considère comme autant d'attributs qui jettent le discrédit sur les individus (Goffman, 1975). S'il ne considère pas que l'appartenance spatiale puisse parfois relever du stigmate, il livre une analyse qui s'applique particulièrement bien à l'image des espaces décrits par les rappeurs.

Goffman considère qu'il existe plusieurs manières de gérer une information potentiellement discréditante (le faux-semblant, la couverture, l'ironie…). La plupart d'entre elles résultent d'un dosage dans la quantité d'éléments à dissimuler ou à dévoiler en fonction des situations. C'est le même type de procédé qui se retrouve ici. Chez Saknes, à Lille, il s'agit de s'opposer aux représentations de la ville qui pourraient la discréditer dans le rap, pour en donner une image plus conforme à l'imaginaire spatial dominant dans le genre. Dans le cas du « Dirty South », à l'inverse, il s'agit de jouer sur la revendication et la surenchère, afin de faire du stigmate un emblème. Dans le cas d'Atmosphere, à Minneapolis, le rappeur Slug développe une position intermédiaire. Tout en utilisant le rap pour revendiquer la dimension urbaine de sa ville, il réemploie l'imaginaire dominant sur celle-ci pour se distinguer des représentations spatiales habituellement véhiculées au sein du rap américain.

Derrière ces différentes stratégies, se retrouve à chaque fois l'idée d'authentifier le lieu au sein du rap par le recours à des symboles forts. Ces procédés permettent de construire son lien avec le rap, et en imposer une image crédible au sein du genre.

2. L'intégration du rap dans une politique du local : des imaginaires spatiaux en débats

La présence d'imaginaires spatiaux dans les œuvres de rap ne se limite pas à ancrer un lieu au sein d'un genre musical spécifique. Elle contribue également à la construction d'une image sur le lieu lui-même. Les œuvres sont en ce sens des outils utilisés par les artistes pour élaborer des images qui leur semblent conformes aux espaces qu'ils représentent. Reflétant des luttes entre acteurs et de prises de positions, elles s'insèrent dans une politique du local.

Le terme « politique » sera ici utilisé dans un sens semblable à celui de « politics » en langue anglaise. Contrairement au mot « policy » qui désigne les mesures prises par les institutions et les personnalités qui assurent le fonctionnement de la cité, le terme « politics » sert à désigner un processus plus large : celui des interactions plus ou moins conflictuelles entre différents individus, qui débouchent sur des rapports de pouvoir. En se concentrant plus spécifiquement sur les cas de région lilloise et de celle d'Atlanta, il s'agira de voir comment les images véhiculées dans les œuvres s'insèrent dans des débats autour de la représentation du local, qui se déroulent d'une part dans les scènes musicales, et d'autre part entre les acteurs du rap et le monde extérieur.

a) Les politiques locales du rap : des imaginaires en confrontation au sein des scènes

En faisant figurer un lieu dans leurs œuvres, les rappeurs le donnent à voir depuis certaines perspectives. Or, cette position est le résultat de débats qui se tiennent d'abord au sein du genre rap, et plus particulièrement dans ses mondes artistiques.

Certaines recherches en sciences sociales ont montré comment, en raison de conventions propres au genre, les imaginaires locaux produits par les rappeurs se faisaient souvent à travers un certain prisme. Karim Hammou montre comment, à partir de la fin des années 1990, la revendication d'un rattachement aux quartiers populaires dans le rap français s'impose comme un élément de crédibilité (Hammou, 2012). De même, Murray Forman montre comment le rap américain se construit comme une esthétique où les espaces de relégation des minorités urbaines racisées sont peu à peu considérés comme « plus "réel[s]" que les autres territoires[225] » (Forman, 2002, p.60).

Si ces analyses permettent de décrire des conventions qui ont cours au sein du rap à l'échelle nationale, des études plus localisées ont montré comment ces modes de représentations d'une ville pouvaient cependant prêter à débat au sein d'une même scène locale. Dans son analyse du rap à Marseille, le chercheur allemand Daniel Todt montre par exemple que les rappeurs locaux retravaillent l'imaginaire dominant sur la ville de multiples manières. La vision de Marseille donnée dans le rap oscillerait entre ombres et lumière : tandis que certains produits musicaux reproduiraient l'idée d'une ville festive aux habitants exubérants, dans la lignée des films de Pagnol, d'autres la montreraient comme une ville ravagée par les trafics, dans la continuité des films policiers qui ont utilisé Marseille comme décor (Todt, 2011).

[225] "more "real" than other spaces and places"

Dans sa thèse sur le rap à Bruxelles, Benoît Quittelier observe que ces divers imaginaires mobilisés par les artistes donnent lieu à des conflits d'authenticité. Il montre qu'il existe dans la capitale belge un « territoire symbolique de la culture Hip-Hop » (p.116), qui s'ancre principalement dans les communes populaires centrales. Dans leurs paroles, les rappeurs issus d'autres espaces se voient contraints de mettre en place des stratégies pour justifier leur ancrage au sein du genre, allant de la mise de côté de leur origine à sa justification. Néanmoins, ces débats au sein de la scène font que le territoire symbolique du hip-hop s'élargit avec le temps, pour s'étendre au-delà des seuls quartiers populaires (Quittelier, 2014). Ces oppositions dans les imaginaires donnent donc à voir une scène locale comme un espace où prennent place un certain nombre de débats, rejoignant l'approche développée par certains chercheurs sur ces contextes musicaux (Shank, 1994 ; Ondrej et Koubek, 2012).

De la même manière, les œuvres étudiées au sein du corpus montrent une opposition entre différents imaginaires de la ville chez les représentants d'une même scène locale. Les oppositions sont particulièrement marquées chez les rappeurs d'Atlanta. Chez certains, c'est la part d'ombre de la ville qui est mise en évidence. Un morceau des Ying Yang Twins commence ainsi :

« Pour un négro avec un rêve
Atlanta c'est la ville
Et ils la font paraître comme telle
Mais fais le tour de la ville
Les rues ne sont pas propres
Tout ce que je vois est du trafic de drogue, des grosses roues et des maniaques […]
Je ne parle pas de la came
Je parle des rues en loque
Les négros explosent leurs jantes de voitures sur des nids de poule
Mais c'est comme ça que ça se passe
Quand tu te retrouves coincé par malchance et perdu dans le ghetto »

"For a nigga with a dream
Atlanta is the city
And they make it so seem
But ride through the city
And the streets ain't clean
All I see is drug deals, big wheels and fiends […]
I ain't talking about the dope
I'm talking about the raggedy roads
Niggas crack they rims riding over potholes
But that's how it goes,
When you stuck fuck out of luck and lost in the ghetto's"

("Calling all zones", Ying Yang Twins, 2003, AA8)

Dans ce couplet, le groupe remet en question une image fréquemment associée à la ville d'Atlanta : celle d'une « Mecque noire », dynamique en termes économique et culturel. Les Ying Yang Twins cherchent justement à contester cet imaginaire dominant, en mettant en

avant le trafic de drogue ou le désengagement des pouvoirs publics dans les infrastructures de la ville. Cette description permet au groupe d'inscrire la ville dans la lignée des espaces jugés authentiques au sein du rap américain. Elle rappelle un procédé identifié pour le rap dans d'autres localités : le fait de mettre en avant un « envers » de la ville. Dans le cas de de Bruxelles, Benoît Quittelier avait déjà noté la prédominance de cette dimension dans les imaginaires véhiculés par les rappeurs locaux. Plutôt que les symboles et hauts lieux de la ville mis en avant par les pouvoirs publics, les artistes mettraient plus souvent l'accent sur ce que ce géographe appelle l'« anti-patrimoine », à la suite de Jean Nouvel, puis les lieux de l'« antimonde », dans la lignée de Roger Brunet. Il écrit :

> « Cet anti-patrimoine bruxellois, ces lieux bruxellois de l'antimonde ont réussi à se faire une place dans les textes des rappeurs plus facilement que certains éléments mis en avant par les pouvoirs publics comme définissant l'image de marque de la ville, tels que le chocolat, la bière et le patrimoine bruxellois dans son ensemble. La prostitution, la nuit, la criminalité, les snacks…tous ces éléments marginalisés dans le discours dominant, sont apparus porteurs de sens pour les rappeurs bruxellois et dire quelque chose de la vie qu'ils mènent dans la ville. » (Quittelier, 2014, p.132)

De la même manière, des artistes d'Atlanta utilisent le rap et ses conventions pour définir une autre image de la ville que celle produite par le discours dominant, et notamment par ses représentants officiels.

Cependant, cette image de la ville n'est pas la seule qui se retrouve chez les rappeurs locaux. Dans d'autres œuvres du corpus, Atlanta est également définie selon des termes plus proches de ceux de la « Mecque Noire ». C'est la part de « lumière » de la ville que certains rappeurs mettent en évidence. L'un des morceaux emblématiques en la matière est « Welcome to Atlanta », de Jermaine Dupri en collaboration avec Ludacris. Sorti en 2001, il est le premier single* de l'album *Instructions* édité par le rappeur[226]. Bien que connaissant un succès modéré au moment de sa sortie[227], cette chanson a largement contribué à façonner l'imaginaire de la ville au sein du genre dans la première moitié de la décennie. A cette époque, Jermaine Dupri est une figure importante de l'industrie du rap locale et nationale. Il dirige le label So So Def sur lequel sont signés de nombreux artistes à succès. Dès lors, comme l'écrit Roni Sarig dans histoire du rap du Sud, « entendre le morceau en 2001 et 2002 était comme avoir une visite guidée [de la ville] par le maire hip-hop lui-même[228] » (Sarig, 2007, p.190). Signe de sa popularité, le morceau sera d'ailleurs régulièrement remixé, par Dupri lui-

[226] Il est également présent en morceau caché de l'album *World of Mouf*, de Ludacris (AA3), ce qui justifie son intégration au sein du corpus.

[227] Le morceau ne dépasse pas la 49e place du classement « Hot R&B/Hip-Hop Songs », édité par le magazine Billboard (Source : http://billboard.com/artist/304478/jermaine-dupri/chart?f=367, consulté le 18/01/16)

[228] "Hearing the song in 2001 and 2002 was like getting a tour from the hip-hop mayor himself"

même[229], mais aussi par d'autres rappeurs de la ville ou d'ailleurs qui désirent donner leur propre version de l'hymne[230].

Dans cette chanson, les rappeurs montrent leur ville comme un espace de liberté. Bien que Jermaine Dupri et Ludacris évoquent la relégation de certaines populations dans les quartiers populaires, c'est surtout en tant que métropole de la fête qu'Atlanta est décrite. Dans le refrain, les deux rappeurs affirment ainsi qu'à Atlanta, « les soirées de ne se terminent pas avant 8 heures du matin[231] ». De même, dans son couplet, Dupri énumère les noms de différents clubs dans lesquels il se rend chaque jour de la semaine. Le clip renforce cette image festive. Il met en effet en scène une visite guidée de la ville par les deux rappeurs, sur un modèle parodiant celui du Tour Operator. La découverte de cet espace se termine par une visite du Club 112, situé dans le quartier de Buckhead, où le groupe de touristes se déhanche sur les rythmes impulsés par les rappeurs.

Si Atlanta est donnée à voir de plusieurs manières dans le rap local, ces différents imaginaires ne font cependant pas consensus au sein de la scène locale. Certains morceaux du corpus témoignent de ces controverses concernant l'image d'Atlanta. Dans un morceau de 2004, le rappeur T.I. déclare :

> « On l'a montré, on l'a vu, c'est évident que Atlanta est connu
> Le roi a été le seul à représenter toutes les zones d'Atlanta
> A l'époque où des négros représentaient mal Atlanta
> Toutes ses salves, il les a utilisées pour mettre en avant les quartiers d'Atlanta »
>
> *"It's been seen, shown and evident Atlanta's known*
> *The king's been the one representing all of Atlanta's zones*
> *Back when niggas been representing Atlanta wrong*
> *Every shot he got, he put the hoods of Atlanta on"*
>
> ("Tha King", TI, 2004, AA21)

Bien que cet extrait s'insère dans une démarche d'*ego trip** souvent employée par le rappeur, il suggère que la valorisation de l'imaginaire d'Atlanta revendiquée par T.I. ne s'est pas faite sans heurts. Il s'inscrit en fait dans la continuité des débats qui ont largement agité la scène au début des années 2000. Une anecdote tirée de mon enquête de terrain permet d'en apprendre plus sur les raisons qui poussent T.I. à se distinguer de certaines formes de représentation de la ville.

Lors d'un séjour à Atlanta en février 2013, j'assistais à un concert au Fox Theater, l'une des salles les plus prestigieuses de la ville. Organisé par Jermaine Dupri, il visait à célébrer les 20 ans du label So So Def. Dans la presse locale, cette soirée fut présentée comme une occasion de célébrer la contribution à l'histoire musicale de la ville de ce qui fut l'un de ses plus prestigieux producteurs locaux. Le magazine culturel hebdomadaire *Creative Loafing* y

[229] En ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=5cXGtneAmps , consulté le 18/01/16

[230] Ainsi, le morceau « New Atlanta », sorti en 2014 et regroupant des rappeurs de la nouvelle génération comme Migos, Young Thug, Rich Homie Quan sample le morceau de 2002, en plus d'inviter Jermaine Dupri sur un des couplets : https://www.youtube.com/watch?v=1yZd33mPRoE , consulté le 10/03/15

[231] "parties don't stop 'til eight in the morning."

consacra notamment la Une de son édition du 27 février, de même qu'un article retraçant l'histoire du label. Dès la première phrase, il était possible d'y lire : « Pendant 20 ans, l'industrie du rap d'Atlanta a reposé sur les épaules de So So Def Recordings et de son fondateur Jermaine Dupri - l'homme qui a récemment été reconnu comme le « Maire d'Atlanta » par le maire véritable, Kasim Reed[232] » (Carmichael et Radford, 2013). Le concert en lui-même fut aussi l'occasion de mettre en valeur l'histoire du label. Marqué par la présence de nombreuses stars du rap, il offrit l'opportunité à Jermaine Dupri d'interpréter ses morceaux emblématiques, au premier rang desquels figurait « Welcome to Atlanta ».

Or, d'après le bloggeur Maurice Garland, il semblerait que Jermaine Dupri soit loin d'avoir été un représentant incontesté de la ville au début des années 2000. Dans un billet qu'il écrit à l'occasion du concert, il rapporte que « Jermaine Dupri et So So Def ont toujours eu une relation bizarre avec la ville d'Atlanta[233] ». Si le producteur a permis de mettre la ville sur la carte à une période où elle était encore peu reconnue, ce fut surtout en valorisant des « pop stars », sans jamais signer un artiste pouvant être reconnu au sein de la scène comme un « "vrai" rappeur d'Atlanta » (*a "real" Atlanta rapper*). Il explique ainsi que cette opposition fut à la source de conflits concernant la représentation de la ville. Alors que sort « Welcome to Atlanta » en 2001, Maurice Garland note la parution quelques temps après d'un titre de T.I., « In Da A[234] » qui, bien que moins diffusé, n'en constituait pas moins une « réponse » au morceau de Dupri (Garland, 2013).

Cette confrontation de personnes s'accompagne d'une opposition en termes d'imaginaires. Dans les paroles de « Tha King », présentées plus haut, T.I. utilise certains termes spécifiques. A un ensemble de rappeurs qui représenteraient « mal » la ville, il oppose ce qu'il considère comme étant son image authentique : celle des « quartiers » (*hoods*) d'Atlanta.

La référence au *hood* n'arrive pas par hasard. Elle se retrouve à un moment où T.I. revendique son authenticité, et s'insère à la suite d'un usage de longue date pour affirmer la crédibilité des rappeurs au sein du genre. Dans son ouvrage, Murray Forman montre que cette référence émerge dans le rap à partir des années 1990. Jusqu'alors, les espaces de relégation raciale et sociale des villes états-uniennes étaient envisagées sous un angle descriptif, par le recours à la figure du « ghetto ». Approché comme des *hoods*, ces quartiers sont devenus des lieux par rapport auxquels les rappeurs expriment un sentiment d'appartenance, et sur lesquels ils fondent leur authenticité (Forman, 2002).

La référence au *hood* chez T.I. signale également un autre élément. Pour Forman, l'arrivée du terme est étroitement liée à l'émergence du *gangsta rap* de la côte Ouest, et notamment du groupe N.W.A. (Forman, 2002). Si ce dernier fait parfois référence à Los Angeles dans son ensemble, il contribue surtout à mettre sur la carte une des municipalités qui composent cette aire urbaine : celle de Compton, située dans la banlieue Sud de la métropole. De même, chez T.I., la revendication locale se fait à l'échelle infra-métropolitaine, autant qu'à

[232] "For 20 years, Atlanta's rap music industry has stood on the shoulders of So So Def Recordings and the label's founder Jermaine Dupri — the man recently acknowledged as the 'Mayor of Atlanta' by the city's actual mayor, Kasim Reed."

[233] "Jermaine Dupri and So So Def always had a weird relationship with the city of Atlanta."

[234] Disponible en ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=TMk-SvdA0VA, consulté le 06/10/15

celle de l'aire urbaine. Le rappeur est le premier dans le corpus à revendiquer un quartier de la ville : celui de Bankhead, situé à l'Ouest de l'agglomération[235].

Ce type d'esthétique contraste singulièrement avec celle qui se trouve chez Jermaine Dupri. Il donne à voir une différence d'échelle, qui apparaît dès les titres des morceaux. Tandis que « Welcome to Atlanta » montre une volonté de faire découvrir la ville dans son ensemble à un public extérieur, « In da A » signale au contraire une perspective venant du bas, depuis les rues de la ville.

Cette différence se retrouve enfin dans les sujets abordés. Les deux rappeurs fondent en effet leur démarche sur des influences distinctes. Le nom même du label de Dupri, « So So Def », est inspiré de Def Jam, label majeur de rap créé dans les années 1980 à New York. A l'inverse, par la référence au hood, T.I. signale son emprunt à des esthétiques élaborées sur la côte Ouest, par un groupe qui cherche justement à l'époque à se distinguer des représentants du genre situés sur la côte Est. Alors que Dupri met en avant Atlanta comme une capitale de la fête, T.I. évoque, dans la continuité du *gangsta rap*, les trafics de drogue se déroulant dans les quartiers de la ville, n'hésitant pas à mettre en avant son propre passé de dealer.

Au-delà de l'opposition entre ces deux rappeurs, la dualité entre l'imaginaire de la fête et l'imaginaire de la rue est structurante dans les œuvres étudiées dans le corpus. En effet, ces contrastes ne sont pas liés uniquement à des questions de personnes. Elles traduisent aussi des différences de styles. Si l'imaginaire de la drogue véhiculé par T.I. devient peu à peu formalisé autour du sous-genre de la *trap music*[236], il s'oppose à d'autres styles qui, au même moment, revendiquent un type de musique plus dansant, tels le *crunk** ou le *snap**. Cette variété de styles s'accompagne de la mise en avant de certains espaces spécifiques : tandis que la *trap music* se concentre sur les rues et les pavillons individuels, dans lesquels se font les trafics, les styles plus dansants mettent en avant l'univers des clubs et des *strip clubs* de la ville.

Ces imaginaires ne sont pas toujours mobilisés de manière séparée. Leur utilisation dépend parfois des morceaux et des étapes dans la carrière d'un artiste, et ils peuvent parfois être réunis au sein d'une même œuvre. C'est le cas par exemple du clip « Lean Wit It, Rock Wit It[237] », des Dem Franchize Boyz, qui se situe au croisement des deux univers. La vidéo se déroule à Bankhead, mais elle est filmée pour moitié dans la rue, et pour moitié dans un club du quartier, le Pool Palace. Les paroles sont principalement une incitation à la danse, mais on y retrouve à plusieurs reprises des incitations au trafic de drogue.

La mise en avant de l'une ou l'autre des dimensions change également en fonction des périodes de la scène. Tandis que les styles les plus dansants sont très présents au début de la décennie, ils disparaissent au profit d'une image d'Atlanta plus centrée sur les rues de la ville. Cette évolution témoigne à la fois de l'émergence de nouveaux artistes, et d'un changement dans les normes de la scène.

Si l'opposition entre différents types d'imaginaires du local est particulièrement marquée à Atlanta, elle n'est pas spécifique à cette scène. A Lille, on peut retrouver des débats

[235] Cette affiliation est cependant reprise par la suite par plusieurs autres groupes, notamment par D4L et les Dem Franchize Boyz.

[236] Pour une étude plus approfondie de l'origine et de la diffusion de ce sous genre, voir Chap.7, III.

[237] Clip en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=1OgHtf7DQNA, consulté le 06/10/15

similaires. Contrairement à Atlanta, ces divergences ne se formalisent pas autour d'un style musical clairement défini. Elles témoignent plutôt de différences dans les échelles mobilisées. Alors que la représentation à l'échelle de la région passe par la référence à des « caractéristiques locales » qui lui sont associées (le passé minier, le ciel gris, les briques rouges), celle à l'échelle du quartier tend plutôt à évoquer le monde de la rue, et affiche une analogie plus ou moins ou moins poussée avec les banlieues parisiennes. La mobilisation de ces différents imaginaires n'est pas contradictoire. Elle change en fonction des acteurs et des moments de la scène, révélant une modification dans les normes qui sera abordée plus en détail, avec l'étude des pratiques des acteurs du rap à l'échelle locale.

Ainsi, à Lille comme à Atlanta, les imaginaires véhiculés par les artistes s'insèrent dans une politique locale du rap (*local politics of rap music*). Les œuvres permettent de révéler à la fois les débats qui se déroulent au sein de la scène et les différents positionnements adoptés par les rappeurs vis-à-vis de ces discussions. Cette étude montre en ce sens que, si les images des lieux véhiculées dans les œuvres sont le reflet d'un certain nombre de conventions propres au genre, elles sont également influencées par les normes des milieux artistiques dans lesquels elles sont produites.

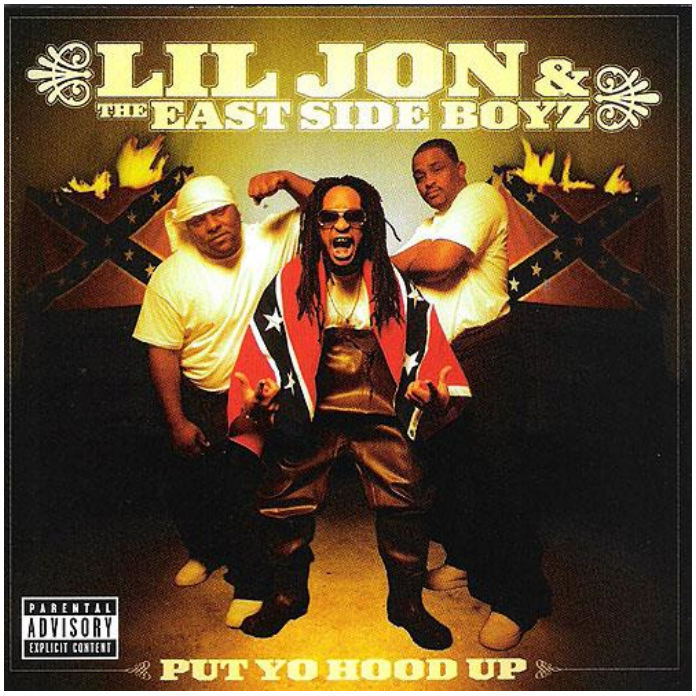
b) Le rap dans les politiques du local : la remise en cause des imaginaires dominants dans les œuvres

Les images spatiales véhiculées au sein des œuvres de rap ne font cependant pas que s'intégrer dans des débats au sein du genre. Elles peuvent également contribuer à des logiques de production d'une image du local qui dépassent le seul cadre musical. Ces œuvres peuvent servir d'outil pour intervenir au sein d'un ensemble de débats existant dans la sphère publique sur la représentation du lieu, en délivrant des images qui visent à reproduire ou à remettre en cause les imaginaires dominants. Elles participent ainsi à une politique du local (*politics of the local*) au sein de laquelle intervient une diversité d'acteurs.

Deux œuvres au sein du corpus expriment de manière particulièrement forte cette dimension. Bien que produites dans des scènes différentes, elles possèdent le point commun de s'intégrer à un ensemble de débats existants au moment même autour de l'identité locale. Dans les deux cas, le rap joue un rôle dans ces discussions.

Dans la scène d'Atlanta, cette dimension se retrouve avec la pochette d'un album de Lil Jon and the Eastside Boys, *Put Yo Hood Up*, sorti en 2001 (Figure 21). Ce disque marque l'arrivée du rappeur et de son groupe au premier plan du rap américain. L'album est certifié disque d'or l'année d'après sa sortie, et il introduit un nouveau sous-genre du rap : le *crunk**. Dans les années qui suivent sa publication, cette pochette a suscité de nombreux commentaires chez les chercheurs qui se sont penchés sur le rap du Sud des Etats-Unis (voir notamment Miller, 2008 ou Sarig, 2007), dont je reprends certains points.

Figure 21 : Pochette de l'album *Put Yo Hood Up* de Lil Jon and The Eastside Boys (2001, AA1)



Sur ce document, le groupe met en scène un certain nombre de symboles du Sud des Etats-Unis, tout en les détournant de leur sens originel.

C'est d'abord à une certaine échelle que l'illustration de cette pochette se situe : le groupe ne se réclame pas de la ville d'Atlanta mais du Sud dans son ensemble. Ce positionnement, concomitant de la revendication du « Dirty South », se retrouve alors chez de nombreux rappeurs de la région.

Suivant le mouvement de ruralisation du rap en cours, Lil Jon revendique son ancrage dans les campagnes de Géorgie, comme le montre le port d'une combinaison étanche associé aux activités de pêche. Ce document permet donc au groupe de mettre en avant une certaine expérience du Sud, en la relisant du point de vue d'un homme noir. En effet, en plus d'être associée aux zones rurales de Géorgie, les pantalons de pêche le sont aussi aux populations blanches.

Cette dimension raciale se retrouve dès le titre de l'album. « Put yo hood up » joue sur l'ambiguïté du terme « hood ». S'il est compris comme une abréviation de « neighborhood », le mot donne alors à l'expression le sens de « représente ton quartier ». Mais le terme « hood » peut aussi désigner une capuche, ou plus largement un certain type de couvre-chef. Il peut alors servir à qualifier la capirote associée dans le Sud des Etats-Unis aux membres du Ku Klux Klan.

La dimension raciale se retrouve aussi dans l'usage du drapeau confédéré, présent à trois reprises sur l'image. Apparu au moment de la guerre de Sécession, il est par la suite réutilisé comme signe de refus de la défaite du Sud et de son corrélat, l'abolition de l'esclavage. Son utilisation par Lil Jon symbolise donc le passé esclavagiste, en même temps que le racisme structurel dont sont toujours victimes les Noirs aux Etats-Unis.

Roni Sarig explique que l'année 2001 constitue un point d'orgue dans les débats en Géorgie sur l'usage de ce drapeau. Depuis 1956, le drapeau de l'Etat officiellement en vigueur avait repris en grande partie les motifs confédérés. Malgré de nombreuses protestations, ce n'est qu'en 2001 que, sous l'impulsion du gouverneur démocrate en place Roy Barnes, le drapeau est changé au profit d'un motif considéré comme moins offensant. Loin d'être unanimement acceptée, cette décision réveille les défenseurs du drapeau confédéré, qui organisent une campagne pour le rétablissement de la version de 1956. Elle conduit à la défaite de Barnes aux élections de 2002, remplacé par le candidat républicain, qui fera voter un 3e drapeau (Sarig, 2007).

Sur cette pochette, Lil Jon aborde frontalement la question de ce symbole contesté. Il « porte » sur lui le drapeau du Sud, incarnant une région dont il ne saurait se défaire : comme l'écrit Sarig, il manifeste à la fois son appartenance au Sud en même temps qu'il se pose en victime de ce contexte régional (Sarig, 2007).

Cependant, la présence de drapeau en flammes à l'arrière-plan laisse suggérer une autre dimension : en même temps qu'il donne à voir une image du Sud, Lil Jon participe à la recréer. Le simple fait de porter le drapeau confédéré sur ses épaules permet d'opérer à un retournement du stigmate : ce symbole, habituellement associé à la suprématie blanche, est ici approprié par un groupe noir revendiquant son appartenance sudiste. L'apparence et l'attitude corporelle (les dreadlocks, les dents en or et l'expression de rage intense) de Lil Jon, ainsi que les signes de masculinité exacerbés mis en avant par les différents membres du groupe, ne font que renforcer ces éléments. Comme l'écrit Matt Miller :

> « Le port du drapeau rebelle sur ses épaules dans l'illustration, loin de constituer une approbation, véhicule plutôt l'occupation hostile d'un symbole. La pochette ressemble au pire cauchemar d'un suprémaciste blanc, un homme noir démoniaque surpuissant s'appropriant, occupant et profanant le symbole chéri de Dixie [surnom donné au Sud des Etats-Unis][238] » (Miller, 2008)

Du côté français, le même type de processus peut se retrouver dans une œuvre de la région lilloise. Bien que produite dans un contexte différent, et se plaçant par rapport des débats bien distincts, la pochette de l'album *Les Bronzés font du ch'ti* du Ministère des Affaires Populaires vise également à apporter une contribution vis-à-vis de l'imaginaire dominant associé à la région (Figure 22). Sorti en 2009, le disque est le deuxième opus d'un groupe de rap du Nord ayant acquis une forte visibilité. Bien que cet album ne soit pas parmi les meilleures ventes d'album de rap en France, le M.A.P. est à l'époque le groupe reconnu, grâce aux tournées qu'il effectue dans les salles de concert et les festivals du pays. Il possède par ailleurs un son qui le rend quelque peu distinct du format musical rap habituel : en plus de s'entourer d'un DJ, les deux rappeurs du groupe sont accompagnés d'un violoniste et d'un accordéoniste. Ce sont ces cinq membres qui figurent sur la pochette.

[238] "The draping of the rebel flag around his shoulders in the picture, far from constituting an endorsement, communicates the hostile occupation of a symbol. The cover image seems the worst nightmare of a white supremacist, a demonic, superpowered black man appropriating, occupying, and defiling the treasured symbol of Dixie."

Figure 22 : Pochette de l'album *Les Bronzés font du ch'ti* du Ministère des Affaires Populaires (2009, AN25)

Une analyse de cette pochette a déjà été effectuée précédemment dans l'étude que la sociologue Marie Sonnette consacre au groupe dans sa thèse (Sonnette, 2013). Bien que plusieurs éléments de cette analyse soient repris ici, Sonnette se concentre avant tout sur la portée politique du groupe. Or, au travers de cette illustration, c'est également un ensemble de signifiants spatiaux qui se dévoilent. La pochette mélange ainsi différents registres d'imaginaires.

On retrouve d'abord des symboles qui rattachent le groupe au Nord de la France. Le groupe pose entre deux murs de briques rouges, dont l'utilisation est fréquente pour les bâtiments construits dans la région. L'un des personnages, le rappeur Saïdou, arbore un collier en or sur lequel on peut lire le nombre « 59 », le numéro du département du Nord. Par deux fois sur cette illustration, l'ancrage nordiste est signalé par l'utilisation du terme « ch'ti ». Servant à désigner à la fois un habitant du Nord de la France et un dialecte particulier, ce dernier est employé non seulement pour le titre, mais également dans le logo présent en bas à gauche. Celui-ci consiste en un détournement du « Parental Advisory : Explicit Lyrics », fréquemment employé sur les albums de rap américain[239]. Bien que la forme soit reprise, le langage employé ici est le ch'ti, et indique : « méfiez-vous / MAP / *lyrics* en ch'ti ».

[239] Introduit en 1985 par la Recording Industry Association of America, le logo « Parental Advisory : Explicit Lyrics » est utilisé pour signaler tout enregistrement discographique contenant des « propos grossiers et/ou des descriptions de scènes de violence, de sexe, de prise de substances illicites à un point tel que la surveillance parentale est conseillée » ("strong language and/or depictions of violence, sex or substance abuse to such an extent that parental discretion is advised."). La décision d'apposer ce

Le groupe manifeste également un ancrage dans la culture populaire. Le nom de l'album est un croisement entre les titres de deux films : *Les Bronzés font du ski* de Patrice Leconte, sorti en 1979[240], et *Bienvenue chez les ch'tis* de Dany Boon, sorti en 2008[241]. C'est particulièrement avec ce dernier film que l'imaginaire de la pochette entend dialoguer. Paru un an avant l'album du MAP, le film de Dany Boon se déroule dans le Nord et vise, comme son titre l'indique, à montrer une certaine image de cette région. Dans ce film, tout comme dans celui de Patrice Leconte, l'histoire racontée se concentre, certes sur des classes populaires, mais sur des populations majoritairement blanches.

Or, la pochette du MAP est également marquée par la présence d'un troisième type d'imaginaire : celui de la France postcoloniale. Sur l'illustration, plusieurs membres du groupe portent des tenues qui se rattachent à un imaginaire oriental : l'un des rappeurs, HK, est vêtu d'un turban, d'un sarouel et un poignard à lame courbe, Saïdou porte une djellaba, et le DJ du groupe un chèche d'inspiration touareg. Le titre de l'album joue également sur l'ambiguïté du mot « bronzé » : alors que, dans le film de Patrice Leconte, il sert à désigner les protagonistes, dont la peau a été tannée par le soleil, le terme est détourné, rappelant l'usage qui en est fait pour stigmatiser les populations non-blanches dans un contexte francophone.

Cette dernière dimension est explicitement revendiquée par le groupe comme un moyen pour retravailler les imaginaires dominants sur le Nord. Selon Marie Sonnette, le titre de l'album « propose surtout un contrepoint au regain d'intérêt qu'a connu le Nord de la France avec le succès de l'année 2008, *Bienvenue chez les Ch'tis* » (Sonnette, 2013, p.203). Cette dimension est confirmée dans un entretien accordé par les deux rappeurs du groupe au philosophe Pierre Tévanian, et paru en 2009 dans la revue *Mouvements*. Une partie de la discussion tourne autour de l'image du Nord que le MAP cherche à développer dans certaines de ces productions. Saïdou y explique alors sa défiance vis-à-vis d'une œuvre *Bienvenue chez les ch'tis*, et du traitement médiatique qui en a été fait. Il déclare à propos du film :

> « Peut-être qu'il montre les gens du Nord comme ils sont… Mais en oubliant nos parents… Les noirs et les Arabes, ils n'y sont pas. Ça ressemble au Nord, oui, sauf que mes parents n'y sont pas… C'est la France d'Astérix, alors que le Nord, c'est une terre d'immigration. » (Saïdou *in* Tevanian, 2009)

En recourant à un ensemble de symboles du Nord, la pochette de l'album permet ainsi de servir l'objectif politique du groupe vis-à-vis de l'imaginaire de la région : « ils opposent une nouvelle image à cette représentation majoritaire de la "France blanche" qui correspond davantage à leur idée et expérience du Nord de la France. Par l'auto-identification "bronzés", les rappeurs se réapproprient un stigmate qui devient une revendication identitaire et provocatrice » (Sonnette, 2013, p.203).

---

logo sur un album revient généralement à la maison de disque, en accord avec l'artiste. (Source : http://www.riaa.com/toolsforparents.php?content_selector=parental_advisory, consulté le 07/10/15)

[240] Leconte P., 1979, *Les Bronzés font du ski*, Trinacra Films

[241] Boon D., 2008, *Bienvenue chez les Ch'tis*, Pathé / Hirsh / Les Productions du Chicon / TF1 Films Production

En mettant en scène un certain nombre d'éléments spatiaux au sein de leur pochette, Lil Jon and The Eastside Boys et le M.A.P. s'inscrivent dans le cadre de débats qui ont alors lieu sur l'identité de chacune de leur région, respectivement le Sud des Etats-Unis et le Nord de la France. En empruntant des symboles de l'imaginaire dominant de leur région, ils donnent à voir un ancrage profond du groupe dans le local. Mais ces groupes y associent aussi des éléments peu visibles dans cet imaginaire, qui permettent de le détourner pour mieux le modifier. Dans les deux cas, la représentation qui est donnée incite à une prise de conscience des enjeux qui concernent la place des minorités racisées au sein de ces espaces, que ce soit dans un cadre racialisé aux Etats-Unis ou postcolonial en France.

En outre, dans les deux cas, la pochette grossit les stéréotypes pour mieux les déjouer. Dans le cas du MAP, la présence de moutons peut être comprise comme une référence à des propos de Nicolas Sarkozy, tenu lors de son passage le 5 février 2007 dans l'émission de TF1 « J'ai une question à vous poser »[242]. Les moutons sont présentés ici sous un angle débonnaire, l'un d'entre eux étant même affublé d'une casquette. Le groupe joue donc sur l'humour pour retourner la situation. Chez Lil Jon, l'incarnation des stéréotypes se fait sous le registre de la caricature, mais celle-ci cherche à transmettre une impression de terreur. Dans les deux cas, néanmoins, l'appropriation de ces stéréotypes permet un retournement des stigmates associés à la fois au lieu et aux populations en situation de minorités, reconfigurant par là l'association entre les deux.

Dans les différentes scènes étudiées, la représentation du local par les rappeurs apporte donc une contribution aux imaginaires des lieux, tout en construisant leur authenticité dans l'univers du rap. Pour cela, les artistes s'inspirent de conventions qu'ils associent au genre dans son ensemble, mais ils les retravaillent pour les faire dialoguer avec des enjeux liés à deux dimensions : celle du genre rap et celle de l'imaginaire du lieu qu'ils représentent.

A travers cette étude, il apparait donc que, si les artistes s'inspirent de conventions liées au rap qui circulent d'une localité à une autre, la mise en scène d'une image du lieu est loin de s'aligner sur un seul modèle. Bien au contraire, elle se fait en lien avec des enjeux spécifiquement locaux, auxquels les œuvres apportent une contribution. En outre, les modes de représentation choisis par les rappeurs sont loin de faire consensus. Les œuvres témoignent d'ailleurs parfois des débats qui se déroulent entre les différents acteurs impliqués dans le rap localement. Ainsi, afin de comprendre pleinement les enjeux qui président la mise en avant d'un ancrage spatial, il est donc nécessaire d'aller au-delà de la seule étude des œuvres, pour observer le rôle que les rappeurs eux-mêmes attribuent à cette performance.

[242] En réponse en à une question posée sur l'immigration, celui-ci, alors ministre de l'Intérieur déclara : «Quand on habite en France, on respecte ses règles. On est pas polygame [...] on n'égorge pas le mouton dans son appartement. »

II. Revendiquer le local : les usages du « represent » dans les scènes du rap

En plus d'agir sur l'image des lieux, les revendications spatiales présentes dans les œuvres participent aussi à construire celle des artistes. Pour comprendre ce qui se joue dans ce procédé, il est nécessaire de l'aborder également sous un autre angle, en mettant l'accent non plus sur son contenu, mais sur l'action effectuée. L'objectif sera donc d'observer le rôle joué par cet ancrage dans la « présentation de soi » (Goffman, 1973a) opérée par les rappeurs.

Pour cela, je me détacherai de l'étude des œuvres pour observer le discours que les artistes tiennent sur cette question. Cette étude amènera à considérer l'ancrage local des rappeurs sous un angle quelque peu différent de celui qui adopté habituellement. En effet, lorsqu'ils se penchent sur ce sujet, les chercheurs en sciences sociales se concentrent généralement sur le contenu de l'imaginaire véhiculé par les rappeurs, et non sur l'importance que ceux-ci accordent à cette action. La plupart du temps, l'idée que les artistes « représentent » est donc présentée comme allant de soi. Or, je montrerai que l'expression même de cette revendication locale fait l'objet de débats parmi les rappeurs observés. Cette action apparaitra ainsi comme une mise en scène de soi que les rappeurs décident ou non d'adopter en fonction des avantages et des inconvénients qu'ils y associent.

Si l'étude des œuvres avait montré comment les rappeurs plaçaient leur représentation par rapport à différents imaginaires, on verra comment elle se définit aussi en lien avec différents univers de pratiques. En effet, les rappeurs élaborent ce discours au regard de normes sociales liées à l'univers du rap. « Représenter » renvoie à la performance au sens au où l'entend Goffman[243] :

> « Les publics ont tendance à considérer le personnage projeté par l'acteur au cours d'une représentation ordinaire comme un représentant autorisé de son groupe de collègues, de son équipe et de son organisation sociale. Ils considèrent également une représentation particulière d'un acteur comme une preuve de son aptitude à jouer son rôle et à le jouer à nouveau dans chacune des occasions qui le sollicitent. Chaque fois que l'acteur joue son rôle, il engage des ensembles sociaux plus vastes que sont les équipes, les organisations, etc. » (Goffman, 1973a, p.229)

L'étude des positionnements des artistes permettra donc de révéler les enjeux qui sous-tendent l'affiliation au local dans le rap, en allant au-delà des explications générales souvent associées à cette démarche. Pour mettre en évidence ces différents éléments, je partirai de cas individuels de rappeurs interrogés à Atlanta et dans le Nord de la France. Cette démarche permettra une première plongée dans les deux scènes, en mettant en lumière certains cas qui seront par la suite récurrents dans l'analyse.

---

[243] Il est intéressant de noter que, dans la traduction française du livre, c'est justement le terme « représentation » qui a été choisi comme traduction de « performance », à une époque où ce dernier mot ne s'était pas encore imposé dans ce pays comme une catégorie opératoire pour les sciences sociales.

1. Des usages différenciés de la revendication locale à Atlanta et dans le Nord de la France

L'idée de « représenter » le local donne lieu à d'importants débats dans les scènes d'Atlanta et du Nord de la France. Elle fait l'objet de positionnements particulièrement marqués chez une catégorie d'acteurs : les rappeurs.

En effet, la revendication locale est partie intégrante des stratégies qu'ils mettent en place pour évoluer dans leur carrière. L'étude de cette dimension met donc en évidence leur conception du genre, et la manière dont ils cherchent à s'y construire une place. Mais elle montre aussi des normes propres aux contextes locaux dans lesquels les rappeurs forgent leur pratique.

Les entretiens montrent cependant des différences dans ce positionnement pour les deux scènes. Lorsque je demandais aux rappeurs s'ils cherchaient à « représenter » leur ville, la plupart des acteurs d'Atlanta réagissaient positivement, tandis que ceux de la région lilloise semblaient plus réticents à adopter ce vobulaire. Loin d'être anecdotique, cette question renvoie à des différences de normes existant entre les deux scènes.

a) Représenter Atlanta : de la ville à la scène

Si la grande majorité des artistes interrogés à Atlanta partageaient l'idée de revendiquer un ancrage dans le local, la manière dont cette affiliation était maniée présentait d'importantes variations selon les individus. Ces différences dans le discours peuvent être comprises au regard du parcours de chacun. Quatre rappeurs permettront successivement d'éclairer cette diversité d'enjeux : ceux de Killer Mike, Scotty ATL, MT Motherland Boy, et enfin Boog Brown.

Parmi les artistes interrogés, Killer Mike est celui qui possède le bagage le plus important dans le rap à Atlanta. Né en 1975, il découvre le rap à 9 ans et commence à pratiquer à 12. Vers 18 ou 19 ans, il paye ses premières heures en studio. La professionnalisation du rappeur est étroitement liée au parcours d'un autre groupe déjà évoqué, Outkast, dont la carrière explose à la même époque.

Comme on l'a vu, Outkast cherche dès son premier album à montrer une image du Sud des Etats-Unis, et plus précisément d'Atlanta. Cette volonté se traduit par de nombreuses références à la ville : les rappeurs débitent leurs paroles avec un fort accent du Sud, évoquent des tranches de vie locale et les clips cherchent à « dépeindre l'atmosphère locale d'Atlanta - ses quartiers, ses arbres, les barbiers et les salles de billard où les gens du milieu se retrouvent[244] » (Sarig, 2007, p.129).

Outkast n'émerge pas seul de cette scène. Dans son sillage, le groupe entraîne un collectif de rappeurs : la Dungeon Family. Ce *crew** se retrouve régulièrement associé aux œuvres d'Outkast, par exemple grâce à des *featuring** sur les albums. C'est au sein de ce

[244] "Depict Atlanta's down-home vibe - it's neighborhoods, its trees, the barbershops and pool halls where the player's hang"

collectif que Killer Mike est inclus lors de ses débuts. Invité sur plusieurs morceaux d'Outkast au tournant des années 2000[245], il réalise par la suite plusieurs albums qui rencontrent plus ou moins de succès. Au moment de l'entretien, il vient de sortir *R.A.P. Music*, avec le *beatmaker** new-yorkais El-P, qui bénéficie d'un important succès critique. Après plusieurs décennies de carrière, Killer Mike est donc une figure importante de la scène rap locale[246].

Ce lien important entre le rappeur et Atlanta se retrouve dans son discours. Lorsqu'il évoque le fait de « représenter » la ville, il met en avant ce procédé comme un élément naturel de sa pratique :

> « Pourquoi je parle d'Atlanta ? La ville m'a faite. Je suis une combinaison de ce que Atlanta est. Pour un garçon grandissant dans la ville, celle-ci est son premier amour. Enfin, en-dehors de sa mère et de sa famille. J'ai embrassé ma première fille à Atlanta, j'ai fait l'amour pour la première fois à Atlanta, je me suis battu pour la première fois à Atlanta. Quand je meurs, où que je meure, je veux qu'on me ramène ici et qu'on m'enterre à Atlanta. C'est là je suis censé être.[247] » (Killer Mike, 01/03/13)

Au premier abord, cette revendication de la ville est considérée par Killer Mike comme de l'ordre de l'évidence. Elle est cependant peu spécifique : ce qu'il met en avant, ce ne sont pas des caractéristiques propres à cet espace, mais le lien qui l'unit à elle, comme il pourrait en être pour n'importe quel endroit du monde. Cette déclaration générique disparait pourtant dès lors qu'il tente d'expliquer cette revendication :

> « Atlanta vaut le coup d'être représenté, pour la communauté noire, pour moi. Si tu es noir, et que tu veux avoir une idée de ce qu'est l'égalité des chances, il n'y a pas de meilleur endroit où aller. Et j'y crois. Donc je me bats vraiment pour Atlanta, je veux être sûr qu'elle va être représentée […]. Pour moi, Atlanta a été le lieu de beaucoup de blessures, de beaucoup de pertes mais, plus que tout, je pense qu'Atlanta est une ville noire en Amérique qui a marché. […] Il y a des pauvres ici, mais il y a aussi des riches. Il y a une riche classe moyenne noire ici. Donc, pour moi, Atlanta est la capitale du monde noir. C'est ce que j'essaye de communiquer.[248] » (Killer Mike, 01/03/13)

---

[245] Ce fut le cas sur « Snappin' & Trappin' » en 2000 (Outkast, 2000), puis « The Whole World" l'année suivante (Outkast, 2001, AA4), et enfin "Flip Flop Rock" et "Bust" en 2003 (Outkast, 2003, AA9).

[246] Quelques éléments peuvent servir d'indicateurs de ce statut de Killer Mike dans le domaine du rap. Au 21/04/16, le rappeur possède plus de 111 000 fans sur sa page Facebook (https://www.facebook.com/killermikegto/), tandis que son groupe, Run the Jewels, en totalise plus de 164 000 (https://www.facebook.com/therealrunthejewels). Au même moment, plusieurs vidéos du rappeur dépassent le million de vues, comme le clip « Reagan », sorti en octobre 2012, qui en accumule plus de 2,6 millions (https://www.youtube.com/watch?v=6lIqNjC1RKU).

[247] "Why do I talk about Atlanta? The city made me. I'm a combination of what Atlanta is. For a boy in the city, the town is his first love. I mean, outside of your mom and your family… I kissed my first girl in Atlanta, I made love for the first time in Atlanta, I first fought in Atlanta. When I die, wherever I die, I want you to bring me back and put me in the ground around Atlanta. This is where I'm supposed to be."

[248] "Atlanta is worth representing, for black people, for me. If you are black, and then you want a fair shot of equal opportunity, there is not greater place in the world. And I believe that. So I fight hard for Atlanta, I want to be sure she is represented. […] For me, Atlanta has been home of a lot of wounds, a

Dans la continuité des discours qui promeuvent la ville comme une « Mecque noire », c'est la place de la ville pour les Noirs des Etats-Unis qui motive le rappeur à en porter les couleurs. Cette volonté provient d'une conception du rap que Killer Mike a élaborée au fil des ans. Pour lui, ce genre musical a été important car il lui a permis de mettre des mots sur ce qu'il ressent en tant que Noir aux Etats-Unis. C'est ce qu'il développe en évoquant son parcours :

> « Ça nous a permis de parler. En tant qu'homme noir, ce n'est pas sûr pour toi de parler n'importe où dans le monde. Ce n'est pas prudent de parler trop fort, de sortir de ton territoire. Donc le rap a été notre rébellion contre l'oppression, notre libération, notre voix. […] Je ne pouvais pas dire "fuck the police" [une chanson du groupe N.W.A.] à la police, mais je pouvais l'écouter chaque matin avant d'aller à l'école, parce qu'une fois à l'école, ils seraient là et ils te feraient chier. Mais je pouvais avoir une heure de « fuck the police ». C'est ce que le rap a fait pour moi. C'est pour ça que je l'aime et que j'en fais toujours.[249] »

Killer Mike n'est pas le seul rappeur animé par l'idée de représenter Atlanta. Cette volonté se retrouve aussi chez des artistes ayant émergé plus récemment au sein de la scène, comme Scotty ATL. Né en 1985, celui-ci commence à rapper à l'âge de 13 ou 14 ans. A la fin de sa première année à l'université, il met entre parenthèses la musique avant de réinvestir la scène locale à partir de 2010. Au moment de l'entretien, il a sorti 3 *mixtapes** en téléchargement gratuit, il donne de nombreux concerts dans des villes du Sud des Etats-Unis, et ses actions commencent à être remarquées par certains acteurs culturels locaux et nationaux[250].

Bien qu'ayant émergé plus récemment au sein de la scène que Killer Mike, Scotty partage avec lui la volonté de représenter Atlanta, à tel point qu'il incorpore le sigle « ATL » à son nom d'artiste. Il déclare :

---

lot of losses but, more than anything, I think Atlanta is a black city in America that worked. […] There are poor here, but there are also rich people here. There is a rich middle black middle class here. So, for me, Atlanta is the capital of black world. That's what I try to communicate."

[249] "It has been enabling us to talk. As a black men, it is not safe for you to talk anywhere in the world. It is not safe for you to talk too loudly, to get out of your turf. So, rap music has been our rebellion to oppression, our liberation, our voice. […] I couldn't say 'fuck the police' to the police, but I could play it every morning before I get to school, because once you would get to school, they would be there and they would fuck with you. But I could get one hour of "fuck the police". That's what rap did for me. That's why I still love it and that's why I still do it."

[250] En octobre 2013, Scotty est par exemple inclus dans la liste des « 10 rappeurs qui montent » établie par *Creative Loafing* (Benton-Martin E., 2013, « 10 Rising rappers in 2013 », *Creative Loafing*, 04/10/13, sur http://clatl.com/cribnotes/archives/2013/10/04/10-rising-atl-rappers-in-2013, consulté le 21/04/16). En avril de la même année, il est également mentionné parmi les « 15 rappeurs d'Atlanta qu'il faut connaître », dans un article publié sur le site de *XXL*, l'un des principaux magazines de rap des Etats-Unis (Buyanovsky D., 2013, « The New New: 15 Atlanta Rappers You Should Know », *XXL*, 24/04/13, en ligne sur http://www.xxlmag.com/news/2013/04/the-new-new-15-atlanta-rappers-you-should-know/4/, consulté le 24/04/16)

> « Je représente toujours Atlanta […]. Parce que je suis juste fier de la ville. J'adore Atlanta. A l'heure actuelle, je ne peux pas m'imaginer ailleurs. […] J'adore la ville, j'adore les gens ici, c'est juste l'endroit d'où je viens. C'est pourquoi je la représente et je veux que les autres sachent que c'est ma ville. Je la *représente*.[251] » (Scotty ATL, 22/03/13)

A l'instar de Killer Mike, Scotty ATL perçoit cette relation comme naturelle, à tel point qu'il lui semblerait étrange ne pas la mettre en avant. Il déclare :

> « C'est juste que les gens ont fait cela pendant longtemps à Atlanta. Je me rappelle qu'aussi longtemps que j'ai été à Atlanta, les gens ont toujours représenté ATL. Donc, je pense que si tu es d'Atlanta et que tu ne représente pas, tu as l'air encore pire… C'est marrant. Il faut représenter d'où tu viens ![252] » (Scotty ATL, 22/03/13)

Au delà d'une relation personnelle tissée avec la ville, la revendication locale de Scotty ATL s'inscrit dans un mouvement collectif. Alors que Killer Mike était motivé par la place de cette ville pour les populations noires, Scotty cherche plutôt à perpétuer une tradition.

Cela s'explique par le type d'espace que les deux rappeurs associent à Atlanta. Pour Killer Mike, il était important de défendre l'image de la ville au-delà de sa seule signification dans l'univers du rap. En entretien, il explique qu'il « jette un regard sur Atlanta en-dehors du rap, [que] cela aurait été l'une des meilleures villes au monde même si elle n'avait pas produit un seul rappeur[253] » (Killer Mike, 01/03/13). Au contraire, l'image d'Atlanta que Scotty ATL cherche à véhiculer ne saurait être dissociée de son expérience dans le rap. Ce n'est pas tant l'image de la *ville* que celle de la *scène* que Scotty désire mettre en évidence. Dans ses morceaux, il estime donner à voir les éléments suivants :

> « Juste la vie de mon point de vue. […] Tu as d'autres artistes qui galèrent tous les jours, qui sont toujours dans le trafic, qui font du business… Depuis ma perspective, c'est un peu différent. Je ne suis pas dans la ville à faire ces choses là tous les jours. Je suis là, à essayer de faire ce que je peux pour percer dans la musique. Donc je veux être en mesure de te raconter ma version de l'histoire.[254] » (Scotty ATL, 22/03/13)

---

[251] **"**I'm always representing Atlanta. […] Because I am just proud of the city. I love Atlanta. Right now, I can't see myself anywhere else. […] I love the city, I love the people here, it is just the place where I come from. That's why I represent it and I want other to know that it's my city. I'm *representing* it."

[252] "People have just been doing it for a long time in Atlanta. I remember being in Atlanta, people always represented the ATL. So, I think if you are from Atlanta and you don't represent Atlanta, it makes you look even worse… That's funny. You've got to represent where you are from!"

[253] "I look at Atlanta outside of rap. This would be one of the greatest city in the world even if it didn't have produced a rapper."

[254] "Just about life from my point of view. […] You've got other artists that are really grinding every day, they are still in the trap, they are still hustling… So, from my perspective, it is a little bit different. I'm not in the city doing those things every day. I'm out of here, trying to use what I can do to make the music blow up. So, I want to be able to tell you my side of the story."

Ces différences entre les deux rappeurs peuvent être mises en relation avec le stade de leur carrière réciproque. Au moment de l'entretien, Killer Mike a déjà accompli un certain chemin dans le rap. Il se situe à une place dans l'industrie musicale qui lui permet d'avoir une visibilité du genre. Depuis 2008, il possède par exemple un contrat avec Grand Hustle Records[255], grâce auquel il a sorti ses deux derniers albums[256]. Cette signature, et ses nombreux concerts aux Etats-Unis et ailleurs, lui permettent de vivre de sa pratique. Mais ce cheminement possède aussi une autre conséquence : Killer Mike affirme ne plus être au courant des enjeux du rap local. Il déclare qu'il « n'a pas été dans la scène rap depuis longtemps », car il est « un pro, un vétéran maintenant[257] ». A l'inverse, la scène locale est un échelon que Scotty ATL investit de manière intensive. Contrairement à Killer Mike, il ne vit pas du rap. Il souhaiterait pouvoir en faire son unique activité. Il parcourt la scène en recherche d'opportunités qui lui permettraient d'arriver à cette fin, comme un contrat avec un grand label. L'image d'Atlanta qu'il transmet est donc plus liée à la scène locale que chez Killer Mike.

Ces différences de perspectives peuvent aussi s'expliquer par le fait que ces deux rappeurs ont émergé à un moment différent de l'histoire du rap local. Killer Mike a commencé le rap en compagnie d'artistes qui ont mis la ville sur la carte à l'échelle nationale. Lorsqu'il a construit son discours sur Atlanta, il traitait d'une ville dont l'image avait encore peu été travaillée au sein du genre musical. L'image d'Atlanta par rapport à laquelle il devait se placer était celle élaborée en dehors de l'univers du rap. Au moment où il cherche à faire du rap son activité première, Scotty ATL, se retrouve au contraire face à une ville régulièrement représentée par des artistes à succès. C'est donc par rapport à un imaginaire dominant qu'il doit se placer. Cela se retrouve par exemple lorsque qu'il aborde la question du « trap » (traduit par « trafic »). Faisant référence au départ, dans l'argot du Sud des Etats-Unis, à un lieu de production, de vente et de consommation de drogue, ce terme est devenu peu à peu synonyme d'un style de rap[258]. L'image de la ville façonnée par la « trap music » est justement celle dont Scotty cherche à se distinguer. Il précise que son expérience de la ville n'est pas liée à la vente de drogue, mais plutôt à la fréquentation de la scène rap. Au lieu de mettre en avant Atlanta comme une plaque tournante du trafic, il préfère donc montrer le rôle qu'elle possède pour le rap, en dépeignant la manière dont il évolue dans le monde artistique local.

Si cette démarche est motivée par l'idée de donner une image d'Atlanta plus proche de sa propre expérience, elle est également liée à une stratégie économique. Les styles de rap dominants à Atlanta l'ont associée à certains types d'artistes dont Scotty cherche à se distinguer :

> « Atlanta est connue pour produire de la musique à la mode ou qui n'a aucune substance. C'est pour cela que l'on est connu, depuis le monde extérieur. […] Mais ce que j'essaye de

[255] Créé en 2003 par le rappeur T.I., Grand Hustle est l'un des principaux labels de la ville. A l'époque de l'entretien, le label travaille en partenariat avec Atlantic Records pour la production et la distribution de ses albums.

[256] Source : http://hiphopdx.com/news/id.8224/title.exclusive-killer-mike-confirms-signing-with-t-I, consulté le 21/04/16

[257] "I haven't been in the rap scene for a while. I'm a pro, and I'm a vet now"

[258] Pour une étude plus approfondie de ce style de rap, voir chapitre 7.

> faire, c'est de changer ce stéréotype de la ville, de montrer que quelqu'un peut venir de la ville et vraiment avoir des textes.[259] »

Se détacher de l'image d'Atlanta portée par les rappeurs au sommet des ventes revient à mener une stratégie de carrière, qui doit lui permettre de survivre dans le rap. Scotty met donc en place un jeu complexe d'affiliation et de distinction par rapport à l'image de la ville dans le rap. Il se distingue de la forme de rap qui obtient le plus de succès à l'époque actuelle, mais il ne s'oppose pas pour autant à l'ensemble de l'histoire musicale locale. Bien au contraire, c'est dans une certaine tradition du rap local que Scotty va chercher son inspiration. Il déclare : « ce que je fais, ça vient de Outkast, de la Dungeon Family. […] On vient tous d'Atlanta, on vient tous de ça. Ils ont défini la norme pour Atlanta, pour moi en tout cas.[260]".

La stratégie de carrière de Scotty ATL ne passe donc pas par une prise de distance totale vis-à-vis du rap d'Atlanta. Si cette image de la ville aurait pu apparaître comme une contrainte, le rappeur tente d'en faire une ressource afin d'atteindre son but : devenir une « légende du Sud » (*a Southern legend*).

Cette utilisation de l'image d'Atlanta dans le cadre d'une stratégie économique est encore plus marquée dans le discours de certains rappeurs en début de carrière. C'est le cas par exemple de MT Motherlandboy. Bien qu'il soit légèrement plus âgé que Scotty, étant né en 1984, ce rappeur se trouve à un stade moins avancé de sa carrière. Originaire du Mali, il arrive à Atlanta en 2002 pour ses études. Ayant commencé à rapper dans son pays d'origine, il avait abandonné cette pratique. Il la reprend une fois arrivé aux Etats-Unis. Cette rupture coïncide avec un changement dans la langue employée : alors que, au Mali, il rappait majoritairement en français, c'est l'anglais qu'il utilise dorénavant dans ses morceaux[261]. Au moment de l'entretien, MT investit la scène locale de manière intensive. Je le rencontre dans les événements de type *open mic*. A cette époque, il vient de sortir une première *mixtape**, en téléchargement gratuit sur Internet.

La revendication spatiale portée par MT contraste avec celle des artistes précédemment étudiés. Dans ses morceaux comme dans son discours, le rappeur revendique avant tout le Mali, et l'Afrique dans son ensemble[262]. Mais le rappeur associe aussi son image à celle d'Atlanta. Sur son site Internet, il se met par exemple en scène avec une casquette de l'équipe de baseball locale, les Braves, devant la *skyline* de la ville[263]. Comme les rappeurs étudiés précédemment, MT affirme chercher à « représenter » la ville :

---

[259] "Atlanta is known for trendy, or people making music that doesn't have any substance. That's what we are known for, from the outside world. I know that because I'm going to other places. That's what people think. But what I'm trying to do is to change that stereotype of the city, to show that somebody can come out of the city and really have lyrics."

[260] "What I do, it comes out of that Outkast, Dungeon family thing. […] We all come from Atlanta, we all come from that. They set the standard in the city, to me anyway."

[261] MT a néanmoins gardé un usage courant du français. L'entretien avec lui se fait donc dans cette langue, teintée parfois d'expressions américaines.

[262] Son pseudonyme est une référence à son continent d'origine (« Motherland » signifiant « Terre Mère »).

[263] En ligne sur www.motherlandboy.com/, consulté le 01/03/16.

> « Ils me supportent [soutiennent] beaucoup. La scène même, les gens qui hostent [animent] les shows, Fort Knox [un animateur de concerts à Atlanta] et tout ça, ils me soutiennent beaucoup. Dans un petit *open mic* où je passe même pas, où je suis juste au fond, le gars qui organise le truc va dire : "yo, shout out to [dédicace à] Motherland in the building". Donc oui, je représente pour eux aussi. Il y a ce côté mutuel là. » (Entretien réalisé le 02/10/13)

De même que Scotty ATL, MT évoque le fait de représenter la scène rap plus que la ville en elle-même. Cette démarche du rappeur est à mettre en lien avec l'authenticité qu'il cherche à se construire alors au sein du genre. De par son origine étrangère, il considère qu'il n'a pas suffisamment de crédibilité pour évoquer la ville et ses quartiers. En revanche, il pense important de se réclamer de la scène, monde dans lequel il inscrit actuellement sa pratique et au sein duquel il cherche à se faire reconnaître.

Cette affiliation à Atlanta est également motivée par le fait qu'elle peut constituer un argument important pour sa carrière. MT cherche à investir la scène locale tout en développant un réseau transnational, en se fondant sur ses connaissances au Mali et en France. L'affiliation à Atlanta lui sert donc localement, pour montrer son ancrage dans la scène, mais aussi auprès de l'extérieur, grâce au statut de la ville comme un haut lieu du rap. Dans le dernier cas, l'investissement de la scène locale est utilisé pour construire son « buzz » dans la sphère virtuelle. Sur sa page Facebook, il met en avant le fait de côtoyer des figures importantes du rap local lors de certains événements. Il considère que cet ancrage permet de créer une attention de la part de son public et de ses amis situés hors d'Atlanta :

> « Ici, j'ai fait un événement, […] T.I. il était là. Donc, ça fait une impression du genre : "wahou, il a fait un truc, y a T.I. dans le building". ça crée une attention. C'est clair que si j'étais à Milwaukee où y a jamais personne qui vient, ça aurait pas le même intérêt. »

L'utilisation de l'image d'Atlanta comme une ressource pour mener sa carrière n'est cependant pas partagée par l'ensemble des rappeurs interrogés. Des réticences à représenter la ville sont apparues lors d'un entretien effectué avec la rappeuse Boog Brown. Comme MT, cette artiste n'a pas grandi à Atlanta. Née en 1982 à Detroit, elle ne déménage dans cette ville qu'en 2007. Ce n'est pas le rap qui motive son arrivée en Géorgie. Alors que la capitale du Michigan traverse une crise profonde, Atlanta lui semble le signe d'un avenir plus rayonnant. Le choix de la ville est motivé par les discours qui l'ont érigée durant les dernières décennies en « Mecque » noire aux Etats-Unis. Mais le contexte sur place ne correspond pas du tout à ses attentes :

> « C'était en 2007, donc on avait manqué le truc de la Mecque noire de 2 ou 3 ans. C'était fini quand on est arrivé. On en a juste vu l'émiettement. […] Mais par contre, les gens étaient toujours là, à faire des choses, et c'étaient des connards, pour la plupart […]. C'était un peu une expérience du genre "ne rencontre pas tes idoles".[264] »

[264] "This was 2007, so we had just missed that whole black mecca shit by 2 or 3 years. It was over by the time we got here. We were just seeing the crumbling effects of it. […] And also, the people that were

Une fois arrivée en ville, elle se consacre de plus en plus au rap, activité qu'elle avait déjà commencée lorsqu'elle fréquentait l'université à Détroit. Au moment de l'entretien, le rap est devenu depuis près d'un an son activité principale.

Lorsqu'elle décrit le type de musique qu'elle fait, Boog Brown l'apparente à du « commentaire social » (*social commentary*). Elle déclare que « c'est un reflet direct de mon environnement, […], ça traite de qui je suis dans mon environnement[265] ».

Selon elle, cette approche contraste avec le type de musique porté par les principaux représentants du rap à Atlanta. Boog Brown considère que cette différence a une influence sur les opportunités économiques dont elle bénéficie localement. A propos du rap de la ville, elle déclare :

> « Je veux dire, il y a des artistes qui déchirent. Est-ce qu'on peut s'énerver contre T.I. parce qu'il fait le type de musique qu'il fait, alors que c'est un reflet direct de son environnement ? Mais, s'il peut faire la musique qu'il veut, alors je peux faire ma musique que je veux. […] J'ai juste un problème avec l'inégale distribution de la musique qu'il y a. Parce qu'il y a plein de gens à Atlanta qui font de la musique incroyable […], et ils ne sont pas diffusés ou en rotation en radio. Mais merde, il y a des tonnes de gens qui sont nazes… Et ils ne sont pas nazes parce qu'ils n'ont pas de talent, mais parce qu'ils exploitent un marché de niche qui est déjà saturé. Est-ce que je respecte ça ? Non.[266] »

Ce réquisitoire est à mettre en lien avec les problèmes rencontrés par la rappeuse pour être reconnue par l'industrie musicale locale. Alors que certains des rappeurs interrogés précédemment se considéraient portés par les principales institutions de la scène, Boog Brown déclare y rencontrer de nombreux obstacles :

> « Je peux te garantir que, si je viens demain avec des extensions, des rallonges jusqu'en bas du dos, très peu de vêtements sur moi, des grosses lunettes et des injections dans les fesses, je serai n°1 des ventes. J'aurais juste à changer le tempo de mes morceaux. Même si je suis mignonne, si je ne suis pas nue, tu ne m'entends nulle part, tu ne me vois nulle part. Je suis invisible, en quelque sorte. […] Je viens juste d'avoir une conversation avec un *A&R** d'Atlanta qui me disait : "on ne sait pas où te caser ! Nous avons déjà un paquet de

---

still intact, still doing shit, there were douchebags, most of them. […] It was kind of like "don't meet your heroes" type of thing."

[265] "It is a direct reflection of my environment, […] it is about who I am in my environment".

[266] "I mean, there are some pretty dope artists. Can you be mad at an artist like TI who is rapping and doing the type of rapping that he does when that is a direct reflection of his environment? Then, if he can do his music his way, then I can do my music my way. […] I just have a problem with an unequal distribution of attention that the music is. Because they are plenty of people in Atlanta that makes incredible music. […], and they don't get the type of spin or radio play. But shit, you have tons of people who sucks… And it is not because they sucks because they are not talented, but it is because they are exploiting a niche market that is already saturated. Do I respect that? No."

> femmes sur notre label, mais on ne veut pas en faire la norme. Donc on ne sait où te mettre"[267] »

Dans ce décalage, son statut de femme au sein d'une scène majoritairement masculine joue un rôle majeur. Des recherches dans d'autres genres musicaux ont montré comment la pratique de la musique par des femmes dans certains genres les conduisait à se retrouver cantonnées à certains rôles, jugés plus « féminins ». C'est le cas par exemple des chanteuses de jazz, étudiées par Marie Buscatto (Buscatto, 2003). De même, dans son étude sur le rap d'Atlanta, Murali Balaji a montré comment les performances et les morceaux des principaux rappeurs issus de la ville ont souvent été associés à une mise en scène appuyée de la masculinité noire (Balaji, 2009). Bien que les femmes ne soient pas totalement absentes des artistes signés sur les labels, elles s'apparentent à un créneau spécifique sur lequel ceux-ci peuvent tabler ponctuellement. Cependant, selon la rappeuse, répondre à cette demande ne peut se faire qu'en adoptant une certaine mise en scène de soi, à laquelle elle refuse de se conformer.

Ces difficultés rencontrées par Boog Brown ont des conséquences sur le discours qu'elle tient sur la ville. Elle déclare :

> « Je représenterai toujours Détroit, quoi qu'il arrive. J'adore Atlanta. Atlanta m'a donné beaucoup d'amour. Je ne représente pas un côté plutôt que l'autre. Mais chez moi sera toujours chez moi. Et je sais que je peux toujours y rentrer si jamais Atlanta n'accorde plus d'importance à Elsie [le nom civil de Boog Brown][268] »

La volonté de représenter Détroit plutôt qu'Atlanta est étroitement liée à la relation personnelle qu'elle entretient avec les deux villes. Detroit lui semble correspondre à une ville où elle peut exister au-delà du rap. Elle la lie à son prénom, et non à son pseudonyme de rappeuse. La ville s'apparente donc à un filet de sécurité sur lequel elle peut se reposer si jamais sa carrière artistique ne fonctionnait pas.

Elle ne refuse pas pour autant toute affiliation avec la capitale de Géorgie. Certes, son rap ne correspond pas au type de musique habituellement associé à Atlanta. Mais il lui semble important de montrer que cela témoigne d'une diversité de pratiques que l'imaginaire dominant de la ville contribue à masquer. Elle explique :

> « Le truc, c'est que : il y a tellement de gens qui font de la musique à Atlanta et qui ne correspondent pas à la musique d'Atlanta. Donc les gens avec qui on je me suis associée,

---

[267] "I can guarantee you if I come out tomorrow with a long leaf, extensions on my backside and very little clothing on, extra glasses, with some booty injection, I'll be a number one seller. I would just change the tempo of my songs. Even if I'm cute, if I'm not naked, you can't really hear me anywhere, you can't even see me. I'm kind of invisible. […] I was just having a talk with an *A&R* in Atlanta who was just like: 'we don't know where to put you! We have a bunch of female artists on our label already, and we don't wish to raise a standard. So we don't know where to put you.'"

[268] "I'll always represent Detroit no matter what. I love Atlanta. Atlanta showed me a lot of love. I'm not representing one side more than the other. But home will always be home. And I know I can always go back home if Atlanta thinks it doesn't care about Elsie anymore."

> on est sur la même longueur d'onde, ou la même vibration. On voulait juste faire de la musique qui sonne bien, qui soit cool. […] Mais, ça représente en quelque sorte le *melting pot* qu'est Atlanta, car il y a tellement de personnes transplantées de différents endroits que, tu vois…[269] »

Il lui semble nécessaire de montrer qu'il existe localement d'autres styles que ceux portés par les principaux représentants de la scène. En 2011, Boog Brown participe ainsi, avec d'autres artistes récemment installés à Atlanta, à un morceau intitulé « The Real ATL »[270]. Dans son couplet, elle fait peu référence à des traits emblématiques de la ville. Selon un procédé déjà identifié pour d'autres morceaux[271], la revendication locale se fait par une performance, dont la qualité doit permettre de montrer la crédibilité du lieu et de sa scène.

Néanmoins, elle émet quelques réticences à l'idée de trop « représenter » un lieu. A plusieurs reprises, elle déclare que la distinction qu'elle effectue avec le rap dominant d'Atlanta, « est plus une représentation du hip-hop qu'un truc géographique[272] » ou encore que « ça concerne plus la musique que la localisation[273] ». Le même procédé se retrouve aussi lorsqu'elle évoque sa ville natale. Elle déclare en effet que : « je représente Detroit, toujours. Mais je n'en fais pas une montagne. […] C'est là d'où je viens ![274] »

Cette prise de distance avec l'idée même de « représenter » est à mettre en lien avec des procédés de distinction, qui se retrouve dans son usage du terme « hip-hop » plutôt que de celui de « rap » :

> « Je voulais raconter des histoires que je voyais se dérouler. On n'a plus d'orateurs ou de griots dans notre société. Donc je suis allé voir du côté du hip-hop. Je veux dire, le hip-hop, pas cette merde qu'on entend à la radio.[275] »

> « Il y a la musique pour bouger les fesses, la musique de club, mais il y aussi ce funk, ce jazz, ce hip-hop ici. Il y a de la musique, et pas juste de la merde, ce qui est réconfortant[276] »

---

[269] "This is the thing: there is so many people that are doing music in Atlanta that are not associated with the music you hear that is from Atlanta. So, the people I'm associated with are on all the same level or vibration. So we just wanted to make music that sounds amazing, music that feels good. We are not worried about anything else. So, this a kind of the representation of the melting pot that is Atlanta, because there are so many transplants from different places that, you know…"

[270] Señor Kaos, 2011, « The Real ATL » (feat Boob Brown and 4-Ize), *The Most Interesting MC in the world*, en ligne sur http://senorkaos.bandcamp.com/track/the-real-atl-feat-4-ize-boog-brown-prod-by-lee-bannon, consulté le 26/04/16

[271] Voir chap 3, III., 2.

[272] "It is just a representation of hip-hop more than a geographical thing"

[273] "It is more about the music that it is about the location"

[274] "I represent Detroit, always. But I don't think I make it a big thing. […] That's where I'm from!"

[275] "I wanted to tell the stories that I saw that happen. We don't have so much orators or griots in this society anymore. So, I looked at hip-hop. I mean, hip-hop, not this bullshit we hear on the radio."

[276] "We've got the booty shake music, we've got the club music, and we also have this funk, this jazz, this hip-hop over here. We've got music, as opposed to just bullshit, which is comforting."

Cette rhétorique rappelle les analyses de Bourdieu, pour qui les formes d'arts des classes populaires et des classes supérieures fonctionnent selon deux logiques différentes. Dans l'esthétique populaire, « l'œuvre ne paraît justifiée pleinement, quelle que soit la perfection avec laquelle elle remplit sa fonction de représentation, que si la chose représentée mérite de l'être » (Bourdieu, 1979, p.45). Chez les classes supérieures, au contraire, les œuvres sont jugées selon des critères esthétiques. Ce type de discours se retrouve chez Boog Brown. Elle cherche à se distinguer d'un type de rap dont l'objectif premier serait de remplir une fonction à l'égard d'un groupe particulier, ce que montrerait la détermination des artistes à « représenter » leur contexte géographique d'origine. A l'inverse, elle défend la liberté de pouvoir exercer une pratique qu'elle considère avant tout comme un art. Si elle relativise l'importance de la revendication locale, elle met en avant un champ lexical visant à montrer la « créativité » de sa pratique artistique. Concernant ses concerts, elle déclare que l'essentiel est avant tout qu'ils soient « créatifs, novateurs, divertissants, amusants » (*creative, innovative, entertaining, fun*). Face à une norme locale qui lui semble contraignante, elle défend donc aussi l'intérêt de ne pas faire du rap *de* Detroit ou d'Atlanta, mais avant tout du hip-hop *basé* dans l'une ou l'autre des villes.

Dans la scène d'Atlanta, l'idée de « représenter » le local est donc au centre du discours d'un certain nombre de rappeurs. Pour beaucoup d'artistes interrogés, celle-ci est décrite comme un procédé naturel, qui refléterait un lien personnel fort avec la ville. On constate cependant des différences qui dépendent de la façon de la période à laquelle l'artiste émerge dans le rap, de la façon dont il s'y construit une authenticité, et du stade de la carrière à laquelle il se trouve.

Cette revendication locale témoigne également de l'évolution des normes qui guident la pratique du rap à l'échelle de la scène locale. Alors que c'est une image de la ville, et notamment de son statut pour les populations noires, qui semble pousser dans un premier temps certains rappeurs à la revendiquer, c'est par la suite l'existence d'un monde artistique local qui incite d'autres artistes à s'en réclamer. Cette évolution signale une scène qui devient progressivement porteuse de normes, perçues en fonction des cas comme une ressource ou une contrainte. Revendiquer ou mettre à distance la ville est donc un moyen de montrer son affiliation ou sa distinction par rapport à un style de rap dominant localement.

b) Représenter le Nord : entre la ville, la région et les quartiers de France

Dans le Nord de la France, le fait de « représenter » ou non le local fait l'objet d'une réflexion importante. Alors qu'à Atlanta la revendication locale est souvent perçue comme naturelle par les rappeurs, sa mobilisation n'est pas aussi évidente chez les artistes interrogés dans cette scène.

Une programmatrice dans une structure associative considérait que le rôle accordé à cette revendication locale dépendait de la génération à laquelle appartenait l'artiste. Les « anciens » de la scène auraient souvent cherché à représenter leur ville ou leur région. Les « nouveaux » rappeurs, eux, passeraient outre cet ancrage, à une époque où Internet permet de contourner les frontières (enquêtée n°68, discussion informelle tenue le 24/11/13). Or,

l'étude menée précédemment sur Atlanta amène à s'interroger sur cette distinction. Dans cette dernière ville, même les rappeurs ayant émergé récemment perçoivent cette revendication locale comme un élément important, y compris pour ceux qui investissent de manière importante les réseaux sociaux. Ainsi, pourquoi la volonté de se réclamer de la ville ou de la région disparaîtrait dans le Nord de la France avec les nouvelles générations ? Trois parcours de rappeurs lillois seront retracés pour comprendre cela : celui d'Axiom, de Saïdou, et du groupe La Jonction.

Au moment de l'enquête, la scène du Nord est le lieu d'origine d'artistes ayant acquis un bagage important au sein du genre rap. C'est le cas d'Axiom. Né en 1975, il commence à s'investir dans le hip-hop d'abord par le biais de la danse, qu'il découvre avec l'émission H.I.P.-H.O.P. sur TF1. A partir de 12 ans, il rappe dans le groupe A.R.M. (pour Action Rebel Message), qui devient plus tard Rebel Intellect. En 1999, il fonde Mental Kombat, qui s'impose comme une figure de proue de la scène lilloise. De 1999 à 2004, le groupe sort sur son propre label 4 albums, contenant chacun 3 à 20 titres. D'après le site du groupe, le 1er album, « L'Arrêt public », sorti en 1999 (AN7), se serait vendu à 7000 exemplaires[277]. A partir de 2005, Axiom se lance dans une carrière solo. En réaction aux émeutes de 2005, il publie sur Internet le morceau « Ma lettre au président », grâce auquel il acquiert une certaine visibilité[278]. Ce titre lui ouvre les portes de l'industrie musicale parisienne. En 2006, le rappeur produit un premier album solo avec Universal (AN21). Il se rapproche ensuite du réalisateur Luc Besson, signant un contrat avec sa société, Europacorp, qui développe une branche dédiée à la musique[279]. C'est cette entreprise qui produit en 2011, son deuxième album (AN35, *Axiom aka Hicham*, dont la distribution est assurée par Sony.

Dans ses morceaux, Axiom fait largement référence à la ville de Lille, et aux quartiers de Moulins-Belfort et de Lille Sud dans lesquels il a grandi. Lorsqu'il évoque le rôle joué par cette revendication locale, le rappeur la définit comme étant un élément évident de sa pratique. Il déclare que « c'est le basique du rap », ou encore que « c'est le turf, c'est le territoire. C'est quasi-naturel ». Bien que l'idée d'un ancrage local « naturel » rappelle les discours tenus à Atlanta, le procédé est justifié d'une manière bien différente. Plutôt que de mettre en avant son lien personnel à la ville, Axiom y fait référence comme un « exercice obligé ». Il déclare :

> **«** C'est une tradition du rap. Même le rap américain. Le "represent for my people". C'est la ligne classique. Mais c'est devenu tellement classique que celui qui ne le fait pas est suspect. »

[277] Source : http://www.mentalkombat.com/, consulté le 29/04/16

[278] Le site de Mental Kombat signale que, à la suite de la diffusion du morceau, le rappeur aurait reçu 2000 lettres en 3 semaines, incluant notamment une réponse personnelle du président Jacques Chirac. Le titre aurait également été diffusé à la télévision dans le *Le Vrai Journal*, une émission sur Canal + alors animée par le journaliste Karl Zéro (Source : http://www.mentalkombat.com/, consulté le 29/04/16).

[279] Source : http://www.chartsinfrance.net/Axiom/news-71610.html, consulté le 29/04/16

Pour lui, ce procédé aurait pris une importance particulière dans l'Hexagone en raison de plusieurs spécificités. Lorsque cette revendication locale est évoquée en comparaison avec d'autres genres musicaux, Axiom déclare :

> « Ben justement, […] ce n'est pas la même population. S'il y a des guerres de quartier, c'est pas un hasard. Cette population est attachée à son territoire. Finalement c'est le village. Tu dis que ça existe pas dans d'autres musiques, mais dans combien de musiques les gens parlent de chez eux. "Le plat pays qui est le mien", c'est pas un rappeur qui l'a inventé. […] C'est classique en France. Après, oui, le rock a été moins territorial. Il a été plus social. Mais c'est une époque aussi. »

Axiom explique l'importance prise par la revendication locale dans le rap français de deux manières. En faisant référence au « Plat Pays », une chanson de Jacque Brel, il la replace d'abord dans la continuité d'une pratique chansonnière de langue française, dans laquelle les identités locales auraient été déjà marquées. Mais il l'explique aussi par les populations auxquelles ce genre musical serait intrinsèquement lié. Cette affirmation est à mettre en lien avec une conception particulière qu'Axiom a du rap, qu'il considère comme une musique représentant les quartiers populaires. Durant l'entretien, il déclare par exemple que ce genre musical est une « musique identitaire ».

Dans les morceaux qu'il publie en solo ou avec son groupe, les références au Nord et aux quartiers de France vont souvent de pair. Cela se retrouve dans le morceau « Outro », présent en piste cachée de *Rap Superstar*, un maxi* de Mental Kombat sorti en 2001 (AN10). Dans ce titre, le groupe commence par évoquer des situations de discrimination qu'il a subies, listant ses griefs envers un adversaire auquel il s'adresse directement (Voir les premières phases du morceau : « Tu te rappelles fils de pute quand tu nous as refusé l'entrée d'ta boîte » / « tu t'rappelles fils de pute chaque fois qu'tu descends les rappeurs »). Le groupe y oppose une base identitaire commune dans laquelle il invite les auditeurs à se retrouver :

> « Tu te rappelles fils de pute quand tu descends les rappeurs
> Les jeunes zoulous sans sous. Maintenant c'est toi qui a peur
> Tu te demandes c'est qui ces gars là ? On te répond c'est nous
> Mental Kombat c'est quoi ? Mental Kombat c'est nous »

Le groupe reprend l'opposition entre un « eux » et un « nous » qui se retrouve fréquemment dans les paroles de rap français. Cependant, au long du morceau, le périmètre de ce « nous » évolue. Les rappeurs de Mental Kombat recourent à un procédé identifié par Anthony Pecqueux sous le nom d'énallage (Pecqueux, 2007). Ce dernier montre comment, dans leurs paroles, les artistes de rap français cherchent souvent à montrer l'émergence d'un groupe de personnes partageant des valeurs communes. Face à un « eux » considéré comme hostile à la fois au rap et aux groupes sociaux que les rappeurs représentent, ces derniers mettent en place certains procédés permettant de se rallier l'auditeur, afin de « faire partager [leurs] dénonciations et indignations à un auditoire élargi » (p.172). L'une des stratégies employées est d'élargir progressivement la portée du discours tenu. Se fondant au départ sur une anecdote qui lui est propre, le rappeur convoque par la suite des expériences proches

pour montrer comment le « je » du rappeur « ne représente qu'un échantillon parmi d'autres identiques » (p.176). C'est ce type de procédé qui se retrouve dans ce morceau de Mental Kombat. Le « nous » des rappeurs s'élargit progressivement à d'autres catégories de populations :

« C'est nous ceux qui se font tej de la rue Masséna
C'est nous les sales quartiers dont ils veulent pas
Sans-papier, immigré ou français de toute façon t'es hors-la-loi
Quand t'es jeune, lascar t'es hors-la-loi »

La revendication portée par les rappeurs se fait au croisement de deux échelles. Décrivant d'abord une situation spécifique à la ville de Lille (« la rue Masséna »), ils généralisent par la suite cette expérience : il s'agit de représenter les « sales quartiers dont ils veulent pas », quelle que soit leur localisation. Cette oscillation se retrouve dans la suite du morceau. Celui-ci se poursuit par une énumération dans laquelle les rappeurs citent pêle-mêle des quartiers de Lille (Vieux-Lille, Porte des Postes, Lille Sud, Moulins Belfort…), des villes de la métropole (Roubaix, Tourcoing, Villeneuve d'Asq…) et de la région (Dunkerque, Lens). Ils concluent le morceau (et l'album) en déclarant :

« Quelle que soit ta couleur ou ta religion, il faut qu'on avance ensemble.
Une seule et même réalité, un seul et même quartier »

Tout en manifestant un profond ancrage local, le groupe l'utilise comme une base pour revendiquer une appartenance aux quartiers de France. Cette double dimension se retrouve dans la suite de la carrière d'Axiom. Dans son deuxième album solo, il utilise par exemple son ancrage dans la région pour déclarer venir de « la banlieue de la banlieue de la banlieue de la merde » (« Un jour sans fin », Axiom, 2011, AN35).

A la même période que Mental Kombat émergent d'autres artistes qui cherchent à représenter Lille et sa région. C'est le cas des deux rappeurs du Ministère des Affaires Populaires. Nés respectivement en 1975 et 1976 à Roubaix, Saïdou et HK, font d'abord leurs armes dans la scène locale avec le groupe Juste Cause. Créé en 1995, ce groupe sort deux maxis* au début des années 2000, *La Dette de l'Occident* en 2001, puis *Président* l'année suivante. Dès cette époque, des morceaux font état d'un ancrage fort dans le local, comme « La Malédiction du 59 », déjà évoquée précédemment[280] (Juste Cause, 2001, AN9).

C'est avec le Ministère des Affaires Populaires que les rappeurs acquièrent une visibilité en-dehors de la région, grâce à des tournées dans différentes salles et festivals de France. Le MAP est une formation où la revendication des origines nordistes est particulièrement importante. Le groupe est fondé en 2004 à l'initiative de Saïdou, pour mettre en musique une chanson, « Lillo », dont les paroles lui tiennent à cœur (Sonnette, 2013). Cet ancrage se retrouve régulièrement dans les deux albums du groupe (MAP, 2006, AN20 et 2009, AN25), que ce soit par des paroles qui évoquent le contexte lillois, le vocabulaire et l'accent

[280] Voir Chap 3, III., 3.

ch'ti parfois adopté par les rappeurs, ou les éléments du paysage lillois présents sur les pochettes.

En entretien, Saïdou nuance pourtant fortement l'importance de cette revendication. S'il la considère comme une dimension de l'image du groupe, elle ne serait qu'un élément parmi d'autres :

> « Dans le même album, on fait une chanson qui s'appelle Lillo et une autre qui s'appelle "Manich'mena". "Manich'mena" ça veut dire "je ne suis pas d'ici". On parle de nous en France. Donc à la fois je revendique, je raconte mon histoire lilloise et mon identité, on va dire, régionale : là où j'ai grandi, là où je vis. Et à la fois, il y a le contexte socio-politique, mon histoire, etc. Je crois que ça s'oppose pas en réalité. Ça s'additionne. Nos identités elles sont complexes, elles sont multiples. Je crois que c'est important de parler de toutes nos identités. C'est sûr que quand on fait Lillo, l'accordéon sonne franchouillard si on veut. Et deux chansons après, ça sonne oriental, algérien. Je crois que c'est important. »

Pour Saïdou, la revendication du Nord n'est qu'un élément du discours d'un groupe qui affiche « le métissage des identités comme une thématique forte » (Sonnette, 2013, p.199). Si le rappeur reconnaît l'importance que cette représentation du Nord a pu avoir dans le succès du groupe, il considère qu'il ne s'agit pas de l'élément principal de son discours. A l'inverse d'Axiom, il refuse d'employer le qualificatif « représenter » pour se référer à l'expression de cet ancrage régional :

> « S'il y a des gens qui se sentent fiers de nous, c'est cool. Mais moi, j'aime bien le Nord, Lille, mon quartier, Roubaix, mais je suis loin de dire « je représente le Nord ». C'est vraiment un truc qui m'intéresse pas… »

Cette prise de distance avec l'ancrage local est à mettre en lien avec une hiérarchisation des causes défendues par le rappeur. Au moment de l'entretien, en 2014, l'expérience du MAP est finie depuis quelques années. Après un deuxième album, celui-ci se met en pause en 2010 afin de laisser du temps à chacun des membres pour se consacrer à des projets en solo. A ce moment, Saïdou monte un nouveau groupe, Zone d'Expression Populaire. Dans l'album et le maxi* sortis par le groupe (ZEP, 2011, AN36 et 2012, AN42), la région du Nord et la métropole lilloise ne sont évoqués à aucun moment[281]. Il explique qu'en prenant de l'âge et en travaillant politiquement, il a « la sensation que mon identité, elle est plus importante sur les questions de lutte que sur les questions géographiques. ». Il affirme être « d'abord en lutte avant d'être du Nord », et chercher à représenter plutôt « la Palestine, les peuples en lutte ». Cette conception fait écho à la stratégie de tournée mise en place par Zone d'Expression Populaire. Alors que le MAP fréquentait le réseau des salles et des festivals de musiques actuelles, ZEP investit plutôt les réseaux militants (Sonnette, 2013).

Pourtant cette mise de côté de la revendication locale au profit d'un ancrage politique n'a pas toujours été de mise. Pour Saïdou, la pertinence de la chanson « Lillo », sur le premier

[281] Bien que moins présente, cette revendication locale se retrouve par contre dans le groupe fondé ensuite par le collègue de Saidou au sein du groupe, HK (voir par exemple « Enfant d'une Epoque », HK et les Saltimbanks, 2011, ou encore « Chtimibigoud », HK et les Saltimbanks, 2012)

album du MAP, venait justement du fait qu'elle lui permettait, à travers son affiliation au Nord, d'exprimer une affiliation aux classes populaires. Dans un extrait d'entretien retranscrit par Marie Sonnette dans sa thèse, il déclarait :

> « Lillo on est en plein dedans, sur […] la fierté d'être ce que je suis, mon identité – qui est une identité prolétaire avant d'être une identité immigrée ou du Nord de la France. […] On avait envie de faire quelque chose qui soit vraiment tapi d'expression populaire. » (04/11/2008, cité dans Sonnette, 2013, p.197)

La revendication du Nord a présenté un intérêt tant qu'elle lui permettait de développer cette deuxième dimension. Ayant des parents de nationalité algérienne, le rappeur montre comment cette affiliation a pu servir d'outil pour créer du débat sur la place des minorités postcoloniales en France :

> « Il y avait une forme d'argument, de contrepied qui est lié à la revendication en termes de droits […] Nous, issus de trois générations, pourquoi on aurait un traitement différent des autres ? […] On sera jamais reconnus comme français, ch'timi ? Un jour, une journaliste m'appelle. Elle me dit : "je voudrais faire une interview sur votre groupe, il est spécial. C'est quoi les origines du groupe ?" Ben je dis : "on est du Nord, on est ch'timi". Elle répond : "ah ouais, mais les vraies origines ?" "Ben on est du Nord, chti'mi, tous". Mais en fait c'était pas ça qu'elle voulait savoir : il y avait un Italien dans le groupe, un Yougoslave et trois Rebeus. Et c'était ça sa question. […] Et le morceau, il avait du sens à ce moment-là. […] Mais comme elle osait pas utiliser le terme parce qu'elle était complexée par ce genre de questions, elle a pas osé me le dire ! Et on a raccroché. »

Cependant, la revendication locale est rapidement apparue comme contre-productive pour la démarche du rappeur. Selon Saïdou, mettre en avant une appartenance au Nord est une posture qui s'est parfois avérée difficile à tenir. Ainsi, cette mise en scène de la région pu être la source d'incompréhensions, notamment auprès de la population des « quartiers » :

> « Un jour, pour la blague, y a un mec qui vient me voir, et le mec, il y a l'accent du Nord. Et il me dit : "'tain c'est lo honte ton trruc du Nord" (*imite l'accent du Nord*). Je lui dis : "pourquoi ?". Il me répond : "ben moué j'suis pas ch'timi, moué". Et c'était drôle, le mec il a un accent à couper au couteau, et le mec il te dit qu'il est pas ch'timi. Mais effectivement qu'on n'est pas ch'timi. […] J'ai compris son message. […] Parce que se revendiquer ch'timi c'est ça : c'est emprunter l'identité des blancs beaufs du Nord. Et comment tu vas dire à un rappeur de quartier… Même moi, ça a été… Mais c'est un contrepied politique. […] Si je le dis, c'est par provocation. C'est pour entamer un débat ou pour argumenter. C'est pas le truc à prendre au premier degré. »

Bien qu'ayant pour but d'amener à réfléchir sur la place des minorités postcoloniales dans la région du Nord, le discours de Saïdou l'assimile aux « blancs beaufs », soit à un discours régionaliste qui tend habituellement à omettre la place des minorités dans le Nord. Il contribue également à mettre l'accent sur l'image négative de la région, dans un contexte national où les revendications régionales sont souvent mal considérées :

> « Moi je parle pas ch'ti. Mais nous sommes des Ch'tis à partir du moment où… C'est un synonyme du Nord-Pas-de-Calais. Ch'ti, ça veut dire aussi les gens du Nord-Pas-de-Calais. Et en réalité, nos accents sont imprégnés. Les « o », les « a », c'est pas ceux des Marseillais et des Parisiens. Donc ça déjà c'est une empreinte. Cette identité elle te touche, elle touche tout le monde. Et les gens ils utilisent pour te dire qu'ils sont pas ch'tis. Mais évidemment, parce que c'est la honte mec ! T'as vu comment c'est ridicule d'avoir un accent pour les élites, pour les intellos ! Un accent du Nord-Pas-de-Calais ou un accent toulousain, ça fait pas crédible. »

Comme à Atlanta, le discours tenu par le rappeur sur la ville et la région est lié à l'image que celles-ci possèdent sur le plan national. Aux Etats-Unis, l'image de la capitale de Géorgie comme haut lieu pour la communauté noire semblait plutôt être un facteur incitant les rappeurs à la représenter. A l'inverse, le discours en demi-teinte de Saïdou sur le Nord est à mettre en relation avec une difficulté à assumer une image du Nord dans le domaine du rap, mais aussi dans la société française.

Le rappeur considère que ce jeu sur l'image du Nord a eu un dernier inconvénient : celui de réduire la dimension politique de son message. Durant l'entretien, Saïdou évoque à plusieurs reprises le risque de « folklorisation » du groupe, qui intervient dès lors qu'on le résume à un « groupe du Nord » :

> « Moi j'ai toujours eu peur de la folklorisation. Donc moi je veux bien dire que je suis du Nord, mais faut que ce soit politique, et pas juste un folklore. […] C'est qu'à un moment, c'est quoi la folklorisation ? On garde ton slogan et on le vide de son essence politique. […] C'est comme Che Guevara par exemple : il est sur des t-shirts, mais personne connaît son histoire. […]. Moi ça me gonfle quand des gens disent : "ah ouais, super Lille, Lille, le ch'nord !" Et alors ? "Ben, on l'adore, c'est la musique du Nord !" Mais non, c'est pas que la musique du Nord. J'ai pas envie d'être réduit à ça. J'ai pas envie d'être réduit tout court à quoi que soit. »

Cet abandon de la revendication spatiale pour une revendication sociale plus large se retrouve chez des rappeurs ayant émergé plus récemment au sein de la scène. C'est le cas de La Jonction. Composé lors de sa création en 2001 de 5 MC* lillois, ce groupe devient l'une des figures importantes du rap du Nord à la fin de la décennie. En 2004, il sort une première compilation, *Réunion Clandestine*, où il figure en compagnie d'autres rappeurs. En 2008, il publie une première *mixtape**, *Street Radio*, en téléchargement sur Internet. C'est en 2013 que le groupe sort son premier album, *Le Point sur le J*, dont la diffusion est assurée par le distributeur indépendant Musicast. Au cours des années 2000, Jonction investit la scène de manière intensive, grâce à de nombreux concerts dans le Nord et dans le reste de la France. En 2010, il est désigné vainqueur régional du Buzzbooster, l'un des principaux tremplins* en France à destination des musiques hip-hop, et arrive en 2e position lors de la finale nationale.

Au fur et à mesure de son évolution, le discours que le groupe tient sur la région évolue. Dans un premier temps, la Jonction revendique régulièrement cet ancrage. Dans une interview accordée au magazine *Rap Mag* en août 2011, le groupe déclare par exemple :

> « On vient d'une région chargée historiquement, notamment du point de vue de l'immigration. La pauvreté, les fermetures d'usines… Tout ça a lieu devant nos yeux et cela se retrouve naturellement dans nos textes » (*Rap Mag*, 2011, p.46, PR12)

Les membres de La Jonction mettent en avant la revendication locale comme un élément naturel de leur pratique. Cet ancrage se retrouve de manière forte dans la première *mixtape** du groupe, *Street Radio* (AN22). En effet, les morceaux sont entrecoupés d'intermèdes qui donnent l'impression que le groupe est interviewé dans le cadre d'une émission de « radio de rue ». L'accent est mis sur le fait que les journalistes se trouvent à Lille pour rencontrer la Jonction, et ceux-ci demandent au groupe de présenter le Nord « pour les gens qui ne connaissent pas la région ».

Pourtant, l'ancrage local passe au second plan dans la carrière récente du groupe. Dans l'album qui sort en 2013, les références à Lille et sa région sont beaucoup plus réduites. Cette évolution est déjà sensible lors de l'entretien avec deux des rappeurs du groupe, Saknes et YWill, en 2012. Le premier déclare :

> « Ben, aujourd'hui, on revendique moins qu'avant déjà… C'est pas fait exprès, c'est juste que […] tous les titres qui sont sortis sur *Street Radio*, ça fait référence à une certaine époque […] où on était en mode : "on cherche du buzz, on veut se faire connaître grave dans la région". Donc on était dans le discours "Lille 5-9", à représenter d'où on vient. Aujourd'hui, […] j'ai l'impression que la région elle est derrière nous. […] Si j'ai une connexion à faire demain, je vais pas aller la faire avec le gars d'à côté. Je peux aller la faire à Perpignan, à Bordeaux, avec des potes que je connais d'autre part, qui aiment bien ce qu'on fait et dont j'aime bien ce qu'ils font. […] Moi, quand je rappe, je représente plus les quartiers de France, je représente plus le rap français aujourd'hui que de représenter uniquement Lille. » (Saknes, 13/06/12)

Cette mise de côté de l'ancrage local dans le rap du groupe, Saknes l'associe à une évolution dans son parcours et à une stratégie de carrière. Il considère en effet que la revendication menée par le groupe doit s'adapter à l'échelon visé. Tant qu'il évolue à une échelle locale, représenter la région permet de se rallier un public local, auprès de qui cet ancrage importe, mais aussi de signifier son rattachement à une scène locale et à ses conventions. Au contraire, au moment où le groupe cherche à percer nationalement, il aspire à être un « groupe de rap, tout simplement ». Dans ce contexte, l'expression trop fréquente d'un ancrage dans le Nord risquerait de limiter la portée de son discours, et son audience potentielle :

> « On a des choses plus importantes à dire. A la rigueur, revendiquer d'où tu viens, c'est une chose. Tu le fais sur un morceau ou tu le dis dans une interview tout simplement. T'es pas obligé de rapper à chaque fois Lille ceci ou Lille cela. […] Parce que parfois, parler que de Lille dans un morceau, ça va peut pas toucher un parisien ou un marseillais. […] Aujourd'hui, si j'ai un album à faire avec la Jonction, on essaye de trouver des thèmes, des concepts qui n'ont pas été traités dans le rap. […] Quand on parle de nous, […] ce qu'on revendique, c'est plus important que ça. Ce que je veux dire, c'est que j'aurais pu représenter un autre quartier, à Lyon, à Marseille, à Strasbourg, à Bordeaux, parce que

> c'est la même chose partout après tout. C'est les mêmes galères. […] Je viens de Lille, mais mon rap, il est pas seulement pour les gens de Lille. Il est pour tous les gens qui se reconnaissent dans mon message. »

Derrière cette mise de côté de l'origine géographique se retrouve une crainte d'être cantonné à un statut de groupe local. Ce discours contraste avec celui des rappeurs d'Atlanta : pour ces derniers, la ville apparaissait comme un atout pour pouvoir percer à une échelle plus large. Dans le cas présent, l'affiliation à Lille ou au Nord semble plutôt être perçue comme un inconvénient pour la carrière des rappeurs. Face à cela, le groupe préfère mobiliser des points d'ancrage à d'autres échelles, comme par exemple dans les quartiers de France.

Mais le discours du groupe contraste aussi avec celui qui était porté par Axiom. Pour ce dernier, revendiquer la région était une base pour affirmer son ancrage dans les quartiers. Au contraire, pour la Jonction, ces deux éléments sont perçus comme antithétiques : afin de représenter les quartiers populaires, les rappeurs doivent mettre de côté leur ancrage local pour ne pas rendre leur revendication trop spécifique. A travers ces divergences transparait une conception différente du rap. Pour Axiom, « représenter » sa ville ou sa région permet d'exprimer son appartenance au genre : il s'agit d'un « exercice obligé » par lequel tout rappeur se doit de passer. Pour la Jonction, la revendication locale joue un rôle lorsque le groupe évolue à l'échelle locale, mais elle apparaît comme un handicap dès lors qu'il cherche à intégrer la sphère plus large du rap français.

A Atlanta comme à Lille, les rappeurs locaux ont donc des discours contrastés quant au fait de « représenter » leur ville ou leur région d'origine. Cela témoigne, comme avait déjà pu le montrer Murali Balaji, d'une construction de l'authenticité qui est le résultat d'une négociation entre des logiques individuelles et des normes spécifiques (Balaji, 2009). Les différences entre les artistes reflètent donc d'une part des parcours individuels, les avis sur la question changeant en fonction du moment où les artistes émergent, et de la stratégie qu'ils cherchent à adopter à différents moments de leur carrière.

Mais les différences de discours reflètent également les normes de chaque scène et leur évolution. A Atlanta, la revendication de la ville se maintient dans le temps, car son statut change : au départ représentée en tant que ville, elle devient ensuite une scène dont les rappeurs se réclament. A Lille, la prise de distance par rapport à la revendication locale semble témoigner de débats quant à l'échelle à représenter en priorité : alors que représenter Lille permet au départ de réunir des références à l'échelle de la ville et celle des « quartiers » de France, ces deux pôles semblent progressivement s'opposer avec le temps. Reflétant les parcours des rappeurs au sein de scènes spécifiques, ces discours permettent donc de révéler des ensembles spatiaux et sociaux au regard desquels les rappeurs élaborent leurs performances.

2. Les enjeux de la revendication locale dans les scènes du rap

Au-delà des cas individuels, les postures adoptées par les rappeurs sont révélatrices des normes et des espaces par rapport auxquels ils placent leur pratique. La mise en avant ou

à distance de la revendication locale révèle des univers avec lesquels les artistes ambitionnent de dialoguer.

Dans chacunes des scènes étudiées, les performances semblent ainsi être influencées par trois catégories d'enjeux : l'image des lieux représentés, l'authenticité locale des scènes, et la place accordée à cette revendication locale dans l'économie du rap et de l'art en France et aux Etats-Unis.

Cette partie se chargera d'observer ces différentes dimensions en poussant plus loin l'analyse des discours des différents rappeurs. Elle complètera ces éléments par des extraits d'entretiens auprès d'autres acteurs, à la fois des artistes et des personnels de renfort.

Dans les deux scènes examinées précédemment, les rappeurs élaborent d'abord leur discours en lien avec l'image des régions représentées, à la fois dans et hors du domaine du rap.

A Atlanta, c'est un imaginaire valorisant associé à la ville qui pousse les artistes à la revendiquer avec force. Définie depuis plusieurs décennies comme une capitale pour les populations noires aux Etats-Unis, elle apparaît comme une ville qui vaut la peine d'être représentée. Cette dimension est d'autant plus centrale que le rap est investi localement en majorité par des Noirs, et qu'il est souvent défini comme l'un des moyens d'expression privilégiés de ces populations.

Cette importance est renforcée par que la ville a acquis dans le rap. Etant devenu l'une de ses capitale dans les dernières décennies, Atlanta est une scène dont les normes influencent aujourd'hui l'ensemble du rap américain, au-delà du rap du Sud. L'esthétique autrefois propre à cette seule région des Etats-Unis est largement reprise ailleurs, à tel point qu'elle influence même les artistes issus des pôles historiques du rap. Comme le déclarait un organisateur de concerts :

> « Ce qui se passe à New York maintenant, c'est qu'il y a de nombreux rappeurs new-yorkais qui essayent de rendre leur musique plus « sudiste », depuis que la musique du sud a pris le contrôle de l'industrie. Les gens de New York, comme par exemple French Montana… Il fait beaucoup de d'albums qui ont l'air d'être du Sud.[282] » (Enquêté n°52, 27/03/13)

Pour les rappeurs locaux, s'intégrer au rap national implique de se retrouver confronté à un genre dont les conventions sont, aujourd'hui, largement définies par le rap du Sud. Dans ce contexte, revendiquer la ville permet de montrer son intégration au rap américain dans son ensemble. Mais ce procédé peut apporter un autre avantage, celui de s'affilier à une ville dont les normes guident les tendances nationales.

Dans le Nord de la France, l'image véhiculée par la région et par la ville est loin d'être aussi positive. Malgré les tentatives de nombreux artistes pour mettre leur région sur la carte,

[282] "What's going on in New York right now is that you have a lot of New York rappers who are trying to make their music more "Southern", since Southern music is taking over the industry. People in New York, like for example French Montana… He is doing a lot of Southern type of records."

le Nord se situe, au moment de l'enquête, toujours aux marges du rap français. Il en résulte une difficulté à revendiquer cette zone, dans un genre jusqu'ici influencé majoritairement par des imaginaires franciliens ou marseillais. C'est ce qu'évoque le rappeur roubaisien Foudealer :

> « Le problème c'est que le rap dans le Nord il est divisé. Il y a une grande majorité qui rappe parce qu'ils aiment bien untel ou untel dans ce qui est sorti, et ils rappent dans ce délire-là. Il y a des mecs du Nord qui rappent avec un accent du Sud, et ils font pleurer de rire. C'est que le mec a pas compris que t'es chez toi et qu'il faut ramener la touche de chez toi.[…] Donc tu vois en général, le rap dans le Nord, il y en a beaucoup qui ont un accent fort, mais qui l'utilisent mal. Pourquoi ? Parce qu'ils partent dans le style d'un rappeur qu'ils aiment bien. Ils ne vont pas ramener leur style à eux. » (22/11/13)

Dans le Nord de la France, la dynamique est inversée par rapport celle qui prévaut dans le Sud des Etats-Unis. Le rap du Nord est décrit comme un type de musique qui ne fait que suivre les tendances nationales. C'est ainsi que, lorsque Saïdou évoque la stratégie à adopter « sortir du Nord », il déclare :

> « On assume son identité. On arrête de faire du américain, du parisien, du marseillais. Je crois qu'elle est là la différence. C'est que les banlieusards, ils ont une identité de banlieusards parisiens. Ils ont tous un vocabulaire, une dialectique, une sémantique liée à la banlieue parisienne. Et ça les gens se reconnaissent là dedans, ça créée une identité, c'est séduisant. Et les Marseillais, c'est la même chose. […] Par rapport à la ville, il y a pas mal de Marseillais qui sont sortis : IAM, Fonky Family, Psy 4 de la Rime, Keny Arkana. Y en a plein. […] Mais peut-être que c'est pas facile à assumer d'être provincial. C'est ridicule d'être provincial en fait. C'est ridicule pour le public, les médias, pour celui qui l'est. Du coup, assumer un truc ridicule, c'est pas simple en vérité. » (Saïdou, 24/09/14)

Saïdou considère que la revendication du Nord dans le rap est associée avant tout à celle de la « province ». Selon lui, cette appartenance est difficile à assumer dans un pays qui s'est longtemps construit selon des logiques centralisatrices. Pour certains acteurs interrogés, le Nord fait également référence un territoire particulier au sein de cet ensemble provincial, dont la réputation n'est pas des plus positives. Au travers des propos de Gallick, du groupe Les Amateurs, transparaît cette difficulté à représenter le Nord au regard de l'image qui en est véhiculée à l'échelle nationale :

> « Y a aussi l'effet Danny Boon [avec *Bienvenue chez les Ch'tis*], avec une identité un peu, pas gogol, mais un peu quand même. Donc nous on a envie de s'en détacher, sans le renier, mais on a envie de redresser le truc. Parce que c'est vrai que les Ch'tis ça nous a un peu fait passer pour des… Et la banderole du PSG aussi elle nous a… Je sais pas si tu te souviens, pendant le match contre Lens ? […] On avait eu une mauvaise publicité du Nord[283]. » (Gallick, rappeur, 19/04/14)

[283] Gallick fait référence ici à un incident survenu lors du match de football du 29 mars 2008 entre le PSG et le RC-Lens, pour la finale de la Coupe de la Ligue. Durant cet événement, des supporters de l'équipe parisienne déployèrent une banderole où étaient inscrits les mots : « Pédophiles, chômeurs, consanguins : Bienvenue chez les Ch'tis ». Source : Constant A., 2008, « La Banderole de trop », *Le*

Cette image dominante est un des éléments évoqués pour justifier la mise de côté de la revendication locale chez certains rappeurs de la scène. C'est le cas chez La Jonction. L'argument n'est cependant pas à chercher dans des déclarations du groupe, mais dans celles de son manager*. Sur l'album *Street Radio*, sorti en 2008, c'est lui qui décide d'entrecouper l'album d'interviews du groupe, sous la forme d'une émission de radio. C'est aussi lui qui cherche maintenant à convaincre le groupe de mettre de côté son ancrage local. Il explique :

> « Il y a des endroits comme Marseille, où IAM l'a fait et tout. Je pense que c'est bien de l'avoir fait à cette époque là. Parce qu'il fallait vraiment... Lui [Akhenaton, rappeur d'IAM] il a vraiment fait un style marseillais. Parce que déjà, l'accent marseillais dans le rap c'était déjà bizarre. Donc s'il arrivait avec cet accent là sans revendiquer d'où il vient… Surtout que Marseille a une belle histoire aussi. Au niveau historique et géographique, il y a plein de choses. Mais quand tu as rien... Quand tu bénéficies pas d'une bonne image comme le Nord, évite d'en parler. Enfin, on peut en parler mais c'est pas ce qui doit venir en avant. Ce qui doit venir en avant c'est vraiment le message. Après il y a des groupes comme MAP qui choisissent de véhiculer le patois et tout ça. […] Ils s'amusent avec les préjugés. […] Mais la Jonction, les thématiques qu'ils évoquent dans leur texte, ça n'a rien à voir avec Lille ou la région. » (Abdel Aderdour, manager*, 31/01/13)

Dans le rap comme dans les autres domaines, l'identification au Nord est donc perçue comme un particularisme régional gênant et difficilement exportable à l'échelle nationale. A Atlanta, représenter la ville impliquait pour les rappeurs d'Atlanta de se mobiliser l'imaginaire d'une ville-symbole. Dans le Nord, le même procédé nécessite de faire avec la méconnaissance, voire à les *priori* négatifs sur la région à l'échelle nationale. C'est en ce sens que peut se comprendre la volonté de certains groupes de mettre plutôt en avant leur rattachement à des symboles nationaux, comme la lutte pour les minorités ou les « quartiers » de France..

Le discours des artistes sur la revendication locale s'explique également par les normes des mondes artistiques par rapport auxquels ils désirent se placer. Parmi ces mondes, se trouve d'abord celui des scènes locales du Nord de la France et d'Atlanta.

A Atlanta, revendiquer la ville est perçu comme un moyen de s'affilier à une norme locale du rap. Au fil du temps, les succès des rappeurs originaires de la ville ont construit une image du rap local par rapport à laquelle les artistes doivent maintenant se positionner. C'est ce qu'évoque MT Motherland Boy lorsqu'il parle de la diversité des types de rap produits localement :

> « Avant, j'aurais eu tendance à catégoriser. […] Mais tu te rends compte qu'il y a beaucoup de gens différents, mais c'est des gens qui arrivent à imposer leur délire. Parce que la région est maintenant très hip-hop. Donc les gens arrivent à s'imposer et à créer

---

Monde, 31/03/08, en ligne sur : http://www.lemonde.fr/sport/article/2008/03/31/football-la-banderole-de-trop_1029309_3242.html?xtmc=psg_lens_banderole&xtcr=37, consulté le 01/09/16

> une petite ligne dans la grande ligne qu'Atlanta est déjà. » (MT Motherland Boy, 02/10/13)

Si l'on suit cette description, la scène d'Atlanta semble se rapprocher d'un monde de l'art local. Becker décrit les processus de changement dans ces espaces selon une acception assez proche de celle qu'utilise le rappeur : plutôt que d'être des moments de révolutions complètes, les innovations dans les mondes de l'art se feraient par de petits écarts par rapport à la norme, qui s'érigeraient peu à peu en conventions (Becker, 2010). De même, la représentation d'Atlanta par les rappeurs résulte d'un jeu d'affiliation et de prise de distance en regard d'une image bien établie de la ville et de son rap.

Cette norme locale est également ce qui permet de comprendre la prise de distance de certains artistes avec la revendication de la ville. Le discours de Boog Brown sur Atlanta est par exemple étroitement lié à la conception qu'elle se fait du rap local. C'est parce qu'elle n'adhère pas aux styles de rap dominants de la ville qu'elle cherche à élaborer un ensemble de stratégies alternatives.

Dans le cas du rap du Nord, revendiquer sa ville correspond à une démarche artistique individuelle. Comme à Atlanta, il aurait bien existé à une période un « rap du Nord », porteur d'une esthétique dans laquelle certains acteurs ont pu se reconnaître. C'est ce que décrit un organisateur de concert originaire de la région :

> « On avait très vite compris comment le rap il s'est imposé en France : tu avais un son marseillais, tu avais un son parisien, et tu avais un son du Nord. Nous ce qu'on voulait c'était faire notre son à nous. […] C'était pas si difficile que ça, parce qu'à l'époque tu avais pas… A part Paris et Marseille, mais tu avais encore un espoir d'exploser dans le Nord. […] Au contraire, tu étais fier de représenter le Nord-Pas-de-Calais. […]. On avait une vraie identité. […] Les Parisiens, les Marseillais nous respectaient pour notre son. » (Badie Sahmim, Entretien réalisé le 19/06/14)

Le rap du Nord n'ayant jamais connu le succès à l'échelle nationale, son esthétique n'est pas devenue un socle commun pour les artistes de la région. Cette situation a conduit à un nouveau rapport au local qui se retrouve chez le rappeur Veerus. Né en 1990 à Dunkerque, ce dernier fait partie d'une génération d'artistes qui ont émergé récemment dans la région. Or, lorsqu'on lui demande s'il considère représenter un « rap du Nord » il répond :

> « Non, du tout. Tu vois, même en France, j'arrive pas à trouver des gens qui… […] On va me sortir 1995 parce que t'es jeune. On va me dire Perso pour les instrus* un peu américaines. Mais dans le style c'est totalement différent. Tu écoutes ma musique et celle de 1995, ça n'a rien à voir. On est dans le même état d'esprit, c'est vrai. Je peux dire que je suis dans le même wagon que tous les jeunes qui arrivent : 1995, Joke, Némir, tout cette nouvelle génération. Mais musicalement, je ne me sens pas d'un rap du Nord. Je me sens un rappeur. Il y a des gens de Marseille qui m'écoutent et qui kiffent. » (Veerus, rappeur, 16/11/12)

A l'instar de nombreux rappeurs de la région, Veerus considère que se revendiquer d'un « rap du Nord » risque de limiter son audience. Il met de côté son affiliation à une scène

régionale, préférant se déclarer « rappeur ». Pourtant, au cours de l'entretien, celui-ci évoque le lien qui l'unit à Dunkerque. S'il refuse de dire qu'il la « représente », cette origine lui semble importante à exprimer en raison de l'influence qu'elle a sur sa musique :

> « Pour moi, la zone géographique elle détermine totalement la musique que tu fais. […] New York, ils ont un *slang*, un argot new-yorkais, qui fait que je reconnais tout de suite. […] Et tu as Detroit, que modestement je compare à Dunkerque. Parce que, pour moi, toutes proportions gardées, c'est pareil. C'est pour ça que la musique que je fais s'inspire beaucoup de là-bas. C'est une ville industrielle comme nous […] En plus, à Détroit, eux c'est Motor City, c'est beaucoup les voitures. C'est deux ou trois usines qui concentrent 80% du travail. Nous c'est pareil. […] Au-delà de ça, ils ont une couleur qui est beaucoup plus soul. […] Moi c'est ce que je kiffe aussi. Ils ont aussi cette couleur froide et distante. Dans ce qu'ils disent dans les paroles, ils sont assez froids et pessimistes. Moi c'est ce qu'on me reproche. »

Veerus considère que sa musique est liée à la relation qu'il entretient avec sa ville d'origine. Cependant, cela relève chez lui d'une démarche isolée : plutôt que de considérer qu'elle s'inscrit dans la lignée d'un « rap du Nord », il la met en lien avec son écoute du rap américain. Le discours qu'il élabore sur sa ville se construit au regard de ses goûts pour certains rappeurs des Etats-Unis, et de ce qu'il perçoit sur les villes d'origine des artistes à travers leur musique.

L'influence des normes de la scène sur la représentation de la ville semble également être renforcée par l'action menée par les personnels de renfort. Dans les deux scènes étudiées, l'idée de « représenter » n'est pas perçue de la même manière par les personnes qui s'occupent de la production et de la promotion des artistes.

Aux Etats-Unis, Atlanta est le lieu d'origine de nombreux blogueurs qui se chargent de relayer les clips et les actualités des artistes émergeants au sein du rap. C'est le cas par exemple des blogs *Country Rap Tunes*[284] et *Dirty Glove Bastard*[285]. Durant une discussion informelle tenue le 10 octobre 2013, le blogueur de ces deux sites précise qu'il n'accorde pas une importance spécifique au fait qu'un rappeur « représente » ou non une ville ou une région. Pour lui, l'essentiel est avant tout que ce dernier propose des produits de « qualité », et qu'il soit dans la « niche » qu'il cherche à défendre.

Pourtant, cette ligne éditoriale le conduit à promouvoir certains types d'artistes. Tant *Country Rap Tunes* que *Dirty Glove Bastard* mettent l'accent sur le rap du Sud. Dans son intitulé, le premier est même annoncé comme un blog de « Southern Hip-Hop culture, Music, Vidéos, News & Médias ». Sur la page Facebook du second, les informations indiquent que le site propose des « nouvelles musiques et vidéos venues du dirty south. Country Rap Tunes & Trap Music ![286] ».

Le nom *Country Rap Tunes* renvoie à une expression employée par le groupe UGK, originaire de Houston. De même, la mention de « trap music » fait référence à des nouvelles

[284] En ligne sur : http://countryraptunes.com/, consulté le 10/05/16

[285] En ligne sur : http://dirty-glove.com/, consulté le 10/05/16

[286] *"new music & videos from the dirty south. Country Rap Tunes & Trap Music!", e*n ligne sur : https://www.facebook.com/dirtyglovebastard.net/info?tab=page_info, consulté le 10/05/16

tendances esthétiques de la région. S'il n'accorde pas d'importance à la revendication locale des rappeurs, le blogueur cherche donc à défendre certaines esthétiques principalement élaborées par des rappeurs du Sud.

Dans la scène du Nord de la France, la situation est différente. Comme à Atlanta, cette région est le lieu d'origine de magazines en ligne spécialisés. Au moment de l'enquête, l'un des plus anciens avait été créé en 2007. Même si quelques articles traitent de la production locale, le site cherche la plupart du temps à couvrir le rap français dans son ensemble. Si certains journalistes affirment à un moment avoir été des « défenseurs » du rap du Nord, l'idée de « représenter » la région semble aujourd'hui mal vue. C'est ce que déclare l'un des fondateurs du site :

> « Les trucs comme ça, où ils disent "je représente ma région", ça va être souvent dans ce délire-là. C'est du rap un peu trop, entre guillemets, "de jeunes", un peu trop "rue", qui ne me parle pas. […] En général, oui, je le zappe parce que c'est du rap qui ne va pas me faire kiffer […]. Soit c'est bon, et ça ne va pas me faire kiffer, donc je ne vais pas faire l'article. Soit c'est des trucs qui sont encore un peu trop jeunes et qui doivent encore être travaillés. […] En tout cas c'est des trucs à retravailler et donc ils n'ont pas leur place sur [notre site]. » (Enquêté 65, Journaliste, 23/01/14)

La prise de distance avec la revendication locale rejoint ici un processus de distinction vis à vis de l'image du « jeune de banlieue » pratiquant le rap. Si les journalistes considèrent que cette revendication du Nord a un temps été partagée largement dans la scène, ils déclarent qu'elle a depuis été abandonnée par la plupart des artistes. Seul un type de rappeurs continuerait à maintenir cet ancrage, ceux ancrés dans leur « quartier », notamment à Roubaix.

Cette réticence des journalistes vis-à-vis de la revendication locale traduit également ce qu'ils perçoivent comme des conventions du rap à l'échelle nationale. S'ils la mettent de côté, c'est qu'ils la considèrent comme incompatible avec une carrière à haut niveau dans le rap français. Comme le déclare un des journalistes interrogés, la plupart des rappeurs locaux mettent aujourd'hui de côté ce discours car « ils ont une volonté d'être national ».

Au-delà de l'échelle locale, les discours des rappeurs sur la revendication locale révèlent enfin les enjeux qui guident la pratique du rap à l'échelle nationale. En France et aux Etats-Unis, l'idée de « représenter » un lieu est perçue différemment par les acteurs situés au cœur de l'économie du rap.

A Atlanta, cette perspective des acteurs nationaux est apparue à un moment de l'enquête : celui du A3C Festival. Festival de 5 jours se déroulant au cœur de la ville, cet événement accueillait un certain nombre de conférences professionnelles, destinées à donner des conseils aux artistes locaux sur la manière de gérer leur carrière. Parmi les intervenants figuraient des managers*, des tourneurs* ou encore des représentants de l'industrie musicale de différentes villes des Etats-Unis, certains ayant guidé la carrière d'artistes à succès. Dans les discussions, ces acteurs ont souligné l'importance de deux procédés pour réussir sa carrière : le fait de « gagner sa ville » (*owning your city*), et le fait d'« avoir un mouvement » (*having a movement*).

Pour plusieurs des intervenants, cette idée semblait d'autant plus essentielle que l'arrivée d'Internet avait permis une plus grande accessibilité des produits musicaux. N'importe quel artiste étant désormais à portée de main, montrer son affiliation à une ville et à une base de fans locaux serait un gage de crédibilité par les acteurs de l'industrie musicale : ce procédé permettrait de montrer qu'avant même l'aide d'un label de grande ampleur, l'artiste aurait déjà acquis un certain succès au sein de la scène locale, qui témoignerait de sa capacité à percer à une plus grande échelle.

Tout en apparaissant comme un filet de sécurité pour l'industrie musicale, la revendication locale permettrait aux artistes de se montrer authentiques dans un genre qui a longtemps été considéré à travers le des appartenances régionales. C'est ce que déclare par exemple Scotty ATL :

> « Peut-être que ça dépend du type de musique que tu fais, mais si tu fais de la musique urbaine, c'est un élément extrêmement important. La plupart des artistes que je connais, ils sont pertinents dans leur ville. C'est l'endroit où ça démarre, pour les artistes urbains, peu importe d'où tu viens, la côte Est, la côte Ouest, le Sud. Je pense que tu dois avoir de la pertinence là d'où tu viens.[287] » (22/03/13)

Si Scotty considère cette performance du lieu comme une spécificité des musiques urbaines, on peut se demander dans quelle mesure elle ne perpétue pas de pratiques qui guident depuis longtemps l'industrie musicale aux Etats-Unis. Dans sa thèse, Elsa Grassy montre comment l'histoire des musiques populaires dans ce pays est celle de la commercialisation d'images locales et régionales auprès d'un marché national. Dès le développement d'une première industrie musicale à New York, au niveau de Tin Pan Alley, dans les années 1920, la commercialisation de la musique se fait selon cette logique : il s'agit de vendre aux immigrants du Nord Est, nouvellement arrivés du Sud, une musique qui leur rappelle leurs origines. Des producteurs new-yorkais se chargent de produire des enregistrements d'artistes du Sud et de les vendre. A partir des années 1950, cette importance de l'ancrage local est renforcée par l'action des journalistes spécialisés, qui se mettent à associer dans leurs articles certains sons à certains espaces. Premier exemple du genre, le San Francisco Sound crée un modèle qui sera appliqué par la suite à d'autres villes, comme Seattle avec le Grunge. L'association entre lieu et musique est reprise par les artistes de différents genres musicaux, qui se mettent à la réinterpréter comme un gage d'authenticité. Grassy considère que le rap américain n'est que le genre où cette importance du lieu arrive à son point culminant, avec le besoin des artistes de représenter un groupe localisé (Grassy, 2010).

En France, ce procédé fait l'objet d'avis plus contrastés. Il faut dire que l'organisation particulière de l'industrie musicale a plutôt contribué à nier les particularités régionales, qu'à les encourager. Dans ses travaux, Gérome Guibert explique que cette absence de l'utilisation

[287] "Maybe it depends of the kind of music you do, but if you do urban music, that's a huge part of it. Most artists that I know about, they are relevant in their city. That's where it kind of starts, for urban artists, wherever you come from, East Coast, West Coast, South... I think you have to have some type of relevance where you are from...."

du local est à chercher dans la « la concentration parisienne des industries culturelles, qu'on a pu, au moins jusqu'aux années 1980, considérer comme monopolistique » (2008, p.223). Il écrit :

> « Il y avait les professionnels de la musique à Paris, et, partout en France, les consommateurs. Comme si la musique provenait « d'en haut » pour atteindre les auditeurs « récepteurs » en bout de chaîne. Avec une offre qui surplombait une demande en quelque sorte spatialement homogène, les différenciations sociales permettaient d'expliquer la diversité des genres musicaux existants. Ce raisonnement holiste, macro-sociologique, a particulièrement bien fonctionné en France où a longtemps existé une tradition jacobine, républicaine et centralisatrice, dans les faits mais aussi dans les discours. Tout citoyen étant égal à son prochain, il n'y avait pas de raison de mettre en avant des diversités spécifiques en fonction des territoires. » (Guibert, 2008, p.223-224)

Comme le note Guibert, ce monopole de l'industrie musicale et sa capacité à s'imposer comme une métonymie de la musique française a été quelque peu écorné à partir des années 1980 avec l'apparition des « scènes locales », des réseaux musicaux locaux qui s'érigent en contre-pouvoir à la « scène globale » de l'industrie parisienne. Bien qu'ils n'aient qu'une visibilité minime par rapport aux majors, les acteurs de ces scènes se structurent progressivement, provoquant le développement d'infrastructures qui soutiennent localement la carrière des artistes (Guibert, 2006).

Cette situation influence le rôle joué par la revendication locale dans le cas français. Certes, la revendication locale n'est pas forcément mal perçue par les acteurs qui se chargent de la promotion du rap dans la région parisienne. Un organisateur de soirée et manager* parisien déclare à ce sujet :

> « Dans certains cas, [ça peut jouer] quand justement c'est quelque chose qui permet de se démarquer. Et après c'est vrai que dans le rap ça a toujours été quelque chose d'important la provenance géographique des rappeurs. Très souvent, c'est un des premiers éléments de la bio. Dans la presse papier, on cite toujours d'où viennent les mec. Ça fait partie du truc. Après, c'est pas le principal argument non plus. » (Enquêté n°39, 29/01/13)

Si l'origine des artistes est à prendre en compte, elle n'est qu'un élément mineur. Lorsque je demande si « représenter » un endroit peut permettre de toucher les maisons de disque, il répond :

> « Non, je pense que à ce niveau c'est pas un argument. C'est plutôt dans le monde du rap, les rappeurs par rapport à d'autres rappeurs pour se situer, et après au niveau du public, de savoir d'où les mecs qu'ils écoutent viennent. »

Par ailleurs, si cet élément a pu constituer un argument marketing à une époque, cet acteur considère aujourd'hui qu'il est quelque peu dépassé au regard de l'évolution du rap actuel. Il déclare :

> « Maintenant ça n'a pas le même impact. Avant on était dans un truc très "cité" et là ça avait un vrai sens de dire qu'on venait des Gros Saules à Aulnays parce que telle cité était plus chaude que l'autre, et quand on venait de là ça impliquait tout de suite un background de street cred comme on dit. Alors que maintenant, c'est plus dire que... 1995 qui sont tous du 14e, c'est juste qu'ils viennent de là. »

La revendication locale des rappeurs aurait donc été remplacée par une simple mention de leur origine, à laquelle les rappeurs ne feraient référence que par convention. En fait, l'importance accordée au fait de représenter un lieu dépend des acteurs et des situations. A Lille, la responsable d'une grande association de rap déclare qu'elle annonce systématiquement l'origine des rappeurs qu'elle programme lorsque ceux-ci viennent du Nord-Pas-de-Calais. Cette démarche se justifie par la mission de l'association. Elle précise que « c'est mon intérêt en tant qu'opérateur régional de toujours figurer cette histoire de territoire, de lieux géographique. Mon but, c'est de faire figurer les artistes du Nord sur la scène nationale en disant "ça vient de là". » (Enquêtée n°68, 25/01/14)

En revanche, la dimension localisée disparaît dès lors qu'elle cherche à programmer des artistes d'envergure nationale. Alors que les tourneurs* et les représentants de labels à Atlanta affirmaient détecter les artistes en fonction du mouvement que ceux-ci avaient réussir à construire dans une localité précise, c'est principalement par rapport à un réseau national que la programmatrice affirme sélectionner ses artistes. Elle explique :

> « Il y a un gros travail de veille. C'est ça être programmateur. C'est moi qui vais aller chercher : le travail de presse, regarder les autres programmations, aller voir des concerts, me déplacer, digger. Et après, comme on est bien identifié, moi c'est les bookers [tourneurs*] qui s'adressent directement à moi. […] Après, nous on est très limité aussi. On travaille tous avec les mêmes bookers, avec les mêmes enveloppes à peu près. Donc finalement, il y a des années... Et puis, on va aller pécher chez les autres. Par exemple, il y a le mec de Paris qui m'a dit : "allez, je te pique Arsenik". Mais c'est assumé aussi. »

Dès qu'un artiste passe à l'échelle nationale, ce n'est donc plus son origine géographique qui semble importer mais sa capacité d'intégration à un réseau de tourneurs*, entre autres acteurs clés, principalement localisés à Paris. Si un artiste issu d'une région marquante du rap français continuera à mettre en avant son origine géographique, celle-ci pouvant aider à la construction de son image, cette origine sera mise de côté pour les rappeurs provenant d'endroits à l'image moins positive. C'est ce que résume par exemple le manager* de La Jonction en déclarant : « Une fois que Expression Direkt est passé en revendiquant "7-8, 7-8", qu'ils ont fait ce qu'ils avaient à faire avec ce chiffre, tu veux faire quoi derrière. Une fois que NTM a fait "9-3", tu veux faire quoi ? T'arrive derrière, tu es ridicule. » (Abdel Aderdour, 31/01/13)

Pour les rappeurs d'Atlanta et du Nord de la France, la revendication locale semble donc occuper un rôle différent. Dans le premier cas, elle peut-être un élément stratégique pour évoluer dans sa carrière, dans le cadre d'une scène possédant une image forte. Elle peut

constituer cependant un handicap pour les rappeurs qui ne désirent pas entretenir de filiation avec l'histoire musicale locale ou s'adapter aux normes de l'industrie.

Dans le second cas, l'idée de représenter la région fait l'objet de discours différents en fonction de l'échelle investie par les rappeurs. Pouvant être une ressource pour évoluer localement, sa trop grande mise en avant est perçue comme contraignante dès qu'il s'agit de passer à l'échelle nationale. Alors qu'à Atlanta cette revendication devient un élément de la marque du rappeur, elle est perçue en France comme risquant de cantonner l'artiste ou le groupe à l'échelle régionale. Cette image doit alors s'intégrer à un univers plus large, ou à une démarche artistique, mais éviter d'exprimer un rattachement à une esthétique propre au « rap du Nord ».

***

En s'attardant sur une deuxième dimension de l'imaginaire du rap, celle de la représentation des lieux par les rappeurs, ce chapitre a permis de montrer comment, cette question ne pouvait pas non plus être interprétée de manière uniforme.

En fonction des contextes locaux et des rappeurs, c'est d'abord la manière de représenter les lieux qui est amenée à changer. L'étude des œuvres a ainsi permis de mettre en évidence une diversité d'univers symboliques par rapport auxquels cet imaginaire local s'élaborait, des plus génériques (le genre rap dans son ensemble) au plus spécifiques (l'image déjà existante sur le lieu). J'ai alors montré comment, dans leur représentation des lieux, les rappeurs jouaient sur ces différents registres, utilisant certains éléments de l'image du lieu pour l'authentifier dans le rap et utilisant les outils du rap pour construire une image sur le lieu.

Mais ce chapitre a également montré comment l'idée de représenter un lieu était loin d'être unanimement partagée. Bien que ce terme fasse l'objet de discussions à la fois à Atlanta et dans le Nord de la France, les positionnements vis-à-vis de cette question varient en fonction des rappeurs qui l'évoquent. En effet, en fonction de leur contexte d'origine et de l'évolution de leur carrière, l'idée de « représenter » un lieu leur paraît plus ou moins à même de permettre leur authentification au sein du genre. Derrière l'étude de cas individuels, c'est alors l'existence de différents univers de pratique du rap qui apparaît. Cela montre ainsi que, loin d'être portée par les seuls rappeurs, l'expression d'une revendication locale prend sa source dans une construction collective qui se fait en amont dans différents mondes artistiques liés au rap.

Conclusion de la Partie 2 :

Cette partie a permis de montrer comment l'ancrage spatial du rap en France et aux Etats-Unis se construisait d'abord par le biais d'images du local véhiculées par les rappeurs. En se focalisant sur les œuvres et les discours des artistes, il a donc été possible de mettre en évidence certaines logiques qui guidaient cette mise en scène du lieu. Parmi elles, c'est notamment le lien avec la question de l'authenticité qui a pu être mis en évidence. Pourtant, au fil de l'analyse, le statut accordé à cette valeur a été amené à évoluer : plutôt qu'un élément inhérent aux lieux ou aux rappeurs, il est apparu comme une qualité attribuée, dont les rappeurs essayaient de fournir des gages.

Cette partie a observé comment la construction de cette authenticité des lieux se faisait à plusieurs niveaux : par rapport au genre rap dans son ensemble, au contexte national dans lequel se plaçaient les rappeurs, et au contexte local au regard duquel s'élaborait leur représentation. Il a également été montré comment cet imaginaire s'élaborait au croisement d'enjeux propres à la fois au rap et aux lieux représentés.

Cependant, à la suite de cette étude, il semble que ces imaginaires ne soient qu'un des endroits où se formalise un ancrage spatial. A bien des moments, ces mises en scènes du local sont en effet apparues comme le résultat de discussions qui se déroulaient plus en amont. La construction de l'authenticité émergerait plus tôt, dans les mondes sociaux vis-à-vis desquels les rappeurs placent leur pratique. Un univers semble particulièrement important de ce point de vue : celui de la scène locale. Premier espace dans lequel les rappeurs inscrivent leurs pratiques, il est aussi celui que les rappeurs envisagent bien souvent de représenter dans leurs œuvres, afin d'en défendre la place dans le rap à l'échelle nationale. Afin de comprendre où se construisent des associations entre le rap et certains espaces, il est donc nécessaire de passer de l'étude des imaginaires à celles des pratiques qui se font dans ce monde artistique localisé.

PARTIE 3 :
De l'authentification aux régimes d'authenticité : Structures et pratiques des scènes rap

Si les rappeurs s'authentifient par rapport à différents univers, comment se structurent ces mondes artistiques locaux vis-à-vis desquels ils se placent ? Quels sont les lieux et les acteurs qui participent à leur construction ? C'est ce que cette partie se propose d'observer, à travers une étude approfondie de différentes scènes locales en France et aux Etats-Unis.

A cet effet, j'opérerai un retournement de l'analyse qui a été effectuée jusqu'ici. Plutôt que de partir d'imaginaires déjà formalisés, et de chercher à déceler leur origine, j'examinerai les lieux dans lesquels se fait la pratique du rap, pour voir comment se construit peu à peu un ancrage dans le local. Dans cette étude des pratiques et de la structure des scènes locales, les imaginaires spatiaux du rap seront donc présents à deux niveaux : en amont, comme des éléments préalables qui influencent les pratiques dans les scènes et leur inscription dans l'espace urbain ; en aval, comme des éléments qui s'élaborent suite à un cheminement des rappeurs dans ces mondes artistiques.

Je commencerai cette recherche en me concentrant sur les lieux par lesquels se fait l'intégration des rappeurs à la scène locale. Je prendrai pour cela l'exemple des soirées *open mics* organisées à Paris et Atlanta (Chap. 5). Endroits dans lesquels les rappeurs se familiarisent avec les normes des scènes, ils sont en effet des lieux idéaux pour se faire une première idée de leur fonctionnement.

Par la suite, j'observerai comment ces mondes artistiques locaux se structurent à l'échelle des villes et comment les artistes circulent d'un lieu à l'autre (Chap. 6). Cette étude montrera comment les scènes s'organisent en lien avec certaines fractures qui traversent les villes françaises et états-uniennes.

Au long de cette partie, ce sont des lieux et des moments dans lesquels se fait la construction d'une authenticité musicale qui seront mis en évidence. Cependant, au fil de ce cheminement, c'est aussi le statut accordé à cette authenticité, et à sa dimension spatiale, qui sera une nouvelle fois amené à évoluer.

Chapitre 5 : « In the place to be » : les *open mics* comme espaces d'authentification dans les scènes rap

Un soir d'avril 2012, un concert de rap se déroulait dans une maison des associations du 11e arrondissement de Paris. Organisé en soutien aux victimes de violences policières, cet événement regroupait des rappeurs dont les paroles exprimaient des prises de position politiques. C'est cette dimension que les personnes présentes dans le public semblaient particulièrement apprécier, comme comme le montraient leurs fortes réactions (lever le poing, applaudir…) lorsque de telles paroles étaient proférées. Régie par des conventions bien établies, cette soirée fut pourtant l'occasion d'une performance anodine : lors de la prestation de son groupe, un rappeur fut pris d'un trou de mémoire. Après quelques secondes d'hésitation, il se mit alors à improviser afin de conclure son morceau. Avant le lancement du titre suivant, il évoqua cet incident sur le ton de la plaisanterie. Il annonça, avant d'exploser de rire : « J'espère que je vais pas partir à nouveau en *freestyle**, sinon je risque de complexer beaucoup de rappeurs ».

Cette déclaration fut pour l'artiste un moyen de sauver la face suite à un écart dans la performance attendue par le public. Cependant, c'est en employant une certaine rhétorique que celui-ci tenta de retourner la situation à son avantage : il procèda à un rapprochement de sa prestation avec un exercice lié au domaine du rap, celui du *freestyle**. Dans sa thèse, Marie Sonnette définit le terme ainsi :

> « Originellement, *to freestyle* signifie rapper *a capella* avec éventuellement le soutien d'une personne pratiquant le *beat-box**. C'est également improviser son texte sur le vif ou scander un texte que l'on vient d'écrire. » (Sonnette, 2013, p.694)

En faisant référence à cet exercice pour minimiser un défaut de performance, le rappeur tente donc de réaffirmer sa compétence en tant que rappeur. Pourtant, son groupe utilise normalement peu cette pratique : elle n'est présente ni dans le reste de la prestation scénique, ni dans ses albums. Dès lors, sur quoi se fonde cette mention du *freestyle** comme moyen d'affirmer son authenticité par rapport au rap ?

La réponse ne peut pas être trouvée si l'on se penche uniquement sur les œuvres. Le *freestyle** est un exercice absent des albums, dont les morceaux sont enregistrés et les paroles préparées à l'avance. En revanche, il se retrouve régulièrement dans les concerts liés au rap. En y faisant référence, le rappeur montre comment l'authenticité dans ce genre se construit en partie en lien avec les pratiques qui se déroulent dans certains lieux.

Ce chapitre se propose donc d'entamer l'étude des scènes locales du rap en observant ce qui se joue à l'intérieur des lieux dans lesquels le rap est pratiqué. Je me concentrerai particulièrement sur les endroits investis à un moment précis, celui de l'entrée dans la scène locale, en observant un type d'événement particulier, les *open mic*. Si la définition de ces événements sera détaillée dans la suite de l'analyse, deux caractéristiques expliquent leur intérêt. Parce qu'ils sont des manifestations de type concert, ils permettent d'observer des

pratiques en train de se faire plutôt que des représentations figées. Parce qu'ils jouent un rôle de porte d'entrée dans le rap, ils amènent à observer les normes de la scène et leur intégration par les acteurs qui entrent dans ces univers.

Ces événements seront observés uniquement dans les cas de Paris et d'Atlanta. En raison de la taille de leur scène, ces deux villes sont les seules où se retrouve un « milieu » des *open mic*s. Dans son acception géographique, le terme de « milieu » désigne l'alentour d'un lieu ou d'un sujet, ce qui lui est extérieur mais dans quoi il est plongé (Brunet, 1993). Plutôt qu'un environnement ouvert, il est un « objet global, intégrateur, systémique, ayant une existence et une activité propre » (Lévy, 2013, p.673). Transposé aux *open mics*, ce terme fait référence à un ensemble d'événements, d'infrastructures et de ressources entre lesquels les rappeurs peuvent évoluer. Il sous-entend aussi l'existence de normes spécifiques qui sont révélatrices d'un environnement plus large : celui de la scène locale. Cette configuration ne se retrouve pas du côté des scènes plus secondaires. Bien que le Nord et les Twin Cities accueillent ponctuellement des *open mics*, ceux-ci n'y sont pas suffisamment importants pour faire système.

Se concentrer sur Paris et Atlanta présente un autre intérêt. De par leur rôle important dans le domaine du rap, ces deux régions urbaines possèdent une industrie musicale qui lui est liée. La pratique de ce genre musical y a donc un statut particulier : elle peut plus facilement déboucher sur une carrière. Il s'agira de voir dans quelle mesure cette situation particulière possède une influence localement et ce, dès l'entrée dans la scène.

Les *open mics* permettront ainsi de mettre en évidence le rôle de capitale artistique joué par ces deux terrains, et de nuancer les études menées jusqu'ici sur les deux villes. Alors que la région parisienne a longtemps été observée comme un ensemble générique, cette analyse montrera ce que la pratique du rap dans cette scène doit également à des facteurs locaux. A l'inverse, alors qu'Atlanta a souvent été analysée comme une ville particulière au sein du rap, il s'agira de voir comment y sont aussi produites des conventions qui sont reprises dans le reste du pays.

Ce chapitre permettra donc de livrer des indices sur *le* contexte de production du rap en l'observant à travers *un* contexte spatial précis : celui des capitales du rap. Il montrera comment l'authenticité du genre est définit dans les centres, avant que soit observée sa déclinaison dans des zones plus périphériques.[288].

I. *Authenticity on stage* : l'ancrage spatial du rap à l'échelle des performances scéniques

Les espaces de la pratique sont un des angles d'approche souvent privilégiés par les chercheurs qui mènent des études sur les scènes musicales. Plusieurs travaux considèrent que celles-ci émergent grâce à un réseau d'infrastructures qui soutient les pratiques. Dans le cas du rock alternatif, Straw montre comment l'existence de stations de radios universitaires, de disquaires indépendants et de lieux de représentations constitue un support que les groupes

[288] Une grande partie des éléments présentés dans ce chapitre a déjà formé le cœur d'un article publié précédemment (Guillard, 2014).

peuvent utiliser pour construire leur carrière (Straw, 1991). De même, Gérome Guibert considère que les « scènes locales » en France émergent à partir d'un réseau regroupant des acteurs et des lieux aussi divers que « des collectifs associatifs, les cafés-concerts, les disquaires, les maisons de jeune, les salles de concerts ou les locaux de répétition ainsi que les groupes. » (Guibert, 2006, p.37) Les études menées dans la continuité des réflexions sur les classes créatives vont plus loin dans ce domaine en réduisant les scènes à des « regroupements d'aménités urbaines » (*clusters of urban amenities*) (Silver *et al.*, 2010, p.2293). Dans cette approche, le sens des scènes est déterminé par la disposition de ses aménagements, dont la signification est définie directement par le chercheur (Silver *et al.*, 2010).

D'après ces études, ce serait donc l'articulation entre différents lieux qui conduirait à faire la scène. Pourtant, avant même de circuler entre différents endroits, les acteurs entrent souvent en interaction au sein des lieux eux-mêmes. La scène commence à prendre forme à cette échelle, via les rencontres dans des salles de concert, des stations de radio ou même des studios. Cette importance accordée à la fréquentation des lieux semble être d'autant plus grande dans certains mondes artistiques liés au rap. Dans son étude sur le mouvement hip-hop bruxellois, Benoît Quittelier notait par exemple :

> « La scène ne constitue finalement qu'un petit milieu où tout le monde se connaît de près ou de loin. Pour être identifié comme faisant partie de ce milieu et y trouver une place, il faut nécessairement être régulièrement présent dans les événements, mais également en-dehors du cadre événementiel, dans les lieux de pratique quotidiens. En ce sens, les scènes des différentes disciplines Hip-Hop sont de facto constituées de *pratiquants réguliers* puisque c'est la condition sine qua non pour être identifié comme en faisant partie. » (Quittelier, 2014, p.23)

Cette importance accordée au fait d'être présent *sur place* rappelle des réflexions menées ces dernières décennies dans les sciences sociales francophones. A travers la notion de « capital d'autochtonie », certains chercheurs ont montré comment l'investissement intensif de réseaux de relations localisées pouvait être un élément fondateur de la légitimité des individus dans certains milieux (*Regards sociologiques*, 2010). De même, on peut supposer qu'observer la fréquentation des lieux dédiés au rap permet de mettre au jour les conditions dans lesquelles se créent et se rejouent des normes de la scène.

Analyser la scène à cette échelle réduite nécessite cependant d'adopter une approche différente de celle qui a été employée en *Popular Music Studies*. Les études conduites dans ce champ ont plutôt cherché à observer la présence ou l'absence des individus à certains endroits, ainsi que leur déplacement entre les différentes infrastructures. En situant l'observation au niveau du lieu, c'est à travers leur mode de fréquentation que la scène se donne à voir.

A cette échelle, l'étude de la *scène* rencontre une autre dimension : celle des *mises en scène* des individus au sein d'un espace donné. L'approche des pratiques en ces termes semble particulièrement adaptée au domaine musical, où les artistes s'adonnent à des performances sur scène. Comme le montre Anthony Pecqueux, ce mode d'analyse peut être élargi aux activités menées par d'autres types d'acteurs présents dans les lieux musicaux. Dans un article

visant à faire l'ethnographie d'un concert de rap français, ce chercheur montre que les performances qui s'y déroulent vont bien au-delà de celles des artistes. Dans le public également, ces événements donnent à voir des pratiques variées, qui montrent plus ou moins d'implication vis-à-vis de la prestation des artistes et de la dynamique collective qu'ils initient (Pecqueux, 2003).

Ce rapprochement entre la *scène* et la *mise en scène* se retrouve en français dans l'usage d'un même terme pour qualifier ces deux dimensions. A l'inverse, la langue anglaise utilise deux mots. La « scène » peut d'une part être traduite par son équivalent anglais de *scene*. Elle qualifie alors un ensemble d'individus regroupés localement autour d'une activité commune. L'emploi du terme *scene* n'est d'ailleurs pas limité au seul domaine artistique. Il peut servir à désigner toute activité culturelle se déroulant dans un espace donné et impliquant une diversité d'acteurs (on peut parler de *food scene*, de *sport scene*, etc.). D'autre part, la scène peut être traduite par le terme *stage*. Elle désigne alors le support matériel sur lequel se tient une représentation théâtrale. C'est de ce acception que découle l'expression « mise en scène », qui sert au départ à qualifier les pratiques se déroulant dans cet espace. En langue anglaise, ce glissement est traduit par la mise en verbe du terme (*to stage* signifiant « mettre en scène »). Par extension, le terme peut être appliqué à d'autres domaines que la seule représentation théâtrale. Il désigne alors tout comportement suffisamment travaillé par un individu pour être interprété comme un rôle.

Dans le domaine des sciences sociales, les termes *stage* et *scene* ont été mobilisés par deux traditions de recherche différentes. Cependant, le double sens du terme de scène en français incite à les rapprocher.

Le terme *stage* est utilisé couramment depuis les années 1970 dans les études traitant de la mise en scène de soi dans les pratiques quotidiennes. Nicky Gregson et Gillian Rose notent l'existence d'une double généalogie dans l'observation de cette question en géographie, l'une s'insérant dans la continuité des travaux de Erving Goffman, l'autre à la suite des ouvrages de Judith Butler (Gregson et Rose, 2000). L'ensemble de ces réflexions se rejoignent par l'emploi du terme de « performance ». Dans un numéro de la revue *Géographie et Cultures* consacré aux questions des rapports sociaux de genre (*gender*), Claire Hancock définissait le terme ainsi :

> « Le terme de *performance* renvoie à la représentation d'une pièce, à l'interprétation d'un acteur ou d'un artiste, de même que le verbe *to perform* signifie exécuter, accomplir, jouer (un performer est un artiste ou un interprète). Ses connotations vont donc bien au-delà du terme français « performance » […]. La "performance" de la différence genrée, c'est donc pratiquement sa mise en scène, à l'échelle individuelle » (Note de Hancock, *in* McDowell, 2006)

L'utilisation du terme de « *performance* » hors du domaine artistique est donc due à l'usage relativement large de ce mot en langue anglaise. Mais cela intervient aussi à la suite de travaux en sciences sociales qui ont dressé un parallèle entre les pratiques individuelles et les représentations théâtrales. C'est le cas de ceux menés par Erving Goffman dans son ouvrage évoqué précédemment, *La Mise en scène de la vie quotidienne* (1973a et b). En adoptant la métaphore du théâtre, ce sociologue montre comment les interactions quotidiennes relèvent

d'un dispositif de mise en scène de soi, les individus se plaçant en permanence par rapport aux normes du contexte socio-spatial dans lequel ils évoluent.

En géographie, l'étude des pratiques individuelles sous l'angle de la performance renseigne les normes des espaces dans lesquels les individus évoluent. La performance désigne alors « la pratique en situation d'un individu, en ce qu'elle incarne des normes socio-culturelles qui la régissent mais aussi en ce qu'elle participe elle-même à la reproduction et/ou à la subversion de ces normes » (Chapuis, 2012, p.26).

Les réflexions autour des questions de *stage* et de *performance* peuvent apporter une contribution certaine à l'étude des scènes musicales. Elles permettent d'aller au-delà de l'idée, défendue dans certaines études, que la scène n'est qu'un ensemble d'infrastructures regroupées au sein d'un même espace. Approchée par les performances, la scène apparaît au contraire comme un espace porteur de normes, qui s'expriment à travers des interactions prenant place dans différents lieux.

L'approche par les performances offre également des outils pour analyser les pratiques en situation des individus au sein de la scène, en observant notamment la manière dont celles-ci s'ancrent dans l'espace physique. Goffman montre comment les performances auxquelles s'adonnent les individus dépendent des espaces dans lesquels ceux-ci se situent. Il distingue deux « régions » où s'opèrent des mises en scène de soi bien distinctes : les régions antérieures (*front regions*), dans lesquelles un individu est en représentation par rapport à d'autres personnes, et les régions postérieures (*back regions*), où l'individu peut se laisser aller à d'autres types de comportements et préparer la représentation en devenir (Goffman, 1973a).

Deux décennies plus tard, Dean MacCannell pousse plus loin cette réflexion en la retravaillant par le biais des pratiques touristiques. Il explique comment celles-ci sont guidées par une quête d'authenticité. Lorsqu'ils visitent une destination, les touristes cherchent à partager des moments de la « vraie » vie des habitants, en allant au-delà de la mise en scène factice qui leur est proposée. Pour répondre à cette demande, les offres touristiques mettent en place un ensemble d'arrangements qui donnent l'impression aux touristes de sortir des sentiers battus et de découvrir l'arrière-scène. Ce qui est montré, cependant, ne correspond pas à des coulisses (*back stage*), mais à une mise en scène des coulisses (*staged back regions*), qui témoigne d'une performance de l'authenticité. MacCannell reconsidère par ce biais la dichotomie effectuée par Goffman entre des régions antérieures et postérieures : plutôt que de les considérer comme deux termes d'une opposition binaire, le chercheur les interprète comme deux extrémités d'un gradient entre lesquelles se trouvent une multitude d'espaces intermédiaires (MacCannell, 1999).

Ces réflexions ont un intérêt pour l'étude des scènes. Elles permettent de penser la valeur attribuée aux différents espaces de la scène, et ce à deux échelles différentes. Correspondant à un contexte spatial rassemblant différents lieux, la scène est d'abord un espace dans lequel se retrouvent des régions antérieures, des régions postérieures et des espaces intermédiaires. Il existe des lieux plus ou moins ouverts sur l'extérieur, allant de ceux investis par le public à d'autres dédiés aux professionnels du secteur. Mais l'opposition entre différentes régions se retrouve également au sein des lieux eux-mêmes. Au sein d'une salle de

concert, on peut par exemple retrouver une distinction entre une « scène » et des « coulisses », qui sont nommés comme tels.

Ces réflexions sur la performance permettent aussi de penser la mise en scène des acteurs au sein des différents espaces de la scène. Dans son étude, MacCannell montre comment les espaces fréquentés par les touristes sont évaluées en termes d'« authenticité ». Valeur centrale pour les pratiques touristiques, cette dernière l'est aussi pour les musiques populaires. Penser les interactions au sein de la scène en termes de performance amène ainsi à voir comment, dans les lieux de la scène, peut s'élaborer et se retravailler des normes de l'authenticité propres au genre rap.

Observer les performances au sein de la scène permet donc d'aller plus loin dans l'analyse de l'ancrage spatial du rap. Ce cadre conduit à montrer comment, avant même d'être l'objet mis en scène dans les œuvres, l'espace est le lieu de la performance des rappeurs. Les concerts sont, à ce titre, un bon point de départ pour observer ces pratiques. Ils témoignent de la façon dont les performances du corps prennent place à l'échelle des lieux, avant de voir comment ces derniers s'articulent entre eux.

II. Les scènes rap au prisme des *open mics*

Dans son étude sur le rap à Atlanta, Murali Balaji explique que, « pour beaucoup de rappeurs émergents, il y a différents moyens fondamentaux pour acquérir de la visibilité : assister à des concerts localement et tenter de captiver l'audience durant des sessions d'*open mics*, enregistrer des démos et des CDs et les envoyer aux producteurs locaux ou aux stations de radio, ou vendre des CDs directement aux consommateurs locaux[289] » (Balaji, 2009, p.151). Pour les rappeurs, les *open mics* ne sont donc qu'une stratégie comme une autre pour se faire connaitre localement. Cependant, ils correspondent à des terrains particulièrement fructueux pour l'étude des scènes.

1. Les *open mics* : définition et intérêt de l'objet d'étude

Le terme d'*open mic* désigne un événement s'apparentant à une scène ouverte : le micro y est disponible pour toute personne désirant interpréter quelques morceaux ou quelques couplets, moyennant l'inscription préalable sur une liste ou le paiement d'un droit quelconque.

Dans les deux villes, cette étiquette est utilisée par les acteurs pour qualifier des événements assez divers. Ce n'est donc pas tant un format uniforme qui semble définir les *open mics* que quelques grands traits caractéristiques qui les distinguent d'autres types de concerts dédiés au genre rap. Le mode de sélection et de rétribution des artistes les oppose à des spectacles organisés sur la base d'une direction artistique : la présence sur scène des artistes ne dépend pas du choix d'un programmateur, ce qui rend ces événements accessibles

[289] "For many up-and-coming rappers, there are several key ways of getting visibility: attending local concerts and attempting to sway audiences during open mic sessions, recording demo tapes and CD's and sending them to local producers or radio stations, or selling CD's directly to potential consumers"

à des individus situés hors des réseaux professionnels et dominants du rap. Cette différence dans le mode de sélection entraîne une absence de rémunération des artistes se produisant sur scène. Les *open mics* se démarquent en cela des locations de salles parfois effectuées par certains rappeurs afin d'assurer leur propre promotion. On y trouve une distinction stricte entre les individus qui organisent l'événement et ceux qui s'y produisent. Enfin, c'est le grand nombre d'artistes présents sur scène qui caractérise les *open mics*, les distinguant en cela de toute forme de concert orienté autour d'un ou de quelques groupes.

Les *open mics* sont donc des lieux qui ont une certaine place pour les artistes. En raison de leur accessibilité, ils sont l'une des portes d'entrée dans la scène rap, avant la signature sur un label ou le passage en radio. Mais ils sont aussi des lieux où les rappeurs se familiarisent avec les normes de la scène au moment où ils désirent s'y intégrer.

Par ailleurs, les *open mics* eux-mêmes possèdent une certaine place au sein de la scène. Ils tendent à regrouper la frange dite « underground » des artistes qui s'y produisent. Ce dernier terme est souvent utilisé dans le milieu du rap pour désigner des artistes ou des groupes qui n'ont pas (encore) de succès commercial et opèrent hors des circuits de production dominants de l'industrie musicale. Situés en bas de l'échelle, si l'on en croit le niveau de notoriété des artistes au moment où ils s'y produisent, ces événements peuvent néanmoins avoir une réputation au sein du genre musical qui n'est pas à minimiser. Dans certains événements se déroulant à Atlanta, il m'arrivait ainsi d'entendre des artistes déclarer venir de villes comme Saint Louis, Miami, ou New York et avoir fait la route spécialement pour s'y produire.

Cette place des *open mics* se définit également par rapport aux régions antérieures et postérieures de la scène. En tant que premier mode d'entrée de certains rappeurs au sein de la scène, ils peuvent être situés au premier stade de la chaîne de production du rap. Certains des modes d'organisation que l'on retrouve dans ces événements témoignent de logiques propres à cette sphère, comme la présence fréquente d'un jury chargé d'évaluer les performances des artistes et de remettre un prix aux meilleures d'entre eux. Cependant, ils ne sauraient être considérés pleinement comme une « arrière-scène ». Les *open mics* sont un endroit où les artistes se mettent en scène auprès d'un public, plus ou moins investi dans ce genre musical en fonction des cas, et où ils acquièrent un premier contact avec des fans potentiels. Ils seraient donc plutôt à considérer comme une région de mise en scène des coulisses (*staged back region*), au croisement entre la sphère de la production et de la réception.

Comme le signalait Murali Balaji, les *open mics* ne sont pas la seule ressource disponible pour les artistes émergents. Ils représentent une stratégie parmi d'autres, au même titre que la conception et la vente de CD. Cette importance est d'autant plus relative que, à l'heure d'Internet et des réseaux sociaux, les artistes peuvent diffuser leurs produits en ligne, les envoyer à des personnes ressources et construire un premier « buzz » sur cette base. Ce type de dispositif trouve un écho surtout chez les rappeurs désireux de mettre en avant la prestation *live* et les interactions en face à face avec d'autres membres de la scène. Le choix de participer ou non à des *open mics* révèle ainsi une stratégie de la part des artistes pour mener

leur carrière en investissant ou, au contraire, en évitant le réseau d'interconnaissance de la scène locale[290].

L'investissement d'un segment de la scène ou d'un autre ne se fait pas de manière exclusive : un certain nombre de rappeurs doublent leur fréquentation des *open mics* d'un investissement intense des réseaux sociaux ou des sites de partage de vidéos. Les organisateurs des événements eux-mêmes tendent de plus en plus à effectuer un enregistrement vidéo de certains des moments forts de leurs soirées, qu'ils partagent par la suite sur la toile. Dans certains cas, la mise en ligne des vidéos participe à la notoriété des événements ou des artistes qui s'y produisent, notamment du côté français[291].

2. Economie et format des *open mics* dans les capitales du rap

Les éléments présentés dans ce chapitre se fondent sur des enquêtes réalisées à Paris et à Atlanta entre août 2012 et janvier 2014. Elles ont consisté à observer de manière suivie plusieurs événements dans les deux villes. Dans ces différents événements, j'ai examiné à la fois les performances des artistes, les autres types d'interactions se déroulant dans les salles de concert, et les modes d'aménagement et d'utilisation de l'espace de la salle. Ces observations ont été complétées par une analyse du discours des acteurs en présence, afin de repérer le sens qu'ils accordent à différentes performances. Enfin, j'ai recueilli du matériau documentaire (en ligne et imprimé) lié à ces soirées, afin d'avoir une idée de la manière dont se faisait leur promotion.

Loin d'être un terrain prévu dès le début de l'enquête, les *open mics* se sont révélés importants au fur et à mesure de la fréquentation des scènes, suite aux références qui y étaient faites dans plusieurs entretiens. Le protocole d'enquête n'a donc pas été le même selon les villes étudiées.

A Atlanta, trois événements ont été suivis de manière régulière et forment la base de ce travail. L'observation s'est faite de manière discontinue, au fur et à mesure des différents allers et retours dans la ville. Sur ce terrain, la question des *open mics* a été l'objet de multiples discussions avec des artistes participants ou leurs managers* sur la signification de tels événements, lors d'entretiens ou de moments plus informels. Si aucun entretien formel n'a été obtenu auprès des organisateurs, une étude systématique de leur discours sur les réseaux sociaux et durant la tenue des événements a été effectuée.

A Paris, deux *open mics,* situés intra-muros*,* ont été observés sur le long cours. Ces enquêtes ont été complétées par une fréquentation ponctuelle d'autres événements du même type, ainsi que par un travail documentaire sur le sujet afin d'évaluer la représentativité des éléments observés. Un entretien a été fait spécifiquement avec les organisateurs de chacune des manifestations suivies. De même qu'à Atlanta, aucun entretien avec des rappeurs ne s'est

[290] Les ressorts de ces stratégies seront explorés plus en détail dans le chapitre 6.

[291] L'exemple le plus conséquent de cette visibilité en ligne se retrouve sans doute avec le *battle** a capella Rap Contenders, organisé en France depuis 2010. Au 23 octobre 2015, 22 des vidéos postées sur la chaîne Youtube liée à l'événement accumulaient ainsi plus d'un million de vues chacune (source : https://www.youtube.com/user/Fuckallcrew/videos)

focalisé uniquement sur les *open mics*. Cette thématique a cependant été soulevée à plusieurs reprises dans les discussions formelles et informelles effectués auprès d'artistes.

L'ensemble des éléments analysés et certaines des personnes interrogées ont été anonymisés pour ce chapitre. En effet, le réseau des *open mics* formant un milieu relativement réduit, certains des participants et des organisateurs sont largement connus au sein de la scène locale. En citer certains nommément aurait impliqué de ne pas utiliser des propos qui, bien qu'intéressants pour l'enquête, auraient pu poser problème pour leur fréquentation de la scène. L'anonymisation a été facilitée par le fait que, contrairement à l'étude des œuvres ou des parcours d'artistes, celle des *open mics* ne nécessitait pas forcément de nommer les événements individuellement.

Dans les deux cas, les enquêtes ont été menées à une période où les *open mics* étaient devenus des événements importants au sein de la scène locale. A Atlanta, leur développement est étroitement lié au statut de cette métropole comme capitale du rap, ce qui a conduit à l'émergence d'un milieu spécifiquement dédié au rap au sein de la ville. A Paris, l'enquête s'est déroulée lors d'un des points d'orgue d'un système qui semble fonctionner par vagues. Parmi les participants ou les organisateurs rencontrés, plusieurs affirment avoir commencé à s'investir dans ces événements au début des années 2000, notamment lors de soirées organisées au Batofar. Après une période de creux, une nouvelle vague d'*open mics* aurait émergé à la fin de la décennie. Elle est due entre autres à l'initiative de certains artistes de la période précédente qui seraient passés du côté de l'organisation. Cette ancienne génération a été rejointe par une nouvelle vague d'artistes, qui voit en ces événements une porte d'entrée pour s'insérer dans la scène parisienne. Dans les deux villes, la réputation des *open mics* a été renforcée par les larges succès commerciaux rencontrés récemment par des artistes ayant fait leurs premières armes dans ce milieu.

Des grandes tendances se dégagent dans le format des événements pour chacun des milieux observés. A Atlanta, les manifestations s'inspirent souvent du modèle des *showcases* : les artistes arrivent avec un produit fini (un ou plusieurs morceaux), qu'ils doivent interpréter ou passer tel quel sur scène après s'être brièvement présentés. A Paris, les *open mics* semblent accorder une moins grande importance au produit fini. Entre tremplin* et *battle**, ils sont plus orientés sur la compétition entre rappeurs et laissent plus de place aux formes d'improvisation rappées, les *freestyles**. Lorsque les artistes rappent sur un instrumental*, celui-ci peut parfois être choisi par le DJ. La compétition entre rappeurs, en revanche, ne prend pas forcément la forme d'une confrontation en face à face, mais plutôt celle d'une évaluation par le public ou par un jury extérieur. Il en résulte une différence dans l'extension géographique des événements observés dans les deux villes. Alors qu'à Atlanta, il s'agit de manifestations locales, organisées de manière régulière, les *open mics* observés à Paris font souvent partie de compétitions plus larges, qui peuvent parfois se tenir sur l'ensemble du territoire national.

Il existe également certaines différences entre les concerts en termes économiques. Pour les spectateurs, le tarif d'entrée est à peu près semblable d'une ville à l'autre. Lorsque l'événement n'est pas gratuit, la somme demandée reste modique et n'excède jamais 15 euros. Du côté des artistes, la situation est bien différente. A Paris, il est généralement demandé aux rappeurs de s'acquitter uniquement du droit d'entrée et de s'inscrire sur une

liste alors qu'à Atlanta, certains événements requièrent le paiement d'un droit d'inscription pouvant coûter jusqu'à une centaine de dollars.

Malgré ces différences, les *open mics* regroupent dans les deux cas un public fidèle et averti. En effet, du fait des processus de diffusion de l'information, il est parfois difficile d'assister à ces manifestations si l'on n'est pas investi au préalable dans le monde du rap local. Par ailleurs, la forme des événements fait qu'ils sont particulièrement utilisés par les artistes désirant faire leurs premières armes et qu'ils sont donc fréquentés par cette frange de la scène locale. Après avoir assisté à plusieurs événements pendant une courte durée, il m'était donc possible de retrouver certains protagonistes d'une soirée à l'autre, comme s'il ne s'agissait pas de manifestations séparées, mais d'un vaste réseau investi par des acteurs récurrents.

III. "Started from the bottom now we here[292]": les *open mics* à Atlanta, entre performance et performativité

« Yeah yo, imaginons qu'on est en '98
Que je mange mon repas dans des plateaux en polystyrène
Que j'essaye d'être le prochain rappeur à sortir d'Atlanta (A-Town)
Espérant une signature sur un label pour étancher ma peine »

"Yeah yo, let's pretend like it's '98
Like I'm eatin' lunch off of Styrofoam trays
Trying to be the next rapper coming out the A (A-Town)
Hoping for a record deal to ignore my pain"

(« Airplanes Part. 2. », B.o.B., 2010, AA30)

Lorsque B.o.B. sort son premier album en 2010, sa relation à la ville d'Atlanta est très peu mise en avant. En revanche, le rappeur évoque à plusieurs reprises son parcours dans la scène locale. Il explique sa difficulté à se faire connaître, son cheminement au sein de la scène, son succès accompli avec la sortie de son album et sa peur d'être lâché par le public qui l'a soutenu jusque-là.

Au sein de ce cheminement, les *open mics* semblent avoir joué un rôle important. Bien qu'il ne les évoque pas directement dans son premier album[293], la référence à cet artiste se rencontre fréquemment lorsque l'on assiste à ces événements au sein de la ville. Sa *success story* est d'ailleurs l'un des éléments mis en avant par un artiste émergent, lorsqu'il explique les raisons qui le poussent à fréquenter les *open mics* locaux :

> « Parce que B.o.B., c'est comme ça qu'on l'a signé. Outkast pareil. C'est là-bas que tous les gens qui cherchent des talents vont voir les gens émergents parce que c'est difficile de mettre des shows en place toi-même et d'avoir beaucoup de monde qui va venir. Donc tous les artistes émergents s'inscrivent dans les *open mics* pour faire des scènes et pour

[292] « Started from the bottom », Drake, 2013.

[293] Il y fait en revanche référence dans un album suivant, publié après la période définie pour la constitution du corpus. Voir notamment : "*After school open mic night rockin' stages*" (« One Day », *in* B.o.B, 2013)

> que les gens écoutent leur musique. Si tu ne t'inscris pas aux *open mics*, tu ne vas jamais faire de shows au départ. » (MT Motherland Boy, 02/10/13)

Alors même qu'Atlanta a été la ville d'origine de nombreux rappeurs à succès, suivre le parcours d'un B.o.B. constitue un chemin jonché de difficultés. En effet, à Atlanta, les *open mics* sont le lieu de performances assez singulières qui, de prime abord, semblent envoyer des signaux contradictoires. Dans un article dans le punk, Djemila Zeneidi-Henry montrait comment les performances des personnes qui se réclament de cette musique ne pouvaient être comprises sans adopter différents niveaux de lecture (2005). De la même manière, il est nécessaire de procéder en plusieurs étapes afin de de saisir l'entière complexité de ce qui se joue dans les *open mics* du rap.

1. Des lieux de mise en scène de la célébrité...

Pour un regard extérieur, les *open mics* observés à Atlanta présentent à première vue des signes d'événements situés au centre d'un *star system* local.

Ils sont caractérisés tout d'abord par la présence d'un éventail relativement large d'acteurs investis dans le monde du rap. Celle des journalistes, notamment, semble témoigner de l'importance de l'événement : ils constituent des acteurs particulièrement visibles, en raison des flashs imposants de leurs appareils photos. On peut les voir à différents endroits de l'espace scénique, prenant des photos ou effectuant des interviews d'artistes en marge du concert. Cependant, à l'inverse des pratiques habituelles dans les concerts, leurs appareils ne sont pas systématiquement orientés vers l'espace scénique : ils se tournent au contraire vers le public (Figure 23). Cette situation donne l'impression que l'*open mics* accueille des personnages célèbres de la scène rap locale. Qui plus est, elle amène à penser que les personnages les plus importants ne sont pas forcément ceux en train de rapper devant un public, mais ceux qui se trouvent dans le public.

On constate également dans les *open mics* une mise en scène vestimentaire et corporelle individualisée et marquée. Celle-ci ne semble pourtant pas révéler l'appartenance à un collectif, comme dans le cas des punks français étudiés par Djemila Zeneidi-Henri (2005). Leur variété fait plutôt penser à un désir d'être remarqué individuellement, dans une logique assez proche des défilés lors des remises de prix dans l'industrie musicale ou cinématographique. Certains codes de cet univers sont largement adoptés dans les concerts à Atlanta, comme les *photocall*. Dans les événements liés aux industries culturelles, ce terme fait référence à une séance de photographie où les personnalités présentes prennent la pose devant un panneau publicitaire regroupant les différents sponsors de la soirée. Cette pratique est d'ailleurs monnaie courante à Atlanta, au-delà même du milieu des *open mics* (Figure 24).

Figure 23 : Performances d'artistes et de journalistes dans les *open mics* d'Atlanta

(Photos : S. Guillard)

Interview d'une artiste dans la partie VIP d'un club
(26/02/13)

Un photographe dos à la scène
(02/04/13)

Interview d'artiste à l'arrière de la salle de concert (02/04/13)

Figure 24 : Organisateur de soirées en séance de *photocall*

(Photo : S. Guillard, 17/11/13)

Ces impressions se retrouvent également dans le discours des présentateurs. Ceux-ci annoncent souvent les artistes passant sur scène avec une emphase particulière, en précisant à quel point il est exceptionnel de les voir maintenant, étant donné le succès dont ils bénéficieront rapidement. Les rappeurs eux-mêmes, avant de se produire, prennent généralement le soin de détailler leur impressionnant CV, mentionnant le nombre de vues de leurs clips sur Youtube ou les collaborations qu'ils ont pu faire avec des têtes de file de la scène d'Atlanta. Tout se passe comme si les *open mics* voyaient défiler un ensemble de stars ou, *a minima*, de personnes déjà engagées sur la droite ligne du succès commercial.

2. ... Par des individus en quête de reconnaissance

Pourtant, d'autres aspects des performances contrastent avec cette description. Cela se retrouve tout d'abord dans les comportements des journalistes : après avoir pris une photo, ils abordent généralement la personne photographiée en lui confiant leur carte de visite. Au même titre que les rappeurs, qui cherchent à faire connaître leurs produits musicaux, les journalistes présents sont généralement des bloggeurs en recherche de collaborations.

Cette présence d'un grand nombre d'acteurs en quête de réseau donne parfois lieu à des décalages par rapport aux performances attendues dans un concert. Lors d'un des *open mics* observés, je vis par exemple circuler entre les tables une jeune femme présentant des photos d'elle en sous-vêtements, prises par un photographe professionnel. L'objectif de la démarche était de montrer sa capacité à faire du mannequinat et à figurer dans les clips de rap. Loin d'être uniquement orientés autour de prestations d'artistes, les *open mics* donnent donc l'impression d'un événement où chacun se met en scène, selon des logiques empruntées au spectacle vivant, mais aussi à l'industrie de la musique enregistrée. Ici, l'activité de mannequinat ne se rattache pas au domaine de l'interprétation scénique, mais bien à celui du clip, et à la distribution genrée des rôles que l'on y retrouve fréquemment entre un artiste masculin au premier plan et des mannequins féminins jouant le rôle de figurant.

Des décalages se retrouvent également dans l'aménagement de l'espace de la salle. Par rapport à la disposition standard d'une salle de concert, certains éléments semblent parfois ne pas être à leur place. Dans l'un des événements observés, on pouvait trouver, autour des lavabos des toilettes, un ensemble de produits de maquillage destinés aux artistes. Dans ce cas, la distinction habituelle entre les différents espaces de la salle de concert semble quelque peu troublée. En effet, dans ce type de lieux, l'endroit destiné au maquillage des artistes est généralement situé dans des coulisses, ceux-ci ayant justement pour vocation de permettre la préparation de la représentation à venir. Or, cette zone semblent ici exposée dans une région qui, bien que moins mise en avant que la scène, est accessible à tout individu fréquentant l'endroit en tant que simple auditeur. Plutôt qu'à des coulisses l'espace dédié au maquillage s'apparente à une « *staged back region* » (MacCannell, 1999), une zone de mise en scène des coulisses. Cette anecdote révèle l'existence une grande importance accordée à la mise en scène de soi, y compris au-delà de l'espace scénique. Mais elle montre également que, loin d'être portée uniquement par les artistes, cette convention est explicitement encouragée par les organisateurs.

3. La mise en scène de soi comme expression performative

Les signaux contradictoires véhiculés par les performances incitent à procéder à un troisième niveau de lecture. Les pratiques doivent pour cela être mises en perspective avec le but recherché par les personnes qui les encouragent. L'explication n'est alors pas tant à chercher du côté de la performance que de celui de la performativité. Loin de se limiter à un simple processus de mise en scène de soi, les performances des individus constituent des « pratiques réitérées et citationnelles par lesquelles les discours produisent les effets qu'ils décrivent[294] » (Butler, 1993). L'exemple des *open mics* à Atlanta constitue en cela une bonne illustration de l'idée selon laquelle « la performance – ce que les sujets individuels font, disent, extériorisent – et la performativité – les pratiques citationnelles qui reproduisent et/ou subvertissent le discours, ce qui permet et discipline l'expression des sujets et leurs performances – sont intrinsèquement connectées » (Gregson, Rose, 2000, p.434).

Pour cela, il faut analyser ces événements en lien avec la place qu'ils occupent dans le monde de l'industrie musicale : deux des *open mics* observés étaient organisés par l'un des principaux labels de la ville. De plus, la présence des membres éminents de l'industrie musicale durant la manifestation était régulièrement mise en avant au cours des soirées.

Cela se retrouve dans le type de discours publié sur Facebook par les gestionnaires de la page consacrée au *Spotlight Open Mic*[295], événement organisé par l'un des principaux labels de rap d'Atlanta (Encadré 2). Il y est annoncé que l'événement suscite l'intérêt des personnes travaillant dans l'industrie musicale, qui assistent aux concerts à la recherche de futurs artistes avec qui signer un contrat. Celles-ci ne seraient d'ailleurs pas les petites mains de ces labels, mais bien celles qui prennent les décisions (*executives*) et qui seraient en mesure de façonner les goûts musicaux de demain (*tastemakers*). Se produire à cet événement est présenté comme une opportunité considérable pour devenir à terme la prochaine star du rap américain.

Encadré 2 : Quelques exemples de statuts publiés sur la page Facebook du *Spotlight Open Mic*

(Atlanta, octobre - novembre 2013)

"You never know what industry tastemakers in the building TONIGHT! Come out #NETWORK" (10/10/13)
"The opportunities are real.. [Spotlight]OpenMic can be a life changing experience!! 11/14" (29/10/13)
"November 14th a superstar will be found! Is that you?" (01/11/13)
"****** from Atlantic records was in the building last month… There is no telling who will be there on the 14th!" (01/11/13)
"Execs from Sony, Interscope, Atlantic and Def Jam have all been to @[Spotlight]OpenMic, scouting for talent! Be there 11/14" (02/11/13)
"We rarely put our invited execs on the spot, once they hear something they like they always get with the artist @[Spotlight]OpenMic 11/14" (publié le 04/11/13)

[294] "reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names"
[295] Le nom de l'événement a été modifié afin de préserver l'anonymat des événements observés.

Ces discours sont repris durant les soirées par les présentateurs. Il y est régulièrement annoncé que plusieurs personnalités importantes se trouvent dans la salle. Parfois nommées, elles sont le plus souvent présentées comme dissimulées dans le public, ne se dévoilant que si elles en viennent à détecter un « vrai talent ». Il en résulte un encouragement à la mise en scène permanente, les organisateurs rappelant régulièrement que « l'on ne sait jamais qui vous regarde » (*you never know who is watching you*). Des modèles de réussite sont égalements mis en avant par les organisateurs, comme la figure de B.o.B., mentionnée précédemment. Dans les soirées observées, il est souvent signalé qu'il a joué à l'*open mic* en question, ou que c'est la fréquentation intensive de ce type d'événements qui lui a permis de percer.

C'est dans ce contexte que l'on peut comprendre les performances mises en place par les artistes dans les *open mics* à Atlanta. Dans son livre sur la scène rock à Liverpool, ville majoritairement ouvrière, Sarah Cohen montrait comment l'investissement dans ce genre musical constituait une opportunité économique à part entière, qui se révélait aussi acceptable que de chercher un emploi à plein temps dans d'autres secteurs d'activités (Cohen, 1991). A Atlanta, le rap occupe un rôle du même ordre. Le coût d'entrée dans cet univers est peu élevé. Commencer à rapper ne nécessite pas un investissement économique important, dans la mesure où il n'y a pas besoin d'acheter d'instruments de musique, ni de s'entourer d'autres personnes pour former un groupe. De plus, le contexte économique lié au rap est présenté localement comme particulièrement favorable. Comme le présentent les organisateurs d'*open mics*, la scène locale est un endroit que les représentants de labels arpentent à la recherche de la prochaine star. Dans ce contexte, les *open mics* semblent être des occasions particulièrement intéressantes : en plus de constituer des infrastructures efficaces pour se produire à moindre coût, ils permettent d'entrer en contact avec des membres de l'industrie musicale, avec l'espoir d'obtenir une signature sur un label.

Cependant, si les opportunités économiques à la clé sont extrêmement conséquentes, seul un petit nombre de personnes est sélectionné parmi l'ensemble des prétendants. Y compris en haut de l'échelle, la situation professionnelle des rappeurs à Atlanta est d'une instabilité extrême. L'histoire du rap local abonde en « stars d'un titre » (*one-hit wonder*[296]), qui ont sombré dans l'oubli après avoir sorti un single* à succès. A l'échelle locale, il en résulte une concurrence extrêmement importante entre des artistes désireux d'atteindre le sommet.

Les performances des artistes peuvent alors être interprétées comme une manière de se distinguer des autres candidats potentiels. L'objectif est de se faire remarquer par les quelques personnes qui comptent dans l'assemblée en montrant, par une certaine mise en scène de soi, que l'on a la carrure pour être la prochaine star. Pour cela, le moyen le plus couramment utilisé est de suggérer, par différents stratagèmes, que l'on a déjà réussi sa carrière avant même de la commencer. Cette stratégie rappelle une pratique déjà évoquée à propos des morceaux de rap : celle de l'*ego trip**. Ce terme désigne les procédés par lesquels le rappeur se met en avant, en démontrant son talent d'artiste dans le cadre d'une compétition entre pairs. Les rappeurs recourent habituellement à ce procédé dans les paroles de leurs morceaux. Pourtant, dans la scène d'Atlanta, il se manifeste à travers un discours sur

[296] Expression par le rappeur Scotty ATL, entretien réalisé le 22/03/13

la pratique et une logique de présentation de soi, s'insérant tous deux dans une stratégie plus large de développement de carrière. Sur un blog répertoriant les différents concerts et tournées d'artistes ayant lieu à Atlanta, on pouvait voir par exemple l'annonce par un artiste de sa « tournée » dans l'Etat de Géorgie (Figure 25). La manière dont celle-ci était annoncée laissait supposer une pratique d'artiste professionnel, ayant déjà acquis six opportunités pour se produire en moins d'un mois. Pourtant, la grande majorité d'entre elles était en fait constituée d'*open mics*, au sein desquels le rappeur s'était inscrit pour interpréter quelques morceaux.

Cette annonce reflète également un glissement dans le statut occupé par les *open mics*. Dans la mesure où ils constituent des occasions pour se produire dans des conditions professionnelles moyennant le paiement d'une inscription, ils ne présentent finalement pas une si grande différence avec des concerts en bonne et due forme donnant à voir une succession d'artistes. Ils fournissent une occasion pour jouer à moindres frais, et ce malgré l'absence de contacts dans l'industrie musicale locale, avec l'espoir que la mise en scène orchestrée par l'artiste puisse lui permettre d'être détecté par des acteurs clés de la scène.

Cette logique est résumée au sein de la scène par l'expression « fake it 'till you make it »[297] Elle signifie que, si l'on arrive à bien incarner un rôle correspondant au statut que l'on désire acquérir, il serait alors possible que certaines personnes finissent par se prendre au jeu, et que l'apparence de succès que l'on donne à voir se traduise ensuite par des opportunités économiques concrètes.

Figure 25 : La « tournée » des *open mics* d'un artiste d'Atlanta

Mis en ligne sur http://schweinbeck.tumblr.com, février 2013

[297] On pourrait traduire cette expression par « tricher jusqu'à ce que l'on réussisse » ou encore « fais semblant jusqu'à ce que ça se réalise ».

4. Performances et normes de la scène

Dans le milieu des *open mics* à Atlanta, les performances mises en place vont avoir des conséquences à deux niveaux : celui des artistes et celui des événements.

Il va d'abord y avoir une influence sur les pratiques des artistes. A travers les stratégies qu'ils mettent en place, les artistes vont chercher avant tout à anticiper ce qu'ils considèrent comme des attentes émanant du haut. Le terme de *tastemaker*, employé au sein du *Spotlight Open Mic*, reflète bien l'idée d'une poignée d'acteurs qui façonne à la fois les productions musicales des artistes et les goûts de l'audience. Ce positionnement par rapport à une industrie musicale surplombante va avoir des conséquences sur le type de rap présenté, poussant les performances dans deux directions.

D'un côté, les rappeurs vont chercher à se conformer à ce qu'ils imaginent être les exigences de l'industrie musicale qu'ils cherchent à toucher, entraînant notamment un alignement des productions artistiques sur certaines normes de classe, de race ou de genre. Lors d'un événement, j'ai pu entendre un artiste déclarer avant sa prestation sur scène : « Un rappeur d'ici nommé T.I. a déclaré une fois que si l'on n'arrivait pas à faire entendre ses morceaux dans un *strip club*, on n'aurait jamais de succès à Atlanta. C'est pourquoi j'ai décidé de faire un morceau pour les *strip clubs* » (14/03/13). Il s'en est suivi un morceau reprenant l'ensemble des codes associés à cet univers et aux activités qui s'y déroulent. Loin d'être une pratique marginale, ce genre de convention semble encouragée par les organisateurs des soirées. L'artiste en question remporta à l'issue de l'événement le prix de la meilleure peformance et les opportunités économiques allant avec.

D'un autre côté, les rappeurs vont tenter de prouver en quoi ils doivent être remarqués, en mettant en place une rhétorique dans laquelle ils affirment leur indépendance par rapport aux cadres préétablis de la scène. Plutôt que d'affirmer s'inscrire dans des formats déjà existants, un certain nombre d'artistes rencontrés au cours de l'enquête déclaraient que la seule injonction à laquelle ils répondaient était celle d'être « créatif ». Cette idée n'implique pas un éloignement total de toute norme existante, mais plutôt un positionnement par rapport aux conventions associées au rap local. Il s'agit pour les artistes d'effectuer de petits écarts par rapport à la norme tout en respectant globalement les conventions du monde de l'art dans lequel ils s'inscrivent (Becker, 2010).

Ce contexte va également avoir des conséquences sur les événements eux-mêmes. Les performances menées par les artistes vont contribuer à entretenir un système économique propre aux *open mics*. Si débuter dans le rap ne nécessite pas un grand investissement financier, se maintenir dans le système des *open mics* à Atlanta demande par contre beaucoup d'argent. Le prix souvent élevé qu'il est nécessaire de payer pour interpréter quelques morceaux se double d'autres pratiques extrêmement coûteuses, comme le fait de distribuer des *mixtapes** après chaque prestation.

Or, dépenser de l'argent est considéré comme un moyen de répondre aux critères supposés de l'industrie musicale. Au sein de la scène, un certain nombre d'acteurs affirmaient au moment de l'enquête que l'une des conditions pour percer dans le monde du rap américain était de développer auparavant un « mouvement » local derrière soi, qui peut montrer les prémisses d'un succès à l'échelle nationale. C'est en conformité avec cette logique que les

artistes inscrits dans les *open mics* s'accompagnent généralement de personnes arborant un t-shirt à leur nom, donnant l'impression d'un soutien local fort (Figure 26).

Figure 26 : Diffuser sa marque : des t-shirts indiquant le site internet et le titre de l'album d'un rappeur

(Photo : S. Guillard, 02/04/13)

En se présentant comme une extension du monde professionnel de l'industrie musicale, les organisateurs d'*open mics* contribuent à encourager cette logique. Régulièrement, ceux-ci félicitent les artistes qui « investissent de l'argent dans leur marque » ("*spend some money on their brand*"). On peut toutefois se demander si ce système ne vise pas à entretenir l'économie des *open mics*, plus que celle des artistes. Dans une discussion informelle tenue sur Internet, un ancien employé d'une major, chargé de dénicher des nouveaux talents à Atlanta, décrivait la scène locale de la manière suivante :

> « [La scène d'Atlanta] est presque comme ce qu'on a appelé la ruée vers l'or dans l'histoire américaine, quand les gens cherchaient à devenir riches rapidement en se regroupant dans les endroits dans lesquels on disait que de l'or avait été trouvé. De la même manière, les gens qui se sont fait le plus d'argent à cette époque étaient ce que j'appelle les commerces intermédiaires : les bars, les hôtels, et même Levi Strauss vendant des jeans aux mineurs. La même chose se passe à Atlanta […]. Les gens font payer les artistes pour jouer dans les *open mics*, les magazines font payer les artistes pour des interviews et pour d'autres services qu'ils appellent "payer pour jouer". […] Ces entreprises se font plus d'argent que les artistes.[298] » (Enquêté n°44, Discussion Facebook, 14/10/15)

[298] "Almost like what they called Gold Fever, in American History, when people looking to get rich quick flocked to various sites where gold was reported to be discovered. Similarly, the people who made the most money back then were what I'd call the auxiliary business...bars, hotels, even Levi Strauss selling

Cette situation ne contribue pas uniquement à la prospérité des *open mics* au détriment des artistes. Comme pour les artistes, elle met les *open mics* dans une position de concurrence. Les annonces effectuées par leurs organisateurs peuvent également être interprétées sous cet angle. Destinées à encourager la mise en scène des artistes, elles sont également une expression performative visant à valoriser les événements dans un marché local concurrentiel : en déclarant que leur manifestation réunit des acteurs clés dans le domaine de l'industrie musicale, et en réutilisant le vocabulaire propre à ce milieu, ils prouvent que leur événement est important, et qu'il doit être fréquenté. En plus du terme d'*open mic*, de nombreux organisateurs qualifient d'ailleurs leur événement de « networking event », suggérant aux artistes que celui-ci est l'endroit où il est possible d'effectuer des rencontres décisives pour leur carrière.

Ainsi, les performances des *open mics* à Atlanta se caractérisent par une anticipation par les artistes de ce qu'ils imaginent être des normes dictées par le haut de la scène, le tout dans un contexte de forte présence de l'industrie musicale et dans une ville où les opportunités économiques sont rares mais conséquentes. Cette situation est reprise au niveau des événements en eux-mêmes, les organisateurs d'*open mics* cherchant à se placer sur un marché local du rap potentiellement concurrentiel.

IV. "Faire partie des vrais": les *open mics* à Paris et la rhétorique de l'authenticité

« On en a fait du chemin, rappelle toi
En 2009 brûler les *open mics* entouré par 5-6 vrais gars »
(« Comme un grand », Fonky Flav, in 1995, 2012)

A première vue, les *open mics* en région parisienne présentent de nombreux points communs avec ceux d'Atlanta. Dans les entretiens, ce type d'événement est présenté comme « un détecteur de talent[299] », permettant aux artistes de « se faire connaître » ou d'acquérir un « buzz[300] ». Les organisateurs font également référence à des groupes français à succès, tels que 1995 ou Sexion d'Assaut, qui auraient obtenu une signature suite à leur fréquentation de ce genre de concert.

Pourtant, si l'objectif général est le même, il existe certaines différences dans le fonctionnement des événements. C'est tout d'abord le type de rap présenté qui contraste avec ce qui peut être observé à Atlanta. La plupart des prestations parisiennes laissent une plus grande part à l'improvisation : dans certains cas, les textes, quand bien même ils ont été préparés en amont, sont récités sur le champ, sur un instrumental* qui n'est pas forcément

jeans to the miners. The same thing is happening in Atlanta […]. People charging artists to perform at the open mics, magazines cha[r]ging artists for interviews, and other what they call "pay for play" services. […] These businesses make more money than the artist."

[299] Entretien réalisé avec un organisateur le 22/01/13 (Enquêté n°38).

[300] Entretien réalisé avec un organisateur le 20/01/14. (Enquêté n°64).

choisi. Or, ce type de mise en scène n'est pas le plus à même de séduire un label à la recherche d'un produit fini. Dans l'un des entretiens avec un organisateur, celui-ci précisait que, si les personnes intervenant dans ses *open mics* étaient pour la plupart des « artistes en développement », ceux-ci avaient cependant « autre chose à leur carte qu'un bon *freestyleur* sur scène » (Enquêté n°38, Entretien réalisé le 22/01/13). Même si les *open mics* sont un moyen d'aider un artiste à évoluer dans sa carrière, ce n'est pas forcément leur seule fréquentation qui semble pouvoir conduire à la signature sur un label.

Le contexte économique dans lequel se déroulent ces événements présente également une différence notable par rapport à ce qui se passe à Atlanta. La majorité des *open mics* observés étaient organisés par des personnes certes investies dans le milieu du rap, mais à des postes extérieurs au monde professionnel de la musique enregistrée. De plus, s'il est de notoriété publique que certains individus travaillant dans ce secteur fréquentent de temps à autres les *open mics*, les organisateurs déclarent ne leur accorder qu'une attention marginale, voire être incapables de les reconnaître.

Dans ce contexte, le milieu des *open mics* parisiens présente de singulières différences avec ce qui peut être observé à Atlanta, tant dans les performances que dans les discours qui les entourent, reflétant des normes de la scène rap bien distinctes de celles qui prédominent dans la capitale de Géorgie.

1. Les performances à Paris : une mise en scène de l'authenticité

Dans le milieu parisien, les contrastes avec les *open mics* d'Atlanta se retrouvent en premier lieu au niveau des performances qui se tiennent dans l'espace de la salle de concert.

Chez les rappeurs, l'accent ne semble pas être autant mis sur la publicité individuelle de l'artiste. Même lorsque l'événement se déroule sous la forme d'une succession de *showcases*, il arrive souvent aux rappeurs de ne pas se présenter avant leur prestation, ou de le faire de manière extrêmement succincte. Cette situation contraste avec celle d'Atlanta, où les artistes prennent le soin de préciser l'ensemble des moyens existant pour se renseigner sur eux ou les contacter, que ce soit leur site internet, leurs profils sur les réseaux sociaux ou même leur numéro de téléphone. De même, les artistes présents dans les *open mics* procèdent rarement à une distribution auprès du public de leur *mixtape** ou de leur carte de visite après leur prestation. Ce n'est pourtant pas faute d'avoir un album à donner. Lors d'un *showcase*, je vis un groupe jeter quelques disques dans la foule, puis déclarer que les autres exemplaires étaient à disposition auprès d'eux pour la somme de 5 euros.

Des différences se retrouvent également dans l'occupation de l'espace par les différents acteurs en présence. Bien que l'on ne retrouve pas de journalistes arborant des appareils photos aussi imposants qu'à Atlanta, certaines personnes dans l'audience prennent tout de même en photo des moments du concert. Alors qu'à Atlanta les journalistes orientaient leurs appareils vers des membres du public, ceux-ci sont tournés vers la scène à Paris (Figure 27). La photo de la Figure 27 présente par ailleurs l'intérêt de montrer une disposition de l'espace où l'emplacement de la scène (où se produit le rappeur) et celui de la fosse (où est présent le public) semblent presque se confondre. Si cette disposition n'est pas généralisable à l'ensemble des événements observés, elle est ici le fait d'une volonté de son

responsable. Durant l'entretien, celui-ci affirmait sa fierté de l'organiser dans un lieu dont la configuration permettait de réduire la barrière entre l'artiste et le public : la salle de concert présentait l'intérêt de ne pas avoir de coulisses, obligeant l'artiste à passer à travers le public pour pouvoir monter sur scène, et à revenir en son sein s'il désirait rester après sa performance.

Figure 27 : Performance d'un rappeur dans un *open mic* parisien

(Photo : S. Guillard, 12/01/14)

C'est d'ailleurs cette focalisation autour de l'espace scénique qui est encouragée par les organisateurs dans les *open mics* observés en région parisienne. Lors d'une soirée, on pouvait ainsi entendre l'hôte demander à plusieurs reprises aux personnes discutant à l'extérieur de la salle de venir regarder les performances des artistes sur scène. A l'inverse d'Atlanta, où les organisateurs semblent plutôt pousser à une mise en scène individuelle constante sur scène ou dans le public, les organisateurs semblent ici distinguer le temps de la performance et celui de l'écoute. C'est ce qu'évoque le manager* d'un groupe roubaisien, venu assister à un des *open mics* parisiens pour promouvoir son artiste :

> « A un moment, je me rappelle qu'il y avait un mec qui était passé, et il y avait tout le monde qui était parti sur le côté pour freestyler. Ils avaient mis une petite instru*. Y a les mecs de l'organisation qui sont venus les voir […] en leur disant : "écoutez les gars, il y a des mecs qui sont en train de passer sur scène. Vous avez fait votre show. Le minimum c'est de venir écouter". » (Steevke, Entretien réalisé le 21/11/13)

Néanmoins, ces appels de la part de l'organisateur supposent que le public ne se concentre pas toujours sur la performance des artistes. De fait, les événements observés ont souvent été marqués par des alternances entre des moments où les spectateurs se

regroupaient pour écouter le concert, et d'autres où ceux-ci se réunissaient près du bar ou sortaient pour s'adonner à d'autres activités (discuter, fumer, etc.).

Bien entendu, ces différences d'attention ne sont pas propres aux événements de type *open mics*. Dans son ethnographie d'un concert de rap, Anthony Pecqueux distingue différents modes de « concernement » de la part de l'audience vis-à-vis de la prestation scénique. En fonction des moments de la soirée, la scène est le point focal de l'attention du public ou un élément plus subsidiaire, pris en compte de manière moins attentive (Pecqueux, 2003). Cependant, dans son article, Pecqueux se concentre sur un concert d'un groupe en tournée nationale. Dans un contexte, comme celui des *open mics*, où de nombreuses personnes dans le public sont investies dans le rap, ces différences d'attention peuvent se trouver décalées.

Ainsi, la conscience focale de la part du public peut parfois surgir à des moments bien particuliers. C'est le cas par exemple d'un événement observé à Paris fin 2012, qui constituait la finale nationale d'une compétition de type *open mic* s'étant déroulée dans l'ensemble de la France. Les prestations des artistes participant étaient entrecoupées de *showcases* de rappeurs confirmés, ayant fait leurs preuves depuis de nombreuses années ou effectuant des tournées nationales. Or, c'est la partie *open mic* qui suscita le plus d'attention de la part du public. Alors que les *showcases* auraient dû constituer un point d'orgue de la soirée, eut égard à la notoriété des artistes s'y produisant, c'est justement ces moments-là que la majorité des personnes présentes dans l'audience choisirent pour sortir de la salle.

Ce peu d'attention porté à la notoriété des artistes a d'ailleurs été évoqué au cours d'un entretien avec un organisateur d'événements. Celui-ci déclare :

> « J'ai déjà invité des gens pas médiatiques, mais indé et poussés par des gros sites Internet, des groupes qui ont 100 000 ou 200 000 vues et qui font des *freestyles** à Skyrock[301]. Ils viennent dans la salle ces gens-là, ils font le refrain, personne dans la salle ne connaît. Et le gars derrière qui passe il a 15 000 vues, tout le monde qui crie par cœur tous ses textes. Même eux ils sont choqués. Mais c'est là qu'ils comprennent : qui est-ce qui t'a écouté ? Est-ce que c'est des gens du rap vraiment ? » (Enquêté n°64, entretien réalisé le 20/01/14)

Ainsi, les *open mics* parisiens semblent raisonner selon des logiques bien différentes de celles qui prédominent dans la scène d'Atlanta. Loin de constituer une extension des logiques de l'industrie musicale professionnelle, ils véhiculent des normes qui semblent faire peu de cas de la notoriété déjà acquise par les artistes. En ce sens, ces événements sont porteurs d'une symbolique bien différente qui se traduit dans les discours tenus par les acteurs de la région parisienne.

[301] Principale radio dédiée au rap sur le territoire national. Au départ issu du mouvement des radios libres des années 1980, c'est à partir de 1996 que Skyrock consacre une grande partie de sa programmation musicale à la diffusion de morceaux de ce genre musical. Elle devient à partir de ce moment-là un acteur décisif pour les rappeurs désirant atteindre une large audience.

2. Pratiques spatiales et références symboliques

A Paris, la fréquentation des *open mics* se double d'un discours mobilisant certaines références. Un des organisateurs donne l'explication suivante à la fréquentation intensive de ses événements par certains artistes :

> « C'est pas compliqué. Toutes les scènes plus ou moins accessibles, ouvertes à tous, on retrouve toujours les mêmes. Parce que c'est les mecs qui ont la dalle, et c'est ça la street crédibilité. » (Enquêté n°38, entretien réalisé le 22/01/13)

Dans cet extrait se retrouvent deux niveaux de discours. A première vue, l'emploi de l'expression « avoir la dalle » suggère que les *open mics* sont avant tout investis par des personnes dépourvues d'opportunités économiques, donc *a priori* marginales dans le monde du rap. Cependant, l'association des pratiques de fréquentation intensive à la « street crédibilité » induit un sens bien différent. Cette expression s'intègre dans le cadre d'un ensemble de références à la « rue » utilisées pour définir « les formes acceptables de coopération » (Hammou, 2009) associées au genre rap dans la région parisienne. La référence à la « rue » est régulièrement employée dans le discours des acteurs du rap ou même chez les chercheurs en sciences sociales, pour désigner le lieu d'origine, réel ou mythique, des pratiques hip-hop. Dans cette acception, le terme renvoie à un espace physique et symbolique, celui de la socialisation d'une jeunesse masculine précarisée, mais aussi de certaines pratiques délinquantes. Cependant, selon Karim Hammou, son usage fait l'objet d'un glissement symbolique dans le monde social du rap français à partir des années 2000. A cette période, on assiste à une professionnalisation de ses acteurs, qui se traduit par l'émergence de lieux revendiquant le rap comme un genre qui leur est propre.

A travers la référence à la rue, c'est donc la différence entre deux grands types de lieux et d'acteurs qui est formulée. D'un côté, il y a les lieux à partir desquels sont énoncées les conventions du genre, celles qui vont être associées à un rap authentique. Ces lieux sont, selon les termes de de Certeau (1990), repris par Hammou, des « lieux propres » du rap. Pour de Certeau, le « lieu propre » est un élément fondateur du pouvoir. Il est un lieu autonome qui permet de porter et soutenir les actions des individus dans un certain domaine, face à une extériorité distincte et bien délimitée. Ces lieux servent de base à l'élaboration de stratégies que les acteurs emploient pour étendre leur pouvoir sur ce monde extérieur. Ils s'opposent à ce que de Certeau nomme des « lieux de l'autre ». Lorsqu'il est au sein de celui-ci, un acteur est dans une position dominée. Il agit dans un espace dont les cadres de pensée et les modes d'action ne sont pas définis par lui. Les acteurs du rap ne peuvent alors recourir qu'à des tactiques afin de détourner la loi définie par une force étrangère. Dans le discours des acteurs du rap francilien, Hammou montre que ces lieux sont assimilés à ceux de l'industrie musicale, dans lesquels le rap reste maintenu au rang de pratique minoritaire.

La référence à la rue, et aux valeurs qui y sont associées, permet donc de qualifier des endroits où, contrairement à d'autres, les normes du rap peuvent s'exprimer pleinement. L'emploi de ce vocabulaire pour qualifier les lieux du rap se fonde sur une analogie effectuée entre le domaine musical et le reste de la société : de la même manière que la rue est un

espace accueillant des populations marginalisées dans la société, les lieux du rap accueillent un genre possédant un statut minoritaire au sein des circuits dominants de l'industrie musicale.

Par ailleurs, la rue désignant un espace de référence pour la pratique du rap, son utilisation pour qualifier les pratiques se déroulant dans des lieux propres au rap permet d'en faire des endroits dans lesquels va se forger la crédibilité des rappeurs. En ce sens, la référence à la rue constitue un « symbole honorifique » servant à qualifier l'« authenticité » des lieux et des personnes qui les pratiquent dans le monde social du rap (Hammou, 2009).

Ce discours se retrouve dans le cadre des *open mics*. L'emploi du terme de « street crédibilité » pour qualifier ce type d'événement permet en effet, dans une logique performative, de les placer symboliquement au centre de la scène. C'est ce qu'évoque par exemple un DJ parisien suite à sa venue dans l'un des *open mics* observés :

> « Ça, ça me faisait vraiment kiffer dans le sens où c'était tout petit, mais il y avait tout le monde. Il y avait 100 keumés, mais qui faisaient tous un truc. De près ou de loin, mais ils étaient dans le business. […] On était là, la rue elle est là, la scène elle est là. Tu as des gens de tous milieux. Bon, ça reste du hip-hop underground donc une classe de personnes un peu ghetto, mais cool. Quand je dis ghetto c'est pas négatif. C'est juste les faits, les gens viennent d'où ils viennent. Mais c'était hip-hop, point. » (Enquêté n°69, entretien réalisé le 21/02/14)

Permettant de définir l'open mic comme authentiquement « hip-hop », l'association de l'événement à la « rue » permet également de le situer au centre de la scène (« la scène elle est là »). A Paris, les *open mics* témoignent donc d'un milieu *underground* parisien dans lequel s'opère un processus de retournement des valeurs. Ce procédé avait déjà été perçu par Stéphanie Molinero, dans son étude sur les publics du rap français :

> « Si certains artistes de rap sont contraints, faute de signature en maison de disque, d'évoluer dans le réseau underground, ce dernier ne fédère pas uniquement ses membres et ses supporters autour de l'idée selon laquelle les rappeurs underground sont ceux qui ne trouvent pas leur place au sein de la musique de masse. L'indépendance n'est pas seulement subie, elle est également revendiquée car porteuse de valeurs structurant le réseau underground » (Molinero, 2009, p.46)

Si Stéphanie Molinero applique ce retournement à la frange underground du rap français dans son ensemble, celui-ci correspond particulièrement bien à la situation observée dans le cas parisien. Dans cette scène, « être underground » ne renvoie pas seulement à une position au sein de la scène, mais également à un système de valeurs spécifique définissant la crédibilité des rappeurs dans le monde social du rap. Dans le cadre des *open mics*, l'enjeu réside alors dans le fait de montrer que, bien qu'éloignés de la sphère de l'industrie musicale et de ses opportunités économiques, ces événements ne constituent pas une ressource par défaut, mais sont bien les hauts lieux de la scène.

On constate donc la mise en place d'une rhétorique performative permettant d'affirmer la crédibilité de ces événements : les rappeurs se produisant dans ce type d'*open mics* sont qualifiés de « vrais » ou d'« authentiques » et les organisateurs ne cessent d'affirmer

que c'est la fréquentation de leurs événements qui va permettre d'évaluer la crédibilité des rappeurs. Ces mécanismes d'évaluation des *open mics* et des personnes se doublent par ailleurs bien souvent d'une revendication d'indépendance de la part des artistes là où, dans le cas d'Atlanta, on constatait plutôt des emprunts au vocabulaire de l'industrie musicale.

De simples tremplins*, les *open mics* à Paris sont donc devenus, dans la première moitié des années 2010, des lieux à investir au sein de la scène, notamment pour les anciens rappeurs désireux de se refaire un nom. C'est ainsi que, dans un article du *Monde*, un membre du groupe Expression Direkt, de retour après 8 ans d'absence, justifie sa volonté de venir jouer dans un *open mic* organisé dans le 20e arrondissement en juin 2012 :

> « Les scènes ouvertes comme les battles* [joutes verbales], ce sont les fondations du hip-hop […]. On vient pour voir ce que les connaisseurs pensent de nos nouveaux textes. » (Weedy, cité dans Binet, 2012, PR5)

3. Les *open mics* comme arènes de l'authenticité

Les critères d'évaluation pour déterminer l'authenticité des artistes sont bien différents de ce que l'on pouvait observer à Atlanta. Alors que, dans cette ville, il s'agit de convaincre des personnes clés dans le domaine de l'industrie musicale, c'est ici le public qui va servir de juge aux prestations des rappeurs. Le terme « connaisseur », employé dans la citation précédente par le rappeur d'Expression Direkt, s'insère dans toute une batterie de termes semblables, tels ceux de « puristes », de « public averti », d'« aficionados », voire même de « fanatiques ». Ces dénominations rappellent la catégorie de l'« amateur », identifiée par Stéphanie Molinero dans ses travaux sur les publics du rap français. Celle-ci a montré comment, parmi les auditeurs de rap, se retrouve un type de personne revendiquant un jugement esthétique sur cette musique et fréquentant assidûment les événements qui lui sont consacrés. Dans les discours qu'elle tient, cette catégorie cherche bien souvent à se distinguer d'un autre type de public, celui que Molinero nomme les « consommateurs », qui n'appréhenderaient le rap qu'en tant que divertissement et seraient incapables de juger de sa qualité artistique (Molinero, 2009).

C'est justement ces « amateurs » que les rappeurs cherchent à atteindre en se produisant dans les *open mics*. D'après ces derniers, il s'agit de la catégorie de personnes légitimes pour évaluer la qualité d'une prestation car ils seraient situés au centre du monde social du rap français. C'est ce qu'évoque un rappeur roubaisien suite à son expérience dans un des événements observés :

> « Quand j'y suis allé, j'ai apprécié le truc. En plus, c'est des puristes là bas. C'est comme dans les salles de sport. Tu sens la sueur et les tripes ! (*rires*) […] Et c'est rare de trouver des salles comme ça sur Paris. […] Quand je dis puriste, c'est que c'est du rap vraiment… Quand tu rentres dedans, c'est du rap de rue… » (Entretien avec Foudealer, 21/11/13)

Dans ce cadre, les *open mics* sont présentés comme des événements permettant d'avoir l'aval d'un réseau de pairs, comme une arène dans laquelle le rappeur va pouvoir forger sa crédibilité. Par un phénomène de métonymie, être reconnu au sein des *open mics*

reviendrait à avoir l'aval de l'ensemble du monde du rap français. C'est ce qu'évoque un organisateur lorsqu'il décrit son événement :

> « Si en France, tu veux prouver que t'es un bon, si tu vas là et que tu es fort, et ben tu peux rapper n'importe où en France et en Europe. Je le dis sans pitié. Si tu déchires là, c'est le public le plus compliqué. Mais c'est le plus écouteur et le plus souteneur. » (Enquêté n°64, entretien réalisé le 20/01/14)

La fréquentation des *open mics* par les rappeurs doit ainsi permettre l'acquisition d'une réputation à même de servir leur évolution dans le monde du rap. En effet, si les acteurs qui fréquentent les événements ne possèdent souvent pas le même capital économique que les artistes soutenus par l'industrie musicale dominante, leur présence dans les lieux permet de compenser cette dimension en leur fournissant un gage d'authenticité au sein du genre. Le discours autour de ces événements rappelle certaines réflexions menées en sciences sociales autour de la question du « capital d'autochtonie », déjà évoquée précédemment. Cette notion est utilisée au départ par Jean-Noël Retière dans son enquête sur les ouvriers de la commune de Lanester, dans le Finistère. Celui-ci s'était rendu compte qu'une fraction des ouvriers utilisait leur fréquentation des lieux de sociabilité comme une ressource pour s'affirmer comme les tenants légitimes de l'identité ouvrière locale (Retière, 2003). A partir de cette situation, Retière élabore la notion de capital d'autochtonie, qu'il considère comme un exemple de capital symbolique ou de capital social propre aux classes dominées. Ne pouvant bénéficier d'un capital économique ou culturel élevé, elles utiliseraient la notoriété acquise par la fréquentation d'un territoire particulier pour bénéficier d'un poids social et se positionner avantageusement sur certains marchés (Renahy, 2010). De cette manière, « l'autochtonie, déterminée par l'héritage, devient capital en se construisant quotidiennement dans les interactions, sur une scène sociale donnée. Il ne s'agit par ailleurs pas d'une simple ressource que peut mobiliser tel ou tel individu, mais plus globalement d'un engagement à ce que, à travers soi, le collectif trouve à (continuer à) s'identifier lui-même. » (Renahy, 2010, p.17).

Dans les discours des organisateurs des soirées de la scène parisienne, les *open mics* sont présentés comme jouant un rôle similaire. Face à une industrie qui met le rap en position de minorité, les *open mics*, sont définis comme des éléments de l'« archipel des lieux définissant le rap comme un propre » (Hammou, 2009), des lieux dans lesquels se forge une définition authentique du rap. Dans ce cadre, c'est la présence des rappeurs dans ces lieux qui leur permet d'être identifiés en tant que représentants crédibles du genre et d'acquérir un capital social pouvant leur servir au long leur carrière. C'est en ce sens que les *open mics* sont identifiés à la fois comme des lieux où se forge la compétence de l'artiste, comme un baromètre par rapport auquel il va situer son niveau de pratique. C'est ce qu'évoque par exemple un rappeur parisien habitué de ces événements :

> « Le seul conseil que je peux donner, c'est qu'il faut aller dans des soirées clashs, dans des soirées *open mics*, voir des gens *freestyler*. Moi, si j'y vais, c'est pour prendre des coups de pression et me dire : "putain, merde, j'ai vu un mec qui rappait mieux que moi." C'est comme à l'époque, le mec qui venait dans les soirées jazz avec son saxo, ça commençait à faire un bœuf et les gens voyaient un saxophoniste en se disant que c'est un tueur ! Donc

> c'est ça, c'est ne pas s'endormir sur ses lauriers, et garder un esprit de communion, parce que c'est important… C'est un petit monde le rap. Donc il faut qu'on se connaisse tous et qu'on apprenne à vivre ensemble un petit peu, qu'on partage des moments. Et y a le fait aussi de ne pas s'endormir… C'est une compétition positive. C'est de l'émulation. » (Enquêté n°25, entretien réalisé le 05/06/12)

De même qu'à Atlanta, fréquenter ce milieu implique de s'aligner sur un certain nombre de normes. On pourrait pourtant penser que, contrairement à Atlanta où l'industrie musicale impose une identité dominante contraignante pour les artistes, les *open mics* parisiens sont plus ouverts à différents types de tendances. C'est d'ailleurs la thèse défendue par certains chercheurs, Stéphanie Molinero affirmant par exemple que la sphère *underground* du rap français constitue un « laboratoire artistique », où se font les propositions artistiques novatrices (2009). Cet argument se retrouve également chez les organisateurs d'*open mics*, qui déclarent généralement que le seul critère pour réussir dans un *open mics* est d'être « bon ». Pourtant, ce jugement esthétique se fonde sur des mécanismes de distinction, qui tendent parfois à reproduire certains rapports de domination. Cela se retrouve notamment dans le discours d'un des organisateurs interrogés, qui déclare à propos de son événement :

> « C'est ouvert pour tout le monde. Même si t'as enregistré ou pas enregistré [d'album], on s'en fout. Si tu es amateur complet et même nul, peu importe. Si tu es inscrit dans les temps, tu passes et tu auras l'occasion de te confronter à la dure réalité de monter sur scène pour être mauvais. Tu verras ce que ça veut dire. Et tu apprendras et, quand tu reviendras, tu feras pas pareil. Après, il y en a qui se pointent, tu sens très clairement que c'est du rap ghetto, vénère, et ils passent pas l'*open mic*. Et c'est à eux de comprendre que rapper pour soi et représenter son quartier, ça a ses limites, qui sont que tu es là pour un public qui n'est pas acquis à ta cause, et que c'est à toi de trouver le chemin pour les mettre dans ta poche. » (Enquêté n°38, entretien réalisé le 22/01/13)

A Paris également, l'aval du public semble s'aligner sur des normes spécifiques, qui impliquent une sélection de certains profils d'artistes plutôt que d'autres. Cette sélection renvoie à des mécanismes de domination plus large liés à l'organisation de concerts dans la région parisienne, qui seront analysés au chapitre 6[302]. Bien qu'elles soient définies en opposition aux valeurs portées par l'industrie musicale dominante, les normes en vigueur dans les *open mics* posent donc la question du type de rappeurs en mesure de bénéficier de ces opportunités. Ces événements constituent en effet un filtre par rapport auquel il est nécessaire de s'adapter pour obtenir le certificat d'authenticité de la scène locale.

Par ailleurs, la situation des *open mics* par rapport au reste de l'industrie musicale parisienne pose la question de la valorisation à long terme de la crédibilité acquise dans ces événements dans le cadre d'un développement de carrière. Si les organisateurs des *open mics* les présentent comme détachés des enjeux de l'industrie musicale et du formatage qui y est

[302] On peut aussi se demander dans quelle mesure cette distinction vis-à-vis du profil du « jeune de banlieue » n'est pas à mettre en lien avec la situation sociale et professionnelle de l'acteur interrogé. Loin de correspondre au profil type du « banlieusard », cet acteur mène une carrière dans le marketing en parallèle de son activité dans le rap.

associé, les normes promues au sein de ces événements ne sont pas forcément celles qui sont en mesure de séduire les labels et les médias dominants. Une fois le réseau des *open mics* investi, on retrouve de la part de certains artistes une difficulté à se détacher de ce milieu afin de développer leur carrière. Face à cela, plusieurs propositions ont été mises en place au sein du milieu des *open mics*. Dans ceux qui incluent un jury, les gagnants des années précédentes reviennent pour présenter les éditions suivantes et sont même parfois invités pour effectuer un *showcase* où ils interprètent leurs derniers morceaux. Durant une année, l'un des événements observés s'est également doublé d'une tournée de concerts « all stars » regroupant les gagnants des saisons précédentes. C'est une formule inédite qui s'est mise en place dans ces concerts, combinant les improvisations rappées qui avaient fait le succès de l'*open mic* avec des prestations préparées.

V. Les *open mics* comme révélateurs de deux capitales du rap

A Paris et à Atlanta, les milieux des *open mics* sont donc révélateurs de performances, de discours et de normes bien différentes. Ces disparités se retrouvent à la fois dans les pratiques des artistes et dans la place que les événements eux-mêmes occupent dans la scène rap locale. Ces résultats laissent entrevoir une structuration différente des espaces de production du rap dans les deux villes qui témoignent de deux modèles de capitales du rap.

1. Les open et la construction d'une légitimité musicale

Les *open mics* apparaissent d'abord comme des espaces où s'observent des processus de légitimation au sein du genre rap, dans deux scènes où la définition et l'origine de la légitimité artistique n'est pas la même.

C'est à travers les performances du corps et les discours performatifs des artistes que transparaissent ces différences. Tandis que, à Atlanta, l'objectif est d'atteindre la signature sur un label, à Paris, il s'agit de défendre sa crédibilité en fréquentant l'archipel des lieux définissant le rap comme un genre qui leur est propre (Hammou, 2009). D'un côté, il s'agit d'anticiper des normes venant d'en haut tandis que, de l'autre, il est question de s'intégrer à un réseau de pairs. Dans les deux cas, les *open mics* ont permis de montrer que, même à ce premier stade de la production du rap, la question de la réception influence largement la construction de cette légitimité. De la même manière que « les artistes créent, au moins en partie, leur œuvre en prévoyant les réactions affectives et intellectuelles des autres face à leur travail » (Becker, 2010, p.214), les performances observées se fondent sur une anticipation des attentes de certains types de personnes au sein du public.

Cette différence dans l'origine de la légitimité artistique locale donne lieu à des contrastes dans le mode de relation aux *open mics* qui est tissée par les artistes. A Atlanta, les rappeurs cherchent avant tout à se distinguer au sein du lieu fréquenté. Cela passe, on l'a vu, par des dispositifs de mise en scène de soi qui ont pour but de se faire remarquer individuellement parmi une foule de concurrents potentiels. Cela implique d'intégrer à sa performance un noyau de personnes acquises à sa cause, dans un contexte où avoir un « mouvement » fort est perçu comme une injonction. A Paris, l'objectif est au contraire

d'obtenir l'aval du lieu dans son ensemble, à travers la validation des personnes qui le fréquentent. Dans ce contexte, c'est la présence dans le lieu et le fait de se conformer aux normes attendues de la part de la majorité des personnes en présence qui va permettre d'être intégré au sein de cette arène.

Mais une construction d'une légitimité se retouve également au niveau des événements. La manière dont les organisateurs construisent la place de leur événement au sein de la scène révèle les centres et les périphéries de ce monde artistique local. A Atlanta, ces lieux semblent être périphériques dans une scène où le centre correspond au monde de l'industrie musicale. Ces événements sont donc des lieux où se diffusent des logiques propres à l'industrie musicale professionnelle, qui se retrouvent à la fois dans le vocabulaire employé, les types d'acteurs en présence et leur comportement dans ces lieux. A Paris, on constate au contraire une rhétorique de l'authenticité qui vise à replacer les *open mics* au centre de la scène, en montrant qu'il s'agit des lieux dans lesquels s'établissent les valeurs du rap français. Ce discours performatif vise à combattre une situation plus large de mise en minorité du rap dans l'industrie musicale dominante. Il permet de définir les *open mics* comme un milieu dans lequel s'élaborent des logiques d'« auto-compréhension » (Brubacker et Junqua, 2001) propres au genre, où celui-ci occupe une place distincte de celle à laquelle il est habituellement assigné.

2. L'ancrage de l'industrie musicale

Les *open mics* laissent également entrevoir deux capitales du rap entretenant des relations différentes au monde de l'industrie musicale. Ces différences se retrouvent dans les modalités d'évaluation des artistes : alors qu'à Atlanta il s'agit d'anticiper les demandes de *tastemakers*, entendus comme des personnes clés dans le monde de l'industrie musicale, l'objectif à Paris est de convaincre les « connaisseurs » qui composent le public, dans des milieux qui revendiquent leur indépendance face à l'industrie dominante. Cette opposition témoigne d'un rapport différent à l'industrie musicale dans chacune des scènes. Celui-ci peut être interprété comme une conséquence plus large de la structuration de ce monde et de la place qu'y occupe le rap dans chacun des pays.

Cette différence découle d'abord de la place occupée par le genre rap dans l'industrie musicale au sein de chacun des pays. Comme évoqué dans le chapitre 2, le marché de la musique dans les deux pays correspond à des ensembles de taille bien différente où l'importance du rap n'est pas semblable. Le rap correspond à un secteur économique aux débouchés beaucoup plus importants aux Etats-Unis qu'en France, permettant plus facilement la formation et le maintien d'une branche dédiée dans l'industrie musicale.

Mais les éléments observés dans les *open mics* résultent également de différences dans la structuration géographique de l'industrie musicale des deux pays. Bien que les dirigeants (*executives*) des grands labels états-uniens soient pour la plupart situés à New York ou à Los Angeles (Scott, 1999), ils possèdent des relais dans les grandes villes, les *A&R*s*, qui sont censés partir à la recherche des nouveaux talents au sein des scènes locales. En France, peu de labels possèdent le même type de stratégie localisée. Si les majors du disque sous-traitent à partir des années 1960 une partie du développement des artistes à des producteurs

indépendants, c'est avant tout pour esquiver la prise de risque liée à la signature de nouveaux artistes. Elles se contentent ainsi de récupérer le haut de la vague dans les différents genres musicaux qui apparaissent à partir des années 1980, laissant le développement des artistes mûrir au préalable au sein de « scènes locales » qui se structurent à la même période autour du spectacle vivant (Guibert, 2006). Dans ce système, les directeurs artistiques, dont les attributions recouvrent en partie celles des *A&R*s*, interviennent plutôt comme dernier maillon de la chaîne, au moment de la signature d'un artiste sur un label ou de la création d'un album en studio.

L'explication de la place de l'industrie musicale dans les deux scènes doit également être cherchée à l'échelle locale. A l'instar de Nashville pour la country ou de Miami pour la musique « latine », Atlanta est associée dans l'industrie musicale aux « musiques urbaines ». Les *A&R*s* présents au sein de la ville sont majoritairement spécialisés dans ce type de musique et les structures locales sont avant tout centrées autour de ce secteur musical, quitte à marginaliser la production existante dans d'autres genres musicaux. C'est la conclusion à laquelle arrivait un *A&R** travaillant pour une major, interrogé durant l'enquête :

> « [A Atlanta,] il y a d'autres choses, mais c'est principalement urbain. C'est comme Nashville avec la country. Il y a d'autres choses que la country à Nashville, comme des rappeurs… Young Buck [un rappeur] est de Nashville. Mais c'est juste que la country est ce pour quoi ils sont connus. 80% des gens signés à Nashville sont probablement des musiciens de country.[303] » (Enquêté n°44, entretien réalisé le 20/02/13)

Au sein de ce marché de la musique urbaine, Atlanta occupe une place particulière. Dans le même entretien, cet acteur déclarait que, au même titre que New York durant les décennies précédentes, Atlanta serait dorénavant l'un des pinacles (*crown jewel city*) du genre rap. En d'autres mots, l'industrie musicale à Atlanta correspond peu ou prou à l'industrie du rap, dans une ville elle-même perçue comme une capitale pour ce genre musical. A Paris, le rap n'y est qu'une esthétique parmi d'autres. S'il peut faire l'objet d'un pari de la part des structures de l'industrie musicale à certains moments de leur histoire, celles-ci ne sont pas uniquement orientées autour de lui. C'est dans ce contexte que l'on peut comprendre la centralité d'un monde social opérant majoritairement en indépendant.

Cependant, ces différences sont avant tout contingentes à la période à laquelle les scènes ont été observées. Dans la première moitié des années 2010, la scène d'Atlanta sort d'une période où elle s'est retrouvée dans une conjoncture particulièrement favorable. L'étude de la répartition géographique des disques d'or, menée au Chapitre 2, a montré comment cette ville a été le lieu d'origine d'un grand nombre de rappeur ayant atteint un certain succès commercial au long des années 2000 et au début des années 2010. Dans ce contexte, on peut comprendre la volonté des organisateurs de rechercher la prochaine star d'Atlanta. L'objectif est de repérer celui qui sera le prochain (*who's next*) à s'intégrer à cette

[303] "[In Atlanta] there are other things, but it is so predominantly urban. It is like Nashville and country music. There are other stuff than country music in Nashville, like rappers… Young Buck is from Nashville. But it is just that country music is what there are known for. 80% of people who are getting signed in Nashville are probably country musicians"

lignée de rappeurs à succès. Cependant, on peut se demander dans quelle mesure les situations observées ne sont pas la conséquence d'une « bulle spéculative » sur laquelle misent les acteurs de l'industrie musicale, dans un pays où les grandes maisons de disques procèdent à des stratégies de recherche localisées.

Si ce type de configuration n'était pas présent dans le cas parisien au moment de l'enquête, sa situation doit également être replacée dans une perspective temporelle. Dans cette région, les *open mics* apparaissent comme un système soumis à différentes vagues, en fonction des événements qui sont organisés à différentes périodes. Dans ce cadre, bien que la structuration géographique de l'industrie musicale ne permette pas l'orientation majoritaire de la région parisienne autour d'un genre musical spécifique, rien n'empêche de penser que la scène rap puisse constituer à certaines périodes une bulle au sein du paysage musical francilien sur laquelle les maisons de disque soient amenées à parier. On peut alors supposer que, grâce à des liens avec les grandes maisons de disque, les médias généralistes ou les programmateurs musicaux, les *open mics* pourraient aussi se transformer pour un temps en tremplins vers le monde de l'industrie musicale.

3. Les scènes locales du rap et les régimes d'authenticité locaux

La relecture des scènes à travers le prisme des *open mics* amène enfin à relire sous un autre jour l'élaboration des conventions propres au genre rap.

Dans la continuité des réflexions entamées dans la Partie 2, l'étude de ces événements montre comment la construction de la légitimité au sein du genre rap est évaluée par le prisme de l'authenticité. Cependant, elle permet d'observer que la manière dont est formulée cette question n'est pas la même en fonction des contextes locaux observés.

L'analyse des *open mics* de rap permet ici d'aller plus loin dans l'étude de la manière dont se construit ce mode d'autocompréhension fondateur pour les musiques populaires. Dans les dernières décennies, certaines recherches ont montré comment, dans ce domaine, l'authenticité n'était pas une qualité inhérente à un artiste ou à un groupe, mais une qualité attribuée par les auditeurs (Moore, 2002). En réexaminant l'authenticité sous l'angle de l'authentification, ces études ont ouvert la voie à des analyses qui ont observé comment cette valeur se construisait selon des critères historiquement et culturellement situés. Dans son livre sur la production de la culture en France, Gérôme Guibert montre l'existence au sein de différents genres musicaux de conflits d'authenticité sur une base générationnelle, aboutissant à des « querelles entre "les anciens et les modernes" » (Guibert, 2006, p.174). De même, Elsa Grassy analyse la manière dont la définition de l'authenticité change en fonction des genres musicaux pratiqués aux Etats-Unis, ainsi que de l'histoire propre à chacun d'entre eux (Grassy, 2010). Cependant, bien que Guibert et Grassy abordent l'existence de différents pôles dans la production de la musique, ils distinguent relativement peu la manière dont ces différents contextes géographiques produisent une authenticité propre au genre. L'observation des pratiques spatiales localisées se déroulant au sein des *open mics* à Paris et à Atlanta permet justement de voir ce que cette construction de l'authenticité doit aussi à des facteurs locaux. Plutôt que de considérer qu'il existe pour l'ensemble du genre rap des codes préétablis auxquels les artistes doivent se conformer pour paraître « authentique », cette étude amène à

avancer l'idée que la production de cette musique dépend plutôt de « régimes d'authenticité » élaborés au sein de chaque contexte local.

L'idée de « régime » s'inscrit à la suite d'auteurs qui ont employé ce terme pour différents objets, généralement dans la continuité de Foucault. C'est notamment François Hartog qui initie la conceptualisation du terme hors du domaine de la philosophie, dans le cadre de son étude sur les « régimes d'historicité ». Cet historien cherche à montrer l'évolution, entre différents moments de l'histoire des manières de concevoir, dans notre société, notre rapport au passé, au présent et au futur. C'est cet « ordre du temps » qui compose un « régime » particulier, ces régimes étant séparés par des périodes de crise ou de basculement, au cours desquelles se reconfigure notre manière d'appréhender la question (Hartog, 2003). Le terme est par la suite repris de manière diverse dans les sciences sociales. Dans son étude sur le free jazz, Jedediah Sklower parle par exemple de « régime d'écoute » du free jazz en France dans les années 1960 et 1970, qu'il définit comme « les différentes définitions et pratiques esthético-esthétiques qu'un monde du jazz (une coordination intentionnelle d'agents) et un dispositif musical (une coordination fortuite d'instances) agencent ». Pour lui, les régimes d'écoute offrent « des cadres de perception, de cognition, d'interprétation et d'appropriation de la musique », par rapport auxquels va se placer l'auditeur (Sklower, à paraître). Dans un autre domaine, Lucie Morisset utilise le terme de « régime d'authenticité » dans la continuité de Hartog, pour comprendre la succession de différentes conceptions du patrimoine au cours du temps. En partant de l'idée que « le patrimoine nous renseigne davantage sur ceux qui l'ont patrimonialisé que sur lui-même ou sur le passé » (p.18), elle définit le terme de régime d'authenticité comme un moyen d'explorer les différentes significations investies, au fil du temps, dans le patrimoine (Morisset, 2009).

Ces différentes études, bien qu'elles axent souvent leur définition sur le terme auquel elles souhaitent appliquer la notion de « régime » (l'historicité, l'écoute, l'authenticité), présentent l'intérêt de définir ce dernier d'une manière à peu près semblable. Il désigne à chaque fois la manière dont, dans un contexte donné, se construit un mode de relation particulière à un objet qui est défini comme vrai et dont la vérité est soutenue par un ensemble d'infrastructures et de procédures. Cependant, dans la plupart des cas, ces « régimes » sont perçus avant tout en relation avec une évolution historique : un régime est un ordre du discours qui prend place à un moment du temps et qui peut être amené à changer au cours de périodes de basculement.

Dans la continuité de l'étude des *open mics* à Paris et à Atlanta, il semble que l'idée de régime puisse être appréhendée également selon une logique spatiale. Si un régime n'est vrai qu'à un moment de l'histoire, il l'est aussi dans un contexte spatial spécifique. Appliquée à la question de l'authenticité dans le genre rap, l'idée de « régime d'authenticité » permet donc de montrer comment prédominent, dans différents contextes spatio-temporels, des manières de concevoir l'authenticité et comment celles-ci s'élaborent et sont soutenues par des infrastructures et des discours spécifiques. L'idée de « régime » permet en outre de mettre l'accent sur le fait que la production de l'authenticité au sein du rap, à l'échelle locale, résulte d'une construction collective et non d'une simple production individuelle, qui est élaborée et reproduite au sein d'interactions entre acteurs situés. Elle sous-entend par ailleurs l'existence

d'un ensemble de procédés et d'infrastructures qui soutiennent cette définition de l'authenticité.

Bien que l'utilisation du terme « régime », dans sa dimension spatiale, puisse donner l'impression d'un ensemble relativement stable, ces « régimes d'authenticité » doivent être compris comme une structure en perpétuelle évolution, en fonction de l'histoire de la scène locale, de la représentation dominante qui en existe au moment où un artiste s'y insère et de la place qu'elle occupe à l'échelle nationale.

***

En se concentrant sur les pratiques spatiales se déroulant dans les *open mics* à Paris et à Atlanta, ce chapitre a permis d'approfondir l'étude de l'ancrage spatial du rap entamé précédemment, tout en la réexaminant sous un jour différent. Alors que l'étude des œuvres abordait cette question par le haut, en étudiant les images cristallisées du local qui transparaissait au sein des œuvres, l'étude des *open mics* a permis de l'observer par le bas, par l'analyse des interactions qui prennent place au moment de l'entrée des individus au sein de la scène. Elle a ainsi montré comment avant même d'apparaître dans les œuvres, l'ancrage spatial des rappeurs se tisse dans une relation au lieu, par le biais de pratiques.

L'observation de ces pratiques a donc permis en ce sens de relire différemment l'étude de de la dimension spatiale du rap. Si l'analyse des imaginaires a mis en évidence des formes d'authentification propres au rap, celle des *open mics* a montré comment cette authenticité se construit selon des logiques différentes en fonction des scènes. Elle amène ainsi à opérer un glissement depuis l'authentification vers les « régimes d'authenticité » locaux.

A travers ce chapitre, c'est donc la spécificité de deux capitales du rap qui a été mise à jour. Alors que les scènes de Paris et Atlanta pourraient être considérées comme représentatives du rap français ou américain dans son ensemble, l'étude des *open mics* a montré comment la pratique du rap, y compris dans ces « centres », se fait par rapport à des facteurs locaux. Dans ces deux villes, c'est leur statut de capitale qui fait leur exceptionnalité et qui permet aux normes qui sont élaborées localement d'acquérir une portée générique. Dans ce contexte, l'étude des *open mics* a amené à reconsidérer les espaces nationaux de production du rap sous l'angle des relations entre centres et périphéries. Si c'est sur les capitales que s'est jusqu'ici centrée l'analyse, il importe de voir comment ces normes se déclinent différemment dans les scènes plus périphériques pour ce genre musical.

Enfin, l'idée de « régime d'authenticité » a amené à mettre en évidence la pluralité des acteurs qui participent à la production du rap. Alors que la Partie 2 s'était concentrée surtout sur la figure du rappeur, l'étude des pratiques a montré comment celle-ci résulte d'une construction collective, élaborée dans le cadre de rapports de pouvoir potentiellement conflictuels. Or, si cette dimension a été jusqu'ici abordée au sein d'un lieu défini, celui de la salle de concert, elle doit aussi être envisagée pour observer l'inscription de la scène dans la ville.

Chapitre 6 : Régimes d'authenticité, minorités et ancrage spatial dans les scènes locales

Créée en 2012 à l'initiative d'acteurs franciliens, l'émission en ligne *Piège de Freestyle*, se donne pour objectif de faire « rapper les Mc's sur des sujets de l'Actualité[304] ». Chacune des éditions met en scène des *freestyles** de rappeurs ou de groupes sur un sujet défini en amont, le tout introduit par Antoine Smith, scénariste et réalisateur de l'émission.

En 2014, une édition spéciale porte sur le festival *Terres Hip Hop*, organisé par la salle de concert Canal 93, située à Bobigny[305]. La localisation des événements à l'extérieur du périphérique offre l'opportunité à l'émission de traiter d'un enjeu central du rap francilien : celui de la « banlieue ». Antoine Smith introduit la vidéo de la manière suivante :

> « Quand on vit à Paris et qu'on veut se distraire, on peut à peu près tout faire. Mais dès qu'on passe le périph bizarrement, c'est un peu le désert. On a beau nous parler de décentralisation, de Grand Paris, la question survit : pourquoi y a-t-il de telles différences entre la capitale et la banlieue ? »

Après avoir présenté le festival *Terres Hip Hop*, le présentateur énonce le but de la vidéo : montrer des *freestyles** d'artistes programmés, où ceux-ci s'expriment sur la banlieue. Dans le reste de l'émission se succèdent des prestations dans lesquelles transparaissent différentes images de cet espace. Certains rappeurs français l'évoquent comme un cliché de reportage télévisé, dénonçant une association trop souvent effectuée entre rap et banlieues (« Trop souvent comparés à cette image qu'ils stigmatisent », Kash Leone). D'autres expriment le besoin d'aller au-delà des clichés sur ces espaces (« A ceux qui ne voient qu'de la caille et des voyous, des camés et des jaloux / j'dis qu'les cages d'escaliers chez nous sont synonymes d'atouts », Loréa). Quelques uns opèrent même un retournement symbolique de la hiérarchie entre Paris intra- et extra-muros, comme la rappeuse Billie Brelok : « on a c'matos dans les thermos qui pousse que dans l'extra muros/ refractaire et déter, ce terr terr qui réitère / si bien qu'aujourd'hui Paris, c'est toi la banlieue d'Nanterre ».

Mais cette vidéo présente aussi des *freestyles** d'artistes anglophones, dont les paroles sont sous-titrées. Or, alors que les sous-titres utilisent uniformément le terme de « banlieue », ce n'est pas toujours le même mot qui est employé par ces artistes. AnnA, rappeuse dans le groupe Bumbble Buzz, rappe par exemple : « I'm cool in my suburb, full of gray, full of herb, full of sounds, full of verbs, full of beats you never heard » (« Je suis cool dans ma banlieue, pleine de gris et pleine d'herbe, pleine de sons et de verbes, de *beats** que t'as jamais entendus »). En changeant de langue, cette rappeuse « d'origine tchado-anglo-

---

[304] Source : Page Facebook de l'émission, https://www.facebook.com/Pi%C3%A8ge-de-Freestyle-134289683336419/info/?tab=page_info, consultée le 03/01/16

[305] En ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=mw4F5qM6FFs, ajoutée le 10/02/14, consultée le 03/01/16

dano-marocaine[306] » privilégie une traduction du mot fondée sur sa localisation. Tout comme la « banlieue », un « suburb » fait référence en anglais un espace situé en périphérie des agglomérations. Cependant, cette traduction conduit à mettre en lien deux termes souvent connotés différemment. Tandis que, dans le cas français, le terme de banlieue évoque souvent les zones de grands ensembles, habitées par les minorités, aux Etats-Unis, celui de *suburbs* a longtemps désigné les quartiers pavillonnaires, symboles de l'Amérique blanche.

Cela explique sans doute le choix différent effectué par Dr Koul, un membre du groupe Cauliflower, ayant vécu entre Genève et Washington DC[307]. Ce dernier rappe : « The truth of the strive, inner city youth are stigmatized » (« la vérité, c'est que les jeunes de banlieue sont stigmatisés »). Le terme traduit ici par « banlieue » véhicule un sens presque contraire au mot employé précédemment. Littéralement, l'« inner city » désigne le centre de la ville, et non l'espace situé à son pourtour. Cependant, cette traduction révèle une approche de la « banlieue » qui se fonde non pas sur sa localisation dans l'espace urbain, mais sur les connotations qui lui sont associées. Il reprend une analogie effectuée de longue date entre les périphéries françaises et les villes-centres états-uniennes, toutes associées à des zones de relégation d'une jeunesse stigmatisée. Néanmoins, l'usage du terme d'« inner city » suggère aussi l'existence d'une place semblable pour ces zones dans le rap des deux pays : celle d'espaces de référence dans le discours des artistes.

Ces décalages autour de la signification de la « banlieue » révèlent l'existence de débats concernant l'association à effectuer entre rap, espace urbain et minorités dans différents contextes. Ils montrent des différences dans les cadres de pensée existants pour aborder l'ancrage du rap dans la ville en anglais et français, et plus particulièrement en France et aux Etats-Unis. Bien que donnant à voir à chaque fois une opposition entre centre et périphérie, les rappeurs font référence à des zones qui n'ont pas la même portée symbolique.

En plus de guider la pratique des artistes dans les salles de concert, les régimes d'authenticité locaux influencent donc l'ancrage du rap à l'échelle de la région urbaine. C'est sur cette deuxième étape que se concentrera ce chapitre. Cette étude permettra de poursuivre les réflexions déjà engagées de deux manières.

D'une part, elle approfondira l'analyse de la structure des mondes artistiques locaux du rap en France et aux Etats-Unis. Après avoir observé l'influence de la scène locale sur les performances qui se déroulent dans les lieux de concerts, je montrerai comment celle-ci se construit dans la relation entre ces lieux au sein de l'espace urbain. Je m'inscrirai en cela dans la continuité des études menées par Straw sur le rock alternatif aux Etats-Unis (1991) ou Guibert sur les « scènes locales » françaises (2006). Cela permettra de voir comment les scènes mettent en relation des individus de différentes sphères, et forment des espaces dans lesquels la définition du rap est mise en débat.

D'autre part, ce chapitre poursuivra la réflexion entamée sur l'ancrage du rap dans la ville. J'observerai notamment les scènes seront observées comme une arène dans laquelle l'association du rap aux minorités est débattue, reconduite et contestée. Je montrerai en outre

[306] Source : Page Facebook du groupe, https://www.facebook.com/bumblebzzmusic/info/?tab=page_info, consultée le 03/01/16

[307] Source : Page Facebook du rappeur, https://www.facebook.com/AzKoul/info/?tab=page_info, consultée le 03/01/16

comme cette question des minorités a une influence sur d'autres types de rapports sociaux au sein de cet univers, comme ceux de classe ou de genre.

J'observerai ces questions en montrant successivement comment elles se déclinent dans les deux contextes nationaux de l'étude. Dans chaque cas, je reviendrai d'abord sur la manière dont sont appréhendés les espaces urbains et leur rapport aux minorités. Je verrai ensuite comment ces enjeux sont repris dans le domaine du rap, à la fois sur le plan des pratiques et des imaginaires, influençant la structure de ses scènes et leur place dans l'espace urbain.

I. Structuration des scènes états-uniennes et rapports sociaux de race

> « Je pense vraiment que la musique, c'est quelque chose qui rassemble les gens et les couleurs ensemble. […] Regarde, tu es blanc, je suis noir, et on est toujours ici à parler de hip-hop. […] Ça rassemble différentes cultures, que ce soit des Blancs, des Noirs, la France, l'Amérique… Tu es ici pour faire une étude là-dessus ! Regarde ce que le hip-hop est devenu. La musique, ça casse cette barrière de la couleur. Ça rassemble les gens. […] C'est vraiment quelque chose de beau.[308] » (Enquêté n°52, Noir, 27/03/13)

Cette déclaration d'un organisateur de soirées à Atlanta révèle une certaine conception des rapports de domination qui ont cours dans les scènes locales du rap aux Etats-Unis. Elle témoigne d'abord de l'importance d'une catégorie spécifique, la « race », dans l'appréhension des différents individus. Elle révèle aussi la croyance en un rôle joué par la musique dans ces relations : celui d'un outil capable de mettre à bas les divisions raciales existantes.

Dans le cas français, la « race » est considérée comme une catégorie non-pertinente car « son emploi est associé aux théories raciales et à l'idéologie raciste qui les accompagne » (Collignon, 2001, p.290). Au Etats-Unis, au contraire, elle correspond à l'un des principaux modes de découpage de la société dans lequel la plupart des habitants du pays se reconnaît.

L'appartenance raciale est un des éléments majeurs d'explication de la répartition et de la place des individus dans l'espace urbain. C'est en ces termes que se fait la production et la définition des espaces de la marginalité urbaine, les espaces du « ghetto » ou de l'« inner city » étant associées avant tout à des minorités *raciales*. Mais cette désignation des espaces des minorités urbaines n'est qu'un aspect d'une racialisation des rapports sociaux qui guide la structuration des villes dans leur ensemble. Comme l'explique Loïc Wacquant, « l'opposition dichotomique Noirs/Blancs est un cadre constitutif de l'organisation de l'économie et de l'espace des métropoles comme de la société et de la politique du pays depuis plus de trois siècles. Inscrite dans les cerveaux et dans les choses, elle va de soi pour un Américain proprement socialisé » (Wacquant, 2007, pp.185-186).

[308] "I really think music is something that brings people and color together. […]. Look, you're white, I'm black, and we are still here talking about hip-hop. […] It brings different cultures such as white, black, France, America… You're here to study on it! Look at what hip-hop has become. Music breaks down that color barrier. It brings people together. […] It's such a beautiful thing"

Cette racialisation des rapports sociaux se retrouve également dans le domaine culturel. Dans la musique, des genres sont souvent associés à certains profils raciaux, comme le suggère par exemple l'emploi du terme de « musique noire » (*Black music*). Bien que cette expression ne soit pas utilisée uniquement dans le cas états-unien, le musicologue britannique Philipp Tagg montre qu'elle s'élabore au départ dans ce pays, où la musique « noire » correspond à celle des « Afro-Américains ». Il montre que cette expression n'est que le dernier avatar d'un découpage racial qui a structuré la société qui états-unienne sur le temps long (Tagg, 1989).

Au croisement de ces enjeux artistiques et urbains, le rap américain correspond à un genre musical dans lequel ces questions raciales s'expriment de manière prépondérante. En effet, il a été associé depuis longtemps aux minorités urbaines et aux populations noires. Bien qu'il ne soit pas pratiqué ou écouté de manière exclusive par ces populations, ces rattachements récurrents ont peu à peu formé un imaginaire dominant par rapport auquel les individus investis dans le genre doivent se placer. Le rap est devenu un lieu privilégié de débat de ces questions. Cependant, l'expression de ces questions raciales se fait différemment en fonction des contextes dans lesquels cette musique est pratiquée. Elle dépend de la manière dont se structurent localement les mondes artistiques du rap, mais aussi les villes dans lesquelles cette pratique s'inscrit.

Cette partie illustrera la manière dont les relations raciales influencent la structure et les images de la ville états-unienne, en se concentrant sur les scènes d'Atlanta et des Twin Cities. En observant les œuvres des rappeurs et la fréquentation des lieux du rap, elle montrera comment la scène est un espace dans lequel sont rejouées les lignes de fractures qui traversent l'espace urbain.

1. L'importance de la catégorie race dans l'appréhension des villes états-uniennes

Pour la géographe Cynthia Ghorra-Gobin, les Etats-uniens entretiendraient un rapport ambivalent à la ville, dont l'origine serait à chercher dans les récits qui ont structuré la construction même de leur nation. Alors que les gratte-ciels ou la *skyline* sont souvent considérés comme des symboles des villes de ce pays, leur spécificité serait pourtant à chercher ailleurs : dans les *suburbs*, les zones résidentielles situées en périphérie des grandes agglomérations. Ces espaces, et leur étalement urbain, symboliseraient l'aboutissement au sein de la ville de deux valeurs fondatrices de la nation : le « mythe de la nation-frontière », élaboré avec l'extension progressive du territoire national, et le « mythe pastoral », qui aurait donné lieu à une certaine réticence envers le mode de vie urbain (Ghorra-Gobin, 2003, 2006). Au moment de l'urbanisation du pays, les *suburbs* se seraient institués en « lieu de refuge » de ces idéaux en offrant un « compromis entre la ville et la campagne » (Ghorra-Gobin, 2003, p.9).

Pourtant, ce n'est pas ce récit de la ville qui transparaît dans les études sur le rap aux Etats-Unis. Comme on l'a vu précédemment, c'est au contraire l'espace de l'*inner city* qui a longtemps été lié au genre. Or, alors que les *surburbs* renvoient à des espaces situés en

périphérie des grandes agglomérations, l'*inner city* fait référence à « des sites et des espaces au cœur de l'Amérique urbaine[309] » (Forman, 2002, p.42), habités par les minorités urbaines.

Le rap montre donc l'existence d'un imaginaire concurrent de celui qui est porté dans le discours dominant. A l'opposé des *suburbs*, nouvelle frontière de la construction de la nation, il mettrait en évidence les espaces de relégation des populations exclues de ce récit national. Face à un imaginaire dominant valorisant la mobilité, le rap témoignerait au contraire du cantonnement des minorités dans certains quartiers, reprenant à son compte les analogies fréquentes entre ghetto et prison (Schuman, 2006). Plutôt qu'un grand récit de la construction nationale, le rap mettrait en évidence un ancrage dans l'« extrême-local », privilégiant la mise en avant d'éléments précis de l'espace urbain (des quartiers, des boulevards, des rues particulières…) dont les rappeurs se réclameraient (Forman, 2002).

Comme montré précédemment, l'association exclusive entre rap et *inner city* doit être fortement nuancée (Chap. 1). Cependant, cette interprétation met en évidence l'existence d'une pluralité de récits de la ville aux Etats-Unis. Elle montre par-dessus tout le rôle joué par la question raciale dans l'élaboration et la légitimation de ces différents imaginaires. Si les *suburbs*, et l'ambivalence envers la ville à laquelle ils renvoient, ont été perçus comme le récit majoritaire de la ville, c'est qu'ils sont liés à un type de population, les *WASP* (*White Anglo-Saxon Protestant*), qui s'est imposé comme le groupe dominant dans le pays. Dans un article repris par Murray Forman, John Jeffries écrit au contraire que, « dans la culture populaire noire, la ville est tendance, elle est le lieu du cool. Afin d'être dans le coup, il faut être dans la ville. La ville est l'endroit d'où les styles culturels noirs émergent[310] » (Jeffries, 1992, p.159, cité dans Forman, 2002, p.7).

La racialisation de ces différents imaginaires de la ville est la conséquence d'une histoire particulière de la répartition de ces populations au sein de la ville états-unienne. L'opposition entre une « ville chocolat » et des « banlieues vanille »[311] a pendant longtemps été un élément fondamental de l'organisation urbaine dans ce pays à tel point qu'elle « semble faire partie de l'ordre des choses, être la caractéristique normale et incontournable du paysage urbain américain » (Massey et Denton, 1995, p.35). Pourtant, cette opposition raciale et spatiale érige en vérité générale ce qui ne correspond qu'à une étape de l'histoire des relations raciales et de leur expression au sein de l'espace urbain.

Douglas Massey et Nancy Denton montrent que, avant 1900, peu de choses distinguaient par exemple les Noirs de certaines classes populaires blanches vivant dans les villes du nord des Etats-Unis. Cependant, au long du XX^{e} siècle, la ségrégation se maintient pour les Noirs, alors qu'elle n'est qu'une étape sur la voie de l'intégration pour les migrants européens (Massey et Denton, 1995). Cette évolution entraîne une reconfiguration des catégories raciales : alors que les migrants européens étaient au départ distingués en fonction de leur nationalité et leur religion, ils sont rassemblés au sein d'une catégorie commune, les

[309] "sites and spaces at the core of urban America"

[310] "in black popular culture, the city is hip, it's the locale of the cool. In order to be "with it", you must be in the city. The city is where black cultural styles are born."

[311] Utilisée pour la première fois par le groupe Funkadelic dans son album "Chocolate City", paru en 1975, cette opposition est réutilisée régulièrement dans le cadre de publications qui explorent la ségrégation raciale aux Etats-Unis dans les années 1970.

« Blancs », par opposition aux « Noirs ». Un glissement se retrouve également dans les termes utilisés pour désigner les quartiers ségrégués dans l'espace urbain. Utilisé au départ pour désigner la ségrégation des juifs dans les villes italiennes, le mot « ghetto » est repris à partir de 1920 pour désigner les quartiers où vivent ces populations aux Etats-Unis. Il est généralisé par la suite à l'ensemble des quartiers « ethniques » dans les métropoles du Nord-Est. Avec l'intégration progressive de ces populations à la majorité « blanche », et l'accentuation de la ségrégation envers les Noirs, ce terme se met à désigner uniquement les quartiers accueillant ce type de population (Massey et Denton, 1995 ; Schuman, 2006). Cette distinction entre Noirs et Blancs est d'ailleurs validée par l'Etat fédéral à partir de 1896, suite à un arrêt de la Cour Suprême qui légitime la doctrine « séparés mais égaux » (*separate but equal*).

A partir de la fin de la 2e guerre mondiale, cette différenciation raciale se traduit par une opposition spatiale à l'échelle métropolitaine. La reprise de la construction immobilière, le baby-boom et le désir d'accéder à la maison individuelle poussent les populations blanches à gagner les nouveaux quartiers résidentiels construits en périphérie des grandes agglomérations. Ce *white flight* est aussi motivé par un certain racisme envers les populations noires, l'installation de celles-ci dans un quartier étant souvent perçue comme le signe de sa dévalorisation (Massey et Denton, 1995).

Dans les années 1970 et 1980, la ségrégation raciale se double d'une ségrégation de classe. Après la fin de la séparation légale suite au mouvement des droits civiques, une classe moyenne noire se développe et commence à s'installer dans les quartiers situés au pourtour des ghettos. Cette dispersion spatiale laisse un centre-ville en pleine dégradation aux franges noires les plus défavorisées, donnant naissance à ce que Loïc Wacquant nomme l'« hyperghetto » (Wacquant, 2007).

C'est justement à cette période, marquée par la fuite des blancs du centre-ville et la paupérisation des villes-centres, qu'émerge le rap. C'est dans ce contexte que se font les premières interprétations des performances des rappeurs, très majoritairement des Noirs, qui arrivent aux oreilles des chercheurs et journalistes.

Pourtant, dès la fin des années 1990, cette structure des relations entre Noirs et Blancs dans l'espace urbain est mise à mal par un certain nombre d'évolutions. Les Noirs partent progressivement s'installer dans les banlieues résidentielles (Logan, 2014). Des Blancs reviennent investir les villes-centre, conduisant à une diversification du profil des habitants de chacune. Ce débat se complexifie aussi avec la mise en visibilité d'autres minorités, comme les Hispaniques, qui réclament une place dans des débats qui se sont longtemps concentrés sur les rapports entre Noirs et Blancs.

Certains chercheurs écrivant dans les années 2000 considèrent que le rap a pu être un élément contribuant à cette redéfinition de ces rapports raciaux. La place occupée en termes de ventes de la musique rap dès les années 1980 montre qu'il s'agit d'un genre écouté et pratiqué en masse, dont l'influence ne saurait se limiter aux seules populations de l'*inner city*. Ce succès du rap fait que, « au long des années 1980 et 1990, les expressions linguistiques, vestimentaires et musicales des minorités urbaines ont été virtuellement inévitables[312] »

[312] "throughout the 1980s and 1990s, the linguistic, sartorial, and musical expressions of urban minority have been virtually unavoidable"

(Forman, 2002, p.46), y compris dans les espaces ruraux et suburbains. La diffusion massive du rap par les grands médias aurait pu aboutir à un retournement symbolique de la valeur attribuée à ces espaces. Forman émet l'hypothèse d'un lien entre l'écoute du rap et la tendance à la gentrification des zones centrales de l'espace urbain à partir des années 1990. Donnant une visibilité importante aux minorités de l'*inner city*, le rap aurait donc joué un rôle important sur le plan symbolique, au même titre que l'implantation de certaines grandes entreprises dans les villes-centre.

Bakari Kitwana affirme même que le rap a changé la manière de concevoir les relations raciales au sein de la jeunesse états-unienne. Il souligne l'influence du genre sur une génération de Noirs, allant jusqu'à inclure ceux nés entre 1965 et 1984 au sein d'une « génération hip-hop » (Kitwana, 2003) et interroge l'influence que cette musique a pu avoir sur la jeunesse blanche. Selon lui, le hip-hop aurait contribué à faire émerger un nouveau cadre de pensée des relations raciales (*new racial politics*), qui remettrait en question les frontières communément admises entre les Blancs et Noirs. Le hip-hop permettrait notamment de faire émerger une nouvelle génération consciente des problématiques de discriminations raciales aux Etats-Unis et désireuse de faire évoluer les choses (Kitwana, 2005).

L'analyse de Kitwana rappelle une idée couramment défendue suite à l'élection de Barack Obama, selon laquelle les Etats-Unis seraient entrés dans une ère « post-raciale ». Le hip-hop fournirait ainsi « un prisme inédit pour analyser l'évolution des idées sur la race en Amérique[313] » (Kitwana, 2005, p.xiv), en créant un espace d'expression dépassant les anciennes divisions raciales.

Qu'il soit perçu comme un outil de résolution ou de recomposition des relations raciales aux Etats-Unis, le rap est donc considéré comme un facteur de leur évolution, amenant à changer la manière dont elles prennent place dans l'espace urbain. Cependant, ces analyses présentent l'inconvénient d'aborder la question à l'échelle nationale. Si elles mettent l'accent sur la diversité des appropriations du rap en fonction de l'appartenance raciale, elles mettent de côté les différences qui peuvent exister dans ces significations en fonction du contexte local. Même lorsque les questions sont abordées dans leur lien avec la ville, la discussion prend bien souvent place à l'échelle métropolitaine. Or, les évolutions récentes des villes états-uniennes montrent que les différentes zones de la métropole ne sont plus un ensemble homogène : les *suburbs* comme les villes-centres sont devenus dans les dernières années des espaces beaucoup plus divers qu'ils ne l'étaient il y a quelques décennies.

En ce sens, les enquêtes menées d'Atlanta et dans les Twin Cities permettent d'approfondir ces discussions par des études de cas locaux. Ces deux ensembles possèdent en effet des profils contrastés concernant la part des populations blanches et noires dans le total de leur population (cf Chap. 2). Minneapolis et Saint Paul ont des profils proches de la moyenne nationale, soit une majorité blanche (composant respectivement 60,3% et 55,9% de la population en 2010) et une minorité noire (respectivement 18,3 et 15,3%). Atlanta, au contraire, connaît une très nette surreprésentation de la population noire, qui forme le premier groupe racial de la ville (soit 53,4% en 2010).

[313] "a unique lens for analyzing the evolution of ideas about race in America"

L'étude des relations raciales se concentrera avant tout sur les villes-centre. Zones de l'espace urbain auxquelles sont associés les artistes majeurs de chaque scène, elles sont un endroit où se concentre la majorité des événements liés à ce genre musical. Par la diversité des catégories de population qu'elles accueillent, elles sont des zones exemplaires pour montrer comment les questions raciales sont reprises, débattues et contestées dans les scènes musicales locales.

Cette étude se concentrera sur un aspect de ces questions : celui des relations entre Noirs et Blancs. Dans les dernières décennies, de nombreux ouvrages ont montré comment les relations raciales s'étaient complexifiées avec l'arrivée dans les débats de nouvelles minorités, notamment hispaniques et asiatiques (Douzet, 2007). Certaines études considèrent notamment que, dans certaines villes, le « ghetto devient *barrio* » (Ghorra-Gobin, 2003, p.91). A Atlanta et dans les Twin Cities, les questions raciales s'expriment encore, en grande partie, en Noir et Blanc. Les autres minorités seront donc mises de côté ici pour se concentrer sur un seul axe, celui à travers lequel se tissent la majorité des relations raciales au sein des scènes[314].

2. « Des identités dissonantes » (Shank, 1994) : les questions raciales dans les imaginaires musicaux de la ville

L'importance de la question raciale à Atlanta et dans les Twin Cities se retrouve d'abord dans les œuvres qui y sont produites. On l'a vu dans la Partie 2, les œuvres sont un vecteur privilégié de diffusion d'images des villes. Cependant, celles-ci ne forment pas un ensemble parfaitement cohérent : certaines œuvres montrent des représentations discordantes, qui révèlent l'existence de débats entre différentes franges d'une même scène locale.

Ces divergences sont un élément régulièrement mentionné par études sur les scènes. Dès son article de 1991, Straw définit ces ensembles comme des « espace[s] culturel[s] dans le[s]quel[s] une diversité de pratiques musicales coexistent[315] » (Straw, 1991, p.373). Dans son livre sur le rock à Austin, Barry Shank montre que la scène est le lieu de production d'une diversité d'imaginaires de l'espace local, de la part d'artistes qui revendiquent pourtant tous en produire une représentation authentique (Shank, 1994).

Dans les scènes rap d'Atlanta et des Twin Cities, ces débats se retrouvent dans des corrélations entre l'esthétique musicale adoptée, l'image de la ville transmise dans les œuvres et l'appartenance raciale des artistes.

a) Atlanta : des imaginaires différenciés entre genres musicaux

A Atlanta, la pratique du rap est portée en grande majorité par des Noirs. Dans ce genre musical, l'imaginaire dominant de la ville est donc étroitement associé aux espaces de vie de ces populations. Cela se retrouve particulièrement dans certaines œuvres marquantes pour l'histoire du rap local, comme le remix de « Welcome to Atlanta », paru en 2001. C'est

[314] Les éléments présentés dans les deux sections suivantes reprendront ceux publiés dans un article précédent (Guillard, 2016).

[315] "cultural space in which a range of musical practices coexist"

suite au retentissement important du morceau originel, déjà évoqué précédemment que ce remix est réalisé[316]. Effectué par Dupri lui-même, il fait l'objet d'un clip[317], où le rappeur invite des artistes de New York, Saint Louis et Los Angeles à rapper sur leur ville.

Comme dans le morceau originel, c'est une certaine image de la ville qui y est véhiculée (Encadré 3). Si le remix reprend l'idée d'Atlanta comme ville de la fête, il y est ajouté l'image d'une capitale attractive, où il serait courant de croiser des stars dans des lieux quotidiens.

Cette attractivité, le rappeur l'explique d'abord par le statut occupé par Atlanta dans le domaine musical. Il qualifie la ville de « New Motown », en la comparant à Detroit, l'une des capitales historiques de la musique soul aux Etats-Unis. Le terme « Motown » fait référence à un label de musique créé en 1959 par Berry Gordy dans la principale ville du Michigan. Le nom du label provient d'une contraction de « Motor Town », l'un des surnoms de ce qui est alors un haut lieu de l'industrie automobile aux Etats-Unis. En reprenant ce terme, Dupri définit donc Atlanta comme une capitale du rap à l'échelle nationale.

C'est aussi son statut de capitale pour la population noire qui fonde pour Dupri la réputation d'Atlanta. Le rappeur exprime sa nostalgie pour le « Freaknik », un regroupement annuel d'étudiants noirs qui s'est tenu à Atlanta dans les années 1990, et qui[318] a contribué à renforcer son image de « Mecque noire » aux Etats-Unis (Miller, 2010).

Encadré 3: Atlanta comme capitale de la culture noire : Extrait et traduction des paroles de "Welcome to Atlanta (Coast to Coast Remix)", de Jermaine Dupri (2001)

« [Bienvenue à Atlanta] Remix on devait le faire
J'ai autre chose à te dire sur la nouvelle Motown
Où les gens ne viennent pas pour visiter mais pour s'installer
Et je ne te dis pas qui tu pourrais voir à Lenox Square[319]
Je ne sais pas toi mais j'ai la nostalgie du Freaknik
Car là ma ville, c'était un truc de malade
Les gens d'autres villes enchainaient les kilomètres
Juste pour avoir un aperçu de ce style d'A.T.L.
[…]
Bienvenue à Atlanta où les joueurs jouent
Et où on conduit des bolides comme si c'était normal
Du gros son, pour la rue, vois les gangsters traîner
Là où les soirées n'arrêtent pas avant huit heures du matin »

"[Welcome to Atlanta] Remix it had to go down
I got something else to tell you about the new Motown
Where people don't visit, they move out here

[316] Voir Chapitre 4.

[317] En ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=5cXGtneAmps, consulté le 18/01/16

[318] Pour une plus ample description de Freaknik et de son influence sur la place du rap dans la ville, voir Chap. 7, II.2.

[319] L'un des principaux centres commerciaux de la municipalité d'Atlanta au moment du morceau.

And ain't no telling who you might see up in Lenox Square
I don't know about you but I miss the Freaknik
Cause that's where my city used to be real sick
People from other cities used to drive for miles
Just to come to get a taste of this A.T.L. style
[…]
Welcome to Atlanta where the players play
And we ride on them thangs like every day
Big beats, hit streets, see gangsters roaming
And parties don't stop 'til eight in the morning"

Le rap n'est pas le seul genre musical dans lequel transparaît une image d'Atlanta. La ville est aussi le lieu d'une scène rock indépendante, dont un portrait a été dressé dans le documentaire *We Fun : Atlanta GA Inside/Out,* réalisé par Matthew Robison[320]. Dans ce document, certains éléments de l'image d'Atlanta sont identiques à ceux présents dans le morceau de Dupri. C'est le cas par exemple de l'association de la ville à une ambiance de fête. L'un des membres du groupe Black Lips déclare : « Les gens, pour une quelconque raison, [...] veulent juste s'amuser. Je pense qu'il y a toujours eu une sorte d'atmosphère de fête ici[321] ».

Cependant, de nombreux aspects contrastent avec « Welcome to Atlanta ». Cela se retrouve lorsque l'on met en regard certaines images présentes dans les deux documents (Figure 28). Tout d'abord, le profil racial des individus y est bien différent : alors que, dans les clips de Dupri, Atlanta apparaît comme une « Mecque noire » aux Etats-Unis, *We Fun* montre, en très grande majorité, des Blancs.

En outre, bien que les deux documents mettent en scène des lieux situés dans la ville-centre, ils ne montrent pas le même type d'espaces. Les hauts lieux du rap auquel Dupri fait référence sont principalement des boîtes de nuit (le Velvet Room, The Fuel, Kaya, Club 112, Jazzy T's…), voire des *strip clubs* (Magic City, Strokers). Une partie du clip de « Welcome to Atlanta » a été tournée à l'intérieur du club 112, tandis que celui du remix se déroule entre autres sur le parking du Magic City, le principal *strip club* de la ville. A l'inverse, les concerts des artistes de *We Fun* se déroulent dans des salles (Drunken Unicorn), des bars (The Earl, Lenny's Bar) ou même dans des magasins de disque (Criminal Records)[322].

[320] Robison M., 2009, *We Fun : Atlanta GA Inside/Out*, MVDvisual.

[321] "People for some reason just wanna [...] have fun. I think it has always been kind of a party atmosphere here".

[322] D'après la liste des lieux de tournage figurant dans le générique de fin.

Figure 28 : Appartenance raciale et lieux de musique dans *Welcome to Atlanta* et *We Fun*

Scènes en extérieur :

Le tournage du clip du remix sur le parking du *strip club Magic City*

Un concert organisé dans un lotissement pavillonnaire (*Rob's House*)

Scènes en intérieur :

Scène de club dans *Welcome to Atlanta*

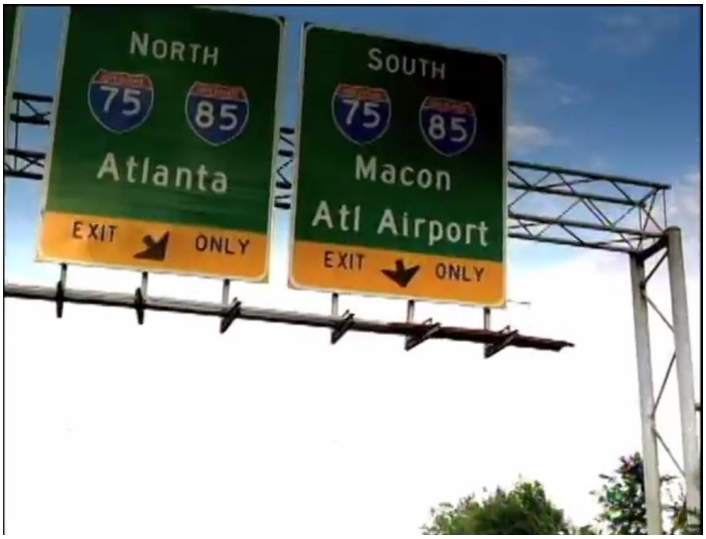
Scène de concert dans *We Fun*

Figure 29 : La mise en scène de la ville dans *Welcome to Atlanta* et *We Fun*

a. **Welcome to Atlanta *: des clips saturés en symboles de la ville***

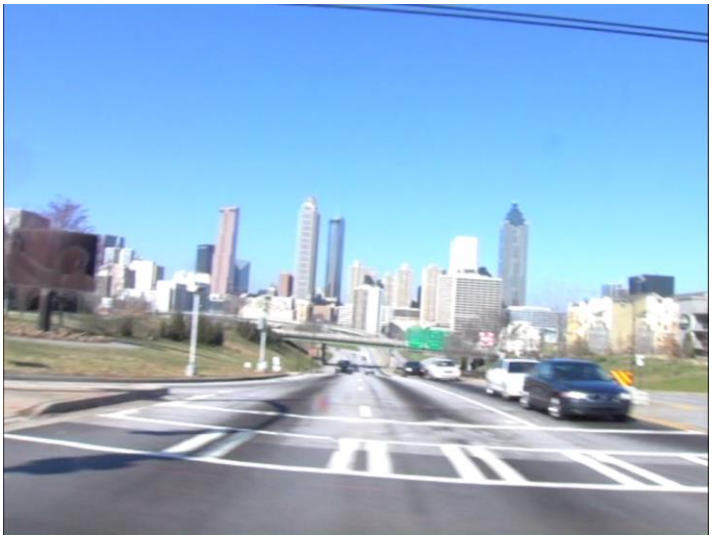
Welcome to Atlanta

Welcome to Atlanta (Coast to Coast Remix)



b. **We Fun** ***: des symboles d'Atlanta aux lieux de la vie quotidienne***

Des symboles de la ville…



….Aux quartiers de loisirs et d'habitation

Enfin, les vidéos présentent des contrastes dans les éléments du paysage urbain qui sont mises en scène (Figure 29). Dans le clip et le remix de « Welcome to Atlanta », les images sont saturées d'éléments symboliques destinés à représenter la ville, tels que la *skyline*, des panneaux de circulations, ou encore le signe « ATLANTA » figurant à l'entrée de la Phillips Arena, l'une des grandes salles omnisports de la ville. Au contraire, *We Fun* commence par un long travelling qui montre un éloignement progressif depuis les éléments les plus représentatifs de la ville. Une vue en voiture de la *skyline* est suivie par un plan pris sur Moreland Avenue, dans le quartier de Little Five Points. La caméra montre alors sur les devantures bigarrées des boutiques et bars de ce quartier de l'Est de la ville, avant de se déplacer vers un quartier résidentiel, présentant une succession de lotissements pavillonnaires. Le travelling se termine alors, le documentaire montre deux images : une ruelle, sans doute une arrière-cour de salle de concert, et une rue commerçante, où des baskets sont suspendues à un fil électrique. Par la suite, les éléments symboliques de ville ne reparaîtront plus, laissant la place à des lieux de vie quotidiens ou à des salles de concert.

Ces différences dans la mise en scène de la ville doivent être mises en relation avec le discours véhiculé par les artistes sur leur ville. Aux dires de Jermaine Dupri, la conception de son morceau aurait été motivée par le désir de créer un hymne d'Atlanta (*theme song*), qui l'aurait placé sur le même plan que les plus grandes villes des Etats-Unis. Dans une interview rapportée par Roni Sarig, il déclare :

> « Chaque ville a un hymne. Franck Sinatra a fait « New York New York », L.A. a "I love L.A.". Il y a "South Bronx Style" de KRS-One, "Compton" de Easy-E. Comment peut-on être une ville populaire comme Atlanta et ne pas avoir un hymne ? J'ai personnellement écrit ce morceau pour les gens d'Atlanta.[323] » (Dupri cité dans Sarig, 2007)

De son côté, *We Fun* ne dresse pas un portrait aussi positif de la ville. Alors que Dupri vantait Atlanta comme une « nouvelle Motown », l'un des artistes du documentaire déclare : « Atlanta a toujours été cette espèce d'endroit bizarre où les rêves se meurent. Soit on est coincé ici, soit on s'en va autre part.[324] ». Cette affirmation est complétée dans le film par d'autres commentaires d'artistes, qui montrent Atlanta comme un lieu peu attractif. Durant une interview avec un des groupes, Les Carbonas, un débat émerge parmi ses membres pour savoir si Atlanta est ou non un endroit « pourri » (*lame*).

Cette image véhiculée par les rockeurs est à mettre en lien avec une géographie de ce genre musical en Géorgie. Alors qu'Atlanta a été la ville d'origine de nombreux rappeurs à succès dans les dernières décennies, la situation n'est pas similaire pour le rock. La Géorgie a bien été historiquement le lieu d'origine de certains groupes, tels R.E.M. ou les B-52's dont les

[323] "Every city has a theme song. Frank Sinatra has "New York New York", LA's got "I love LA". There's "South Bronx Style" by KRS-One, "Compton" by Easy E. How can you be a popular city like Atlanta and not have a theme record? I personally wrote that song for Atlantans."

[324] "Always Atlanta was just this weird place where dreams kind of go to die, and you are either stuck here or you are going somewhere else".

albums se hissent à partir des années 1980 en tête des classements musicaux du pays[325]. Cependant, ces artistes ne sont pas originaires d'Atlanta mais d'Athens, à une centaine de kilomètres de là. Ils sont la tête de pont d'une scène qui émerge alors grâce à un ensemble d'infrastructures (radios salles de concerts) du campus de l'Université de Géorgie, situé dans cette dernière ville.

Cette scène est l'une des références par rapport auxquelles se placent les rockeurs à Atlanta. Dès le début de *We Fun*, un artiste déclare qu'Atlanta « c'est comme Athens moins les conneries. On est juste un peu plus détendu[326] » (5 :46). Cette relation entre les deux villes se retrouve aussi dans la généalogie du documentaire. Le documentaire est produit par les mêmes personnes qu'un autre film sorti deux décennies plus tôt : *Athens, GA : Inside/Out*, consacré à la scène musicale locale[327]. Ces différences font écho à des contrastes dans la répartition des groupes ethniques au sein de l'Etat. Tandis qu'Atlanta correspond à une grande ville noire, Athens, comme le reste de l'Etat de Géorgie, accueille une population majoritairement blanche[328].

Cette opposition se retrouve dans la pratique des différents genres musicaux à Atlanta. Tandis que la ville est un centre important pour le rap, elle est au contraire périphérique pour le rock. La bande annonce du documentaire se termine ainsi par une tirade d'un des membres des Black Lips :

> « Bonjour tout le monde ! Bienvenue à Atlanta où les bons joueurs jouent et les mauvais joueurs perdent[329] »

Alors que la place du rap n'est évoquée à aucun moment dans *We Fun*, la tirade du rockeur est une référence directe au refrain de la chanson de Dupri : « Welcome to Atlanta where the players play ». Dans « Welcome to Atlanta », ce terme de « player » peut faire écho au monde de la fête, du rap ou de la rue. Sa reprise dans le documentaire transmet l'idée que les rockeurs sont en quelque sorte des « perdants » d'un autre jeu, celui de la scène musicale locale, c'est le rap qui prédomine.

b) Les Twin Cities : la construction d'une authenticité musicale au sein de la scène rap

Le même type de relations entre race, esthétique musicale et imaginaire de la ville entoure la pratique du rap dans les Twin Cities. Cependant, alors que la scène rap d'Atlanta est très majoritairement investie par des Noirs, les principaux représentants du rap des Twin Cities sont des Blancs. C'est le cas d'Atmosphere ou de Brother Ali, les deux grandes figures du label

---

[325] Voir les classements des albums de R.E.M. et des B-52's sur le site du magazine *Billboard* (www.billboard.com, consulté le 18/01/16)

[326] "it's like Athens minus the bullshit. We are just a little more laid back".

[327] Gayton T., 1987, *Athens, GA : Inside/Out*, Spotlight Productions Inc. / ASA Communications

[328] Selon le Census Bureau, la population du comté de Athens-Clarke était composé en 2010 à 59,7% de Blancs, et à seulement 30,5% de Noirs.

[329] "Hello everybody! Welcome to Atlanta, where the players play and the non-players lose" (En ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=J4ruxnAfIT8, consulté le 19/01/16)

Rhymesayers. Ce profil des principaux acteurs locaux témoigne plus largement d'un univers du rap qui est beaucoup plus divers racialement qu'à Atlanta. Dans ce contexte, des enjeux raciaux se retrouvent à l'intérieur même de la scène rap, influençant la manière dont la ville est représentée par les différents artistes.

On l'a vu, le rôle périphérique des Twin Cities dans le rap américain conduit les artistes locaux à vouloir mettre la ville sur la carte. Or, la manière dont la ville est donnée à voir fait l'objet de conflits d'authenticité au sein du rap local. Ces divergences entrent en lien avec des perceptions racialisées de l'espace urbain. En plus de procéder à un retournement symbolique de l'image de Minneapolis dans le rap, le morceau « Say Shh », que Atmosphere dédie à la ville en 2003, en donne une certaine image. Celle-ci y est mise en avant comme un endroit où il fait bon vivre et où l'on peut élever ses enfants en toute tranquillité. Pour Slug la qualité du lieu proviendrait plus de son rythme de vie paisible et de la présence de verdure que dans l'existence d'une vie nocturne trépidante comme dans les grandes villes (Encadré 4a).

Or, l'imaginaire véhiculé dans « Say Shh » n'est pas représentatif de l'ensemble des stratégies employées dans la scène rap locale pour mettre la ville en valeur. Dans son clip « Get Fresh », sorti en 2008, le rappeur Muja Messiah décrit Minneapolis en des termes bien différents. Les paroles du morceau (Encadré 4b) désignent cette ville comme un lieu où règnent l'insécurité et la violence.

Les différences dans ces deux morceaux renvoient à des stratégies distinctes pour faire figurer Minneapolis sur la carte du rap américain. Alors Slug distingue sa ville d'un imaginaire spatial dominant associé au rap américain, celui de l'*inner city*, Muja Messiah cherche plutôt à en défendre la conformité. Cette démarche est symbolisée par l'emploi du terme « Murderapolis ». Ce terme, dont la source proviendrait d'un article du New York Times de 1995, devint un qualificatif couramment employé pour désigner cette ville à la fin de la décennie, à une époque où son taux de criminalité était particulièrement haut (O'Brien, 2008). Or, le terme est repris dès cette époque par des rappeurs locaux. Comme l'explique Emma O'Brien :

> « L'utilisation du mot « Murderapolis » et des idées qui vont avec, ajoutait une couche supplémentaire de crédibilité, permettant aux rappeurs locaux d'affirmer leur dureté au même titre que les rappeurs *gangsta* des Côtes Est et Ouest. Les trafics de drogue, les délits et les violences policières devinrent des thèmes omniprésents dans le hip-hop local[330]. » (O'Brien, 2008, p.127)

Cette différence dans l'image de la ville témoigne donc de contrastes dans les choix stylistiques des deux rappeurs. Mais elle entre également en lien avec des considérations raciales. Tout en revendiquant une certaine image de Minneapolis, Muja Messiah se distingue d'une autre représentation dominante : celle que la ville posséderait déjà dans le domaine du rap. Il montre son opposition à l'idée que Minneapolis soit une ville de « hippies » ou

[330] "Using the word 'Murderapolis' and the ideas that went along with it added an additional layer of credibility, allowing local rappers to assert their toughness on a similar level with gangsta rappers from the East and West Coasts. Drug deals, crime, and police brutality became ever-present themes in local hip-hop."

« d'étudiants ». Cette distinction est liée à des problématiques raciales et sociales qui traversent la scène locale. Durant l'enquête de terrain, le groupe Atmosphere était souvent perçu comme le représentant d'un « backpack rap » (« rap sac à dos »), nommé ainsi en raison du succès dont il bénéficierait auprès des étudiants. La figure du « hippie », elle, peut se comprendre selon un prisme racial. Symbole d'une culture blanche dont le rappeur cherche à se distinguer, elle s'oppose à une autre référence : celle à la « rue ». Dans ce contexte précis, le terme de « rue » peut être replacé dans la ligne des signifiants « urbains » qui ont depuis longtemps servi à qualifier la culture populaire noire aux Etats-Unis. Il renvoie à la même rhétorique d'authentification que le terme « nigger », employé quelques phases plus haut. De fait, le profil racial des deux exemples étudiés est bien distinct. Atmosphere renvoie l'image d'un groupe blanc, tandis que le clip de Mujah Messiah, rappeur noir, montre un espace occupé en grande partie des populations de sa catégorie raciale.

Malgré une distinction dans le discours, la vidéo de « Get Fresh » montre également des liens entre le dernier rappeur et des artistes revendiquant d'autres modes de représentation de la ville. Slug, le rappeur d'Atmosphere apparaît dans le clip, jouant le rôle d'un vendeur de chaussures. Ainsi, au-delà des différences d'image, des relations plus complexes se retrouvent dans les pratiques du rap au sein de la scène locale.

Encadré 4 : Images du local et conflits d'authenticité dans le rap dans les Twin Cities : les paroles de « Say Shh », d'Atmosphere (2003) et « Get Fresh » de Muja Messiah (2008)

Encadré 4a : Extrait et traduction des paroles de « Say Shh », du groupe Atmosphere (2003, ATC15)

« Il y a des arbres et de la végétation dans la ville où j'habite
Le loyer est dans la boîte aux lettres et on peut toujours trouver une place de parking
Les femmes sont deux fois plus nombreuses que les hommes
Il y a des parcs et des zoos et des choses à faire avec mon fils
La vie nocturne n'est pas folle, mais ça va
Je n'ai pas besoin d'être tenté par le diable tous les jours »

« Got trees and vegetation in the city I stay
The rent's in the mail and I can always find a parking space
The women outnumber the men two to one
Got parks and zoos and things to do with my son
The nightlife ain't all that, but that's okay
I don't need to be distracted by the devil every day »

Encadré 4b : Extrait de « Get Fresh », du rappeur Muja Messiah (2008, ATC38)

« Certains disent Minneapolis, je dis Murderapolis
Car c'est là qu'un tas de meurtres ont lieu [...]
Les négros ont trahi ma ville
Ils disent que ce n'est que des étudiants et des hippies
Qu'il n'y a pas de crack dans ma ville, non
Mais on ne rappe pas sur le rap

On rappe sur ce qui se passe
Dans les rues notre rap, mec, n'est pas ignoré »

« Some say Minneapolis, I say Murderapolis,
'cause this is where the murders happen very heavy […]
Niggas backstabbed at my city
Like it's all backpack and hippy
Like it ain't crack in my city na
We don't be rapping about rapping
We are rap about what be happening
In the streets our rap dudes is not ignored»

3. « A weird version of racism[331] » : la ségrégation raciale dans les scènes rap

Loin d'être limités aux représentations, les enjeux raciaux présents dans les œuvres font écho à des manières de pratiquer la ville. Les œuvres se nourrissent en effet des imaginaires qui existent sur les différentes zones de l'espace urbain, tout en les retravaillant au prisme des régimes d'authenticité locaux. Elles révèlent ainsi des lignes de fractures qui traversent les villes, et particulièrement celles qui concernent la place des minorités.

Cette perspective conduit à s'interroger sur le rôle joué par les questions raciales dans la structure et la fréquentation des lieux de la scène. Au sein de cet espace, l'articulation entre les lieux ne correspond pas une structure fixe, mais à un moment donné de l'histoire des relations qui se nouent au sein des scènes. Comme l'écrit Will Straw, la configuration de la scène est amenée à changer constamment, en fonction de la « construction et de reconstruction des alliances entre les communautés[332] » (Straw, 1991, p.370).

a) Les Twin Cities : différents quartiers, différentes pratiques

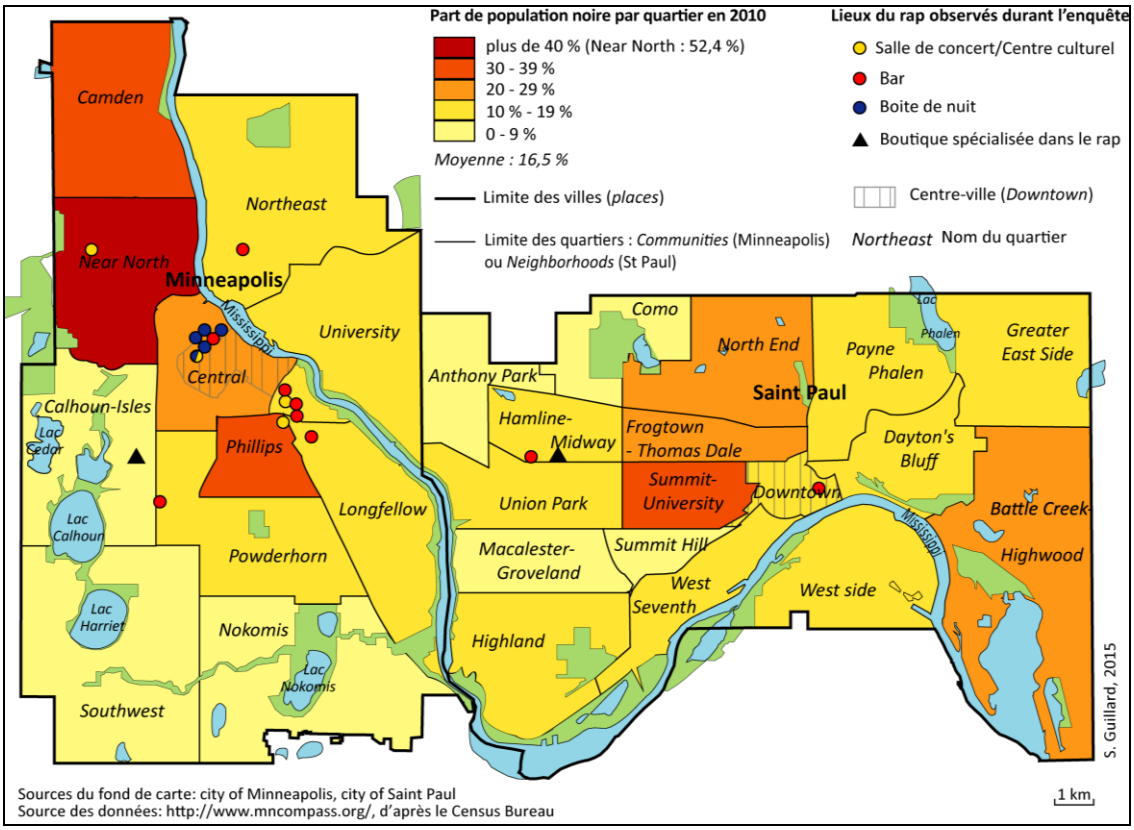
A Minneapolis, les différences entre les imaginaires se complètent d'une opposition entre différents quartiers. Dans ses morceaux, le groupe Atmosphere exprime un sentiment d'appartenance aux quartiers Sud (*Southside*) de Minneapolis. De son côté, Muja Messiah se réclame des quartiers Nord (*Northside*) de la ville. Au sein de la ville, ces deux ensembles ont des profils socio-économiques distincts (Figure 30). Dans le vocabulaire local, le terme *Northside* est utilisé pour qualifier les quartiers situés au Nord-Ouest de Minneapolis, principalement ceux de Camden et de Near North. Dans son article sur l'histoire du rap dans les Twin Cities, Emma O'Brien explique que le *Northside* est une partie de la ville associée historiquement aux classes populaires noires. Il s'oppose à un *Southside*, plus « suburbain », et situé au sud de *downtown*. Séparée du Nord-Est par le Mississippi et anciennement coupé du centre par un quartier industriel, cette zone est désertée par les populations blanches dans les années 1950 et 1960. Le quartier devient alors majoritairement noir et acquiert la réputation d'être le « mauvais côté de la ville » (*wrong side of town*) (O'Brien, 2008, p.121).

[331] Entretien réalisé avec un propriétaire de boutique noir, 24/03/10.
[332] "the making and remaking of alliances between communities".

En 2010, cet héritage se retrouve encore dans le profil socio-économique de la zone (Figure 30). Camden et Near North sont parmi les quartiers qui accueillent encore le plus fort pourcentage de Noirs à Minneapolis (52,4 pour Near North et 32,8 pour Camden en 2010). Near North est aussi le quartier de la ville dans lequel se retrouve le plus fort taux de chômage, soit 21,6% en moyenne durant la période 2009-2013[333].

Dans les imaginaires véhiculés dans leurs morceaux, les rappeurs s'inscrivent donc dans la continuité des grandes fractures raciales qui ont longtemps structuré la ville. Mais ils se placent également par rapport à ses évolutions récentes. Bien que se réclamant du Nord de la ville, Muja Messiah est originaire de Brooklyn Park, une banlieue située au Nord-Ouest de Minneapolis. Or, la composition de la population de cette ville a connu des évolutions importantes au long des années 2000. Alors qu'elle était composée à 71,4% de Blancs en 2000, sa population s'est diversifiée au long de la décennie. En 2010, la part des Blancs est descendue à 52,2%, tandis que celle des Noirs est passée de 14,3% à 24,4%. Cette évolution s'est accompagnée d'une hausse du taux de pauvreté, qui est passé de 11,3% en 2005 à 23,2% en 2010. Alors que *Northside* de Minneapolis symbolise la paupérisation des centres qui a eu lieu dans les années 1950 et 1960, Brooklyn Park reflète l'appauvrissement actuel de certains *suburbs*.

Figure 30 : Répartition de la population noire et lieux du rap dans les Twin Cities (2010)



[333] Source : http://www.mncompass.org/, d'après le American Community Survey (2009-2013) du Census Bureau, consulté le 10/11/15.

Des oppositions similaires se retrouvent entre les deux villes principales de l'aire métropolitaine des Twin Cities : Minneapolis et Saint Paul. Le propriétaire d'une boutique de musiques urbaines, localisé dans le quartier de Hamline-Midway, tenait par exemple le discours suivant :

> « Il y a deux côtés de la ville. Concrètement, Saint Paul est le côté rap *gangsta* et il y a Minneapolis qui est plus le « *backpack rap* », plus East Coast. [...] Deux sons différents existent au sein de la ville. Les gens de Minneapolis ne viennent pas vraiment ici pour rapper car ils n'aiment pas le rap d'ici, et vice versa[334] » (Enquêté n°9, propriétaire de boutique, noir, 24/03/10)

Pour ce propriétaire de magasin, l'opposition entre Minneapolis et Saint Paul se situe d'abord sur un plan esthétique. Elle témoigne d'une transposition, à l'échelle des Twin Cities, des grandes oppositions styliques et géographiques qui traverse alors le rap américain. La côte Est des Etats-Unis, dont se réclameraient les rappeurs de Minneapolis, est souvent associée à un style particulier. Celui-ci est symbolisé par un rythme autour de 90 bpm[335], une alternance régulière entre une grosse caisse et une caisse claire, et des compositions instrumentales à base de *samples** de morceaux de jazz et de soul.

A l'inverse, le « son » de Saint Paul se rapprocherait du rap *gangsta*, associé alors à l'Ouest et au Sud du pays. Privilégiant des basses synthétiques et un rythme plus lent, ce rap se caractérise par les thèmes qu'il aborde. Dans ses paroles et dans ses images, ce rap évoque la violence et la dangerosité des quartiers populaires de l'*inner city*. Il emprunte son esthétique à celle des gangs noirs et hispaniques et valorise les pratiques associées à ceux-ci, telles que le trafic de drogue, les délits ou le proxénétisme.

Mais cette dernière acception du rap se double aussi de connotations sociales et raciales. Yohann Le Moigne considère le *gangsta rap* sur la côte Ouest à la fin des années 1980 comme un « rap, produit par des jeunes Noirs pour des jeunes Noirs lassés de ne se sentir représentés par aucun courant musical [qui] se démarqua par son extrême violence et sa volonté de relater la "vraie vie" des jeunes de l'*underclass »* (Le Moigne, 2011, p.245). De fait, les quartiers auquel le vendeur attribue le *gangsta rap* sont ceux où se retrouve le plus fort taux de population noire. Durant l'entretien, il l'associe aux zones se trouvant à proximité de sa boutique : celles de Summit-University et Forgtown. Or, ces deux quartiers de Saint Paul sont ceux où la part de la population noire est la plus élevée, avec un taux respectif de 34,8% et 29,8% en 2010.

---

[334] "There is two sides of the city. Basically, Saint Paul is like the gangsta rap side, and then you have the Minneapolis side which is more the "backpack rap", more the East Coast. […] Two different sounds are going on in the city. People from Minneapolis don't really come over here to rap, because they don't like the rap over here, and vice versa."

[335] Le « beat par minute » (BPM) est une unité de mesure couramment employée pour qualifier le tempo d'un morceau dans les musiques populaires, chaque « beat* » correspondant à un temps ou une pulsation.

Ces différences se retrouvent également dans la fréquentation des lieux de la scène rap locale. Lors de l'enquête, la plupart des salles de concerts importantes se situaient au Sud de *Downtown Minneapolis* (Figure 30). Dans ces concerts se retrouvait une foule qui, bien que relativement mixte, était composée en majorité de Blancs. A l'inverse, dans les quelques salles du nord de la ville, les concerts se faisaient devant un public quasi-exclusivement noir.

Ces différences pouvaient même parfois intervenir à l'échelle d'une rue. Lors de l'enquête, Cedar Avenue, située au Sud du *Downtown,* accueillait de nombreux bars et salles programmant des concerts de rap. Dans cette rue se trouvait notamment le Triple Rock Social Club. Ce bar dansant, à la programmation éclectique, accueillait régulièrement des rappeurs locaux ou en tournée nationale, devant un public majoritairement blanc. Quelques dizaines de mètres plus loin se situait le Red Sea, où il m'a été possible d'assister à quelques concerts de rap, notamment des *open mics*. Or, dans ces soirées, je me retrouvais alors au sein d'une foule composée quasi-exclusivement de Noirs.

Cette fragmentation de la scène locale se double d'un discours de la part des acteurs locaux sur les opportunités économiques existantes pour les artistes des différents quartiers. Le rap qui s'exporte le mieux à l'échelle nationale est celui associé aux quartiers Sud : il s'agit du quartier d'origine d'Atmosphere et du label Rhymesayers. Dans le sillage de ces acteurs s'est développée une scène, qui bénéficie de certaines opportunités offertes par le label[336], et dans laquelle celui-ci vient parfois piocher ses nouveaux artistes. En mars 2013, Rhymesayers signe par exemple un contrat avec Prof, un rappeur du Sud de Minneapolis. L'investissement de longue date dans la scène fait partie des éléments mis en avant sur le site du label : la biographie de l'artiste précise que celui-ci est « déjà une légende dans le Sud de Minneapolis » (*already a legend on the southside of Minneapolis*), évoquant ses albums autoproduits avant la signature sur le label[337].

Cette prédominance des acteurs du Sud de Minneapolis semble renforcée par un soutien local fort dans la sphère culturelle généraliste. Dans les Twin Cities, plusieurs journaux, disponibles en ligne et en version papier, annoncent chaque semaine les événements culturels qui se déroulent dans les deux villes. Le plus connu est le journal gratuit *City Pages*. Si l'on en croit cet hebdomadaire, il serait largement consulté localement : sa page Facebook mentionne qu'il serait lu par 27% des 2,85 millions d'habitants des Twin Cities[338]. De nombreux concerts y sont répertoriés dans chaque numéro dans la rubrique « rap ». Or, pour un des rappeurs interrogés durant l'enquête de terrain, le traitement de la scène locale assuré par le magazine tend à mettre en avant certains types d'artistes :

> « Quand des groupes comme Atmosphere sont arrivés, ils étaient très bien soutenus par des publications comme *City Pages*. Atmosphere et Slug sont vus comme des mecs de tous les jours. Je pense que leur musique correspond plus à une culture blanche […]. C'est plus

[336] Le label a ainsi créé une boutique Fifth Element, située à Minneapolis dans le quartier de Calhoun Isles. En plus de promouvoir les rappeurs des artistes signés chez Rhymesayers, elle met en avant un certain nombre d'artistes locaux, vendant leurs albums et organisant parfois des *showcases* en leur honneur.

[337] Source : http://www.rhymesayers.com/prof, consulté le 11/11/15.

[338] Source : https://www.facebook.com/citypages/info/?tab=page_info, consulté le 24/01/16.

> difficile d'être un artiste de couleur dans les Twin Cities car la foule est plus une foule de consommateurs blancs, qui s'identifient plus facilement à des rappeurs blancs […]. J'ai l'impression qu'ici, pour un groupe très très large de consommateurs blancs, ce type de musique est beaucoup plus soutenu.[339] » (Enquêté n°13, rappeur, blanc et asiatique, 17/04/10)

Si le rap est donc largement soutenu par les institutions culturelles locales, c'est avant tout une frange de la scène qui bénéficie de cet appui. Cette situation encourage la marginalisation d'autres types de personnes et d'esthétiques. Bien que le rappeur explique ces différences d'opportunités par le profil racial dominant de la ville, cet argument n'est pas l'élément le plus couramment avancé par les acteurs locaux. Durant l'enquête, une large part de minorités, notamment des Noirs, se retrouvait d'ailleurs dans les concerts organisés au Sud de Minneapolis.

En fait, la distinction au sein de la scène se fonde plutôt sur des critères esthétiques. Dans les entretiens et les observations, il était fréquent de voir des acteurs liés la frange « backpack » de la scène revendiquer leurs différences avec certaines grandes figures ou tendances du rap national, auxquels ceux-ci n'adhéraient pas. Dans ces discours, c'était le plus souvent le rap et les rappeurs du Sud des Etats-Unis qui étaient visés. Cela s'est retrouvé par exemple à l'occasion d'un festival de rap organisé par une association d'étudiants de l'université du Minnesota. Se déroulant sur plusieurs jours, cet événement accueillait des conférences sur le hip-hop, entrecoupées parfois de concerts de rap ou de performances de danse. Dans les différents ateliers, une figure semblait focaliser les critiques des organisateurs et des intervenants : celle de Lil Wayne dont le rap, jugé violent et misogyne, s'opposerait à l'idée d'un rap « conscient », engagé politiquement et respectueux des femmes, promu par d'autres artistes.

C'est précisément cette influence du Sud qui se retrouvait chez les artistes et dans les événements de la scène du Nord de la ville. Dans les *open mic* organisés au Red Sea, les rappeurs qui passaient en fond sonore entre deux prestations étaient principalement des artistes d'Atlanta ou de la Nouvelle Orléans. Cette influence était également revendiquée dans les morceaux de rappeurs locaux. Dans une vidéo publiée en 2006, « Let's Go Twin Cities », le rappeur Tank Dog compare par exemple son style musical au *crunk** d'Atlanta, le tout sur une bande instrumentale rappelant largement celle du rap du Sud[340].

Plutôt que des pratiques discriminatoires explicites, ce sont des questions de goûts qui justifient la mise de côté de certains rappeurs au sein de la scène. Mais, comme les goûts se construisent souvent en lien avec une position dans l'espace social (Bourdieu, 1979), ces normes tendent à reproduire des rapports de classe, de race et de genre. Guidant la structure

[339] "When groups like Atmosphere came out, they were really supported by publications like the City Pages. Atmosphere and Slug is seen like an everyday guy. I think their music is more indicated as a white culture […]. It is more difficult to be an artist of color in the Twin Cities because the crowd is more a white crowd of consumers who relate more easily to white rappers. […] I feel like here, with a very very large white consumer group, that kind of music is much more supported."

[340] En ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=_qmh15i9Ajw, consulté le 31/07/16.

de la scène, ces normes excluent ceux qui en dévient de manière trop importante, et les mettent à la « marge » (Becker, 1985).

Certains artistes des quartiers Nord expriment donc leur sentiment d'être mis à l'écart. Muja Messiah affirmait par exemple qu'il était « dur d'avoir un concert quand tu es noir dans les Twin Cities[341] » (Rappeur, noir, 19/03/10). Cette structure conduit aussi des artistes à développer certaines tactiques qui puissent leur permettre d'évoluer au mieux par rapport aux normes de la scène. C'est ce que décrit notamment ce rappeur noir, aujourd'hui signé sur le label Rhymesayers :

> « Minneapolis est divisé entre le Nord, le Sud, le Nord-Est, le Sud-Ouest. [...] Je vivais dans le Nord de Minneapolis. La scène est très différente du Sud de Minneapolis. Cette dernière était beaucoup plus développée. Il y avait plus de groupes que dans le Nord de Minneapolis. J'ai donc dû voyager de l'autre côté de la ville pour commencer à être impliqué dans la scène musicale[342] » (Enquêté n°8, rappeur, noir, 23/03/10)

La stratégie du voyage évoquée par le rappeur révèle une dissymétrie dans la place occupée par les différents quartiers au sein de la scène locale. Celle-ci se retrouve dans la manière dont est employé le mot « scène » dans la citation : si le rappeur fait état au début de sa déclaration de deux scènes locales (celle du Nord et celle du Sud), il semble qu'une seule vaille vraiment le coup. A la fin de la citation, la scène du Sud devient donc *la* scène de Minneapolis.

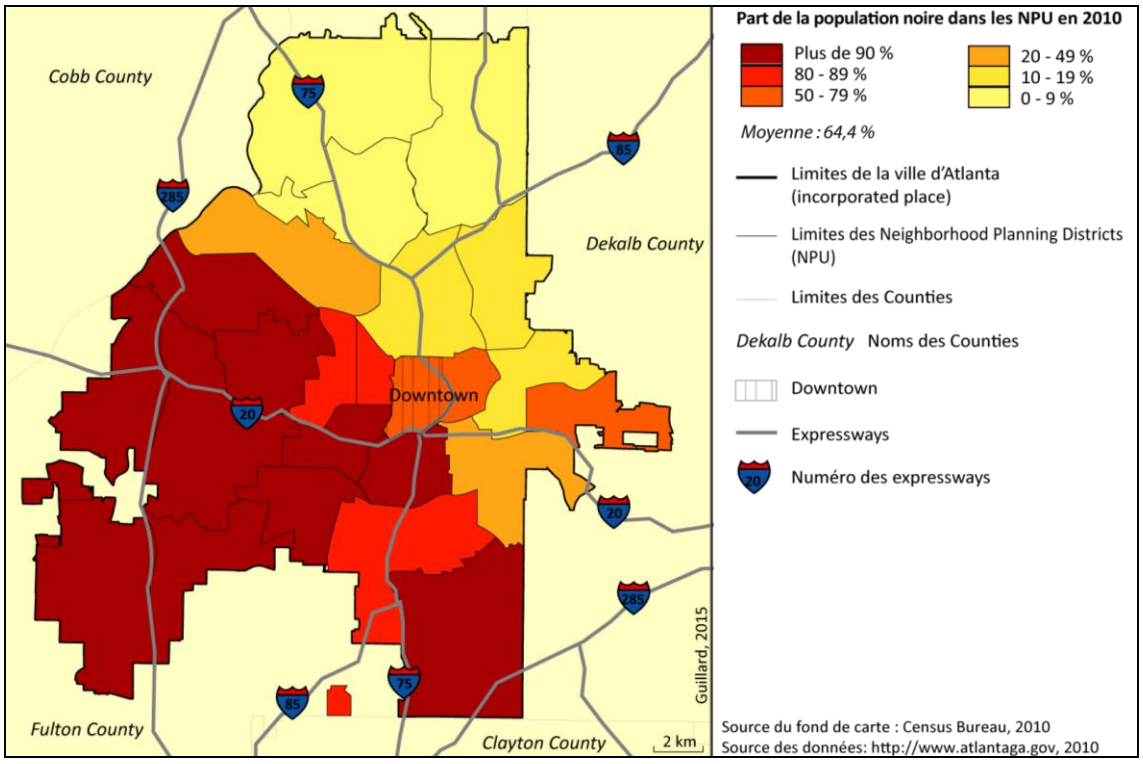
b) Atlanta : concentration des pratiques, fragmentation dans les lieux

A Atlanta, la ségrégation est un des éléments récurrents dans les œuvres de fiction qui ont cherché à faire un portrait de la ville. Dans le roman *Un Homme, un vrai*, écrit par Tom Wolfe, le maire fictif de la ville Wesley Dobbs Jordan déclare qu'« il existe deux Atlanta, une noire et l'autre blanche » (Wolfe, 1999, p.256). Dans l'espace urbain, la différence entre les quartiers est encore plus marquée que dans les Twin Cities. Elle se traduit par une opposition forte entre le Nord de la ville, majoritairement blanc, et le Sud, majoritairement noir (Figure 31).

[341] "it is hard to get a show when you are black in the Twin Cities".

[342] "Minneapolis is split up between North, South, Northeast, Southwest. [...] I lived in North Minneapolis. The scene is a lot different in South Minneapolis. South Minneapolis was a lot more developed. There were more groups than in North Minneapolis. So I had to travel to the other side of the town to start getting involved in the music scene."

Figure 31 : Part de la population noire par Neighborhood Planning District à Atlanta (2010)



Dans les entretiens, certains acteurs de la scène locale font état de différences stylistiques entre les rappeurs selon les quartiers. Elles sont cependant peu liées à des différences raciales. Un organisateur de soirées explique par exemple :

> « Je peux te donner une liste d'artistes qui vont dire : "quartiers Est, Ouest, Sud !" Mais ils n'incluront jamais le Nord. Le Nord n'a jamais été respecté de la même manière. […] [C'est] peut-être parce qu'il y a plus de blancs là-bas. C'est toute la zone de Marietta, alors que dans l'Est, il y a Decatur, qui est connu pour être très quartier (*a known hood spot*). Pas tout Decatur, mais au moins une partie. Dans le Sud, il y a College Park. Dans l'Ouest, il y a Bankhead, d'où beaucoup d'artistes ont émergé également. Tout ça correspond plus à des zones très quartier.[343] » (Enquêté n°52, noir, 27/03/13)

Si la ville est partagée entre un « côté » blanc et un « côté » noir, c'est avant tout à ce dernier qu'est associé le rap. Comme dans le cas des Twin Cities, l'argument racial se double de connotations sociales. L'authenticité associée aux quartiers n'est pas liée uniquement aux populations noires, elle est aussi déterminée par la présence de classes populaires, comme le signifie l'emploi du terme « hood ».

[343] "I can give a list of artists that would say: 'Eastside, Westside, Southside!'. But they would never include the Northside. The Northside just was never respected like that. […] [It is] Maybe it is because there is more predominantly white people there. That's like the Marietta area. Whereas you have Decatur on the Eastside, that's a known hood spot. Not all Decatur but some of it. You have College Park on the Southside. And then you have Bankhead on the Westside, from where a lot of artists came out as well. So those were more hood type of areas."

Du côté du public, la situation semble plus nuancée. Certains acteurs évoquent la capacité de certains artistes à rassembler une audience diverse :

> « Certains artistes d'Atlanta ont cette capacité de réunir les gens. Si tu vas à un concert d'Outkast ou de Ludacris, tu y verras des gens de différents milieux : des Blancs, des Asiatiques, des Noirs, des gens du Moyen-Orient, d'Afrique… Dans cette perspective, je pense que le rap à Atlanta joue un rôle dans le fait de rassembler les gens, et de leur faire penser qu'ils ont plus de points communs que de différences. Tu peux te retrouver près de quelqu'un à un concert qui ne te ressemble pas ou ne s'habille pas comme toi, mais aime la même musique.[344] » (Enquêté n°42, Journaliste, noir, 16/02/13)

Cette faculté de rassembler ne saurait pourtant s'appliquer à tous les rappeurs de la scène. Outkast et Ludacris sont deux artistes qui cumulent un large succès commercial avec une forte exposition médiatique, et dont l'audience dépasse celle de la scène locale. Mais dans la frange où se retrouvent les artistes en développement, le rap reste très majoritairement associé aux Noirs. Certains acteurs interrogés évoquent cette question, expliquant que certains artistes n'ont pas acquis « cette audience multiraciale » (*that crossover audience*) (Enquêté n°52, entretien réalisé le 27/03/13). Il y aurait donc un seuil à franchir afin de toucher une audience diversifiée, celle-ci étant, la plupart du temps, symbolisée par l'arrivée d'un public de Blancs. Dès lors, les différences raciales dans la pratique musicale à Atlanta se retrouvent surtout entre le rap et d'autres genres musicaux.

Chez les acteurs du spectacle vivant, il se retrouve également une opposition forte entre des genres « noirs », comme le rap et des genres « blancs », comme le rock ou les musiques électroniques. Cette racialisation des genres musicaux est renforcée par la structure particulière de la ville qui, aux dires des personnes investies dans la scène, ne semble pas encourager la découverte d'autres univers musicaux et culturels. Un journaliste spécialisé dans la couverture des événements rap au sein de la ville explique :

> « Atlanta est très compliquée. C'est une de ces villes où, même si l'on veut aller dans l'une des meilleures cantines de la ville, on doit connaître quelqu'un qui est d'ici pour y aller. Tu ne trouveras jamais le meilleur endroit où manger car ils sont hors des sentiers battus. Ils ne ressortent pas comme dans d'autres endroits […]. Les meilleurs endroits à Atlanta sont cachés. Et c'est comme ça avec la musique également […] Les quartiers sont des quartiers (*neighborhoods*), et ils sont isolés. Il n'y a pas grand-chose dans chacun d'eux. Seulement des maisons. Et il y a ces petits carrefours. Et ces carrefours sont là où les gens se rencontrent et discutent[345] » (Enquêté n°34, journaliste, noir, 20/08/12)

---

[344] "Some artists from Atlanta have this ability to bring people together. If you go to an Outkast concert or a Ludacris concert, you will see people from different walks of life: you'll see whites, Asians, blacks, people from the Middle East, from Africa. In that aspect, yeah, I think rap music in Atlanta is playing a role in bringing people together, and make people think they have more in common than they have differences. You might end up next to somebody at a concert that don't look or dress up like you, and like the same music."

[345] "Atlanta is really complicated. This is one of those city where even if you want to go to the best eateries in the city, you have to know someone who is from here to get there. You'll never find the best

Contrairement aux Twin Cities, où les lieux de concerts sont souvent regroupés dans quelques grands quartiers facilement localisables, la configuration particulière d'Atlanta fait que ceux-ci sont dispersés dans l'espace urbain. La découverte des événements et des salles de concert dépend des indications qu'il est possible de recueillir en amont sur les endroits où se rendre et les artistes à aller voir. Les médias culturels et généralistes ne semblent couvrir que partiellement les événements liés à la scène rap. C'est ce que décrit le même journaliste :

> « Eh bien, le principal journal ici est l'*Atlanta Journal Constitution*. Et ils ne couvrent pas du tout le hip-hop. Ils ont une section prévue pour les articles qui parlent des concerts ou de ce genre de choses. Donc si il y un concert important, ils en parleront. Mais ils ne parlent pas de musique, et quand ils en parlent, c'est toujours sur du rock. Et autrement, il y a beaucoup de presse indépendante, mais elle ne suit que la scène *backpack*. Et ils déclarent que cela correspond au hip-hop d'Atlanta.[346] » (Enquêté n°34, journaliste, noir, 20/08/12)

C'est particulièrement un magazine, *Creative Loafing*, qui est pointé du doigt par le journaliste pour sa vision partiale de la scène rap. Principal journal culturel de la ville, celui-ci est le seul à posséder une version papier hebdomadaire diffusée dans les principaux lieux culturels. Porté par le milieu rock, majoritairement blanc, il couvrirait avant tout la composante « backpack » du rap local. Pourtant, dans la scène d'Atlanta, cette frange n'est que marginale. Si *Creative Loafing* répertorie quelques concerts de rap dans une section « hip-hop/soul », celle-ci est bien réduite par rapport à la section dédiée au « Rock/Pop »[347].

Cette difficulté à suivre les événements liés au rap pourrait être compensée par son insertion dans les structures musicales locales. De nombreux bars, des salles de concerts ou des boîtes de nuit, passent une diversité de genres musicaux, du rap au rock, en passant par la country ou les musiques électroniques. Mais plutôt que de conduire à un mélange des publics, cette situation tend à déplacer la fragmentation des publics au sein des lieux eux-mêmes.

De nombreux établissements mettent en place des pratiques qui se fondent sur l'association de divers genres musicaux à certaines catégories de population. C'est ce qu'explique un journaliste à propos des boîtes de nuit de la ville :

---

place to eat here cause they are just off in the cut. They don't stand out like other places […]. The best places in Atlanta are hidden. And that's how it is with the music too. […] The neighborhoods are insular. […] The neighborhoods are neighborhoods, and they are isolated. There is not a lot in there. It is just houses. Then you have these little crossroads. And these crossroads are where people meet and talk."

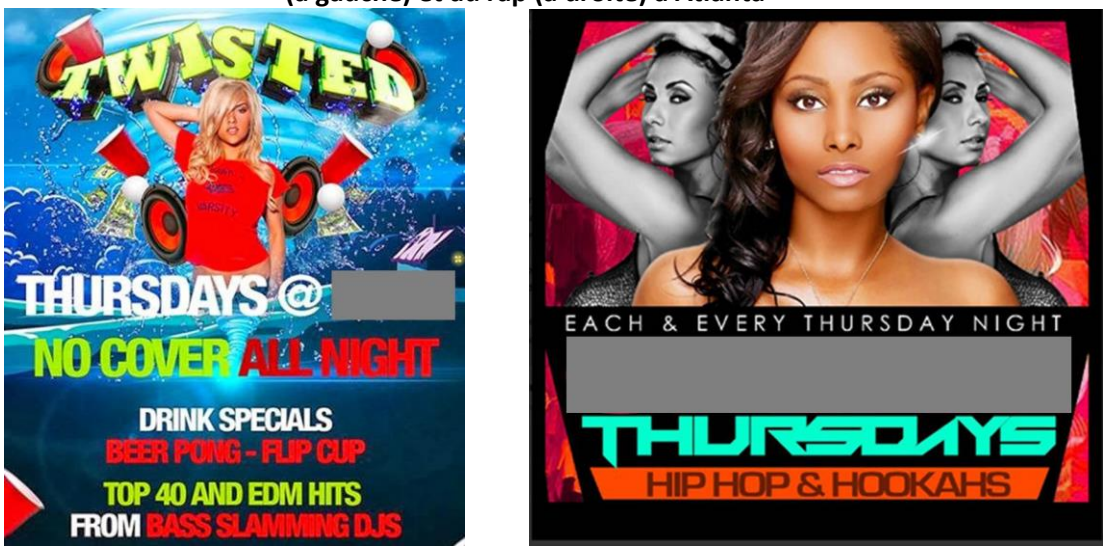
[346] "Well, the main paper here is the *Atlanta Journal Constitution*. And they don't cover hip-hop at all. They have an insert about papers that talks about concerts and stuff like that. So, if there is a major concert, they will talk about that. But they don't cover music, and when they do, it is always about rock. And then, you know, you have lots of indie press, but it only covers the tracks of the backpacker scene. And they declare that to be Atlanta hip-hop."

[347] Cette situation est l'une des raisons pour lesquelles j'ai choisi de ne pas cartographier les lieux du rap fréquentés à Atlanta. Dans les Twin Cities, il était possible de considérer que les lieux d'enquête étaient, malgré quelques manques, représentatifs d'une structure de la scène. A Atlanta, le grand nombre de lieux de concert fait que seule une petite partie a pu être observée. Cette situation a été renforcée par ma position sociale, mon statut de Blanc ayant influencé le type de lieux fréquenté au long de l'enquête.

> « Parfois, on peut voir des boîtes de nuit où il y aura la nuit « urbaine », tu sais, la nuit pour les Noirs, et la nuit pour les Blancs. Cela se fait toujours ici. […] Il y avait un club ici, qui est maintenant fermé […]. Il y avait le vendredi soir, qui était la nuit pour les Noirs. Il n'y avait que des Noirs là bas, ils jouaient du rap, et il y aurait toutes les célébrités noires là-bas. Et puis, le samedi soir, c'était la nuit pour les Blancs. Et ils jouaient Britney Spears, Christina Aguilera, Justin Timberlake ou d'autres… Donc c'était [pour les deux nuits] le même milieu social, des gens qui avaient des sous, mais ils étaient séparés.[348] » (Enquêté n°42, journaliste, noir, 16/02/13)

Cette différence dans la programmation est complétée par une communication qui se focalise sur ce que les clubs imaginent être le cœur de cible de chaque événement. Cela peut s'observer dans les prospectus annonçant des soirées dans les boîtes de nuit locales. Contrairement à ceux des concerts, qui reprennent souvent des photos officielles des artistes, les prospectus de ces soirées mettent en scène des personnages anonymes, généralement féminins. Or, leur profil racial tend à changer en fonction du genre musical diffusé : les jeunes filles blanches annonçant des soirées dédiées aux titres du top 40 et aux musiques électroniques (*EDM*), sont souvent remplacées par des Noires pour les soirées rap (Figure 32).

Figure 32 : Extraits de prospectus annonçant une soirée dédiée aux musiques électroniques (à gauche) et au rap (à droite) à Atlanta[349]



[348] "Sometimes, you can go to a nightclub and they'll have the urban night, you know, the black night, and you'll have the white night. That's still goes here. […] There was a club here, that is not opened anymore […]. They may have Friday night, and that was the black night. There was nothing but black people there, they were playing all the rap music, and you would have all the black celebrities there. Then, Saturday night, it was the white night. So they would play Britney Spears, Christina Aguilera, Justin Timberlake or whatever… So, it would be the same social status, like people who would have money, but yeah, they would separate."

[349] Ces prospectus annoncent des soirées dans deux boîtes de nuit du centre-ville, en octobre 2013 (à gauche) et juin 2014 (à droite). Le nom des établissements a été masqué afin d'éviter l'assimilation de pratiques de promotion racialisées à certains établissements spécifiques.

Si elles donnent l'impression de reconduire une ségrégation raciale dans le domaine musical, ces pratiques semblent plutôt guidées par des représentations racialisées des goûts musicaux chez les promoteurs de soirées. C'est ce qu'explique un des journalistes interrogés :

> « La plupart du temps, ils ne vont pas mélanger [les publics] car ils se disent qu'une personne ne va pas se sentir à l'aise avec une autre personne. Les noirs, ils ne vont peut-être pas écouter Britney Spears. Ils vont peut-être dire : "je veux ce truc! Tu vois… Je n'aime pas ça!" ou "Je ne sors pas avec des femmes blanches, je veux des femmes noires". De l'autre côté, il peut y avoir des Blancs qui penseront : "j'aime Jay Z, mais je ne veux pas en entendre toute la nuit. Je veux ce morceau-là toute la nuit!" Donc racialement, il y a une séparation, mais c'est aussi un paravent social en même temps […] Bien sûr, il y a toujours des gens qui ont leur préférences sur l'endroit où sortir. Est-ce que je vais aller dans un endroit où ils passent de la country toute la nuit ? Non ! (rires). Ce n'est pas mon truc. Je pourrais y aller si je veux faire quelque chose de différent. Mais autrement…[350] »
> (Enquêté n°42, journaliste, noir, 16/02/13)

Présente dans l'esprit des organisateurs de soirée, la racialisation des goûts semble être intégrée aussi par le public. Comme le signalait une rappeuse, ces distinctions résultent en partie d'une « auto-ségrégation » (*self segregation*), fondée sur le désir de se rendre dans des endroits où « l'on se sent bien[351] » (*feel comfortable*).

Dans la plupart des salles de concert et boîtes de nuit d'Atlanta, ces changements dans le public se retrouvent d'une nuit à une autre, en fonction du type de musique programmé. Mais cette séparation peut se rencontrer aussi le même soir, lorsque des concerts de différents genres musicaux se déroulent à l'intérieur d'un même lieu. Ce fut le cas lors d'un concert observé en mars 2013 dans un établissement nommé le *Masquerade*, situé à l'Est du *Downtown*. Plus qu'une salle de concert, ce lieu correspond à un complexe culturel accueillant, sur trois niveaux, trois salles de capacité différente (Figure 33).

Ce soir-là, le concert de rap avait lieu au rez-de-chaussée, dans la salle de petite capacité. Il accueillait une cinquantaine de personnes, quasi-exclusivement des Noirs. Au même moment se déroulait dans la grande salle du premier étage un concert d'un groupe de rock en tournée nationale, se produisant devant un public de plusieurs centaines de personnes, très majoritairement des Blancs. Ce dernier concert s'étant terminé plus tôt, la foule sortit du complexe en passant devant l'entrée du concert de rap, à une heure où celui-ci

[350] "A lot of time, they won't mix it up because they feel one person is gonna feel uncomfortable with another person. The Black persons, they might not listen to Britney Spears. They might say: "I don't want this shit! I mean… I don't like it!" or "I don't date white women, I wanna be with some black women!" And then, you might have that white guy who will be like: "I mean, I like Jay-Z, but I don't want to hear it all night. I wanna hear this song all night!" So, racially, there is racial separation, but there is also a social umbrella at the same time. […] Of course, you always have folks that will have their preferences of where they hang out. Am I gonna go to a place where they play country music all night? No ! (laughs) It ain't my thing. I might do that when I want to do something different. But other than that…"

[351] Entretien avec Boog Brown, 12/03/13

battait son plein. Or, alors même qu'aucune porte de sécurité ne barrait l'entrée de la salle, personne ne se risqua à franchir cette limite ou même à s'attarder pour observer la performance qui s'y déroulait.

Figure 33 : Photo de l'extérieur du complexe culturel The Masquerade (Atlanta, 2013)

Source :
https://www.facebook.com/masqueradeatlanta/, consulté le 27/06/13

A Atlanta comme dans les Twin Cities, l'ancrage du rap dans la ville se fait donc en lien étroit avec les fractures raciales qui la traversent. Prisme dominant pour observer les rapports de domination au sein des scènes, la race est néanmoins un angle par lequel sont parfois exprimées des questions liées à la classe, au genre ou à l'origine spatiale. A la suite de cette étude, les scènes rap étudiées apparaissent ainsi comment un miroir déformant des relations raciales aux Etats-Unis, et de la manière dont elles prennent place dans l'espace urbain.

Les scènes locales semblent d'abord refléter l'inscription de la question raciale dans les villes, et ce à une diversité d'échelles. Si ces questions ont été souvent résumées à une opposition à l'échelle métropolitaine entre le centre (l'*inner city*) et les périphéries (les *suburbs*), l'étude de ces univers montre comment celles-ci se retrouvent en fait à une diversité de niveaux. A l'échelle de la ville, les imaginaires du rap révèlent une hétérogénéité de représentations qui dépassent la seule représentation de la ville comme espace d'une Amérique blanche. A l'échelle des quartiers, le rap montre comment se forgent des images et des pratiques différenciées en fonction des lieux. Enfin, ces fragmentations s'expriment jusque dans les lieux de concert, où se manifestent des stratégies d'évitement et de distinction entre les publics de différents genres musicaux.

D'autre part, les scènes apparaissent comme des espaces dans lesquels les questions raciales sont retravaillées. Les segmentations des scènes locales ne sont pas l'expression de mécanismes d'exclusion raciale explicites, mais la conséquence de normes esthétiques dominantes au sein de certains espaces, construites en lien avec certaines affinités : le rejet de certaines formes esthétiques est en effet souvent justifié en termes de valeurs (un rap perçue comme « violent », « misogyne »…) ou d'esthétique (on n'écoute pas un certain rap car on ne

« l'aime pas »). Plutôt que d'être un trait d'union entre les races, les scènes locales rap apparaissent donc comme un espace où les frontières raciales sont retravaillées en termes de goût.

II. Les scènes françaises et la spatialisation des questions sociales

En juin 2015, j'avais rendez-vous dans un café avec Maxime Chanca, un étudiant de master dont je co-encadrais le mémoire sur le rap à Aubervilliers (Chanca, 2013). Il me fit le compte-rendu d'un concert du rappeur Youssoupha auquel il avait assisté au début du mois à l'Embarcadère, une des salles de la ville. Il me rapporta que, durant sa prestation, ce rappeur avait fait une déclaration particulièrement porteuse de sens en raison de la localisation du concert. Entre deux chansons, il avait affirmé : « On définit souvent Paris comme la capitale de la France et le 93 comme sa banlieue. Moi je dis, Paris c'est la banlieue, le 93 c'est la capitale ».

Cette citation en dit long sur la manière dont le rap s'inscrit dans la région parisienne. Le rappeur y reprend l'association entre le rap et un espace spécifique, celui de la « banlieue », en la replaçant au sein d'une opposition sur deux plans. Il fait d'abord référence à un contraste spatial. Une « banlieue » désigne en effet une couronne périphérique qui entoure la ville, tandis qu'une « capitale » est une ville ayant acquis une position centrale dans un domaine spécifique. Le rappeur renvoie aussi à une opposition en termes de rapports de pouvoir. Etymologiquement, le mot « capitale » fait référence à une ville à la « tête » d'un territoire (Laporte, 2014) alors que la banlieue désigne à son origine un espace sous domination du centre (Vieillard-Baron, 2011).

Reprenant un imaginaire propre à la région parisienne, Youssoupha procède à une inversion de la hiérarchie symbolique entre les espaces : alors que le département du « 93 » est habituellement perçu comme une périphérie, le rap contribuerait à le remettre au centre.

Comme dans le cas états-unien, la structuration des scènes du rap français et leur inscription dans la ville se fait en lien avec certains rapports de domination, ces questions ayant à voir avec l'association existant de longue date entre rap et minorités urbaines. Cependant, alors que c'est le prisme de la race qui est utilisé aux Etats-Unis, c'est celui de l'espace qui est employé en France, dans le cadre d'une spatialisation de la question sociale.

Dans cette partie, je présenterai les enjeux de cette spatialisation, en voyant comment elle est devenue structurante dans la manière d'appréhender les villes françaises, et dans la place qu'y occupe le rap. Je montrerai également qu'elle a donné naissance à un cadre de pensée spécifique, celui de la banlieue, dont la construction est étroitement liée au contexte géographique de l'Ile-de-France. En me concentrant principalement sur cette zone, j'envisagerai la façon dont l'association entre rap et banlieue y est débattue, mais aussi comment elle influence la place du rap, en lien avec des logiques de centralités culturelles.

1. La catégorie « banlieue » dans les villes françaises : espace des minorités, espace du rap ?

Alors que, dans le cas états-unien, la question des minorités est un sujet de discussion aux termes bien définis, la manière d'aborder cette thématique dans le cas français est objet

de débat. Cela est dû en partie à une question de termes, le mot « minorité » n'ayant pas le même sens de part et d'autre de l'Atlantique (Collignon, 2001). Cela renvoie aussi à un cadre de pensée national dans lequel a longtemps été entretenue l'idée qu'« il n'y a pas de minorités ici » (Amiraux et Simon, 2006).

Pourtant, la mention de ces populations est un élément récurrent lorsqu'il s'agit de traiter du rap français et de son inscription dans l'espace urbain. Analyser cette question implique donc de revenir sur les termes à employer pour aborder la question des minorités dans le contexte français et de déterminer sa place dans l'histoire des villes et du rap.

a) La spatialisation des questions sociales : aborder la question des minorités en terrain français

Si de nombreux chercheurs observent des différences de traitement entre les populations des villes françaises, les termes à employer pour qualifier ces situations et les réalités auxquelles elles renvoient font, depuis plusieurs décennies, l'objet de débats. A partir des années 1990, ces discussions sont d'autant plus animées que les espaces de la marginalité urbaine sont accusés de tendre vers un contre-modèle : celui des ghettos états-uniens, représentant une Amérique sclérosée par les questions raciales.

Ces questions sont au centre des travaux menés par le sociologue Loïc Wacquant (2007). En menant de front des enquêtes dans la « ceinture noire » de Chicago et dans la « ceinture rouge » de la banlieue parisienne, il analyse la création de ces espaces de la marginalité des villes françaises et états-uniennes. Si Wacquant reconnaît l'existence d'une pluralité de facteurs, il considère que la formation de ces espaces se fait selon deux logiques différentes : par la race aux Etats-Unis, et par la classe en France.

Dans plusieurs articles, il s'oppose à certains discours journalistiques et scientifiques qui cherchent à assimiler les banlieues françaises à des « cités-ghettos » (Wacquant, 1992a et b). Bien que Wacquant reconnaisse l'existence de connotations ethniques dans l'imaginaire associées aux quartiers de la marginalité urbaine en France, il se refuse à adopter ce langage, craignant que celui-ci ne valide une ethnicisation des rapports sociaux dans une société qui s'est peu construite sur ce critère (Wacquant, 1992a).

Pourtant, au cours des années 2000, certains chercheurs commencent à adopter un parti différent : selon eux, cette racialisation des rapports sociaux aurait déjà des effets non négligeables dans la société française. Nier cette composante reviendrait alors à justifier un « racisme sans race » (Fassin et Fassin, 2009). Alors que la classe sociale a longtemps été le prisme dominant pour aborder la question sociale en France, Eric Fassin considère que ce cadre de pensée s'écroule dans les années 1980, au profit de discussions sur la « culture » propre à certains groupes (Fassin, 1999). Les débats récents autour du port du « voile islamique » dans l'espace public ou les émeutes de banlieues n'auraient fait qu'accentuer ce phénomène, contribuant à une « racialisation de la question sociale » (Fassin et Fassin, 2009).

La présence de ces discriminations n'est pas nouvelle dans le cas français. Cependant, elles auraient longtemps été ignorées en raison d'une manière particulière de penser la place des individus dans la société, résumée sous le nom de « modèle républicain ». Dans le sillage de la Constitution de 1793 qui proclame la République française une et indivisible, ce projet

politique défend l'idée d'une nation française fondée sur l'adhésion des citoyens à des valeurs communes. Plutôt qu'une juxtaposition de communautés hétérogènes, la nation serait « un composé nourri de diverses influences qui se dissolvent dans un tout dont le cœur est constitué par des valeurs et références communes à tous les membres de la société » (Collignon, 2000, p.24). Visant à affirmer l'égalité de tous les citoyens devant la loi, ce modèle possède un inconvénient majeur : « la négation de l'existence d'identités intermédiaires entre l'individu et l'identité nationale » (Collignon, 2001, p.24).

Certains chercheurs considèrent que ce modèle contribue à nier des inégalités de fait entre certaines catégories de population. Amiraux et Simon écrivent par exemple qu'il permet de « maintenir la fiction d'une nation universelle qui a réussi à dépasser les division raciales et ethniques et qui a rompu avec les traumatismes générés par l'esclavage, la colonisation, et les reconfigurations fréquentes qui ont accompagné les vagues d'immigration successives depuis le milieu du 19e siècle[352] » (Amiraux et Simon, 2006, p.192). Ce modèle serait donc un paravent empêchant toute discussion sur les discriminations raciales dans la société française : l'évocation du racisme serait en effet perçue comme une validation de l'existence de divisions raciales dans une société construite selon d'autres bases (Amiraux et Simon, 2006).

Comme l'écrit Pap Ndiaye, « être français a été classiquement considéré comme une adhésion à la nation, aux antipodes de toute vision racialisée. Pourtant, l'Empire français s'est bien développé en assujettissant des populations définies comme non-blanches et non civilisées, et auxquelles on a dénié la citoyenneté » (Ndiaye, 2009, p.54). Ces formes de discrimination se seraient importées en métropole avec l'arrivée sur ce territoire de populations non-blanches dès la 1ère guerre mondiale. Dans la deuxième moitié du XXe siècle, l'importance de ces questions est renforcée par plusieurs vagues d'immigrants, la venue de chaque génération entraînant une montée des discours racistes et xénophobes (Noiriel, 2006).

Dans ce contexte, la dénomination des « minorités » dans le cas français apparaît beaucoup plus difficile à saisir que dans le cas états-unien. Alors qu'aux Etats-Unis, la « race » était le prisme permettant de réunir ces différents éléments, la délimitation des « Autres » en France semble emprunter à la fois à la classe (Wacquant, 2007), à la race (Fassin et Fassin, 2009), à l'origine nationale (Noiriel, 2006), ou même au genre ou à la religion (Delphy, 2008).

Néanmoins, il semble qu'une perspective permette d'aborder l'ensemble de ces dimensions. Les « processus d'assignation à identité » (p.116) auxquels sont soumises les populations définies comme « Autres » se doublent d'un « processus d'assignation à territorialité » (Hancock, 2008, p.117). Cette dernière dimension semble avoir pris une importance particulière dans le cas français en raison du modèle de société propre à ce pays. C'est ce que décrit Claire Hancock :

> « Si le principe d'universalité inscrit dans la culture politique française interdit d'identifier des groupes à problèmes, de cibler ce qu'on appellerait aux États-Unis ou en Grande-Bretagne des "communautés", en revanche rien n'interdit de cibler prioritairement des

[352] "seeks to maintain the fiction of a universal nation that has succeeded in overcoming ethnic and racial divisions and that has broken with the traumas generated by slavery, colonization, and the often re-configurations which accompanied the successive waves of immigration since the middle of the 19th century."

> "territoires", des espaces spécifiques ou "zones" (les fameuses "Zones Urbaines Sensibles" ou périmètres Politique de la Ville), façon de spatialiser les politiques sociales en postulant une identité entre lieux et groupes de personnes. » (Hancock, 2008, p.118).

L'utilisation du prisme spatial permet donc d'aborder de front les différentes assignations auxquelles sont soumises les minorités à la française. Comme l'explique Claire Hancock à propos des « jeunes de banlieue », « leur appartenance "territoriale" à l'espace de la banlieue fonctionne comme signifiant d'autres caractéristiques qu'on leur prête (implicitement, on les suppose aussi "issus de l'immigration", sous-qualifiés, sous-employés) » (p.118). C'est au même constat qu'aboutissent les sociologues Sylvie Tissot et Franck Poupeau. Dans un numéro des *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, ils considèrent que s'opère, dans le contexte français, une « retraduction, en des catégories territoriales, de la question sociale » (Tissot et Poupeau, 2005, p.7).

Comme les catégories raciales dans le cas états-unien, les catégories spatiales employées dans le cas français posent le risque de l'essentialisation. Tissot et Poupeau considèrent que cette spatialisation a tendance à occulter les mécanismes sociaux, économiques et racistes qui sont à la source de la répartition inégale des populations (Tissot et Poupeau, 2005). Néanmoins, leur emploi révèle la façon dont se fait la mise en minorité des populations dans le cas français. Par ce biais, il est possible d'observer l'ancrage des rapports de domination dans l'espace urbain, par l'association de certaines populations à certains espaces.

Cette perspective est particulièrement adaptée pour observer la manière dont se construit le rapport aux minorités dans le domaine du rap. De nombreuses études sur le rap français ou francophone ont montré comment la question minoritaire était un élément important du genre. Certains travaux se sont penchés sur son ancrage dans les classes populaires (Quitellier, 2014), sur sa capacité à discuter des stéréotypes raciaux (Hammou, 2013), ou sur la manière dont s'y articulaient classe et race dans un contexte postcolonial (Sonnette, 2013).

Mais la question des minorités est le plus souvent abordée par un prisme spatial. Un type d'espace est particulièrement au cœur des discussions et des analyses : celui de la « banlieue ». Renvoyant à la fois à une structure particulière des villes françaises et à une manière de considérer les rapports de domination dans ces espaces, ce terme a été particulièrement central dans les discours sur le rap. Or, ce lien fort est le résultat d'une histoire croisée des villes françaises et de ce genre musical, qui prend sa source en région parisienne.

b) La construction de la banlieue dans la région parisienne et dans son rap

La banlieue est une figure récurrente dans les discours sur le rap. Elle est présente tant dans la réception du genre dans la sphère médiatique généraliste que chez certains rappeurs eux-mêmes, à tel point que « l'évidence du lien entre le rap en français et la banlieue ne souffre guère d'objection » (Hammou, 2010). Pourtant, la force de cette association découle d'une construction historique qui lui a donné du sens.

Le terme de « banlieue » témoigne d'une manière spécifique de considérer la structure des villes françaises, à travers une opposition entre un centre et des périphéries. Si cette dynamique peut se rencontrer dans de nombreuses villes françaises, elle est particulièrement marquée dans un contexte précis : celui de la région parisienne. Certes, le mot est utilisé dès le XIIe siècle dans un sens juridique, pour désigner une zone d'un lieu de large autour de la ville, sur laquelle le seigneur exerce sa juridiction et collecte un impôt, le ban. Cependant, dans le contexte parisien du XIXe siècle la banlieue devient une réalité physique et administrative. La taille importante de cette région urbaine et sa structure administrative inédite font que s'y construit de manière précoce une opposition entre une ville-centre, de taille réduite mais symboliquement importante, et des périphéries distinctes mais conséquentes. Le terme « petite banlieue » est alors employé pour désigner ces espaces situés en périphérie proche de Paris (Fourcaut, 2000).

Ce n'est qu'à partir des années 1970, avec les premiers incidents dans les grands ensembles, que le terme est appliqué à d'autres villes du pays. On assiste alors à une extension de son sens par l'intermédiaire de « médias et responsables nationaux [qui] perçoivent que la crise des banlieues est un phénomène hexagonal » (Fourcaut, 2000, p.103).

L'histoire du mot « banlieue » peut donc être interprétée comme celle d'une spécificité de la capitale qui en vient à s'exporter sur le reste du territoire national. Elle illustre un procédé couramment utilisé en France : celui de considérer des particularités de la région parisienne comme représentatives du territoire national, alors même que la structure et la taille de cette métropole est sans égal dans le reste du pays. Dans ce processus, il est possible de se poser la question du rôle joué par les grands médias et les hommes politiques nationaux, ceux-ci étant quasi-exclusivement localisés à Paris. Employés par ces acteurs, les banlieues et leur hétérogénéité se changent en une catégorie restrictive, *la* banlieue, dont le singulier suppose des traits homogènes, pouvant être appliqués à l'ensemble des périphéries françaises.

Cette nationalisation du terme est également facilitée par le fait que, à partir des années 1980, le terme « banlieue » se charge d'un ensemble de connotations qui en font un « territoire symbolique de l'exclusion et de la marginalité sociale » à la française (Vieillard-Baron, 2011, p.4). Cette dimension résulte d'une évolution des représentations, qui a à voir avec la répartition des populations dans les villes françaises. Elle ne peut se comprendre qu'au regard de représentations d'autres espaces urbains, notamment ceux du centre-ville.

Dans les années 1950, les « banlieues » proches, et particulièrement celles dans lesquelles sont construites les cités, possèdent une image plutôt positive. Dans un contexte d'après-guerre marqué par une pénurie de logements, l'opinion est plutôt favorable au développement de « grands ensembles qui symbolisent pour un temps la modernité », aui accueillent alors des populations de milieux sociaux divers (Vieillard-Baron, 2011).

A partir des années 1970 s'opère un changement de l'image de cet espace. La désertion des classes moyennes désireuses d'accéder à la propriété en périurbain, encouragée par plusieurs initiatives étatiques, entraîne la paupérisation de nombre de cités. C'est ainsi que « l'habitat prévu théoriquement pour "mixer" les populations est devenu en quelques années un habitat de relégation pour une bonne partie des ménages » (Vieillard-Baron, 2011, p.161).

Les banlieues pâtissent aussi d'un mouvement de revalorisation symbolique des quartiers anciens du centre-ville. Anaïs Collet (2012) montre comment ils sont érigés en « espaces de référence par les "nouvelles classes moyennes" apparues dans les années 1970 » (p.18). Cet imaginaire est porté par des populations qui occupent des postes à responsabilité, et qui sont à même de diffuser leurs normes dans le domaine des politiques publiques ou de la recherche. Tandis que les centres sont érigés en nouvel idéal de vie, la banlieue est présentée en contre-modèle, en espace des nouvelles classes dangereuses.

Dans les années 1980 et 1990, on assiste ainsi à la construction d'un « problème des banlieues ». Sylvie Tissot montre comment la couverture médiatique des émeutes urbaines qui se déroulent à Vaulx-en-Velin en 1990 révèle cette nouvelle manière de recevoir ces événements dans la société française. Les émeutes des Minguettes, en 1983, avaient été interprétées comme un phénomène local. Celles de 1990 « sont rapportées au problème général des "banlieues" ou des "quartiers sensibles", décrits comme un problème social nouveau, spécifique et *révélateur* du fonctionnement de la société dans son entier » (Tissot, 2007, p.19). *La* banlieue devient un terme permettant de rassembler sous un même vocable la diversité des « quartiers en crise », se changeant ainsi en « une métaphore, permettant de circonscrire et de territorialiser commodément les peurs sociales » (Fourcaut, 2000, p.105).

C'est dans ce contexte de la fin des années 1980 que le rap s'implante en France. Loin d'être formalisée dès le début, l'association entre rap et banlieue s'élabore progressivement. Elle s'élabore alors en lien avec le contexte spatial dans lequel se construisent les normes de ce genre musical : celui de la région parisienne.

L'implantation spatiale du rap se fait en rapport avec la structure particulière de cette métropole et les catégories qui existent pour la penser. Loin de s'inscrire uniquement dans une zone de l'espace urbain, l'ancrage du rap dans la capitale est le résultat d'une dynamique d'allers-retours entre le centre et les périphéries.

Dans les années 1980, le rap se pratique d'abord dans Paris intra-muros. Dans son histoire du rap en France, Karim Hammou montre comment, dans un premier temps, l'apparition de ce genre suscite en France l'intérêt de deux univers. D'une part, celui des professionnels de l'industrie musicale. Depuis les années 1930, la production de la « variété française » s'inspire des sonorités des dernières tendances développées dans la musique anglo-saxonne. Le rap ne fait pas exception à la règle et des formes d'interprétations rappées se retrouvent très tôt dans certains morceaux de variété. De l'autre, le rap est repris par les DJs de boîte de nuit. A partir de la fin des années 1970, le développement des radios libres et des discothèques parisiennes permet l'émergence d'une scène qui favorise la diffusion des genres musicaux en marge de l'industrie musicale, comme la musique estampillée « afro-américaine ». Comme pour l'industrie musicale, ces lieux se trouvent presque tous dans Paris intra-muros. Bien que fondant leur réputation sur le fait de passer de la musique « noire », ces discothèques pratiquent souvent une sélection importante des publics.

L'association entre rap et banlieue se construit plutôt dans un second temps, lors de la réception du rap par les médias généralistes au début des années 1990. La question de la banlieue est très peu présente dans les quelques émissions de télévision dédiées au rap dans la deuxième moitié des années 1980. Le genre est présenté comme une nouvelle pratique artistique, qui s'ancre dans les boîtes de nuit parisiennes (Hammou, 2012). Mais, à partir de

1989, la presse et la télévision se mettent à faire massivement référence au rap, en l'associant à la symbolique de la banlieue. Cette nouvelle définition du rap est concomitante de la constitution du tag en problème public. Bande-son des reportages sur la question, le rap est associé à un même contexte : celui de la « galère » des jeunes de banlieue. Les émeutes urbaines de 1990 et 1991 renforcent cette interprétation. Cette musique devient un élément d'un « paquet interprétatif » permettant de comprendre les troubles publics associés à la figure du « jeune de banlieue » et les rappeurs sont définis sur les plateaux de télévision comme des « acteurs susceptibles de donner à voir et à entendre divers problèmes sociaux » (Hammou, 2010).

Elaboré par les médias, ce discours est repris par la suite par une deuxième génération de rappeurs. Apparaissant plus tardivement, ceux-ci ont découvert le rap par le canal médiatique, et ont été nourris par une politique de la ville qui utilise dorénavant le hip-hop comme outil de « traitement des problèmes sociaux urbains » (Lafargue de Grangeneuve, 2008, p.12). Ces artistes se mettent alors à revendiquer le rap comme une musique dont l'authenticité se définit au regard de cette association aux minorités. Ils sont appuyés par un « marketing de la marge » (Hammou, 2012, p.194) porté par les grands groupes de presse, les majors de l'industrie du disque et les radios commerciales qui « choisissent de promouvoir leurs œuvres comme des produits commerciaux oppositionnels » (Hammou, 2012, p.194). A la fin des années 1990, se développent ainsi des modes d'authentification du genre qui reprennent en partie ce référentiel, en le reformulant à travers le vocable de la « rue » (Hammou, 2012, p.223)

Malgré cette association du rap aux banlieues sur le plan des imaginaires, l'économie du rap ne saurait se définir indépendamment de Paris. Tout au long de l'histoire de ce genre musical, sa production et sa diffusion se fait dans un lien permanent avec des acteurs des industries culturelles localisées principalement intra-muros. De même, si de nombreux artistes à succès viennent des périphéries de la ville, l'étude des disques d'or du rap dans le Chapitre 2 a montré la présence d'un vivier de rappeurs originaires de Paris dont les albums se vendent bien dans l'ensemble du pays.

Ainsi, l'association du rap à la banlieue se forme à la suite d'une définition du terme qui se cristallise durant les années 1980. Celle-ci aboutit à faire émerger un mot possédant un double sens : celui d'une « couronne dense la plus proche de la ville centrale » et d'un « territoire symbolique de l'exclusion et de la marginalité sociale » (Vieillard-Baron, 2011, p.4). Ces deux acceptions se retrouvent dans le domaine du rap français. La banlieue désigne un des espaces où est pratiqué le genre, même si celui-ci s'inscrit dans la ville dans son ensemble. Mais elle est aussi un territoire symbolique auquel sont associés les rappeurs, association qui est partiellement reprise et reformulée par certains artistes.

Le contexte de la région parisienne joue un rôle central dans cette évolution. Il s'agit de l'espace à partir duquel sont élaborés à la fois les cadres de pensées de la ville, les normes du rap français et celles de son ancrage dans l'espace urbain. Mais si le rapport du rap à la banlieue se définit au regard de cadres parisiens, comment cette question est-elle abordée dans des villes françaises qui ne s'organisent pas de la même manière ?

c) *Symbole des quartiers populaires ou de l'éloignement régional ? Usages, appropriations et contestations de la catégorie « banlieue » dans le rap du Nord*

Dans son analyse de la genèse de l'action publique envers les « quartiers », Sylvie Tissot montre comment la spatialisation des problèmes sociaux est le résultat d'une construction historique. Pourtant, les termes employés dans les politiques publiques pour désigner ces quartiers sensibles font peu l'objet d'un examen. Ecrivant dès l'introduction que son livre « parle des "banlieues" », Tissot considère l'usage de ce dernier terme dans le débat public comme équivalent à celui de « quartier » ou de « quartier sensible » (Tissot, 2007, p.9).

Cette approche générique de la « banlieue » n'est pas propre aux chercheurs traitant de l'action publique. Dans le rap, le terme a souvent été utilisé de la même manière lorsqu'il s'est agi de traiter du rapport de cette musique aux minorités. Or, les quelques études ayant observé le rap en dehors du pôle parisien montrent que les catégories spatiales employées par les rappeurs sont amenées à varier, en fonction de la diversité des structures urbaines par rapport auxquelles ils se placent. Dans une interview qu'il accorde en 2009, Loïc Lafargue de Grangeneuve note par exemple l'existence de différences dans la manière dont se fait la revendication spatiale entre les contextes parisiens et marseillais :

> « Les rappeurs marseillais, IAM et tous les groupes qui ont suivi, mentionnent leur ville, Marseille, dans leurs textes, plutôt qu'un quartier, alors qu'en Île-de-France, Paris est plutôt la ville à laquelle on s'oppose, car la plupart des rappeurs sont banlieusards – bien que certains viennent aussi des arrondissements les plus pauvres de la capitale –, donc l'inversion du stigmate se fait toujours à ce niveau-là. Tandis qu'à Marseille, on a une spécificité : en raison de l'intégration des banlieues et des quartiers nord à la ville, une forme d'identification à la ville, à Marseille dans son ensemble, s'est réalisée, alors qu'en Île-de-France on a bien un clivage fort entre Paris et sa banlieue. » (Lafargue de Grangeneuve dans Epstein *et al*., 2009)

Pour Lafargue de Grangeneuve, la revendication banlieusarde est beaucoup moins marquée à Marseille que dans la région parisienne. Comme le notent régulièrement les journalistes et les chercheurs, à Marseille, on trouve « la banlieue au centre de la ville[353] ».

La structure de la métropole lilloise présente aussi des contrastes avec celle de capitale. On l'a vu, cette région a souvent été identifiée comme polycentrique, sur le plan à la fois administratif, démographique et économique. Pour cette raison, le rap du Nord est un

[353] Cette idée est notamment centrale dans la couverture médiatique de la ville qui est faite par la presse en 2012, après plusieurs fusillades entre des individus armés de kalachnikovs. Voir notamment : Leroux L., « Quartiers nord, une banlieue dans la ville », *Le Monde*, édition du 21/09/12, en ligne : http://www.lemonde.fr/societe/article/2012/09/21/quartiers-nord-une-banlieue-dans-la-ville_1763051_3224.html ; Grésillon B., « A Marseille, la banlieue au centre de la ville », *Libération*, édition du 11/10/12, en ligne http://www.liberation.fr/societe/2012/10/11/a-marseille-la-banlieue-au-centre-de-la-ville_852636 ; ou encore : Politi C., « Fusillades en série : 'Marseille a sa banlieue au cœur de la ville' », *L'Express*, édition du 02/12/11, en ligne : http://www.lexpress.fr/actualite/societe/fusillades-en-serie-marseille-a-sa-banlieue-au-coeur-de-la-ville_1057485.html.

espace privilégié pour observer les débats sur les catégories employées pour aborder l'ancrage du rap dans l'espace urbain, et son rapport aux minorités. La distinction de la métropole lilloise vis-à-vis d'un modèle dominant se retrouve régulièrement dans les entretiens effectués. C'est le cas par exemple chez YWill, un rappeur du groupe lillois La Jonction. Il explique à propos de la métropole :

> « C'est pas la même répartition géographique. […] Nous c'est plein de petites villes. Donc t'as plusieurs centres-villes, un peu éparpillés à droite à gauche, t'as des mini-banlieues, des quartiers populaires. C'est un peu plus complexe. Alors que t'as plein de villes où t'as un centre-ville super classe et t'as plein de blocs autour. Nous c'est plus complexe. » (YWill, entretien réalisé le 13/06/12)

Cette organisation polycentrique conduit le rappeur à mettre en discussion l'usage du terme de « banlieue » au sein de sa ville d'origine :

> « J'ai grandi à Wazemmes. Donc c'est Lille intra-muros. Mais Wazemmes c'est souvent considéré comme le Barbès de Lille. C'est multiculturel. C'est une forte communauté marocaine, algérienne. […] Donc j'avais pas forcément ce sentiment de ghettoïsation, d'être isolé, tout ça. Mais je voyais quand même des tox se piquer en bas de ma rue. Je voyais quand même de la misère. […] C'est pour ça que mon rap, il est complexe mais il est divers. Je parle de « banlieue intra-muros ». J'étais dans les murs mais... C'est peut-être aussi pour ça que je me suis plus reconnu dans des groupes du type Scred Connexion qui venaient de Paris même, mais de Barbès et tout ça... […] C'est là-dedans que je me suis reconnu étrangement... Quelqu'un qui venait de quartiers populaires du cœur de la ville. » (Entretien réalisé le 13/06/12)

YWill montre comment l'opposition entre centre-ville et banlieue ne fonctionne pas pour évoquer la place de son quartier au sein de l'espace urbain, mobilisant l'oxymore de « banlieue intra-muros ». Cette inadéquation le pousse à chercher d'autres modèles que celui véhiculé par le rap de « banlieue », symbolisés ici par Barbès et la Scred Connexion.

Prendre pour modèle un groupe du 18^{e} arrondissement permet de se rattachere à une école du rap bénéficiant d'une authenticité certaine au sein du genre musical. Cet arrondissement a occupé un rôle de premier plan dès l'apparition du rap en France. Associé à certains moments fondateurs, tels que les *block parties* de 1986, organisées sur le terrain vague de La Chapelle, l'arrondissement est aussi revendiqué très tôt par des figures emblématiques du rap en France. C'est le cas par exemple d'Assassin, de Doc Gynéco, ou encore de Fabe et de son groupe, la Scred Connexion.

Pourtant, le 18e arrondissement n'est pas situé en banlieue. Plusieurs rappeurs de ce quartier retravaillent d'ailleurs dans leur morceau l'assignation du rap à cet espace. L'expression « banlieue intra-muros » utilisée par YWill n'est pas sans précédent. Un procédé similaire se retrouve dès 1996 sur l'album *Première Consultation* du rappeur Doc Gynéco. Dans le titre « Dans Ma Rue », celui-ci décrit une rue populaire dans laquelle il déclare habiter, à proximité du métro Porte de la Chapelle. Il vante notamment son cosmopolitisme et les

activités qui s'y déroulent, le trafic de drogue et la prostitution. Il conclut chacun de ses couplets en rappant : « A chacun sa banlieue. La mienne je l'aime / Et elle s'appelle le 18e ».

La référence au 18e arrondissement permet donc de procéder à une reformulation des catégories utilisées pour décrire les zones d'habitation des minorités. A partir du moment où YWill cite la Scred Connexion, les termes utilisés pour qualifier Wazemmes changent : alors qu'il l'évoquait au départ comme une « banlieue intra-muros », il finit par le qualifier de « quartier populaire au cœur de la ville ».

Dans les morceaux de plusieurs rappeurs de la métropole lilloise, c'est ce terme de « quartier » qui est privilégié, par opposition à la « banlieue » qui serait une spécificité parisienne. Cela se retrouve par exemple chez Foudealer. Bien qu'originaire de Roubaix, le rappeur n'utilise à aucun moment le terme de « banlieue » dans son album (Foudealer, 2009, AN26). En revanche, celui de quartier y apparaît de manière prédominante. Le rappeur et son manager*, Steevke donnent un ensemble de raisons qui motive l'emploi de ce dernier mot :

> « **Steevke :** Dans le Nord, c'est comme si Roubaix c'était une mini-banlieue, tu vois. Tu peux pas comparer Paris au Nord. C'est beaucoup plus petit. […]
>
> **Foudealer :** Si on parle de quartier c'est que, par chez nous, il n'y a qu'une rue qui nous sépare d'un quartier à un autre. Donc tous les quartiers ils sont collés. Donc on sait que de telle rue à telle rue, ça fait tel quartier. On délimite comme ça. A Paris, c'est plus des cités. Et c'est généralement en bordure du périph. Ils sont loin les uns des autres. C'est pas partout qu'ils sont collés à Paris. […] Nous, on a toujours parlé en tant que quartier, on n'a jamais parlé de banlieue. Quand tu vas entendre "la banlieue de Roubaix", tu vas l'entendre par des journalistes. Mais généralement, dans la bouche des mecs du Nord, […] ça parle plus de quartier… ou de cité. » (Entretien réalisé le 21/11/13)

Malgré tout, Foudealer considère qu'il est possible de rapprocher la « banlieue » parisienne et les « quartiers » du Nord en raison de leur situation sociale. Un mot lui semble particulièrement à même de réunir la diversité de ces zones : celui de « ghetto ». Il déclare que « c'est des ghettos, que ce soit ici ou là bas. A partir du moment où c'est une population qui est mise en bloc dans un même quartier, c'est un ghetto. Que ce soit dans une banlieue ou un quartier populaire » (Entretien réalisé le 21/11/13). Foudealer se fonde sur des postulats inverses de ceux qui ont guidé l'analyse de la marginalité urbaine en sciences sociales : dans ce domaine c'est en effet le terme de « ghetto » qui a longtemps été débattu, alors que celui de banlieue était largement accepté. Si le rappeur considère la « banlieue » comme une spécificité francilienne, l'usage du terme « ghetto » mériterait selon lui d'être étendu : il permettrait de mettre l'accent sur des processus, souvent éludés, de relégation de certaines populations dans les villes françaises.

La mise à distance du terme de « banlieue » ne saurait être généralisée à l'ensemble des rappeurs du Nord. L'idée de la métropole lilloise multipolaire semble très nettement portée par les rappeurs lillois. En revanche, certains rappeurs de communes situées aux alentours semblent plus enclins à réutiliser le vocabulaire élaboré à partir de la région parisienne. C'est le cas du groupe Kaotik. Dans un blog qu'il crée pour la sortie de sa *mixtape** en 2009, le groupe se décrit comme venant « de la banlieue lilloise plus précisemment de la

ville de Tourcoing »[354]. Le terme se retrouve aussi dans certains morceaux de l'album du groupe. Dès l'« Intro » de leur *mixtape**, le groupe rappe que « le rap est laborieux / le nôtre celui d'la banlieue » (Kaotik, 2009, AN27). Les deux membres du groupe, Anibal et Nabil, valident l'usage du terme « banlieue » pour qualifier leur ville. Ils expliquent que « c'est la banlieue lilloise, Tourcoing, Wattrelos et Roubaix. Tu vois, c'est ce qui gravite autour » (Entretien réalisé le 14/06/12).

Pour Kaotik, c'est d'abord un sentiment de mise en périphérie qui justifie l'emploi du terme. Dans une interview accordée en août 2011 au magazine *Rap Mag*, le groupe indiquait que, à leur début, ils ne « baignaient pas dans un milieu "hip-hop" comme beaucoup de rappeurs » (Rap Mag, 2011, p.50, PR12). Nabil lie cela directement à leur origine tourquennoise :

> « A Tourcoing en même temps il n'y a rien. […] Parce que si tu remarques bien, pour aller à Lille, il y a une demi-heure de métro. Quand on est petit, c'est chaud d'aller à Lille. Il n'y avait personne qui avait une voiture. Donc soit t'as le permis et tu vas à Lille, soit… tu prends le métro, mais c'est une mission. Le dernier métro il est à 11h30 ou minuit. C'est chaud… » (Entretien réalisé le 14/06/12)

Mais l'emploi de ce terme résulte aussi d'une autre revendication portée par le groupe : celle de venir d'un « quartier sensible ». Dans l'interview accordée au magazine *Rap Mag*, les rappeurs déclarent que « le fait de venir d'un quartier "sensible" ressurgit dans nos textes, c'est une évidence » (Rap Mag, 2011, p.50, PR12). Désigner Tourcoing comme une « banlieue » permet donc de reprendre un mot souvent employé pour désigner ces zones.

Mais ce n'est pas uniquement l'éloignement de Lille qui pousse certains groupes locaux à utiliser le terme de banlieue. Pour d'autres, c'est une certaine perception de la ville qu'ils représentent qui les pousse à mobiliser ce mot. C'est le cas chez Les Amateurs, originaires de Mons-en-Baroeul, commune située entre Lille et Roubaix. Dans le morceau « 59 sous les Flashs », sorti en 2005, le groupe répète à plusieurs reprises : « C'est l'son d'la banlieue, des gens dangereux ambitieux ». Gallick, membre du groupe, justifie l'emploi du terme ainsi :

> « Je t'explique aussi d'où ça vient. Nous à notre échelle, c'est la banlieue. Et le centre-ville, on se faisait refouler des boîtes. Les gens qui squattent les pubs à Lille, tu regardes bien, c'est pas des gens qui nous ressemblent. […] Donc quand tu essuies pas mal d'échecs, de refus et tout ça, tu te replies un peu. Parce que dans ta banlieue, tout le monde te ressemble et subit entre guillemets les mêmes injustices que toi. […] C'est aussi ça le terme de banlieue, pourquoi il revient. Parce que quand tu es en centre-ville, que ce soit Paris ou Lille, c'est pas les mêmes richesses, c'est pas les mêmes statuts. Et on te le fait savoir, clairement. » (Entretien réalisé le 19/04/14)

Pour Gallick, l'utilisation du terme de banlieue est un moyen d'exprimer un horizon partagé des discriminations, en permettant de rassembler un ensemble de personnes reléguées. Dans le morceau « 59 sous les flashs », le titre joue sur le double sens de

[354] En ligne sur http://kaotik-mixtape.skyrock.com/1.html, consulté le 09/02/16

l'expression « sous les flashs » : tout en signifiant la mise en avant du département du Nord dans le domaine du rap, le groupe l'évoque comme une zone éclairée par les projecteurs de la police. Les images du clip mettent en valeur cette dernière dimension, présentant la « banlieue » lilloise comme un lieu où se déroulent des contrôles d'identité abusifs, voire des violences policières.

Mais cet élément n'est pas le seul qui pousse les Amateurs à employer le terme de « banlieue ». Gallick justifie aussi l'usage du mot en raison du paysage urbain qui prédomine à Mons-en-Barœul :

> « Si un jour t'as l'occasion d'aller à Mons-en-Baroeul, tu comprendras pourquoi on parle de banlieue. Y a que des grandes barres… Des bâtiments. […] Nous notre quartier, y a que des bâtiments. Il y a aucun avion, aucun hélicoptère qui peut venir chez nous. Il n'y a que des grands ensembles. C'est pour ça qu'on a cette vision-là. Tu grandis avec du béton. […] [C'est] Les problèmes d'ascenseurs, les machins. Quand tu montes 15 étages… Voilà quoi. » (Entretien réalisé le 19/04/14)

De fait, le clip de « 59 sous les Flashs » donne largement à voir ce paysage urbain décrit par Gallick. S'il est filmé majoritairement à Lille même, le clip montre différents endroits de la ville (les rues, le métro, le chemin de fer), en alternance avec des plans de grands ensembles, principalement ceux du boulevard de Metz, situé au sud de la commune. Dans le dernier cas, les prises de vue sont effectuées de manière à accentuer la dimension impressionnante des bâtiments : des vues panoramiques montrent des tours et des barres à perte de vue et des plans en contre-plongée renforcent l'impression d'élévation des bâtiments.

En dehors de la métropole lilloise, le terme de « banlieue » se retrouve parfois chez certains lorsqu'est évoquée l'échelle du Nord-Pas-de-Calais. Alors que les rappeurs de la Jonction tendaient plutôt à se distancier du terme de banlieue pour parler des quartiers dont ils se réclament, ils l'utilisent pour évoquer d'autres régions situées hors de la métropole lilloise. C'est ce qu'explique Saknes, un des membres du groupe :

> « Le Nord-Pas-de-Calais, c'est un peu comme la région parisienne pour nous. On se connaît tous. Même si c'est loin, même dans le hip-hop, les mecs de Dunkerque, de Valenciennes, de Maubeuge, de Lens […] sont obligés de venir à Lille. […] Pour nous, c'est aussi des banlieues. Les mecs ils sont excentrés par rapport à la ville et ils vivent qu'entre eux là-bas. Et ces gens-là quand ils se déplacent […], ils vont tous à Lille. C'est un peu comme la région parisienne. Les mecs des banlieues lointaines, quand ils veulent faire un tour, ils se déplacent et ils vont à Paris. » (Entretien réalisé le 13/06/12)

Dans cette citation le mot banlieue est adapté au contexte du Nord-Pas-de-Calais. Même si cette région regroupe plusieurs aires urbaines distinctes, elle est également le lieu d'opposition entre un centre bien connecté et des périphéries régionales coupées des échanges nationaux et internationaux. L'usage du terme « banlieue » permet ainsi de mettre en avant l'existence à l'échelle régionale d'une structure proche de celle de la région parisienne.

Alors qu'aux Etats-Unis, la race était le prisme dominant par lequel était abordée la question des minorités, celui de l'espace semble donc, dans le cas français, une entrée privilégiée pour analyser cette dimension, dans un pays dont la culture politique rend difficile l'identification de groupes spécifiques au sein de la nation.

Dans les discours sur le rap, c'est une catégorie spatiale spécifique qui joue un rôle de premier plan : celle de la « banlieue ». Tout comme les catégories raciales aux Etats-Unis, l'utilisation de cette catégorie spatiale découle d'une histoire propre aux villes françaises et de la place qui y accordée à différentes populations. Cette histoire a abouti à l'élaboration d'un terme dont la définition se place au croisement de deux dimensions. D'une part, la « banlieue » renvoie à un imaginaire, à un territoire de l'exclusion à la française. L'appartenance territoriale est alors un signifiant spatialisé, permettant d'évoquer un certain nombre de caractéristiques sociales. D'autre part, la « banlieue » renvoie à un univers de pratiques. Elle désigne la position d'une zone dans l'espace urbain, en périphérie proche des grandes agglomérations et généralement sous domination d'un centre.

Bien que ce terme soit utilisé de manière générique, pour l'ensemble du territoire national, son examen détaillé a montré la spécificité du contexte historique dans laquelle il a émergé. Mais il a aussi mis en évidence ses liens avec le contexte géographique de la région parisienne. Les discussions autour du terme dans la région lilloise ont montré comment l'organisation de la métropole et sa scène rap ne pouvaient être résumées à une opposition entre ville-centre et banlieue. Ils ont également permis de montrer ce que cette question avait de parisien, et comment son l'exportation se fondait sur la capacité de cette région à généraliser ses cadres de pensée au-delà de l'échelle locale.

Tandis que la structure de la scène rap dans le Nord sera abordée au Chapitre 7, c'est donc sur la région parisienne que se focalisera le reste du chapitre. Il s'agira d'observer comment l'association du rap à la banlieue influence sa place dans la région parisienne et son implantation dans l'espace urbain, tant sur le plan des imaginaires que des pratiques. Cette étude montrera comment, à l'opposé d'un contexte états-unien où les récits sur la race se déclinent différemment en fonction des localités, la relation qui se tisse entre rap et banlieue à une échelle locale est le préalable de normes qui s'exportent ensuite à l'échelle nationale.

2. L'imaginaire du « banlieusard » dans le rap francilien : assignation, authentification et distinction

Alors qu'aux Etats-Unis un grand récit a longtemps été associé aux populations noires de classes populaires résidant dans l'*inner city*, le rap en France a été lié à la figure du « jeune de banlieue ». Pourtant, dans ce pays également, le rap est en fait une pratique dans laquelle cette assignation est discutée, retravaillée et contestée.

Néanmoins, ces débats se font dans un contexte différent. Aux Etats-Unis, les associations raciales sont débattues dans un rap dont la structure est depuis longtemps multipolaire. En France, le système géo-musical du rap a longtemps laissé peu de place aux scènes locales indépendantes. Alors qu'aux Etats-Unis, les grands récits nationaux sont contestés et retravaillés grâce à des variations locales, en France, ce sont souvent les récits propres à la région parisienne, qui se transforment en récits nationaux. Si les cas d'Atlanta et

de Minneapolis permettaient d'analyser des déclinaisons locales d'imaginaires nationaux, celui de Paris permet donc de voir comment des récits locaux peuvent s'imposer nationalement.

Une différence de contexte se retrouve aussi dans la manière dont est traitée l'association entre rap et minorités. Aux Etats-Unis, la question des minorités est un sujet aux termes bien formalisés, tandis qu'en France, ces questions prennent place dans un débat aux termes flous. C'est donc la manière dont s'opère cette association entre minorité, genre musical et espace urbain qui y est mise en question. Afin de voir au plus près ces discussions sur les termes et les associations relatives à cet imaginaire de la banlieue, je ne me focaliserai donc pas sur les œuvres, qui montrent le résultat d'un travail déjà effectué en amont, mais sur les discours des acteurs liés au rap.

Tout d'abord, je montrerai comment des débats relatifs à la figure du « jeune de banlieue » se tiennent au sein de la scène rap locale. Il s'agira de voir comment, loin d'être acceptée unanimement, cette figure donne lieu à une multiplicité de postures. Par la suite, j'observerai ce que devient cette question lorsque l'on sort des lieux propres du rap dans la région parisienne.

a) Les racailles et la rue : les débats sur la banlieue dans la scène francilienne

La relation du rap à l'imaginaire de la banlieue est un sujet fréquemment abordé dans les entretiens avec des artistes de la scène rap francilienne. Bien souvent, elle a surgi au fil de discussions sur d'autres thèmes, comme ceux du style de rap pratiqué par l'artiste, du public assistant à ses concerts ou de sa volonté de « représenter » un lieu. Les acteurs rencontrés ont développé différentes postures, qui témoignent de la manière dont ils construisent leur authenticité, au croisement d'enjeux stylistiques, générationnels et sociaux. Ainsi, alors que, dans le Nord, l'imaginaire de la « banlieue » est souvent considéré comme une spécificité de la scène francilienne, dans ce dernier espace aussi, cette question fait l'objet de débats.

Pour certains de ces artistes, l'imaginaire de la banlieue est d'abord un élément revendiqué dans leur pratique. C'est le cas, par exemple, chez un rappeur originaire de Seine-Saint-Denis, rencontré en avril 2012 (Enquêté n°22). Dès le début de l'entretien, il s'identifie comme un « banlieusard » et affirme son ancrage dans le 93 :

> « Etre du 93, c'est revendiquer l'appartenance à un département spécifique en France. C'est un peu le département qui, dans le bon et dans le mauvais… enfin, surtout dans le mauvais… est toujours mis en avant par les médias et le système dominant. On dit que c'est le département où il y a le plus d'Arabes, de Noirs, de chômage, de violence, les quartiers difficiles. Donc nous, on retourne un peu le stigmate ou le cliché. On dit : "nous, on vous emmerde. On est fier d'être du 93". C'est dans ce sens là, avec une identité qui est propre au 93. Habiter dans le 93, c'est pas tout à fait la même chose que d'habiter en Seine-et-Marne, dans le 77. Au niveau de l'espace urbain, de la ville… » (Entretien réalisé le 25/04/12)

Pour cet enquêté, revendiquer le « 93 » est d'abord un moyen s'opposer à l'imaginaire dépréciatif qui est en véhiculé, selon un processus de retournement du stigmate déjà évoqué au Chapitre 3. Cette revendication du département entre également en lien avec un parcours

personnel de l'artiste. Né en 1979 en Amérique Latine, il déménage en France avec ses parents, alors réfugiés politiques. Passant son enfance et son adolescence dans la cité des 3000 à Aulnay-Sous-Bois, il considère que ce parcours a largement influencé sa construction identitaire :

> « Je me suis construit comme un enfant de réfugiés, mais aussi un fils d'immigré. Donc je partage un truc avec les trois quarts de la population de mon quartier qui est noire et arabe. Je suis un fils d'immigrés avec eux. D'où toute une construction d'identification à la culture maghrébine. Tous mes potes sont reubeus, c'est comme mes frères. »

Il situe donc son identification à la « banlieue » comme une conséquence directe de son parcours personnel, et de la proximité qu'il a construite à Aulnay avec les autres habitants de sa cité.

Il justifie aussi la revendication de cet espace par rapport au lien qu'il tisse progressivement avec le rap. Il commence à pratiquer à 13 ans et demi, en 1993, à une période où s'est déjà développé un rap français porteur de conventions bien instituées. Contrairement à une première génération de rappeurs, qui découvrent le genre lors de son importation, il affirme que sa connaissance s'est faite par rapport à un rap français déjà porteur d'une image banlieusarde :

> « Nous, le rap qu'on a découvert, c'était un rap français avec les codes vestimentaires des quartiers français : survet Lacoste, le polo. Si bien que, quand tu voyais un clip de rap français, c'était pas comme les clips de rap américain. Là-bas, ils étaient tous habillés avec des doudounes. Nous, c'était pas ça. On s'habillait comme des mecs de tier-quar mais on faisait du rap. Du "rap français", entre guillemets, c'est-à-dire du rap de fils d'immigrés en France. »

A l'inverse d'une première génération de rappeurs français pour qui l'association à la « banlieue » fait débat, cet artiste fait partie d'une deuxième génération, qui découvre le rap à un moment où la référence à cet espace est devenue un trait essentiel de cette musique. Cela se retrouve lorsqu'il évoque les artistes avec lesquels il a « grandi ». En plus de IAM et NTM, il se remémore avoir été influencé par des groupes comme 2 Bal 2 Neg, Lunatic, les X-men ou La Cliqua. C'est le premier album d'un des membres de ce dernier groupe, Rocca, qu'il cite comme une influence décisive. Or, ce dernier disque est justement l'exemple d'un rap qui, tout en étant réalisé par un rappeur originaire de Paris intra-muros, présente une identification forte à la figure du banlieusard[355].

Enfin, la revendication de la banlieue chez le rappeur peut être imputée à un parcours politique qu'il mène en lien avec sa pratique du rap. Ce dernier est à la source d'une distinction qu'il fait dans les multiples sens du mot « banlieue » :

> « Sur l'identification du rap à la banlieue, ça dépend du sens que tu donnes au mot banlieue. Si c'est du côté de nos "ennemis", le sens est péjoratif. Sinon, c'est une fierté. Pour moi, le rap il vient de la banlieue. C'est notre folklore à nous. C'est notre culture

[355] Voir par exemple le morceau « Jeunes de l'univers » (Rocca, 1997).

> populaire à nous. […] De la même façon que le tag ou le graf a été récupéré par les dominants, le rap a été récupéré par les dominants. Et donc, étiqueter le rap comme étant de banlieue, certains vont y trouver un sens péjoratif. Mais pour moi, c'est comme la littérature prolétarienne. Le rap, ça vient de banlieue. C'est la musique des quartiers populaires. »

L'enquêté met ici en scène une opposition entre un « nous » et un « eux », déjà conceptualisée par Hoggart pour la culture populaire, et largement reprise dans les études sur le rap français (Pecqueux, 2007 ; Sonnette, 2013). Il met à distance une acception de la « banlieue » portée par ce qu'il identifie comme des « ennemis », et qu'il conceptualise en termes de rapports de domination (les « dominants »). A celle-ci, il oppose un autre sens du terme élaboré dans le rap, qu'il considère comme à même de renverser le stigmate associé à cet espace. Cette nouvelle acception, considérée comme positive, lui permet de l'inscrire dans la lignée d'une autre expression utilisée dans les cercles militants qu'il fréquente : celle de « quartiers populaires ».

Cette revendication de la banlieue est loin d'être partagée par l'ensemble des acteurs interrogés. Pour certains, l'emploi du terme est justement le résultat d'une assignation extérieure qu'ils essayent de récuser. Cela se retrouve chez un rappeur et organisateur de concerts interrogé en 2014 (Enquêté n°64). Né en 1980, il a commencé à pratiquer à une période proche de celle de l'informateur précédent. Il déclare découvrir le genre à 9 ans, mais se mettre à rapper aux alentours de 1994 ou 1995. Pourtant, il développe une posture quelque peu différente. Il déclare à plusieurs reprises vouloir s'opposer à ce qu'il nomme un « fantasme du rap » :

> « Je vais te dire un truc que m'ont dit plusieurs fois des gens du public ou même des médias qui est "Tu as un rap très caillera". Un jour, on m'a même dit en interview : "Ouais t'as un rap un peu 'nique ta mère'". Et le mec qui m'a dit ça en interview, je lui ai répondu : "Sors-moi un seul texte dans ma carrière où je dis une seule fois 'nique ta mère'". Ben il pouvait pas. Au final c'était juste une image qu'il s'était fait de moi sans rien. C'est comme cette image de rap caillera. Dans mon album qui sort, je parle de mon fils, de ma mère, de ma vie. Je passe plus de temps à parler de ça que de drogue ou de biz ou de meufs. Après, je sais que c'est l'image que les gens se font de nous. » (Entretien réalisé le 20/01/14)

Originaire du 18e arrondissement de Paris, ce rappeur ne prononce pas le terme de « banlieue ». Cependant, il cherche à se distinguer d'un imaginaire proche, celui de la « racaille », dont il emploie le verlan. D'après le CNRTL, ce terme est une insulte utilisée pour « désigner de façon méprisante un ensemble d'individu[356] ». Dans la période récente, il a été associé particulièrement à une figure idéal-typique : celle du « jeune de banlieue ». Le terme fut notamment utilisé par Nicolas Sarkozy, alors ministre de l'Intérieur, lors d'une visite dans les cités de la ville d'Argenteuil. Reçu à coup de pierres et d'insulte, le futur président promit aux habitants de les « débarrasser » de la « bande de racailles » présente dans ce quartier.

[356] En ligne sur www.cnrtl.fr/definition/racaille, consulté le 16/02/16

Ce rappeur considère ce terme de « racaille » comme une assignation qui lui est attribuée. Selon lui, ce « fantasme du rap » a été repris par certains artistes, dont il cherche à se distancier :

> « Ce que j'essaye de mettre en avant [dans mon rap], c'est l'état d'esprit. […] Je suis autant une caillera que ceux qui jouent les cailleras, sauf que moi je vais pas insulter, je vais pas te parler d'armes, je vais pas te faire l'apologie du crime. Mais pourtant les mêmes qui le font, moi ils ne me cassent pas les couilles. Parce qu'on est pareil au bout du compte. Mais pourtant, ils t'en parlent comme s'ils étaient des meurtriers, que chaque jour ils avaient égorgé des enfants. Mais va comprendre. C'est pour ça que je suis indépendant, c'est pour montrer au public cette vérité… Ce rap qui peut nous représenter nous trentenaires aussi, et aussi un rap qui puisse parler aux plus jeunes sans les orienter vers un mauvais chemin. »

Si cet enquêté ne récuse pas complètement l'usage du mot « caillera », il refuse la mise en avant dans le rap de certaines caractéristiques associées au terme : il assimile le rap « caillera » à une apologie des clichés sur la banlieue et, plus largement, à l'adhésion à une image déformée du rap présente dans le discours dominant. D'une déconstruction d'un « fantasme » sur le rap « caillera », les propos du rappeur se transforment en une distinction par rapport à une certaine frange du rap.

A travers sa critique du rap « caillera », cet enquêté procède à une hiérarchisation interne au genre rap. Il critique la mise en scène de la figure de la « racaille », plutôt que l'origine sociale de ceux qui pratiquent ce type de rap. La disqualification du rap « caillera » révèle en creux une conception du genre où la crédibilité des rappeurs se fonde sur l'expression d'un lien entre le discours qu'ils tiennent et le mode de vie qu'ils mènent. Mais elle révèle aussi sa perception des institutions garantes de cette authenticité. Cette critique du rap « caillera » sous-tend celle d'un rap porté par les grandes maisons de disques, et la valorisation d'un milieu du rap « indépendant », producteur des normes du rap francilien.

La même tension entre distinction et authentification se retrouve chez un DJ parisien, interrogé fin 2014 (Enquêté n°69). Originaire du Sud de la France, ce DJ est localisé à Paris. Il joue régulièrement dans les clubs de la capitale, tout en effectuant des tournées en France ou ailleurs. Au cours de l'entretien, je lui demande s'il cherche à « représenter » Paris. Il explique alors :

> « Oui, après moi je suis sur Paris, c'est normal. Tu vois, le mec qui kiffe le foot il va dire… C'est la même chose. On a notre team, on représente notre truc. Sans rentrer dans le "ouais, represent wesh wesh". ça n'a rien à voir. C'est juste qu'on est de Paris. […]
>
> **SG : Et tu n'aimes pas par contre le "représenter wesh wesh" ?**
> Ah non. Y a un gros amalgame justement entre le rap, le hip-hop et les casoces[357]. Mais tu vois, c'est pas lié du tout. C'est fini ça. Si ça a démarré là dedans, et encore, aujourd'hui c'est fini. On parle de 1995, de Deen [Burbigo], de plein de gars. C'est tout sauf du rap ghetto. Les mecs ils ont jamais vendu de cocaïne et tiré sur des gens. Ils font pas deux

[357] Abréviation de « cas social ».

> mètres avec des gros muscles. Ça c'est cool tu vois. Mais moi j'étais chez le dentiste l'autre jour. Il me demandait : "Vous faites quoi ? - Je fais de la musique. – Ah ouais, et quoi ? – Du rap. – Ah ouais, du rap ! – Ben euh pourquoi ?". Enfin, je sais pas. Est-ce que j'allais dire : "Ah ouais, t'es dentiste ?". Pour le commun des mortels français, le rap, c'est un truc de caillera. » (Entretien réalisé le 21/02/14)

Une question portant au départ sur un autre sujet dérive sur la question de l'association du rap à certaines catégories de population, par le biais de ce que ce DJ nomme les « wesh wesh ». Comme le rapporte le *Dictionnaire de la Zone*[358], le terme « wesh wesh » est ici employé comme un synonyme de « jeune des cités »[359]. Ici, la distinction traduit une prise de distance par rapport à une association faite à la fois par des personnes extérieures au rap et par d'autres investies au sein de ce genre musical. Elle se double d'un argument générationnel. Ce DJ fait référence à l'apparition d'une nouvelle vague de rappeurs qui se serait pleinement détachée de cet imaginaire. Il mentionne particulièrement deux exemples : le groupe 1995 et le rappeur Deen Burbigo. Durant l'enquête de terrain, ces deux exemples étaient fréquemment cités comme des représentants d'une « nouvelle génération » de rappeurs issus des *open mics* organisés dans la capitale.

Ce DJ déplace cependant une opposition posée en termes sociaux sur le plan de la compétence artistique. Plus tard dans l'entretien, il explique plus précisément à quel niveau doit se placer la prise de distance avec une attitude « wesh wesh » :

> « En fait, c'est une attitude plus. Moi je kiffe Alkpote [un rappeur originaire de l'Essonne] de ouf. C'est mon rappeur préféré. Lui on pourrait le qualifier en rap ter ter[360]. Mais comme d'hab, c'est un feeling, la musique tu aimes ou tu aimes pas. Quand c'est trop caillera ça me gonfle. Quand c'est trop sombre, trop cité ça me gonfle. […] [Mais] Alkpote c'est juste hardcore lyricalement, textuellement. L'orthographe est sale. Ça, ça me plaît. Après, il y a le rap et la vie. Si tu rencontres un rappeur qui te dit que le rap c'est la vie, il a rien compris à la vie, et au rap. Nous on vend quelque chose. Après on vit notre truc, mais tu vois, j'ai des *grillz**, je m'endors pas avec. »

Ce DJ ne récuse pas la présence dans le rap d'esthétiques mettant en scène des images, des pratiques ou des discours associés aux minorités urbaines mais il considère que le du rappeur se doit d'adopter une certaine prise de distance esthétique. Cette position, qui contraste avec le discours du rappeur du 18e arrondissement étudié plus haut, peut être mise

---

[358] Source : « Wesh Wesh », *Dictionnaire de la Zone*, http://www.dictionnairedelazone.fr, consulté le 18/02/16

[359] L'emploi de l'expression « wesh wesh » pour qualifier les « jeunes de cité » fait suite à la popularité de l'interjection « wesh » dans l'argot de la jeunesse populaire française à partir des années 1990. Pour un historique du terme et de son emploi, voir l'article qu'y consacre le magazine *SURL* en octobre 2015 : http://www.surlmag.fr/wesh-histoire-origine-dominique-caubet/, consulté le 01/09/16.

[360] Le *Dictionnaire de la Zone* définit le terme « ter ter » comme un synonyme de « quartier ». Dans la citation, le « rap ter ter » désigne donc un rap qui donne à voir une image liée aux « quartiers sensibles ». Source : "Ter ter », *Dictionnaire de la Zone*, http://www.dictionnairedelazone.fr/, consulté le 18/02/16

en lien avec le style musical adopté par chacun des artistes. Durant l'entretien, le DJ répète que c'est le rap du Sud des Etats-Unis qui est sa principale source d'inspiration, rap qui se fonderait sur l'image véhiculée et la virtuosité des *flows**. Le rappeur du 18e arrondissement passe au contraire une bonne partie de l'entretien à critiquer ce « dirty south » : il reproche à ce style de mettre de côté le texte, alors qu'il considère que le rap est un moyen de montrer que l'« on a des choses à dire »[361] (Enquêté n°64, entretien réalisé le 20/01/14).

Chez ce DJ cette volonté de distinction se double également d'un discours sur l'authenticité du rappeur. S'il critique l'association du rap aux « wesh wesh », il revendique une autre affiliation : celle de ce genre musical à la « rue ». Lorsqu'il évoque sa stratégie de développement des artistes dont il est le manager*, il exprime la nécessité de faire en sorte que « la rue accroche » :

> « Ça c'est important. La rue, quoi. Les mecs un peu… Pas les cailleras parce qu'il y a le rap de caillera et le reste. Mais les gens lambdas qui écoutent du rap. Les kiffeurs de son en fait, sans être des gars ghetto et machin bidule. Mais les kiffeurs de son qui cherchent encore la musique, qui achètent du son et tout ça. »

Comme on l'a vu dans le Chapitre 5, l'évocation de la « rue » renvoie ici à un « symbole honorifique » servant à désigner les « formes acceptables de coopération » au sein du genre rap dans la région parisienne. Il est étroitement associé à un « archipel des lieux » qui définissent le rap comme un genre qui leur est propre, et dans lesquels s'élaborent les définitions authentiques de ce genre musical (Hammou, 2009). C'est cette acception que reprend le DJ interrogé. Pour lui, la « rue » ne fait pas référence à l'espace de socialisation d'une jeunesse des classes populaires, mais aux « kiffeurs de son », soit les amateurs à même de fournir le gage d'authenticité nécessaire à ses artistes.

Si les rappeurs lillois associaient souvent la « banlieue » à une réalité francilienne, le discours des artistes franciliens montre comment cette question fait en fait l'objet de débats au sein même de la scène locale de la capitale. Ceux-ci témoignent en effet une diversité de postures vis-à-vis de cet imaginaire, qui dépendent de la perception qu'en a chacun, de leur parcours dans le rap et de la façon dont ils en conçoivent l'authenticité.

Ce discours navigue entre distinction et authentification, donnant une idée des dilemmes qui se jouent autour de l'affiliation au « jeune de banlieue ». Face à un discours dominant qui met en minorité le rap, l'enjeu pour certains artistes est d'effacer les aspects les plus saillants de cette appartenance minoritaire. A l'inverse, d'autres artistes montrent que la définition extérieure donnée du rap a pu influencer en retour leur propre définition. Certains discours montrent des processus d'authentification qui affirment l'ancrage du rap dans les quartiers populaires, et des transpositions de termes, de pratiques ou d'images liées à ces quartiers dans ce genre musical.

Au croisement de ces deux processus, les enquêtés définissent leur place dans le genre et dans la scène locale. Dans sa thèse, Marie Sonnette évoque l'existence de différences dans les « lignes de démarcation » que les artistes tracent entre ce qu'ils considèrent comme un

[361] Pour plus de détails sur ce débat, voir Chap 7, III.3.

« bon » et « mauvais » rap (Sonnette, 2013). Le discours sur l'affiliation du rap à la « banlieue » montre l'établissement de délimitations similaires, liées à la posture que les artistes cherchent à construire dans le domaine du rap. Pour certains, cette affiliation est un signe de fermeture du genre et de sa dépréciation au sein du grand public. Pour d'autres, ce rapprochement est ce qui fonde l'authenticité du genre. Entre les deux, certains adoptent une position intermédiaire, considérant de manière favorable la présence d'une esthétique ancrée du côté des quartiers populaires, tout en préférant que ces attitudes ne se retrouvent pas du côté des pratiques.

Cette analyse montre la complexité des interactions qui se jouent entre le domaine des représentations et celui des pratiques. Elle témoigne donc de la complexité des positions existantes dans la scène rap francilienne vis-à-vis de l'imaginaire du « banlieusard ». Pourtant, cette hétérogénéité de positions contraste avec la représentation du genre que véhiculent les instances chargées de sa diffusion à l'échelle nationale.

b) La sortie des lieux propres : réception médiatique et racialisation du rap

Si les débats sur l'imaginaire de la banlieue se font entre des acteurs inscrits dans la scène locale francilienne, on a vu au Chapitre 5 que l'impact de cet univers était minime, au sein dans la sphère de l'industrie musicale et des médias généralistes. A partir des travaux de Karim Hammou (2009), on a vu comment cette opposition se traduisait dans des différences de valeurs entre des « lieux propres », qui se revendiquent comme la source du rap « authentique », et des « lieux de l'autre », qui définissent le rap comme une pratique minoritaire.

Ainsi, le passage des rappeurs de la scène locale à celle de « l'industrie médiatico-culturelle » (Guibert, 2006) nationale implique un changement des rapports de pouvoir qui s'exercent. La question de l'association du rap à l'imaginaire de la « banlieue » fait alors l'objet de reformulations.

Pour observer cela, il est possible d'analyser une controverse liée au rap, dont les enjeux sont révélateurs de ce passage d'une sphère à l'autre. Il s'agit de la polémique autour des propos homophobes tenus par le groupe Sexion d'Assaut, qui s'est déroulée entre mars 2010 et mars 2011.

Au moment de l'affaire, Sexion d'Assaut est un groupe composé de 8 rappeurs, un DJ et un producteur. Ses membres se sont d'abord fait un nom dans le milieu des *open mics** et des *battles**, mais aussi grâce à des vidéos et des projets discographiques diffusés en ligne. Ces premiers succès l'ont conduit à signer un contrat chez le label indépendant Because Music pour une *mixtape**, l'*Ecrasement de tête* (2009), puis chez Sony pour un album, *L'Ecole des Points Vitaux*. Lors de la sortie en mars 2010, ce disque connaît un succès commercial considérable. A la fin de l'année, il est le 10e plus gros succès de l'année en France, entre Mylène Farmer et Shakira[362].

[362] Source : http://www.snepmusique.com/tops-annuel/top-albums-fusionnes/?ye=2010, consulté le 22/02/16

Le groupe bénéficie d'une couverture radio exceptionnelle pour des rappeurs. En 2010, le rap est peu présent sur les grandes stations[363]. Dans ce paysage radiophonique peu favorable, Sexion d'Assaut fait figure d'exception. Le groupe se situe en 15e position dans les artistes les plus diffusés en radio en 2010, cas inédit depuis 2006[364] (Observatoire de la musique, 2010).

Dans les médias généralistes et spécialisés, Sexion d'Assaut se présente alors sous un jour particulier. Dans *International Hip Hop*, les huit rappeurs mettent en avant le fait que, à l'exception d'un membre, ils sont « tous originaires de pays africains » (Nat V., 2010, PR34). C'est aussi leur ancrage dans la région parisienne qui est régulièrement évoqué. En effet, les membres du groupe rappellent souvent qu'ils ont tous grandi dans Paris intra-muros., en liant cette origine spatiale à une dimension sociale[365] :

> « On est tous parisiens. Dans la capitale, les pauvres sont en contact direct avec les riches, plus qu'en banlieue. Tu peux vivre dans un superbe immeuble mais au dernier étage entassé dans une chambre de bonne avec tes frères et sœurs. » (*Le Parisien*, 2010a, PR38)

Cette mise en scène du groupe va de pair avec une prise de distance avec l'association entre rap et banlieue : « Chez Sexion d'Assaut, donc, pas d'images obligatoires de cité ou de discours anti-flics. » (*Le Parisien*, 2010a, PR38). Néanmoins, le groupe est authentifié selon un registre social. C'est ainsi que l'on retrouve dans le même article un traitement favorable au groupe, qui le qualifie de « rap responsable » (*Le Parisien*, 2010a, PR38).

Mais, fin 2010, le groupe se retrouve emporté dans une polémique qui écorne considérablement cette image. Elle a pour origine des propos tenus dans une interview pour le magazine *International Hip-Hop*, où le groupe déclare :

> « Pendant un temps, on a beaucoup attaqué les homosexuels parce qu'on est homophobes à cent pour cent et qu'on l'assume. Mais on nous a fait beaucoup de réflexions et on s'est dit pour nous qu'il était mieux de ne pas en parler car ça pourrait nous porter préjudice. » (Propos rapportés dans Nat V., 2010, PR33)

Quelques mois après, ces propos sont diffusés largement dans les médias. Ils conduisent non seulement à un retournement de la position des principaux médias généralistes vis-à-vis du groupe, mais également à des prises de position dans le monde politique, et même universitaire.

---

[363] Le rapport sur la diversité musicale dans le paysage radiophonique de l'Observatoire de la Musique note que ce genre musical constitue 5% des morceaux diffusés sur les 31 radios observées. Seule une radio d'envergure nationale accorde au rap une place de premier plan : la station Skyrock, qui en diffuse alors à 46,5% (Observatoire de la musique, 2010).

[364] Cette année-là, c'est la rappeuse Diam's qui présente un profil similaire, en se situant à la 9e place du même classement (Observatoire de la musique, 2007)

[365] Cette mise en scène du groupe est quelque peu différente de celle qui prévaudra quelques années plus tard, où l'on apprendra par exemple que certains membres du groupe sont fils de musiciens, notamment de jazz et de rumba congolaise (voir Mortaigne, 2012, PR32).

L'objectif n'est pas ici de justifier ou de condamner les propos tenus par le groupe. Il s'agit d'analyser les termes par lesquels cette question a été traitée, pour montrer la racialisation subie par le rap en France lorsque qu'il sort de ses lieux propres. Cette anecdote permettra en outre de montrer comment cette racialisation du rap imprègne des discours sur les questions de sexualité, et se décline différemment en fonction des sphères dans lesquelles les acteurs évoluent. Plutôt que de considérer les acteurs comme homophobes ou anti-homophobes, on réinterprétera les discours tenus sous l'optique de la performance, montrant comment ils révèlent de positions à tenir au sein d'espaces sociaux spécifiques.

Le magazine *International Hip-Hop*, à l'origine de cette affaire, a été créé en 2002. Paraissant à un rythme bimestriel, cette revue papier est initiée par d'anciens journalistes du magazine l'*Affiche*, qui ont quitté ce dernier en raison de sa réorientation vers un public adolescent, préférant poursuivre sur un rapport d'« amateur éclairé à artiste », plutôt que de « fan à star » (Hammou, 2012, p.199).

International Hip-Hop s'inscrit dans la lignée d'une presse spécialisée ayant joué un rôle central dans le monde social du rap de la deuxième moitié des années 1990. Pourtant, au moment de l'affaire, le poids de cette presse a fortement décliné, suite à la montée en puissance d'Internet, et de la crise de l'industrie musicale[366], et les nouveaux magazines qui émergent en ligne sont encore peu développés.

Le magazine *International Hip-Hop* effectue l'interview avec Sexion d'Assaut au mois de mars ou avril, peu de temps après la sortie de *L'Ecole des Points Vitaux*. Les journalistes ont entendu parler des rappeurs avant la parution de l'album, mais l'entrevue est plus motivée par le succès rencontré par le groupe que par un engouement de la rédaction pour celui-ci. C'est ce qu'explique Yann Cherruault, le rédacteur en chef du journal :

> « Moi j'étais pas un grand fan de Sexion d'Assaut à la base, mais quand ils faisaient des *battles**, ils étaient plutôt dynamiques. Tu pouvais les voir, c'était pas spécialement déplaisant. Après, leurs *tapes* qu'ils avaient fait avant, qui sortaient chez Because, c'était pas… […] Nous, c'est pas notre ligne éditoriale particulièrement en plus. Donc c'était plus de jauger quel était ce phénomène un peu improbable. Parce que c'est pas les meilleurs. C'est une espère de chimie du succès qui peut, des fois, nous dépasser. » (Entretien réalisé le 02/07/15)

Le « phénomène un peu improbable », évoqué par Yann Cherruault, c'est d'abord celui de la visibilité acquise par le groupe, à la fois sur les ondes radio, mais aussi dans la presse. Il explique :

> « Il y avait une couverture médiatique dithyrambique, qui disait que c'était des génies. Tu avais des papiers énormes dans *Le Monde*, *Libé*. La presse dite de référence culturelle s'extasiait sur Sexion d'Assaut. Et c'était à tomber par terre. »

[366] En plus de *L'Affiche*, c'est le cas par exemple de *R.E.R.* et *Get Busy* en 2002, *Radikal* en 2005 et *Groove* en 2007.

Avant le déclenchement de la polémique, peu de journaux dans la presse ont en fait consacré en fait un reportage au groupe. En revanche, dans la plupart des cas, les journalistes s'accordent sur deux points. D'une part, le groupe est défini comme un « phénomène » (*Le Parisien*, 2010b, PR39). *Le Point* précise que « leur nom est sur toutes les lèvres » (Lévy, 2010a, PR27), tandis que *Les Inrocks*, dans leur chronique de l'album, annoncent que celui-ci « sonne déjà comme un classique » (Siankowski, 2010, PR53). D'autre part, le groupe est décrit comme une « alternative » à un rap que les journalistes associent étroitement à l'image de la banlieue. *Le Point* signale que « ces Parisiens […] n'ont rien à voir avec les rappeurs provocateurs qui se font les apôtres des cités chaudes » (Lévy, 2010a, PR27) tandis que *Les Inrocks*, bien plus axés sur l'esthétique de l'album, expliquent qu'« il règne au sein de la Sexion une atmosphère rassurante et amicale » (Siankowski, 2010, PR53).

Dans ses propos, Yann Cherruault montre une certaine distance envers cette réception par les médias généralistes. Sa position s'inscrit dans la droite ligne des partis pris de la presse rap spécialisée de la fin des années 1990. A cette période, la plupart des magazines rap se mettent à s'ériger en prescripteurs de goût, garants de l'authenticité du genre. Ils développent des positions souvent opposées à celles des médias généralistes et l'industrie musicale, qui mettent en avant des artistes n'ayant pas au préalable acquis de crédibilité dans le monde du rap[367]. De leur côté, les membres de Sexion d'Assaut ont l'avantage d'avoir préalablement fréquenté la scène locale. L'interview a donc pour vocation d'évaluer l'authenticité du groupe, en même temps que de comprendre son exposition par l'industrie musicale et les médias généralistes.

L'entretien est mené dans les locaux de Sony par une journaliste du magazine, Nat V., en présence du manager*, Dawala, et d'une attachée de presse de la maison de disque. Le rendez-vous se passe mal. Yann Cherruault raconte qu'il reçoit après coup un appel de la journaliste, qui lui raconte que « ces mecs sont infects », qu'ils lui « ont sorti des propos dégueulasses » et qu'elle ne veut pas publier l'interview.

Le rédacteur en chef et sa journaliste réfléchissent tout de même à l'usage à faire des propos tenus. Ces réflexions se font au regard d'une pratique courante dans le journalisme musical, celle de mettre de côté des propos éventuellement polémiques tenus parfois par certains groupes. En effet, la presse spécialisée papier ne peut habituellement se permettre des critiques trop acerbes vis-à-vis des artistes, celle-ci dépendant souvent de la réputation acquise auprès d'eux et des encarts publicitaires achetés par leurs maisons de disque. Néanmoins, l'équipe d'*International Hip Hop* décide de faire exception.

L'interview paraît dans le numéro de juin. Sexion d'Assaut y est décrit comme une tendance minoritaire du rap, non cautionnée le journal. Le chapeau de l'article recontextualise la démarche du groupe de la façon suivante :

[367] C'est ce qu'observe par exemple Karim Hammou lorsqu'il observe la réception du groupe Manau, à la fin des années 1990. Largement reconnu par le monde professionnel de la musique à l'époque, Manau est largement décrié par les magazines de rap. Au-delà des arguments esthétiques, cette presse reproche en fait à Manau son absence de carrière préalable dans le monde du rap. Cette critique est renforcée par le fait que le groupe est promu comme une alternative aux esthétiques portées à l'époque par le monde social du rap. Cette cabale contre Manau se solde par son excommunication du monde du rap, le groupe finissant lui-même par abandonner le rattachement au genre (Hammou, 2009).

> « Qu'on accroche ou pas à leur style et aux éruptions parfois bien réacs, sexistes et homophobes qui ont pu polluer certaines interviews, dont la nôtre, Sexion d'Assaut est la sensation du moment. Le groupe parisien qui fait l'unanimité dans les médias petits-bourgeois (Le Monde, Inrocks, Canal +…), squatte toutes les playlists, de Skyrock à NRJ en passant par Voltage et vend des CD par wagons. Fidèle à notre mission de service public de l'info hip-hop, nous ne pouvions couper à une présentation de ce phénomène médiatique composé de 8 MC's, d'un DJ et d'un habile producteur (Dawala d'Intouchable). Du rap de droite, comme dirait Akhenaton. » (Nat V., 2010, PR33)

Si le discours est virulent vis-à-vis de Sexion d'Assaut, il se place dans le cadre d'une critique plus générale de l'industrie du disque et les médias dominants. Il leur est reproché de promouvoir un rap, certes moralement condamnable, mais surtout non crédible auprès des garants de l'authenticité du genre. Par opposition à ce que le journal qualifie de « médias petits-bourgeois », érigeant en opposition de classe des rapports de force au sein la sphère médiatique, *International Hip-Hop* s'auto-définit comme « service public de l'info hip-hop ». De même, la critique du groupe se conclut par l'emploi d'une citation empruntée à ce qui est une figure de référence du genre, celle du rappeur Akhenaton.

Cette particularisation du propos de Sexion d'Assaut se retrouve dans l'entretien effectué avec Yann Cherruault. S'il considère que le groupe a tenu des propos contestables, il précise que « ça se produit rarement dans le rap ». Il se souvient avoir entendu des allusions du même ordre dans des morceaux précédents du groupe mais il les assimile à un écart de langage. Il ne considère pas ce groupe comme homophobe, il juge juste que, dans certaines de ces productions, il a pu être « vraiment con ».

Du son côté, Sexion d'Assaut donne l'impression de mal maîtriser les enjeux de la prise de parole médiatique. Les membres du groupe expliquent qu'ils ont décidé de « ne pas parler » de leur homophobie, car ils se sont dit que cela pouvait leur porter préjudice. Pourtant, c'est bien ce qu'ils font, et cela dans une interview destinée à être publiée. Les propos semblent véhiculer tous les signes d'une performance ratée, d'un discours destiné à l'arrière-scène, mais qui se serait retrouvé sur l'avant-scène (Goffman, 1973b).

Dans un premier temps, l'affaire semble donc se nouer au croisement de deux logiques : d'un côté, un groupe qui témoigne d'un manque de maîtrise des enjeux de la situation ; de l'autre, des acteurs d'un magazine spécialisé qui effectuent une performance en décalage avec les conventions habituelles. Dans l'interview publiée, on retrouve une forte recontextualisation du discours tenu : il est mis en avant comme celui d'un groupe particulier, et les propos sont utilisés avant tout pour justifier un clivage entre les conventions de la scène rap et celles de l'industrie musicale et des médias généralistes.

Les enjeux de l'affaire changent au moment où elle est reprise dans les médias généralistes. Aucune réaction dans les médias ou l'industrie musicale ne suit la publication de l'interview en juin. Pourtant, le magazine s'attache à mettre au courant les protagonistes impliqués. Le numéro est envoyé au label, dont une attachée de presse était déjà présente au moment de l'interview, sans qu'il ait de réaction de la part de celui-ci.

De plus, cet entretien fait l'objet dès sa sortie d'une diffusion appuyée, de la part d'acteurs qui s'indignent des propos du groupe. Yann Cherruault explique :

> « Donc l'interview paraît en juin, et il se passe strictement rien. Le seul truc qui se passe c'est qu'il y a un pote à moi qui est attaché de presse dans un des labels d'Universal qui, lui, lit vraiment les interviews. […] Ça le concernait pas directement mais, comme le groupe l'intriguait, il lit l'interview […] Et il me dit : "putain, mais ces mecs là, c'est vraiment des merdes". […] Il scanne le truc et il envoie ça à tous ses contacts de la presse quotidienne, bref tous les gens qui traitent du rap et qui sont la PQN [Presse Quotidienne Nationale] : *Libé, Le Monde, Le Parisien*, les gratuits, etc. Il se passe strictement rien. »

A la fin de l'été, la situation évolue. Alors même que le magazine n'est plus commercialisé, une photocopie de l'interview resurgit fin septembre sur des blogs et sur les réseaux sociaux. Elle est relayée par des amateurs de rap, puis par des militants LGBT. La polémique enfle sur les réseaux sociaux, jusqu'à être reprise par le magazine LGBT *Têtu*. Cependant, d'après Yann Cherruault, la polémique n'explose qu'à partir du 27 septembre, lorsque Jean-Marc Morandini en traite dans son émission, *Morandini!* sur Direct 8. Ce n'est qu'à ce moment qu'elle suscite une vague d'intérêt de la part des médias généralistes, qui appellent Nat V., puis le rédacteur en chef du magazine.

Le traitement de l'affaire est alors bien différent de celui de *International Hip-Hop*. Face à une polémique qui enfle, une défense est mise en place par le groupe, puis par la maison de disques. Entre le 23 et le 24 septembre, un des membres du groupe, Adama Diallo, publie une première réaction sur les réseaux sociaux. Sur son compte Twitter, il dément en bloc les propos tenus dans l'interview, affirmant que la journaliste les a inventés. Face aux critiques qui se mettent à fouiller la discographie du groupe et à y trouver des paroles jugées homophobes, il réagit ensuite sur Facebook, en affirmant que les propos doivent être remis dans leur contexte : ils auraient été écrits à un moment où le groupe était encore jeune, et probablement « matcho [sic] », mais en aucun cas homophobe. Il précise qu'à l'époque, personne ne les écoutait et que, plus tard, le groupe a fait attention à toutes les paroles afin de n'« offenser personne » (Propos rapportés sur Big Browser, 2010, PR3).

Dans un second temps, les termes changent. Ce virage s'explique par une évolution de la position de la maison de disques : celle-ci appelle Yann Cherruault en « conférence call », en présence d'avocats. Elle demande à récupérer les bandes de l'entretien pour vérifier les propos du groupe. Quelques jours après, les propos sont confirmés par le groupe et ils sont attribués à un des membres, Lefa, qui publie un communiqué de presse pour s'excuser. Dans ce document, il déclare qu'il ne connaissait pas le sens du mot « homophobie » et qu'il a sorti une « connerie » plus grosse que lui. Dans les prises de paroles ultérieures, il précisera aussi être allé vérifier le sens du mot dans le dictionnaire (rapporté dans Mortaigne, 2010, PR30). Or, dans cette défense, c'est justement l'origine du rappeur qui est invoquée pour justifier sa méconnaissance du mot. Il écrit :

> « L'homosexualité est quelque chose qui est très loin de nous, qui avons grandi dans un milieu macho, et on utilise des mots qui s'y rapportent à tout bout de champ, sans forcément tous les maîtriser. » (Rapporté dans Big Browser, 2010, PR3)

Dans ses excuses officielles, Lefa mobilise l'argument du « milieu[368] » pour expliquer ses propos. En raison du délai avec lequel elle apparaît, cette défense doit être imputée à une nouvelle ligne directrice mise en place par la maison de disque, qui doit gérer une situation de crise. A cette étape, Sony a pris connaissance officiellement des propos du groupe et celui-ci ne peut plus maintenir une posture de déni.

La stratégie élaborée consiste à mettre l'accent sur un « milieu » ou une « culture de rue » auquel le rappeur appartiendrait, et dont il ne ferait qu'exprimer l'homophobie latente. Cette défense fait appel à des arguments bien différents de ceux qui prévalaient lorsque la polémique était contenue au sein de la scène rap. Elle ne peut se comprendre qu'au regard des représentations qui guident alors le traitement médiatique de l'affaire dans les grands médias.

A partir du moment où la polémique explose, il se multiplie dans les journaux des propos qui vont de la défense du groupe à sa condamnation explicite. Or, ces prises de positions se font par rapport à un cadre de pensée spécifique.

Elles reconduisent d'abord un traitement du rap comme un phénomène social, et non seulement musical. Fondant les jugements positifs sur le groupe avant la polémique (l'idée d'un groupe « responsable »), cette dimension sociale est aussi celle qui justifie sa dévalorisation suite aux propos tenus. Dans un article publié sur le site de la radio Europe 1, une journaliste conclut en balayant la défense adoptée par le groupe de la manière suivante :

> « Lefa, le leader du groupe, avait assuré ne pas connaître le sens du mot "homophobe" et avoir été choqué en lisant la définition du dictionnaire. Espérons qu'il l'ouvrira avant d'écrire la prochaine chanson... » (Combes, 2010, PR13)

Mais surtout, derrière les arguments employés par les journalistes, transparaît l'idée du rap comme un genre associé aux minorités racisées, avec des références appuyées à l'imaginaire de la « banlieue ». Après un rappel des propos du groupe, une journaliste du *Point* écrit par exemple :

> « Suffisamment pour que les huit rappeurs black, dont Maska, *le blanc*, âgés de 20 à 25 ans, qui se sont connus sur les bancs de l'école, à Paris, loin des banlieues chaudes, se mettent à dos bon nombre de fans outragés. Eux que l'on croyait assagis et pacificateurs, ces apôtres *peace and love* qui luttaient contre les préjugés dans *Casquette à l'envers* et dénonçaient les ravages de la drogue. […] Dérapage involontaire ? Provocation ? Pétage de plomb face au succès fulgurant ? Il fallait se méfier. » (Lévy, 2010b, PR28)

Dans cette citation, c'est d'abord à une appartenance raciale que la journaliste renvoie le groupe : l'ensemble de ses membres sont « black[s] », y compris le rappeur Maska, dont elle précise qu'il est pourtant nommé par les autres membres du groupe « *le blanc* ». Il est ensuite précisé que le groupe a grandi « loin des banlieues chaudes », comme si le détachement de cet

[368] Dans l'article de Véronique Mortaigne dans *Le Monde*, les propos sont même plus explicites le terme « milieu » étant remplacé par celui de « culture de rue » (Mortaigne, 2010, PR31).

espace expliquait leur comportement « assagi et pacificateur ». Enfin, la journaliste évoque le fait que, malgré ce profil inhabituel, il était nécessaire de se « méfier ». Tout se passe comme si le naturel du groupe avait soudain ressurgi, craquelant le vernis policé derrière lequel ils s'étaient dissimulés.

Cette association entre rap et jeunesse populaire racisée est également au centre des propos des acteurs qui défendent le groupe. Pour Véronique Mortaigne dans *Le Monde*, le groupe ne mérite pas toutes ces condamnations pour une raison précise :

> « Sexion d'Assaut ne s'apparente pas à la tendance dure du rap, et a permis au hip-hop français de respirer, par sa structure collective, par un changement de perspective où les intéressés ne sont plus victimes des juges ou de la police, mais des acteurs, "et d'ailleurs, on avoue même qu'on peut être fainéants", dit Lefa, volubile et rieur en apparence, à cent lieux [sic] de la noirceur des cités ghettos » (Mortaigne, 2010, PR30)

Que les journalistes défendent ou accusent le groupe, ceux-ci semblent pourtant se retrouver sur un postulat commun : celui de l'association du rap à l'image du « jeune de banlieue ». Par rapport à ce profil générique, l'origine géographique du groupe, Paris intra-muros, est maniée différemment en fonction de la position des journalistes. Chez les défenseurs du groupe, elle est mobilisée comme un argument pour défendre son originalité, et donc son intérêt. Chez ses détracteurs, elle est avancée comme une mystification qui masquerait en fait une conformité avec l'idéal-type du « jeune de banlieue ».

Dans tous les cas, la figure du groupe de rap est utilisée non pas pour tenir un discours sur la musique produite au sein de ce genre musical, mais bien sur les populations auxquelles il est associé. La polémique est ainsi l'occasion de renforcer un clivage souvent véhiculé par les médias : celui entre « homosexuels des villes » et « homophobes des banlieues » (Fassin, 2010).

Loin de rester limitée à des discours, la polémique a des conséquences importantes pour la diffusion du groupe. Quelques jours après le déclenchement de l'affaire, la radio NRJ suspend son partenariat avec le groupe (*L'Express*, 2010, PR23). La controverse porte aussi atteinte à la tournée prévue. Début octobre, Veronique Mortaigne dans *Le Monde*, note que 17 des 22 concerts du groupe ont été annulés (Mortaigne, 2010, PR30).

Les termes selon lesquels se fait la défense ou l'annulation de la venue du groupe localement se fondent également sur le postulat d'une association entre le rap et les minorités racisées. Sur le site de la chaîne TF1, le tourneur* de Sexion d'Assaut appelle à défendre la tournée en utilisant l'argument suivant :

> « Ce sont des gamins, le succès leur pète à la figure, il faut qu'ils modèrent leurs paroles, mais on doit leur laisser une chance d'exister et de sortir de leur ghetto » (Rapporté sur *MyTF1news*, 2010, PR33)

A l'inverse, pour d'autres, encourager le maintien du groupe, c'est encourager la ghettoïsation de certaines populations. C'est cette thèse que défend le géographe Yves Raibaud Il soutient l'idée que les politiques menées envers les cultures urbaines participent à

renforcer l'association entre le « territoire mythique de la banlieue » et certaines normes de race et de genre. Raibaud critique le maintien du concert de Sexion d'Assaut dans une commune de la banlieue bordelaise. Il montre comment la défense du groupe par le responsable de la salle se fait au nom du fait que les « jeunes des quartiers » seraient « eux-mêmes souvent homophobes » (Raibaud, 2011, p.179). Il considère que le maintien du groupe témoigne d'une politique qui « "exotise" ces cultures viriles en leur offrant de nouveaux espaces où peuvent se redéployer le sexisme et l'homophobie ». Il conclut que « les cultures urbaines sont donc probablement l'objet d'un compromis, tolérant au-delà de la frontière du ghetto ce qui est interdit en deçà. » (Raibaud, 2011, p.179)

Le traitement médiatique de l'affaire Sexion d'Assaut permet de montrer comment, lors de la sortie de ses lieux propres, l'affiliation du rap à l'imaginaire de la « banlieue » change de statut. La question de l'homophobie est abordée au regard de ce postulat, et son traitement tend à reconduire une mise en minorité du genre musical et des populations auxquelles il est associé.

Cette étude révèle l'existence d'un clivage entre les acteurs qui assurent la diffusion du rap à l'échelle locale et ceux qui l'exportent à l'échelle nationale. Au premier échelon, celui de la scène rap, Sexion d'Assaut est décrit comme tenant une opinion « réac », qui n'est pas significative de l'ensemble du monde du rap. Cette opinion est mise en avant par les journalistes pour montrer l'absence de crédibilité des médias généralistes et de l'industrie musicale, dont le soutien porte sur un groupe dont les valeurs sont jugées douteuses. Au deuxième échelon, celui de la scène des médias généralistes, Sexion d'Assaut est tout d'abord présenté comme un symbole d'ouverture dans un genre musical aux valeurs contestables. Le dérapage du groupe devient alors un trait de caractère naturel qui vient à ressurgir, de la part d'un groupe et au sein d'un genre qui serait représentatif de l'univers et des valeurs de la « banlieue ».

Plutôt que des acteurs par essence « homophobes » ou « anti-homophobes », ce sont des postures que ce traitement médiatique met en évidence, de la part d'individus qui se doivent de tenir une position dans la sphère dans laquelle ils évoluent. Le point de départ de la polémique résulte d'une attitude d'acteurs en décalage avec le rôle attendu d'eux. Ce comportement a des conséquences tout au long du circuit de diffusion, les différents individus devant alors s'adapter à la circulation de la polémique. Ces tactiques d'adaptation sont révélatrices à la fois de rapports de domination qui se jouent dans différents contextes et de modes de circulation de l'information entre ces différents univers. C'est ce que soulève Yann Cherruault lorsqu'il évoque le retard dans le traitement de l'affaire chez les journalistes de la presse nationale :

> « Tu te dis que, idéalement, si les mecs font bien leur job, […] ils réagissent sur le fond des propos, qui n'étaient pas tolérables au mois de juin. Mais là, justement, c'est quand tu as cet emballement médiatique sur les réseaux sociaux qu'ils se sentent obligés de… Parce qu'aussi j'imagine qu'en conférence de rédaction, on leur fait : "ah, c'est quoi la Sexion d'Assaut, les dérapages homophobes ?" Et puis, franchement, dès qu'ils peuvent taper sur la gueule d'un rappeur, ils le font. Ça reste des rédactions très petit blanc. »

Enfin, cette controverse montre le lien entre la sphère des discours et celle des pratiques. Prenant son origine dans des propos tenus en interview, cette polémique a des conséquences sur la tournée du groupe. Or, la dimension de la « banlieue » est également mobilisée lorsqu'il s'agit d'évoquer la venue du groupe dans les lieux précis. Loin d'être limitée à la sphère du discours, cette question renvoie à des rapports de domination qui influencent l'inscription du rap dans l'espace urbain, et sa présence ou non dans les différents lieux de la ville.

3. La banlieue en pratiques : les centres et périphéries du spectacle vivant dans la région parisienne

Dans une région parisienne marquée par une opposition forte entre centre et périphéries dans la capitale, le rapport à la « banlieue » joue également un rôle important dans la répartition des les lieux et des activités. Dans la partie précédente, le terme « banlieue » renvoyait à un imaginaire spatial vis-à-vis duquel les acteurs liés au rap devaient se positionner, un signifiant spatialisé servant à qualifier une appartenance sociale. Dans cette partie, il désignera une localisation spatiale, mais chargée aussi de connotations sociales.

Cette dimension sera analysée à partir d'un type d'activité : les événements, soirées et concerts, liés au rap. Se déroulant de manière régulière à Paris intra-muros et en périphérie, ces spectacles ont pour avantage de concerner un grand nombre de lieux. Ils présentent aussi l'intérêt d'être à la fois des lieux de socialisation professionnelle et de mise en visibilité du rap, permettant d'observer sa mise en contact d'un public extérieur.

L'organisation d'événements à Paris et en banlieue renvoie à l'existence d'une économie du rap dans cette région urbaine, qui fait écho aux études menées en géographie française sur l'implantation des pratiques artistiques dans l'espace urbain. Analysée pour Berlin au début des années 2000 (Grésillon, 2002), cette question a été observée ensuite à Paris pour l'art contemporain (Boichot, 2013) ou pour les lieux de culture « off », tels que les squatts (Vivant, 2007). Cependant, peu de chercheurs se sont penchés sur le spectacle vivant, qui plus est dans le domaine musical[369]. Cette analyse permettra donc d'identifier des enjeux propres à cette activité. Mais elle conduira aussi à observer des spécificités du genre, dues notamment à son association à l'imaginaire de la « banlieue ».

Bien que des études sur d'autres domaines artistiques se soient fondées sur des bases de données regroupant les lieux de pratiques (Boichot, 2013), rien de tel n'existe encore pour le rap en Ile-de-France. Cette partie se fonde donc sur des résultats d'enquête, en montrant ce qu'ils révèlent sur les enjeux du rap à Paris et en banlieue.

[369] Voir néanmoins les recherches en cours sur le sujet de Myrtille Picaud, dont des premières analyses ont été données dans un article récent (Picaud, 2015).

a) « Si tu n'es pas à Paris tu es nulle part[370] » : les enjeux économiques et symboliques de la centralité culturelle

Un soir de juin 2012, je me rendais à un concert de rap à Canal 93, une salle située à Bobigny. Organisé autour de trois rappeurs, l'événement avait pour but de mettre en avant l'une des sensations rap du moment, le rappeur Mogwaï[371]. Or, le spectacle ne se déroula pas comme prévu. A mon arrivée, j'appris que Mogwaï avait annulé sa venue à la dernière minute. Si l'événement ne permit pas d'assister à la performance scénique du rappeur, il s'avéra révélateur de certains enjeux concernant la programmation de concerts en région parisienne.

La fréquentation de la soirée fut un échec : cette salle de 400 places n'accueillit pas plus de 25 personnes, malgré le maintien des performances des deux autres rappeurs. Un certain nombre de spectateurs se seraient pourtant présentées à l'entrée, mais seraient reparties après avoir appris l'absence de la tête d'affiche.

Une discussion avec le programmateur, Alex Monville, permit d'en apprendre un peu plus sur les enjeux de cette annulation. Passablement en colère, il me confia avoir préssenti le problème. La venue du rappeur, la veille, pour effectuer ses balances, se serait mal passée. Son tourneur* aurait demandé combien de places avaient été vendues. A ce moment, seules 25 entrées avaient été réservées. Apprenant cela, il se serait mis en colère, déclarant qu'il était inadmissible qu'un rappeur faisant près de 14 millions de vues sur Youtube se retrouve à jouer devant un public aussi faible. C'est suite à cet accrochage que la prestation du rappeur aurait été annulée, sans que l'équipe de la salle ait eu le temps de la remplacer.

L'annulation de Mogwaï serait donc la conséquence d'une trop faible implication de la salle dans la promotion de l'événement. Pourtant, Alex Monville avance une autre explication : rappeur bénéficiant d'une certaine notoriété dans la scène francilienne, Mogwaï est en contrat chez Music Inc., une multinationale états-unienne du spectacle, qui cherche à se développer en France. Quelques semaines avant le concert, Alex s'était déjà rendu compte du faible nombre de réservations pour le concert. En allant sur le site et les réseaux sociaux de l'artiste et de son tourneur*, il s'était aperçu qu'aucune promotion n'avait été faite pour la soirée. Il aurait alors alerté à plusieurs reprises Music Inc., sans que rien ne soit pourtant modifié.

Suite à quelques recherches, Alex se rendit compte que cette situation était liée à une conjoncture bien précise : quelques semaines plus tard, le rappeur donnait un autre concert à la Maroquinerie, une salle située dans le 20e arrondissement de Paris. Bien qu'elle n'ait pas une capacité beaucoup plus importante que Canal 93, avec ses 495 places, cette salle présentait l'intérêt d'être localisée Paris intra-muros. Or, ce concert était la première date du rappeur dans la capitale depuis la parution de son nouvel album. Il était donc capital que la date affiche complet pour montrer le « buzz » de l'artiste, mais aussi pour permettre au tourneur*, qui avait probablement loué la salle, de rentrer dans ses frais. C'était cette soirée qui aurait été privilégiée par Music Inc., plutôt que celle de Canal 93.

Cette anecdote témoigne de différences dans la perception des concerts, selon qu'ils sont organisés à Paris ou en banlieue : alors que la banlieue est un territoire symbolique fort

[370] Entretien avec un organisateur de concert, réalisé le 22/01/13.

[371] Le nom du rappeur et de son tourneur* a été changé.

du rap, c'est la ville-centre qui est privilégiée dans l'économie du spectacle vivant lié à ce genre musical.

Pourtant, sur le plan économique, privilégier Paris ne semble pas vraiment avantageux pour les artistes : si les infrastructures situées en banlieue sont souvent financées par des fonds publics, l'organisation d'événements dans la capitale est généralement le fait d'une offre privée. Cette dichotomie a une influence majeure sur le type de contrat signé lors des événements. Dans les infrastructures publiques, les concerts sont généralement choisis par un programmateur et la prestation des artistes fait l'objet d'un cachet. Dans les salles privées, peu de concerts font l'objet d'une programmation. La plupart résultent d'un arrangement, qui peut aller de la mise à disposition de la salle, moyennant un pourcentage sur les entrées ou les recettes du bar, à la location pure et simple de l'infrastructure.

Parfois établis directement entre les salles et les artistes, ces contrats peuvent aussi faire intervenir un acteur intermédiaire : les boîtes de production. Ces dernières offrent des opportunités pour placer les artistes, soit individuellement, soit dans le cadre d'un « plateau » regroupant plusieurs têtes d'affiche. En banlieue ou en province, le rôle de ces boîtes est proche de celui d'un tourneur*, celles-ci se chargeant de démarcher les programmateurs de salle et de négocier un cachet. A Paris, en revanche, elles jouent plutôt le rôle d'un programmateur, puisqu'elles facilitent l'accès à des salles qui louent autrement leurs services.

Acteurs clés pour la diffusion des artistes intra-muros, ces boîtes de production opèrent dans un cadre hautement concurrentiel. C'est ce qui transparaît d'un entretien avec Etienne Choteau de Wesh bien ou bien ?, une boîte de production lilloise qui cherche à s'implanter à Paris. Celui-ci évoque le fait que, dans le Nord, son organisation disposait d'« un grand champ d'action », lui permettant de faire « ce qu'ils ont envie de faire ». Il constate que la situation est plus compliquée à Paris. Dans une ville qui abonde en soirées, labels et artistes, il ne dispose que d'une faible marge de manœuvre. Au moment de l'entretien, il envisage ainsi de s'orienter plutôt vers le développement d'un « collectif artistique ou un label », afin de construire une marque qu'une audience pourrait suivre de manière régulière (Entretien réalisé le 23/04/14).

Malgré ces nombreux inconvénients, Paris intra-muros reste la partie de l'Ile-de-France qui est privilégiée pour l'organisation des concerts. Les acteurs rencontrés justifient ce choix par des raisons pratiques. Un rappeur de Sartrouville, investi dans une *battle** de rap, explique par exemple le maintien de l'événement à Paris en ces termes :

> « A un moment donné, on avait des débats histoire de savoir si on allait aller à Cergy, où il y a une bonne salle. Mais pour simplifier l'accès à tout le monde, il vaut mieux que ce soit au milieu plutôt que à gauche, à droite ou en haut ou en bas. […] Y a les gens de la banlieue parisienne qui veulent venir, […] on se retrouve à Paris plutôt que d'aller dans une salle au nord-ouest ou au sud-est. Et puis il y a des très bonnes salles sur Paris donc on en profite... […] Mais en vrai, on discute mais c'est juste une question de transports en commun en fait. Si tu veux faire venir les gens à Cergy, ceux qui n'ont pas de voiture ils ne vont pas venir. Si ça finit à minuit, ils sont en misère. Si ça finit à 23h ou minuit sur Paris tu n'es pas en galère. Tu as des métros et tout ce qui faut. C'est ça aussi. » (Enquêté n°25, entretien réalisé le 05/06/12)

Pour ce rappeur, c'est avant tout le rôle des transports en commun qui expliquerait la tenue de l'événement à Paris. Dans une ville où ceux-ci sont largement utilisés, l'existence d'un réseau beaucoup plus dense dans la ville-centre conduirait logiquement à privilégier cette zone.

Mais c'est aussi la qualité des infrastructures de la capitale qui conduirait au maintien de la *battle** sur place. Cet argument révèle une économie du spectacle vivant raisonnant différemment de celles d'autres domaines artistiques. Pour l'art contemporain, Camille Boichot montre que, si certaines galeries sont localisées dans les centralités commerciales traditionnelles, d'autres participent à l'émergence de nouveaux noyaux en périphérie. En effet, l'implantation des artistes plasticiens dépend à la fois de la visibilité dont ils espèrent bénéficier et des prix du foncier. Utilisant leurs locaux comme lieu de création et d'exposition, ils privilégient des zones où ils pourront bénéficier de grands espaces (Boichot, 2013).

Dans le cas du rap, les lieux de représentation ne sont pas créés par les artistes. Ils dépendent d'une offre déjà existante. Or, comme le montrait déjà Pierre-Michel Menger, « une tradition multiséculaire de centralisation économique et administrative a établi et enraciné […] dans les murs de Paris, la plupart des institutions majeures de formation, de production, de diffusion et de conservation artistiques […] et une forte majorité des diverses catégories de professionnels des mondes de l'art. » (1993, p.1572). Dans le rap, comme dans d'autres domaines, les artistes sont donc tributaires d'une répartition culturelle qui a longtemps privilégié Paris, au détriment de la banlieue ou de la province.

Au-delà des aspects pratiques, ce sont aussi des raisons symboliques qui sont avancées pour expliquer le choix de la capitale. C'est ce que constatait par exemple un membre de l'association Hip-Hop Citoyens, responsable du festival Paris Hip Hop :

> « Quand tu montes un concert sur Paris, pour les producteurs, les tourneurs* et les rappeurs, ce n'est pas comme s'ils montaient un concert en banlieue. Paris, pour eux, c'est justement un espace un peu neutre, où c'est pour l'ensemble. […] On s'adresse à un public qui peut venir de l'ensemble du territoire parisien et francilien, voire national. […] C'est une autre logique de mise en scène et de rapport au public. » (Enquêté n°33, entretien réalisé le 12/07/12)

Dès lors, la situation des événements à Paris serait susceptible, pour certains acteurs, de leur donner une plus grande reconnaissance. C'est de cette manière que l'organisateur d'une compétition de rap justifie la localisation de la finale nationale dans la capitale :

> « Pour faire une soirée, au niveau de la reconnaissance, si t'es pas à Paris tu es nulle part. Et puis, de toi à moi, tu fais une finale des championnats de France qui a lieu à Ivry, ça te paraîtrait logique ? D'après toi, le tour de France, il finit où ? Il finit à Dunkerque ? Il finit sur les Champs Elysées ! C'est hyper-symbolique. C'est la capitale. […] Je sais pas, logiquement et légitimement c'est à Paris qu'on devait terminer la finale France. » (Enquêté n°38, entretien réalisé le 22/01/13)

Dans un contexte où l'espace de réussite dépend de « l'accumulation des engagements générateurs de visibilité artistique » (Menger, 1993, p.1583), localiser un

événement à Paris est présenté comme un signal de son importance. Cet argument rappelle celui développé par Elsa Vivant dans son étude des squatts de la région parisienne. Cette chercheuse montre que, malgré le caractère « off », c'est-à-dire hors de la sphère institutionnelle ou commerciale, l'implantation des squatts est influencée par le potentiel médiatique de l'endroit. Ils privilégieraient ainsi les quartiers centraux de la capitale, plus à même de leur donner une forte visibilité (Vivant, 2007).

Dans le cas du rap, ce poids symbolique est important non seulement par rapport au public, mais aussi par rapport aux acteurs du rap. Situer un événement à Paris permettrait de bénéficier de ce qu'Alex Monville qualifie d'« entre-soi » parisien. Le programmateur de Canal 93 constate que les concerts de rap qui font l'objet d'une vaste couverture médiatique sont souvent ceux qui se déroulent intra-muros, les journalistes allant rarement voir les mêmes rappeurs lorsqu'ils se produisent en banlieue (Discussion informelle, juin 2012). Privilégier l'intra-muros serait donc un moyen d'accéder à un réseau d'interconnaissance indispensable à la poursuite de la carrière.

Pour certains enquêtés, la zone investie par les rappeurs témoigne du stade auquel ils se trouvent dans leur parcours. C'est ce qu'explique le dirigeant d'une boîte de production parisienne :

> « Non mais il se passe des choses en banlieue, c'est juste que c'est des plus petits trucs. Mais c'est normal, Paris c'est la capitale et dans le monde entier, c'est toujours dans les capitales qu'il se passe le plus de choses. Et autour, il se passe des choses mais à plus petite échelle. Et donc, quand tu es en développement, tu vas faire des concerts en banlieue, et une fois que ça a bien grossi, tu vas faire des concerts à Paris, là où il y a plus de monde et où les salles sont plus grandes, plus chères aussi. » (Enquêté n°39, entretien réalisé le 29/01/13)

Au travers des stratégies de localisation des concerts, c'est une hiérarchisation entre les espaces de la région parisienne qui apparaît. Cette grille de lecture n'est d'ailleurs pas spécifique au rap. Fabien Truong montre par exemple comment, chez des lycéens de Seine-Saint-Denis, « habiter Paris » est avancé comme un signe de réussite, permettant de quitter le « territoire stigmatisé » qu'est le « 93 » (2012, p.24). De la même manière, le choix de Paris pour les concerts de rap va bien au-delà des aspects économiques : investir cette zone c'est mettre en scène la réussite de son événement, mais aussi de sa carrière.

b) Programmer le rap au centre : les processus de distinction dans le rap parisien

L'organisation d'événements à Paris n'est pas justifiée uniquement par les avantages comparatifs de la capitale. Dans de nombreux cas, elle résulte aussi d'une volonté de ne pas situer son événement en banlieue. Alors que des arguments économiques sont privilégiés pour montrer l'intérêt de Paris intra-muros, ce sont plutôt des facteurs sociaux qui sont utilisés pour expliquer cette prise de distance par rapport à la banlieue.

Certains organisateurs parisiens justifient cette stratégie par une évolution du public du rap. Selon eux, ce genre musical se serait « démocratisé ». Dans son sens courant, le terme est utilisé pour désigner la diffusion d'un bien ou d'un pouvoir depuis les classes aisées vers les

plus populaires. Pourtant, dans la scène rap francilienne, c'est le mouvement inverse qui est décrit par les acteurs. C'est ce qu'évoque un organisateur de concert lorsqu'il décrit l'évolution des soirées rap :

> « Moi, pour avoir fait des soirées dans les années 1990, c'est vrai que c'est des soirées qui étaient chaudes, c'est vrai que c'était pas évident. J'y allais j'avais pas de montre, pas de téléphone. J'avais juste l'argent pour payer l'entrée, un ticket de métro et basta, parce que tu ne savais pas sur qui tu allais tomber dans la soirée. Maintenant le rap s'est démocratisé, les publics sont plus métissés, plus mélangés. » (Enquêté n°38, entretien réalisé le 22/01/13)

Derrière les termes de « mélange » ou de « métissage », c'est en fait l'arrivée de populations qui ne sont pas associées aux minorités qui est décrit. C'est cette image qui justifierait la localisation des concerts intra-muros : le public du rap ayant changé, il est logique qu'il y ait *aussi* des événements qui mettent en valeur ce nouveau visage du genre.

Permettant d'affirmer la crédibilité des événements auprès des acteurs du rap, l'argument de la « démocratisation » a également pour objectif de légitimer leur place auprès des institutions culturelles dominantes. Le directeur d'une boîte de production décrit l'existence d'un « renouveau du rap français, notamment à travers des groupes comme 1995 qui ont explosé auprès du grand public, tout en défendant leur image de petits blancs des beaux quartiers. ». Il explique qu'« à partir du moment où c'est sorti de cette image de musique de banlieue et de cité, ou de musique ghettoïsante, ça a intéressé plus de gens qui refusaient de s'y intéresser depuis des années et des années. » (Entretien réalisé le 29/01/13).

De fait, plusieurs acteurs soulignent la présence d'une certaine image du rap chez certains responsables de salle, qui les handicape pour programmer leurs concerts dans Paris intra-muros. C'est ce qu'évoque un organisateur de soirée lorsqu'il explique les raisons qui l'ont poussé à programmer ses événements dans un squatt :

> « Alors tu vois, il y avait d'autres salles que je voulais démarcher […]. C'est des salles, juste la façon dont ils me regardent quand j'arrive on dirait que je suis un fou. Et quand ils me disent un prix, que je suis d'accord et que je suis prêt à signer le papier, ils me disent un autre prix. Moi je suis d'accord, mais ils me disent que finalement, au lieu de 6 mecs de sécu, il en faut 8, et que finalement le bar ce sera eux… […] Et quand je dis d'accord quand même, ben non, finalement on ne me signe pas. Donc au bout du compte, tout était fait pour que j'aie pas de salle. » (Enquêté n°64, entretien réalisé le 20/01/14)

Pour cet organisateur, de nombreux facteurs poseraient problème pour l'organisation de concerts intra-muros, comme l'existence de tarifs particuliers pour les concerts de rap, ou le renforcement de la sécurité. Derrière cet argument, c'est également un certain racisme des responsables de salles qui est ici pointé du doigt. Cet organisateur noir décrit en effet l'existence de regards appuyés qui lui sont adressés dès son arrivée (« juste la façon dont ils me regardent quand j'arrive on dirait que je suis un fou »).

Cette situation conduit des organisateurs à adopter des tactiques visant à rassurer les acteurs culturels. Pour certains, cela passe par le fait de ne pas utiliser le terme « rap », en

adoptant des dénominations plus policées. C'est de cette manière qu'un directeur de boîte de production justifie son usage du terme « cultures urbaines » :

> « C'est pour pas se fermer trop de portes. Ça ne fait que peu de temps qu'on peut dire qu'on est dans le rap sans que ça fasse peur aux gens. Et donc comme on ne bosse pas qu'avec des rappeurs mais aussi avec des salles ou avec des marques, dire qu'on était spécialisé dans le rap, c'était négatif en termes d'image. » (Enquêté n°39, entretien réalisé le 29/01/13)

Pour d'autres, il s'agit de préciser que, contrairement à un imaginaire dominant, leurs événements se passent « sans problème ». Une association organisant des *open mics* mentionnait par exemple sur sa page Facebook qu'elle était « fi[è]r[e] de pouvoir affirmer qu'avec + de 50 évènements organisés partout en France, [elle] a su s'affranchir des clichés les plus tenaces, qui collent à la peau du hiphop français. En effet, pas un seul incident n'est à déclarer ». En entretien, son organisateur explique :

> « Parce qu'il y a encore des endroits en France où, quand tu dis que tu vas faire une soirée rap, on te répond : "Non, ça va pas être possible. C'est pas possible parce qu'on en a fait une il y a pas longtemps et ils se sont battus toute la soirée." Et nous on se bat contre ça. On se bat contre ce cliché-là. […] Tu entends très souvent dire : « Il y a eu une bagarre. Booba a jeté une bouteille au Stade de France ». […] Il est possible aussi de dire […] qu'il y avait 80 000 personnes, et que ça s'est extrêmement bien passé sur un week-end entier et qu'il y a eu des très bons moments. […] Bon ben ça, ça m'agace, parce qu'on parle toujours des côtés négatifs et jamais des côtés positifs quand ça touche les jeunes de banlieue, les milieux du hip-hop, etc. » (Enquêté n°38, entretien réalisé le 22/01/13)

Cet organisateur de soirée montre qu'il doit lutter contre une certaine image des concerts de rap renvoyée par les institutions : celle d'un genre musical associé aux « jeunes de banlieue », dont la programmation favoriserait mécaniquement le déclenchement de « bagarres[372] ». Mettre en avant la bonne tenue de ses concerts est donc un moyen de se battre contre un « cliché » associé au rap. Néanmoins, la crédibilité de ce message implique certaines adaptations vis-à-vis du public qui assiste à l'événement. Alors même que certains rappeurs auraient « traversé la France » pour venir jouer à son concert, cet acteur affirme ne pas vouloir le localiser ailleurs que dans Paris intra-muros. S'il explique cette situation d'abord par des questions d'accessibilité, un autre argument apparaît ensuite dans la discussion :

> « Ne pas se mettre en banlieue, c'est une stratégie fondamentale pour le succès de ta soirée. Et puis en plus de ça, on a eu des expériences qui ont montré qu'en banlieue, c'est un événement qu'on a beaucoup plus de difficultés à gérer. On a une cité entière qui est descendue à Saint Germain […]. Certes, on n'a pas eu de problème, mais je te garantis que

[372] Cette association entre rap et violence fait suite à une longue histoire du traitement des musiques populaires en France. Gérôme Guibert montre comment, dès les années 1960, le rock est perçu comme une musique susceptible d'attirer les « blousons noirs », et donc d'engendrer des rixes entre bandes, comme lors du concert de la Nation de 1963 (Guibert, 2006).

> c'était une soirée qui était très chaude. Quand tu as toute une cité qui décide de mettre 5 euros par personne, toi tu es content à l'entrée. Par contre, à l'intérieur, t'es beaucoup beaucoup moins content. Ils veulent tous prendre le micro. Tu peux en calmer 5 ou 6 et après, les cent autres qui hurlent tu en fais quoi ? On a eu des expériences qui nous ont montré qu'il valait mieux être sur Paris. Là au moins, on n'a pas ce problème-là. Ils peuvent pas bouger à 150 dans le métro, sauf s'ils sont vraiment très motivés. »

Pour certains organisateurs de concert parisiens, l'argument de la centralité culturelle se double donc d'une justification sociale. Situer son événement intra-muros permettrait d'éviter la présence d'une catégorie de personnes indésirables, celles correspondant au profil du « jeune de banlieue ». Cette localisation amènerait à une plus grande dispersion de ces populations qui, si elles ne sont pas exclues, seraient en tout cas moins nombreuses.

c) *Programmer le rap en banlieue : entre public local et placement dans une économie régionale*

Dans la vidéo de « Piège de Freestyle », analysée en introduction de ce chapitre, Antoine Smith considérait que, dans l'offre de loisirs existant en région parisienne, la zone s'étalant au-delà du périphérique s'apparentait à un « désert ». Pourtant, la banlieue accueille aussi un certain nombre d'événements liés au rap. Elle est même considérée par certains chercheurs comme un terrain privilégié pour les concerts de ce genre musical. Le moindre investissement du secteur privé y serait en effet composé par ne forte action publique menée dans le domaine.

En effet, dans son ouvrage « Politique du hip-hop », Loïc Lafargue de Grangeneuve considère que l'action publique envers le rap a été captée avant tout par un type d'institutions : celles se rattachant à la Politique de la Ville. En effet, à l'échelle locale, celle-ci est portée notamment par des acteurs du travail social et de l'animation socio-culturelle. Tout comme le rock avait été saisi dans les années 1960 comme un moyen de toucher la jeunesse, le rap est perçu dans les années 1990 comme un outil pour toucher celle des « quartiers ». Pratiqué en majorité par des jeunes de classe populaire, le rap aurait également pour avantage de les éloigner d'une potentielle carrière délinquante (2008). Or, dans un contexte francilien où les quartiers de la Politique de la ville sont souvent situés hors de Paris intra-muros, cette action est profondément ancrée en banlieue (Lafargue de Grangeneuve *et al.*, p.23).

Karim Hammou reprend cette analyse en l'insérant dans un contexte historique. Selon lui, la focalisation de l'action publique en banlieue ne serait pas due à son statut de « territoire d'origine » du rap (Lafargue de Grangeneuve, 2008). Reprenant une conception du genre élaborée dans les médias, les politiques contribueraient au contraire à fixer le rap en banlieue. Pour autant, les déclinaisons locales de ces politiques ne forment pas à un cadre uniforme et cohérent. Hammou développe l'existence de deux figures opposées : celles de l'éducateur, pour qui la population visée est plus importante que l'action menée, et celle de l'animateur, chez qui la logique est inverse. Dans le premier cas, le soutien au hip-hop reposerait sur l'importance de celui-ci dans le groupe, tandis que, dans le second, c'est la pratique du hip-hop en elle-même qui est valorisée et conditionnée par un certain nombre de critères (Hammou, 2009).

Certaines structures enquêtées observées durant l'enquête présentent un profil comparable à celui qui est identifié par Lafargue de Grangeneuve et Hammou pour les années 1990. C'est le cas par exemple de l'action menée en 2011 par la Ligne 13, une salle de concert située à Saint-Denis. Dépendant de la Maison de la Jeunesse de Saint-Denis, cette salle employait un chargé de mission, Yaya Bagayoko, dont l'action était spécialement dédiée au hip-hop. Celui-ci était chargé de la programmation des concerts, mais aussi d'un « pôle des ressources » destiné à « accompagne[r] dans leur accès à l'autonomie les jeunes artistes urbains et Hip-Hop[373] ». Yaya Bagayoko s'occupait donc de conseiller les jeunes désirant s'orienter dans ce genre musical, tout en encadrant les activités qui se déroulaient dans les studios et les salles de répétition de la Maison de la Jeunesse.

Alors que les acteurs parisiens se donnaient souvent pour objectif d'organiser des concerts d'ampleur régionale ou nationale, l'action de la Ligne 13 semble être orientée vers le local. Yaya Bagayoko signale à plusieurs reprises la nécessité, dans sa programmation, de ne pas être « en contradiction avec sa population ». Cette dimension se retrouve dans l'échelle à laquelle se fait la communication sur les événements :

> « Nous, on fait de la com' dans la ville. De temps en temps, on fait un peu de communication sur *Le Parisien*. Mais c'est pas du gros matraquage. Les panneaux, y en a plein sur la ville. Avant, nous, on avait une communication… C'était international ! Avant, dans toutes les villes t'entendait parler de Saint-Denis, parce qu'il y avait une grosse com. On avait des organismes privés, on était dans Lylo[374], dans plein de trucs. Maintenant, on n'est nulle part. » (Entretien réalisé le 03/02/11)

Si la communication de la salle privilégie aujourd'hui l'échelle de la ville, ce choix n'est pas stable dans le temps. Yaya Bagayoko précise que, à une époque, La Ligne 13 organisait des tremplins* et des *battles** regroupant des artistes de la région, voire de la France entière. Pourtant, cette visibilité des événements rap à Saint-Denis avait suscité des débats localement :

> « A un moment on a eu le revers de la médaille. On a voulu ouvrir pour avoir plus de visibilité. Mais on s'est retrouvé avec des jeunes qui avaient la dalle. Ils allaient à Saint-Denis parce que dans leur ville il y avait rien. Ils gagnaient tout le temps la compile ! Après, on a eu la révolution des jeunes, qui sont venus nous voir en nous disant : 'ouais, mais t'as vu, ils sont même pas de la ville ! Ils viennent manger notre pain !' Donc maintenant, on a recentré sur Saint-Denis. »

Menée à l'échelle locale, la programmation de la Ligne 13 est destinée à un public précis : celui des « jeunes ». Comme le signale le programmateur, l'action envers le hip-hop à Saint-Denis est assurée par le service jeunesse, et non par celui de la culture. Le choix des artistes dépend donc des goûts présumés de la population à laquelle elle est destinée. Yaya Bagayoko explique que, pour sa programmation, il effectue au préalable un sondage dans les

[373] Description en ligne sur : http://ville-saint-denis.fr/jcms/jcms/sd_8581/la-ligne-13-salle-de-spectacles, consulté le 05/03/16.

[374] Un fanzine hebdomadaire annonçant les concerts se tenant en région parisienne.

différentes antennes jeunesse de la ville pour savoir quels artistes les jeunes des différents quartiers aimeraient voir sur scène.

L'action du programmateur de la Ligne 13 se rapproche donc de celle de l'éducateur. Plutôt que de défendre une esthétique particulière associée au genre rap, Yaya cherche à effectuer une programmation à destination d'un groupe spécifique présent sur la commune. Le fait que cette action soit liée au rap est contingent de la popularité du genre auprès des « jeunes ». C'est la raison qui l'a poussé à renommer le festival hip-hop, organisé chaque année dans la ville, en « festival hip-hop et des cultures urbaines » :

> « J'ai choisi que l'appellation change pour la simple et bonne raison que « festival hip-hop », pour moi, avec du recul, c'est pas que c'est révolu mais ça renferme la discipline. Y a toujours une grosse dominante hip-hop sur le festival, mais faut pouvoir l'ouvrir aux autres cultures urbaines et changer l'appellation. […] Faut s'adapter en fonction des personnes que tu as sur ton territoire. Le hip-hop, ça réunit beaucoup de gens, mais on n'est pas un truc privé, on est un truc public, une municipalité. Donc, on est régis par les lois politiques. Donc nous, aujourd'hui, on travaille essentiellement en direction des associations. Et l'orientation qui est clairement donnée, c'est de développer tout ce qui est cultures urbaines. »

Cet élargissement du festival aux « cultures urbaines » révèle en creux les impératifs qui guident la programmation de la Ligne 13. D'une part, cette expression est décrite comme un moyen de suivre l'évolution des goûts des populations situées sur son « territoire ». Loin de se limiter au hip-hop, les « jeunes » de Saint-Denis se tourneraient dorénavant vers d'autres genres musicaux, comme le slam, ou d'autres danses, comme le coupé-décalé. D'autre part, ce changement est justifié par une évolution de la demande politique. Plutôt que de valoriser le « hip-hop », ce secteur demanderait en effet une mise en avant des « cultures urbaines ». Le discours permet ainsi de mettre en évidence un autre intérêt de l'expression « cultures urbaines » : tandis qu'un acteur parisien l'évoquait plus haut comme un moyen de dissimuler le stigmate associé au rap, elle est présentée ici comme une réponse à une injonction politique.

De par sa portée locale et sociale, la Ligne 13 donne à voir une action publique envers le rap en banlieue qui se rapproche de l'image qu'en ont les acteurs parisiens ou les chercheurs en sciences sociales. Pourtant, d'autres lieux s'alignent sur un modèle différent. C'est le cas par exemple de Canal 93 à Bobigny.

Créée pour des raisons proches de celles qui animent aujourd'hui la Ligne 13, la salle a connu une évolution distincte. L'idée de cette infrastructure émerge au début des années 1990. D'après Alex Monville, elle résulte d'une volonté de la part du service jeunesse de valoriser des pratiques alors en vogue au sein de la commune, comme le rap, le graff ou la danse hip-hop. Le lieu doit s'insérer dans le programme des Cafés-musique, initié dans le cadre de la Politique de la Ville à partir de 1992, afin d'encourager les nouvelles formes d'expression des jeunes dans les quartiers défavorisés (Guibert, 2006). Cependant, Canal 93 met plus de 10 ans à sortir de terre. Lorsque le lieu ouvre en 2002, les Cafés-musique ont cédé la place depuis 1996 au label des Scènes de Musiques Actuelles (SMAC). La salle de Bobigny ne bénéficiera pas de ce dispositif, plus orienté vers la création artistique et la diffusion musicale.

Administrativement, la salle est un Etablissement Public Industriel et Commercial (EPIC), dont près des trois quarts du budget sont fournis par la ville. Elle correspond à une entité singulière, regroupant à la fois une salle de concert de 400 places, des locaux de répétition, un studio d'enregistrement, une salle de danse, un restaurant et un cyberespace. Pourtant, le lieu a quelque peu évolué par rapport à objectif d'origine. Alex Monville constate une surreprésentation des activités liées à la musique, qui la rapproche aujourd'hui d'une SMAC, même si elle n'est pas estampillée comme telle.

Cette évolution s'est accompagnée d'un glissement dans les missions assurées par la salle. Au départ ressource destinée aux populations de la commune, elle est devenue un équipement de référence pour un bassin plus large. Lorsqu'il est demandé à Alex Monville à qui sont censés servir les infrastructures de la salle, il répond :

> « Prioritairement aux gens qui habitent sur cette commune. Après, un des non-sens entre guillemets, c'est qu'un équipement de musique, ou en tout cas qui fait de la diffusion, il ne peut pas avoir une limitation stricto sensu à la ville. […] Donc, ce […] qu'on commence à arriver à faire entendre […], c'est qu'il y a des articulations entre les communes. […] Au lieu que cet équipement soit financé en majorité par la ville, il vaudrait mieux qu'il soit porté par l'intercommunalité, parce qu'il est d'utilité publique pour un bassin de population. […] Bien évidemment, il y a des groupes de communes alentours qui viennent répéter ici. Bien évidemment, les gens de communes alentours viennent voir des concerts qui ont lieu ici. » (Entretien réalisé le 04/06/12)

En raison de l'élargissement de son périmètre d'action, la salle se retrouve progressivement intégrée au marché du spectacle vivant en Ile-de-France. En plus d'accueillir une audience venue de la ville ou du département, les concerts qui s'y déroulent sont fréquentés par un public de Parisiens. Cet investissement, Alex Monville l'explique d'abord par une structuration du réseau de transports en commun, qui favoriserait davantage les circulations entre le centre et la périphérie que celles entre les banlieues. Il déclare que la salle « est à 1,5 km du métro, mais […] est plus accessible du côté des lignes parisiennes que des communications inter-banlieues ».

Le programmateur attribue également cette fréquentation à des raisons économiques. Lorsque des artistes se produisent à Canal 93, le tarif est souvent inférieur à celui qui est pratiqué dans des salles parisiennes. Ainsi, en février 2012, est programmé un concert regroupant divers artistes associés au label Time Bomb. Le pris d'entrée se situe entre 10 et 14 euros. Quelques mois après, le même concert se déroule à la Gaîté Lyrique, dans le cadre de Paris Hip Hop. Son prix est alors de 20 euros.

Enfin, l'attractivité des concerts dépend de certains partis-pris esthétiques. Parfois, la salle met en place des événements qui la placent en position de force dans le marché du spectacle vivant francilien. Lors du concert de Time Bomb, c'est la première fois depuis plusieurs années que se retrouvent sur scène les principaux artistes associés à ce label emblématique de la fin des années 1990. Les observations menées durant le concert confirment l'impact symbolique fort de cette proposition. Si la salle n'affiche pas toujours complet lors de ses concerts de rap, elle est ce soir-là remplie à ras bord, et certaines personnes font même la queue à l'extérieur dans l'espoir d'obtenir une place.

Malgré cette intégration ponctuelle au marché du spectacle vivant à l'échelle régionale, Alex Monville accorde une importance particulière au fait d'attirer une audience locale. A plusieurs reprises durant l'entretien, il évoque la place du public de la ville dans les concerts. Il exprime son regret de ne pas voir plus d'habitants de Bobigny aux événements de Canal 93, même s'il reconnaît que « c'est quand même pour le rap qu'on a le plus de gens de la commune stricto sensu ». Il fait part également de sa volonté de renforcer l'action locale, en allant « faire des choses dans des lieux où il y a un public captif », comme des concerts hors les murs ou dans les lycées.

Ainsi, les exemples de la Ligne 13 et de Canal 93 montrent que l'organisation des concerts en banlieue parisienne fonctionne selon des logiques différentes de celles qui prévalent à Paris. Alors que le rap est marginal dans l'offre parisienne, ces deux salles de banlieue accordent une place centrale à celui-ci dans leur programmation. La Ligne 13 possède un chargé de mission dont l'action est dédiée au hip-hop et Alex Monville évalue la part du rap dans la programmation de Canal 93 à presque 50%. Si les acteurs parisiens sont intéressés par le potentiel symbolique de leurs événements à l'échelle régionale ou nationale, c'est la question du public local qui semble préoccuper les deux salles.

Néanmoins, la dimension locale s'exprime différemment en fonction des lieux. A la Ligne 13, les goûts du public de Saint-Denis sont la raison première des événements organisés. A Canal 93, cette dimension locale reste un élément important, mais elle n'est que l'une des échelles d'action pour un équipement qui draine un public départemental, voire régional. Cet exemple contraste avec l'image des salles de banlieue décrite par les acteurs parisiens. Alors que celles-ci sont présentées comme des éléments marginaux au sein du rap parisien, Canal 93 est une salle tout à fait à même de se placer en position avantageuse dans cet univers. Cette intégration dépend cependant de « coups » effectués par le programmateur, qui permettent de compenser la distance physique et symbolique de la salle vis-à-vis de celles situées intra-muros.

La dichotomie entre Paris et sa banlieue, portée par les acteurs parisiens, doit donc être nuancée en raison de la diversité des lieux qui s'y trouvent. Mais cette opposition est d'autant plus incertaine qu'elle tend à s'effacer aujourd'hui avec les grandes évolutions que connaît la métropole. Sur ce plan, Canal 93 constitue un cas d'étude emblématique.

d) Les évolutions de la programmation du rap en banlieue : crainte de la gentrification et dépendance des fonds locaux

S'inscrivant dans une région urbaine où l'opposition entre centre et périphéries est importante, les salles de banlieue voient leurs enjeux évoluer dans la période récente avec l'évolution des frontières au sein de la métropole. Une anecdote liée à la salle Canal 93 s'est avérée particulièrement révélatrice de ce sujet.

Ayant pris contact avec Alex Monville dans le cadre de ma thèse, j'ai eu l'occasion de retourner à Bobigny à de multiples reprises. Je suis donc devenu peu à peu un « habitué » de la salle, tout en étant identifié comme chercheur en sciences sociales. Or, en janvier 2015, l'équipe du lieu a requis mes services.

On m'explique alors que le lieu a connu un certain nombre d'évolutions récentes qui suscitent des interrogations en interne sur le rôle qu'il joue vis-à-vis de la commune et de la région. S'il y a eu des concerts de rap de longue date à Bobigny, l'équipe a l'impression qu'il aurait eu un changement récent dans le type de public : il serait « plus jeune » et surtout « plus parisien ». Le même type d'évolution se retrouverait dans la fréquentation des infrastructures liées à la production musicale. L'équipe constate ainsi que les studios d'enregistrement, censés servir au départ aux habitants la commune, sont de plus en plus utilisés par des artistes extérieurs, et notamment des Parisiens.

Ces changements sont mis en lien avec une évolution de la répartition socio-spatiale de la population en région parisienne. Certains membres de l'équipe l'analysent comme la conséquence d'une « gentrification » en cours de l'Est parisien, qui viendrait peu à peu transformer cette zone en un « nouvel eldorado » de la culture.

Ce discours doit être replacé dans un contexte particulier : au moment de cette discussion, il était possible de trouver dans la presse un certain nombre d'articles qui annonçaient que « la nuit parisienne revit en banlieue[375] ». Cette question du « réveil » ou de la « renaissance » des activités nocturnes en Seine-Saint-Denis sonne bizarrement aux oreilles de l'équipe de Canal 93, qui propose depuis longtemps des concerts et des soirées extra-muros. En effet, ce ne sont pas les acteurs banlieusards qui sont visés par ces articles : c'est plutôt l'extension des lieux de loisirs des Parisiens au-delà du périphérique qui est évoquée. Durant la discussion, les membres de l'équipe de Canal 93 évoquent ainsi de nouvelles salles, comme le Cirque Electrique ou le 6B, et de nouveaux événements, comme le Weather Festival, qui auraient émergé en banlieue, et signeraient l'investissement de la banlieue par le public parisien.

L'équipe souhaite donc savoir dans quelle mesure ces évolutions risquent d'affecter leur salle de concert. Elle a l'impression que l'implantation de nouvelles catégories de population en banlieue risque d'amener un déplacement des pratiques et des personnes. Alors que les journalistes ou les membres de labels hésitaient jusqu'ici à franchir le périphérique, dans quelle mesure Canal 93 ne risque-t-elle pas de devenir un nouveau lieu investi par l'industrie musicale ? D'après Alex Monville, cette évolution serait déjà perceptible dans un revirement de la politique de la commune vis-à-vis de la salle. Avec le passage de la mairie de Bobigny à droite, le Conseil d'Administration de Canal 93 a été totalement renouvelé : aux personnalités de la commune ou à des professionnels du spectacle se sont ajoutés des représentants de l'industrie musicale, telles que Dawala, manager* de Sexion d'Assaut,

[375] Voir par exemple *Les Inrocks Style*, 2013, « Collectif 75021 : et si les meilleures soirées parisiennes se trouvaient en banlieue », en ligne sur http://style.lesinrocks.com/2013/12/22/collectif-75021-meilleures-soirees-parisiennes-banlieue/, consulté le 06/03/16 ; Oihana G., « La nuit est à la fête en banlieue parisienne », mis en ligne le 07/11/12 sur http://www.20minutes.fr/sport/1037732-20121107-nuit-fete-banlieue-parisienne, consulté le 07/03/16 ; Lestrade D, « Le Weather Festival fête l'été et le réveil des nuits électro parisiennes », mis en ligne le 06/06/14 sur http://www.slate.fr/story/88101/le-weather-festival-fete-lete-et-le-reveil-des-nuits-electros-parisiennes, consulté le 07/03/16. Ce discours est d'ailleurs repris par le CDT de la Seine Saint-Denis sur le site duquel est publié un article intitulé « La nuit parisienne revit en banlieue » (en ligne le 05/02/14 sur http://www.tourisme93.com/actualites/la-nuit-parisienne-revit-en-banlieue.html, consulté le 06/03/16).

Therapy, le *beatmaker** des rappeurs Booba et Kaaris, ou encore le directeur de La Cigale, une salle parisienne.

L'équipe considère que ces évolutions peuvent constituer une opportunité pour la salle. Cependant elle craint que ces changements ne fassent disparaître le but originel de l'établissement : Canal 93 risquerait-t-elle de devenir un lieu au service de nouveaux arrivants, qui viendraient chasser les populations pour lesquelles la salle a été construite initialement ? C'est ainsi que l'équipe me demande d'intervenir lors d'une journée-débat organisée dont le but est de réfléchir sur ces questions, et d'avertir les financeurs de la salle des risques encourus par les évolutions actuelles[376].

Bien que l'équipe de Canal 93 s'inquiète de la colonisation de la commune et de ses infrastructures culturelles par des gentrifieurs parisiens, l'évolution du lieu est pourtant toute autre. Lorsque j'y reviens pour un concert en octobre 2015, j'apprends que la salle s'est engagée un bras de fer avec la mairie. C'est justement le décalage par rapport aux goûts supposés de la population locale qui est lui reprochée par les services municipaux. Ceux-ci exercent une pression financière auprès de Canal 93, exigeant la suppression des concerts de chanson française, au profit d'un renforcement des concerts de rap. D'après un employé de la salle, cette demande traduit une représentation fantasmée du public local. Il explique que le rap que la mairie désire programmer n'est pas le « bon rap » que Canal 93 produit habituellement dans ses murs, mais un rap plus « commercial », loin de la mission d'éducation populaire que la salle s'était donnée (Discussion informelle du 17/10/15).

Cette anecdote traduit un conflit entre différentes conceptions du public local et de l'action publique à mener envers lui. Pour l'équipe de Canal 93, ce sont les évolutions socio-spatiales de la région parisienne qui menacent l'action d'éducation populaire entreprise par la salle. Pour la mairie, c'est au contraire la programmation de la salle qui est en inadéquation avec le public de la ville. Cette situation montre que loin de s'aligner sur un modèle uniforme, l'organisation de concerts en banlieue est le résultat de débats, au croisement d'enjeux locaux et régionaux en perpétuelle évolution.

***

Alors que le chapitre précédent avait observé de quelle manière la pratique du rap se faisait au regard de régimes d'authenticité locaux, ce chapitre a montré comment ces régimes d'authenticité se construisaient en lien avec des rapports de pouvoir. En France comme aux Etats-Unis, ces questions se situent à l'intersection d'enjeux de race, de classe, de genre ou même de génération. Dans chacun de ces pays, c'est à travers un prisme principal que ces dimensions s'expriment, race aux Etats-Unis, espace en France.

Cette étude des rapports de domination dans les scènes rap a permis de mettre en évidence une inscription du genre à l'échelle de la région urbaine. En raison de son association aux minorités, le rap a souvent été relégué à une position au sein des rapports de pouvoir qui se jouent dans l'espace urbain. Au contraire, j'ai montré ici comment ce genre musical donnait

[376] « Le Rap, 93-75, Un aller-retour vertueux : La gentrification va-t-elle modifier l'esthétisme du rap ? », 20 février 2013, annonce en ligne sur : http://www.canal93.net/events/20-02-2015, consulté le 07/03/16.

à voir une diversité de postures sur cette question. En ce sens, l'étude du rap est apparue comme un moyen de révéler la structure et les lignes de fractures des villes étudiées. Mais elle a également mis en évidence l'existence de mondes artistiques locaux dans lesquels ces frontières sont reproduites, retravaillées et contestées, à la fois sur le plan de l'imaginaire et sur celui des pratiques.

A travers l'étude des rapports de domination, c'est aussi une économie du rap à l'échelle locale qui a été analysée. Son organisation est largement influencée par les logiques qui guident la production et la diffusion de l'activité musicale dans les villes françaises et états-uniennes, régies par l'économie marchande mais aussi, en France, par les pouvoirs publics. Elle met ainsi en évidence des manières distinces d'investir l'espace urbain par différentes acteurs, dans des contextes différents. A Atlanta et dans les Twin Cities, c'est l'existence de systèmes musicaux localisés qui ont pu être observés dans lequel le rap occupe à chaque fois une place spécifique. A Paris, ce système musical se fait dans un contexte où les initiatives situées intra-muros peuvent acquérir une portée nationale. L'investissement de la ville-centre par les acteurs privés est cependant compensé par la présence d'un soutien de l'Etat et des collectivités locales envers les initiatives culturelles en périphérie, mais aussi par des logiques de marché qui en viennent progressivement à s'étendre au-delà de l'intra-muros.

Conclusion de la Partie 3 :

En observant les pratiques qui se déroulent dans les scènes locales, l'ancrage spatial du rap est donc apparu sous un nouvel angle. Alors que la partie 2 avait montré comment les imaginaires des rappeurs permettaient d'assurer leur authentification par rapport à certains univers, cette partie 3 a vu comment ces univers fonctionnaient selon des régimes d'authenticité locaux. Les normes de la scène locale, par rapport auxquelles les artistes placent leurs représentations, sont ainsi apparues comme le résultat de débats se déroulant entre une diversité d'acteurs, dans une diversité de lieux.

Cette étude a aussi amené à faire évoluer le statut accordé à l'espace au sein de l'étude. D'un élément revendiqué par les rappeurs, il est devenu un contexte dans lequel se font les pratiques liées de ce genre musical. Ce contexte entretient néanmoins un rapport avec la représentation du local étudiée précédemment : certains imaginaires de la ville et du rap influencent directement la place des scènes locales dans l'espace urbain, place qui aura ensuite des conséquences sur le contenu des œuvres.

Cependant, dans les moments étudiés jusqu'ici, les pratiques des rappeurs restent contenues à l'échelle locale. Or, les éléments produits au sein des scènes locales ne se diffusent pas directement auprès d'un large public. Ils passent également par d'autres univers dans lesquels la définition du rap, et de son ancrage local est de nouveau amené à évolué. Ainsi, on ne saurait se limiter à une étude des scènes locales pour observer la construction d'une association entre le rap et certains espaces : il est nécessaire aussi d'observer ce qui est en jeu lorsque les rappeurs sortent de la scène.

PARTIE 4 :
Au-delà des scènes : circulations artistiques et mise en visibilité des villes

Espaces contribuant à construire l'authenticité des rappeurs, les scènes locales ne sont pourtant pas les seuls endroits dans lesquels se construit l'ancrage spatial de cette musique. Entre la pratique du rap dans des mondes artistiques localisés et l'association de ses imaginaires à certaines villes, il y a un tout un itinéraire que cette partie se propose d'aborder.

Cette question se pose d'autant plus que, dans la première moitié des années 2010, la circulation des artistes et de leurs œuvres se fait dans un contexte de mondialisation et d'accélération des échanges. Cette situation a des conséquences sur le plan culturel, amenant à des transformations à la fois dans les modes de diffusion de la culture et dans la place occupée par les mondes artistiques localisés. Mais des évolutions se retrouvent également dans la manière de concevoir les villes : de plus en plus mises en compétition à une échelle internationale, celles-ci recourent notamment à la culture pour assurer leur attractivité. Or, de par son statut de culture « urbaine » et « globalisée », le rap semble être particulièrement à même d'être utilisé par les villes pour s'inscrire dans ce nouveau contexte.

En observant la circulation de cette musique, je montrerai donc comment s'opère une nouvelle fois une transformation de son ancrage spatial et de la définition de son authenticité. En effet, en sortant de la scène, les styles qui y sont élaborés et les rappeurs qui en sont originaires se trouvent mis au contact de milieux et d'acteurs qui ne fonctionnent pas selon les même « régimes d'authenticité ». Dès lors, quels sont les filtres qui s'opèrent lors de ce passage à d'autres univers ? Quels changements cette diffusion induit-elle sur l'ancrage local du rap ?

Pour observer ces questions, j'examinerai d'abord les procédés par lesquels certains artistes et styles musicaux locaux arrivent à sortir de la scène, pour entrer en contact avec des univers plus larges (Chapitre 7). Ce chapitre permettra de voir comment les interactions qui se déroulent à l'échelle locale ont plus ou moins d'impacts sur la circulation du rap hors des scènes. Mais il conduira à voir également comment certains sons élaborés dans des conditions spécifiques peuvent être adoptés dans d'autres contextes.

Mais je verrai aussi que, lorsque les artistes s'exportent, ce sont aussi les lieux qu'ils mettent en évidence qui acquièrent une visibilité. Ainsi, je montrerai dans quelle mesure la diffusion du rap peut entrainer sa réutilisation par les institutions officielles de la ville, dans le cadre d'une action politique destinée à promouvoir la dimension culturelle de cet espace (Chapitre 8).

Chapitre 7 : Sortir de la scène : trajectoires artistiques et circulations spatiales

Dans un article publié en 2012 dans *Slate magazine*, le journaliste Jonah Weiner annonce un changement de paradigme dans le rap américain. Alors que cette musique se serait longtemps caractérisée par des revendications locales et des sons régionaux, des évolutions récentes dans la production et la diffusion de la musique viendraient aujourd'hui remettre en cause cette tendance. Il écrit :

> « Si une nouvelle génération d'artistes et de fans de hip-hop est moins préoccupée par les identités géographiques que ses prédécesseurs, cette attitude est le reflet de la manière dont la musique nait et prolifère de nos jours : pas seulement dans des clubs spécifiques au sein de certains quartiers, mais sur des pages web musicales connectées entre elles, qui relient les villes et les pays. Il est devenu moins important, pour construire sa carrière, de s'implanter ou d'ancrer ses sons dans un espace physique.[377] » (Weiner, 2012)

Selon le journaliste, la fin de ce « régionalisme hip-hop » s'expliquerait donc par l'émergence dans le rap de nouvelles pratiques liées à Internet. Alors que les artistes se seraient longtemps appuyés sur des ressources locales pour mener leur carrière, expliquant leur désir de « représenter » une ville ou une région, l'importance de celles-ci deviendrait marginale. Le Web serait aujourd'hui la plateforme privilégiée pour percer, entraînant une accélération des circulations entre des régions qui avaient jusqu'ici fonctionné de manière isolée. Or, dans ce nouveau contexte, « qui a besoin d'un code postal, quand on a une URL ?[378] » (Weiner, 2012).

Tout comme dans l'analyse menée jusqu'ici, Weiner met donc en relation les discours sur l'ancrage spatial du rap, avec le contexte de production de cette musique. Pourtant, il semble considérer son évolution comme un processus homogène, initié par certains grands changements dans les pratiques culturelles. L'hypothèse n'est pas nouvelle : l'analyse des changements provoqués par Internet rappelle des débats tenus dans les dernières décennies autour de la question de la mondialisation culturelle. Or, en opposition aux théories qui annonçaient une homogénéisation progressive des pratiques, une génération de chercheurs a montré comment le local comptait toujours dans les échanges et les pratiques culturelles, bien que parfois sous une forme reconfigurée[379]. Dans ces discussions, le rap a d'ailleurs été utilisé comme un exemple emblématique, dans la continuité des réflexions sur la « glocalisation » (Roberston, 1995).

---

[377] "If a younger generation of hip-hop artists and fans is less concerned with geographic identity than their predecessors, this attitude suits the way that music is born and proliferates nowadays: not only in specific clubs in specific neighborhoods, but across specific music-streaming Web pages that link back and forth between each another, connecting cities and countries. It's become less important, as a matter of musical career-building, to plant oneself and one's sound in a physical location."

[378] "who needs an area code when you've got a URL?"

[379] Voir par exemple les apports de Appadurai (2005), Sassen (1996) ou encore Harvey (2008)

De la même manière, en étudiant les scènes locales, j'ai montré comment la pratique du rap français et américain se faisait de manière contrastée en fonction des contextes. Cette analyse a abouti à un constat inverse de celui du journaliste : les scènes locales semblent être des ensembles encore bien vivants et bien structurés. Pourtant, les propos développés dans l'article de *Slate* incitent à se poser la question de leur actualité. Quelle fonction possèdent ces mondes dans la circulation des rappeurs et de leurs œuvres, à l'heure où il existe des moyens de contourner les interactions de proximité ? Comment ce rôle influe sur les associations effectuées entre certains types de rap et certains espaces ? Pour observer cela, il faut se pencher sur la manière dont le rap et les rappeurs « sortent » des scènes locales.

Dans ce chapitre, je montrerai que ce processus doit toujours être compris en lien avec les contextes dans lesquels il se déroule. En me concentrant sur certains artistes et certains styles musicaux, j'expliquerai comment les circuits de diffusion du rap témoignent d'une reconfiguration de la tension entre « fixité » et « fluidité » (Connell et Gibson, 2002) qui a longtemps guidé l'activité musicale.

Ce chapitre permettra donc de boucler le raisonnement entamé au Chapitre 4. Dans ce dernier, j'avais montré comment, derrière les imaginaires véhiculés par les rappeurs, se retrouvaient divers univers de pratique par rapport auxquels ils s'authentifiaient. A l'inverse, je verrai ici comment la circulation entre ces univers aboutit à une association de certains sons à certains espaces. Comme dans le cas précédent, ce chapitre se concentrera principalement sur les cas d'Atlanta et du Nord de la France. En me concentrant d'abord sur la structure de leurs scènes artistiques, je verrai comment elles sont plus ou moins à même d'accompagner la progression des artistes. Je montrerai ensuite les conséquences de cette situation sur la circulation des rappeurs et de leurs œuvres, mais aussi sur les discours tenus sur les scènes. Je compléterai alors l'étude d'Atlanta et de la scène du Nord par des résultats d'enquêtes menées dans la région parisienne.

I. La carrière et le circuit : Ressources locales et émergence des artistes à Atlanta et dans la région lilloise

Le 17 novembre 2012, DJ Mars et DJ Sek, fondateurs du label Time Bomb, donnaient une conférence à la salle de concert l'Aéronef, à Lille, dans le cadre du festival Hip-Hop Dayz. La venue des membres de ce label emblématique des années 1990 était présentée comme un moment fort pour les amateurs de rap français. Comme l'expliquait le programme de la salle « le label a eu dans son escouade les groupes les plus cotés de l'hexagone, comme les fameux Lunatic, Pit Bacardi, Hi-Fi, Oxmo Puccino et LSO ». Ce jour-là, les deux DJs étaient invités pour évoquer la manière dont ils avaient suivi la montée en puissance de leurs artistes dans une conférence intitulée « L'âge d'or du rap français ». Moment destiné à rendre hommage à des groupes et des rappeurs présentés comme « mythiques », il fut aussi l'occasion, pour les DJs, de montrer que ces artistes n'avaient pas mené leur carrière seuls. Lorsque l'on demanda à DJ Mars s'il était conscient du talent de ses artistes lors de leur signature sur le label, il répondit qu'il ne les avait pas d'emblée considéré pas comme des stars : à un moment où ceux-ci n'avaient pas encore mené de carrière, les deux DJs voyaient en eux des « diamants bruts à tailler ».

Cette anecdote montre comment la sortie du local effectuée par les artistes ne peut se comprendre qu'au regard des lieux et des acteurs avec lesquels ils entrent en contact. C'est en effet par ce biais qu'ils peuvent potentiellement mener une carrière dans l'univers du rap. En effet, comme a pu le montrer Howard Becker, une carrière se construit par une série d'engagements successifs qui signe un rattachement à un groupe (Becker, 1985). Dans le cas de Tim Bomb, la rencontre avec ces DJs franciliens a permis aux rappeurs d'acquérir les conventions nécessaires pour percer dans le rap. Elle leur a également donné accès à certains lieux : c'est ainsi qu'ils ont été rattachés à une école du rap, propre à Paris intra-muros et plus précisément aux 19e et 20e arrondissements. Cette anecdote montre donc l'existence d'un circuit par lesquels passent les rappeurs au cours de leur évolution.

Alors que les rappeurs de Time Bomb percent avant tout grâce au contexte parisien, les scènes d'Atlanta et du Nord de la France jouent un rôle différent. Correspondant à des échelons intermédiaires dans la carrière, elles ne sont pas considérées comme porteuses des mêmes ressources, ni investies de la même manière par les acteurs locaux.

1. La scène locale : une étape de carrière entre ressource et contrainte

En juin 2012, la chargée de communication d'une structure associative dédiée au hip-hop dans le Nord me décrivit ce qui avait longtemps été un parcours typique des rappeurs de la région. Commençant souvent à pratiquer dans leur ville d'origine, ceux-ci essayaient d'abord d'obtenir un premier succès à cette échelle. Une fois cet échelon acquis, ils se rendaient dans la capitale régionale – Lille – pour pouvoir bénéficier d'infrastructures et d'opportunités leur permettant de percer à l'échelle du Nord. Ce n'est qu'ensuite qu'ils commençaient à voyager vers la capitale, en quête de connexions avec une industrie musicale pouvant leur apporter un succès national (Enquêtée n°68, discussion informelle du 11/06/12, Lille).

Encore aujourd'hui, cette stratégie est celle qui prédomine pour nombre d'artistes locaux. Un rappeur originaire de Maubeuge me confirmait que « tous les rappeurs, une fois qu'ils ont taffé à Maubeuge et tout ça, ils sont amenés à venir à Lille » (discussion du 13/06/12, Lille). A l'inverse, la région parisienne est souvent considérée par les rappeurs du Nord comme une zone accueillant des infrastructures et un réseau d'interconnaissance de portée bien supérieure à ceux de Lille. C'est ce qu'évoque Saïdou des groupes ZEP et MAP :

> « Tu peux toujours trouver quelqu'un à Paris qui est pote avec un mec qui travaille à Générations [une radio rap francilienne] et qui va filer l'album. Ton pote, il va aller faire un *freestyle** à Générations, tu peux l'accompagner, il vient avec tes albums. Nous, on manque de ce dynamisme-là, de cette émulation collective, et de ces expériences. Et nous encore aujourd'hui, on travaille pas avec des pros. » (Saïdou, 24/09/14)

Cette hiérarchisation des espaces de pratique se rencontre également à Atlanta. Cette ville est considérée par de nombreux artistes originaires du Sud et d'ailleurs comme un passage obligé pour progresser dans sa carrière. C'est ce que décrit un journaliste spécialisé en prenant l'exemple de Rittz, un rappeur issu des banlieues nord de la ville :

> « Il y a des gens comme Rittz, de Gwinett County. […] Et il est représentatif de l'histoire de la plupart des artistes venant d'endroits tels que Gwinett et Cobb Counties [situés dans la périphérie éloignée d'Atlanta]. Ils doivent venir à Atlanta et faire les choses. S'ils ne le font pas, personne ne sait qui ils sont et ils sont en dehors de ce générateur qu'est Atlanta. […] On peut jouer ici chaque soir. Grâce à cela, il est possible de trouver un endroit où se faire les dents en termes de production, de sons et de concerts. Et on peut se faire un nom comme ça.[380] » (Enquêté n°34, entretien réalisé le 20/08/12)

Lieu d'interconnaissance permettant de progresser, Atlanta est néanmoins une ville dont il est nécessaire de se distancier si l'on désire être investi dans l'industrie musicale à haut niveau. C'est ce qu'explique un *A&R** travaillant pour Atlantic Records :

> « Voici quelque chose d'intéressant : il faut toujours aller à L.A. ou New York pour signer un contrat. […] Il y avait pendant un temps des labels qui avaient des bureaux ici, comme Sony, Universal, Def Jam, mais ils ont fermé. […] Atlanta est toujours… C'est comme si le produit brut était ici, mais que la manufacture était ailleurs. Les talents sont ici mais les vraies affaires se font à New York et L.A..[381] » (Enquêté n°44, ntretien réalisé le 20/02/13)

Dans le Nord de la France comme à Atlanta, il existe une scène locale qui constitue un échelon intermédiaire entre la première reconnaissance à l'échelle du quartier ou de la ville d'origine et la collaboration avec l'industrie musicale dominante. Dans les deux cas, ce monde artistique local est concentré sur une grande ville (Lille et Atlanta), qui draine des rappeurs en provenance d'un arrière-pays régional (dans le Nord) ou national (à Atlanta).

Bien que décrite comme un moment d'entre-deux dans la progression des artistes, cette étape ne possède pas la même importance dans les deux contextes. A Lille, la scène locale est décrite comme un échelon de plus en plus secondaire. Pour les rappeurs du Nord de la France, cette évolution s'expliquerait par l'importance grandissante d'Internet dans la pratique musicale. C'est ce que déclare le rappeur Paranoyan :

> « Avant, quand il y avait pas les Youtube ou les Facebook, quand tu voulais voir quelqu'un il fallait que tu te déplaces. […] Si tu es dans une ville où il y a beaucoup de rappeurs, normalement il y a plus d'événements rap, plus d'opportunités pour rapper que dans une ville où tu seras tout seul à rapper. Mais maintenant avec Internet et tout, tu peux être dans une ville où il n'y a que toi qui rappe, mettre tes vidéos, que ça tombe sur des gens qui aiment bien, qui connaissent un *beatmaker**, un organisateur de concerts, et te retrouver sur des concerts et tout. » (15/06/12)

---

[380] "You have people like Rittz. He is from Gwinett County. […] And he is like the story of most of the artists coming off places like Gwinett and Cobb Counties. They've got to come to Atlanta and do it. And if they don't, nobody knows who they are and they are kind of out of the generator which is Atlanta. […] You know, you can perform every night. Because of that, it allows you to get a place where you can cut your teeths in terms of production, sounds and live show. And you can get known that way."

[381] "Here is an interesting thing: you still need to go to L.A. or New York to get a deal. But the labels have eyes and hears here. […] There used to be some labels that had some offices here, like Sony, Universal, Def Jam, but they closed down. […] Atlanta is still… like the raw products are here, but the manufacture is elsewhere. The talents are here, but the actual business part takes place in New York or L.A.."

En offrant la possibilité de contourner les interactions de proximité, Internet ferait disparaître la hiérarchisation géographique de la pratique qui existait jusqu'ici. L'investissement des scènes virtuelles viendrait se substituer à celui des scènes locales.

Cette interprétation ne se retrouve pas à Atlanta. Dans cette ville, l'investissement du local et le virtuel semblent plutôt être considérés comme deux éléments complémentaires. C'est ce qu'évoque un DJ local, considérant que, pour le développement d'un artiste, « la rue et Internet vont de pair. Il faut toucher les deux pour être efficace[382] » (DJ Jelly, 04/05/13)

Pourtant, l'importance distincte accordée à la scène locale semble en fait témoigner d'une différence dans les opportunités que les rappeurs associent à la fréquentation de cet espace. C'est ce qu'évoque Foudealer :

> « Justement c'est ça le problème ici dans le Nord. C'est qu'il y en a aucun qui est monté. […] Parce que déjà il n'y a pas de grosses structures. Quand je parle de grosses structures, c'est les labels de production. […] Et comme je t'ai dit, dans le Nord c'était pas rap. C'est pas comme Paris. Quand je vais sur Paris, je parle avec des gens, je m'imaginerais même pas qu'ils sont dans le rap. Et après, au fil de la discussion, je découvre que c'est un *beatmaker** ou quoi… […] Même si c'est un mec qui fait un magazine, y a un rapport avec la musique. Mais ici, quand tu leur parles de rap, ils sont à l'Ouest. » (Foudealer, rappeur, 22/11/13)

La fréquentation des infrastructures lilloises apparaît plutôt comme un moyen de faire stagner, voire de précipiter la disparition des rappeurs. C'est ce qu'explique Paranoyan :

> « Au début, quand tu n'es pas trop connu, tu as tous tes potes qui viennent. Donc tu as un effet de nouveauté et de fraîcheur. Et en fait au bout d'un moment, les gens ils se lassent. Tu n'as pas 10 000 salles de concerts. Si tu as fait le Splendid, l'Aeronef, le Grand Mix, les Maisons Folies, c'est fini. C'est toujours les mêmes. » (Paranoyan, 15/06/12)

A Atlanta, les infrastructures et les réseaux locaux sont également réduits en comparaison de ce qui se retrouve à New York ou Los Angeles. Pourtant, la moindre taille de la ville et de l'industrie locale est davantage décrite comme un atout que comme un handicap. A la suite d'un concert auquel j'étais en octobre 2013 avec un de mes informateurs privilégiés, celui-ci me signala que l'un des principaux points positifs de la scène locale était justement son côté « familial » (*family oriented*). Contrairement à New York et Los Angeles, Atlanta présentait l'intérêt d'accueillir une scène suffisamment réduite pour que les mises en contact puissent se faire facilement, sur la base de l'interconnaissance (Discussion du 04/10/13).

Dès lors, la fréquentation de la scène est plutôt considérée comme un tremplin permettant d'accéder à l'échelon supérieur. C'est ce qu'affirme un journaliste spécialisé :

> « Deux des plus grandes stars viennent d'ailleurs qu'Atlanta maintenant. Lil Wayne est de la Nouvelle Orléans, Rick Ross est de Miami. […] Mais sur le long terme, c'est plus ou moins entendu qu'Atlanta est l'endroit où il faut être pour la musique. On entend plus

[382] "The streets and the internet goes hand to hand. You have to do both to be effective."

> d'histoires sur des gens qui viennent à Atlanta pour décrocher un contrat ou se frotter à l'industrie qu'à la Nouvelle Orléans ou à Miami. […] A Atlanta, tu peux venir ici sans trop d'argent, mais si on a de l'ambition, il y a des gens en place ici qui peuvent t'ouvrir des portes[383] » (Enquêté n°42, 16/02/13)

Ainsi, bien que possédant toutes deux une place intermédiaire dans la carrière des rappeurs, les scènes de Lille et d'Atlanta concentrent un ensemble de discours opposés. L'explication de ces dissemblances est à chercher à la fois dans l'histoire des scènes et leur fonctionnement économique actuel.

2. Des inégalités dans les structures locales : un héritage de l'histoire des scènes

Si la scène locale du Nord de la France et celle d'Atlanta possèdent au moment de l'enquête une place différente au sein des rap français et états-unien, les deux régions semblent toutes deux avoir présenté certains avantages à même de leur donner un rôle important dans le rap. Bien que situées au départ hors de ces grands pôles d'implantation, leur situation leur aurait néanmoins permis de se nourrir de diverses influences extérieures. A Atlanta, un journaliste spécialisé dans la presse rap déclare par exemple :

> « Le truc avec la scène rap d'Atlanta, c'est qu'elle est arrivée après New York et L.A. Elle s'est développée après des villes comme Houston, Memphis et Miami. Atlanta est venue après que ces autres villes se soient établies. Donc Atlanta a depuis toujours emprunté et piqué des éléments de ces endroits pour les rapporter ici. Donc on a toujours tout récupéré.[384] » (Enquêté n°42, 16/02/13)

Le journaliste rappelle que, pendant longtemps, Atlanta a occupé un rôle de second plan dans le rap vis-à-vis d'autres villes. Périphérique à l'échelle nationale, par rapport à New York et Los Angeles, elle l'a également été à l'échelle régionale, par rapport à d'autres foyers ayant émergé de manière plus précoce. Au milieu des années 1980, la première vague de rap qui émerge à Atlanta est largement influencée par un style dansant originaire de Floride, le « Miami Bass ». Au début des années 1990, cette influence est remplacée en partie par celle de Houston (Miller, 2010).

Or, pour le journaliste, cette émergence tardive est un avantage pour la scène locale. Arrivant après que la plupart des grandes villes aient été mises sur la carte du rap, Atlanta a pu

---

[383] "Two of the biggest rap stars are from outside of Atlanta right now. Lil Wayne is from New Orleans, Rick Ross is from Miami. […] But on the long term, it is pretty much understood that Atlanta is the place to be at for music. You hear more stories about people coming to Atlanta to get a record deal or get their feet wet in the industry than in New Orleans or Miami. […] Atlanta, you can come down here with not so much money, but if you have some ambition, there is people in place here that can open different doors for you."

[384] "The thing about the Atlanta rap scene is that we came after New York and L.A.. It developed after cities like Houston, Memphis and Miami. Atlanta came out after so many of these other cities were established. So Atlanta has always been picking up and borrowing elements from those places and bringing them here. So, we have always sucking up everything from anyone else."

présenter une nouvelle approche de ce genre musical, en synthétisant les grandes tendances des différentes régions. Ce développement a été facilité par son rôle de terre d'accueil pour les populations noires aux Etats-Unis :

> « Atlanta est une ville de passage. C'est en fait assez difficile de trouver quelqu'un qui est originaire d'ici. Donc il y en a qui sont venus de Philadelphie, de New York et de Washington, et ils ont apporté leur musique, leur style ici. D'autres sont arrivés de Los Angeles et d'Oakland et ils ont apporté ce qu'ils avaient. […] Donc nous avons toujours été capables de récupérer ici ce qui a été fait par d'autres, tout en y ajoutant notre propre touche[385] » (Enquêté n°42, 16/02/13)

Dans le Nord de la France, la même idée se retrouve lorsque certains acteurs évoquent les origines du rap dans la région. Les ouvrages canoniques sur l'histoire du rap en France considèrent que sa découverte se fait d'abord à Paris. Pourtant, les témoignages des premiers acteurs de la scène du Nord donnent l'image d'une région bien en phase avec les dernières nouveautés. C'est ce que raconte par exemple Isham, ancien membre du groupe Law DMD, originaire de Maubeuge :

> « C'est en 86-87 que j'ai commencé à traîner avec des gars de mon quartier, le ATM posse. […] Nous étions très impliqués dans le HipHop, on tagguait, rappait, il y avait des danseurs. On avait la chance d'habiter non loin de la frontière belge où il y avait la meilleure boîte HipHop européenne de l'époque, le LAS VEGAS à Mons, très pointu dans le son et le mouvement. Ce qui fait qu'on était finalement toujours au fait des nouveautés, bien que nous vivions dans une petite ville, Maubeuge, on était au cœur du truc. » (Isham *in* VHH, 2011a, PR57)

Pour ce rappeur, la proximité de sa ville d'origine avec la Belgique lui permettait d'être au fait des dernières nouveautés, dans le contexte d'un genre musical qui s'implante d'abord par le biais des discothèques.

Au fur et à mesure du développement du rap localement, cette idée d'être au cœur du mouvement s'affirme. Elle n'est plus définie uniquement en lien avec le site, mais avec la situation du Nord par rapport aux grandes régions productrices de musique. C'est ce que déclare Badie Sahmim, qui officie en tant que DJ dans plusieurs groupes au début des années 1990 :

> « On s'est vite rendu compte qu'on était influencés par pas mal de pôles : il y avait la musique belge, avec Malfrats Linguistiks qui sont devenus Starflam après. […] Tu as eu les mecs d'Angleterre aussi qui nous ont influencés. Tu as des mecs d'Allemagne, des mecs d'Hollande aussi qui nous ont influencés. Parce que géographiquement parlant on n'est

[385] "Atlanta is a transient city. It is actually hard to find someone that was born and raised here. So, somebody came down from Philadelphia, New York, Washington DC, and they would bring their music, their style down here. Somebody would move from Los Angeles or Oakland and they would bring what they have. […] So we were always able to kind of like suck everything here from everyone else, but still to get our own spin as well."

> pas très loin. Et bien sûr, Paris, parce que Paris c'est Paris. […] Notre son du Nord [était] influencé par la Belgique, parce que c'était un peu nos darons, nos tontons. C'est un peu les mecs qui nous ont fait kiffer le rap et qui étaient à proximité. Tu pouvais aller les voir en leur disant : "tu as fais comment ton scratch ? Tu as écrit comment ton truc ?" On pouvait échanger et c'était un peu nos formateurs. » (19/06/14)

De même qu'à Atlanta, le Nord est décrit comme une zone qui a été nourrie par diverses influences extérieures issues de pôles plus avancés. Cependant, cette situation est attribuée à deux moments bien différents de l'histoire du rap local et national. Dans le Nord, cette impression d'être au centre des choses est associée aux premiers temps du rap en France. Elle disparait dès lors que s'affirme une industrie liée au genre, qui valorise avant tout les productions parisiennes et marseillaises. Malgré cette capacité à brasser les influences, l'affirmation de ces grands pôles fait que, selon Badie Sahmim « ça s'est un peu cassé la gueule pour la région ».

A Atlanta, cette construction d'un style à partir d'emprunts extérieurs est plutôt le signe d'une ville qui s'affirme. Au départ en situation périphérique, la scène locale devient peu à peu un *hub*, où des acteurs du rap viennent pour bénéficier des avantages de l'industrie qui se met en place :

> « Atlanta a été l'une des premières villes à montrer qu'il était possible d'avoir une industrie hors de New York ou L.A.. Auparavant, quand on pensait à des labels, ils étaient soit à New York ou à L.A. Il y avait toujours Detroit avec la Motown, mais ça datait à ce moment. […] Et ce qui était neuf, par-dessus tout, était que ce n'était pas des personnes âgées prenant les décisions ou des gens utilisant des vieilles méthodes. […] Si tu vas à New York et que tu essayes de rencontrer des gens, tu devras appeler ce type, et cette personne, faire ceci, cela. Ici, tu pouvais aller au centre commercial et voir Jermaine Dupri, lui parler et lui donner ton CD. Va-t-il l'écouter ? Qui sait…[386] » (Enquêté n°42, journaliste spécialisé, 16/02/13)

Pour comprendre comment se fait cette évolution disparate, il faut revenir sur le contexte dans lequel le rap s'inscrit dans chacune des régions. En effet, bien que situés au départ hors des grands foyers d'implantation, les acteurs des deux scènes ne partent pas sur un pied d'égalité.

Avant même l'arrivée du rap, Atlanta avait déjà acquis une certaine place au sein de l'industrie musicale, même si elle a longtemps été éclipsée par certaines de ses voisines. Comme l'écrit Roni Sarig, « Atlanta était loin d'être un foyer de la musique dans les années 70

[386] "Atlanta was one of the first city that showed that you could have an industry out of New York and L.A.. Early on, when you thought about record labels, they were either in New York or L.A.. You still had Detroit with Motown, but it was old by there. […] And what was new on the top of that is that it was not old people making the decisions or people that were using old methods. […] If you go to New York and try to meet people, you would have to call this guy, and this person, and do this, do that. Here you would go to the mall and see Jermain Dupri, talk to him and give him your CD. Is he going to listen to it? Who knows…"

et avant. La ville avait donné naissance à quelques artistes influents […] mais Atlanta était un lieu secondaire pour les styles émergeant dans le Sud : le jazz (Nouvelles Orléans), le blues (Memphis), la country (Nashville).[387] » (Sarig, 2007, p.98)

Une industrie musicale s'y développe pourtant progressivement. A partir de la fin des années 1950, des entreprises commencent à construire dans la ville des infrastructures d'enregistrement. Dans les années 1960, il s'agit principalement de studios tenus par des Blancs, dans lesquels des artistes noirs viennent enregistrer. La décennie suivante voit émerger plusieurs studios et labels tenus par des Noirs, dont certains produisent des artistes et des groupes de soul et de funk d'envergure nationale[388]. C'est ainsi que, « à l'aube des années 1990, Atlanta n'était toujours pas un acteur central dans l'industrie de l'enregistrement, mais elle n'était en tout cas plus périphérique[389] » (Tullos *et al.*, 2003).

Cette présence préalable d'un milieu musical a été d'une grande aide pour le développement du rap dans la ville. Certains acteurs centraux de la première époque du rap local sont issus de familles liées au monde la musique. Le père de Jermaine Dupri, Michael Mauldin, débute en s'occupant des tournées de Cameo et du SOS Band, avant d'être dans les instances de direction de Columbia Records. L'émergence de certaines infrastructures centrales pour la scène rap a aussi été facilitée par la présence de lieux déjà existants. Le studio Stankonia, acquis par le groupe Outkast, n'est autre que l'ancien studio de Bobby Brown, artiste de *R&B** et marié à l'époque à la chanteuse Whitney Houston (Sarig, 2007).

Ce contexte préalable se retrouve dans le parcours de certains acteurs qui s'investissent dans le rap lors de son apparition. C'est le cas de DJ Toomp, qui accompagne l'un des premiers rappeurs locaux, MC Shy D, au milieu des années 1980 :

> « J'ai d'abord commencé en aimant la musique. Mon père chantait dans [les MVP's] dans le temps. Je le voyais pratiquer tout le temps dans les années 1970. […] A ce moment, je voulais être chanteur. […] Mon père m'apprit comment chanter à un âge précoce. Mais plus tard, le rap arriva. […] J'étais plus là-dedans que dans le chant. Mais j'ai toujours gardé ça en tête au cas où j'aurais besoin de l'utiliser, car je l'utilise maintenant pour les arrangements vocaux. […] Donc je savais que le truc était là, qu'il y avait quelque chose, que je voulais être investi dans l'industrie musicale, et que ça allait être du hip-hop. Une fois que j'ai trouvé comment faire du DJing, que j'ai eu des platines pour la première fois et que j'ai su ce que je faisais, c'était parti. J'ai commencé en tant que DJ en 83 [à 13 ans]. Ensuite, j'ai fait quelques fêtes de lycée. […] Et après avoir joué de la musique pendant un certain temps, j'ai commencé à me retrouver avec des gens dans différents studios.[390] » (15/03/14)

---

[387] "Atlanta was far from a musical hotbed in the 70's and before. The city had birthed a few seminal artists […] but Atlanta was secondary as a home to emerging Southern styles: jazz (New Orleans), blues (Memphis), country (Nashville)."

[388] On peut par exemple citer des groupes comme Brick, SOS Band ou encore Cameo.

[389] "As the 1990s dawned, Atlanta still was not a central player in the recording industry, but it was no longer peripheral."

[390] "I first started off loving music. My dad used to sing in [the MVP's] back in the days. I saw him practice all the time in the 70s. […] At that point, I wanted to be a singer. […] My dad told me how to sing at a very young age. But later on, rap came on. […] I was more into that than into singing. But I still

Le début de carrière de DJ Toomp a sans doute été plus émaillé de bifurcations et d'incertitudes que ce qu'il évoque. Néanmoins, son entrée dans la musique de manière précoce, et son passage sans difficulté de la pratique en amateur à l'univers des studios montre le rôle de l'industrie musicale déjà présente localement.

Dans le Nord de la France, le contexte est moins favorable aux premiers acteurs du rap, les infrastructures de l'industrie musicale française étant beaucoup moins décentralisées qu'aux Etats-Unis. On l'a vu, l'industrie musicale en France correspond jusqu'aux années 1980 à un « oligopole de la production musicale centralisé » (Guibert, 2006, p.99). Si ce système est contesté à partir des années 1980, par la structuration de « scènes locales » dans différentes régions de France, ce réseau alternatif n'en est qu'à ses débuts lors de l'apparition du rap en France. Ces scènes peinent à acquérir une visibilité nationale, les groupes qui la constituent privilégiant la pratique des concerts à l'enregistrement d'albums (Guibert, 2006). En outre, elles sont principalement portées par des acteurs issus du rock, qui n'ont pas forcément d'affinités avec le genre rap.

L'émergence des premiers groupes du Nord de la France se fait donc sous le signe du bricolage. C'est ce dont témoigne Martin Coulon lorsqu'il évoque la composition des pistes instrumentales de son premier groupe, Sampleurs et Sans reproches, qu'il fonde en 1992, à 18 ans :

> « J'avais pas de sampleur encore donc faisait un peu de son sur Amstrad. Comodore Amstar, c'est comme Atari, c'est les premiers ordi, 1 Mo. Tu avais des jeux à cassette. Donc tu samplais un peu, tu mettais une après-midi à faire une boucle, mais bon. Ta boucle elle fait 1252 samples, il faut qu'à 1253, tu la remettes pour qu'elle parte, et tu les rajoute un par un. […] De toute façon, quand au départ t'es obligé, tu fais des efforts parce que personne va te l'apprendre. Donc tu lis les notices, tu te renseignes, t'appelles, tu fais des erreurs, tu fais des stages. Moi j'ai fait des stages après de production, de management, parce que je me rendais compte qu'il y avait des trucs auxquels je ne comprenais rien. » (Entretien réalisé le 20/06/14)

Dans ce contexte, les rares individus à pouvoir bénéficier des connaissances nécessaires sont considérés comme des personnes ressources au sein de la scène. Martin Coulon évoque le cas d'un DJ, DJ On, qui possède un séquenceur dès la fin des années 1989, et est employé au sein de deux groupes, les MC Associés et Ultime Paradoxe.

Certes, le développement du rap dans la région est rapidement encouragé par l'existence de réseaux visant à soutenir les musiques actuelles. Néanmoins, plutôt que d'être liés à l'industrie musicale privée, dans le Nord, ceux-ci sont surtout des associations, financées

---

kept that in my mind in case I would have to use it, because I use it right now for vocal arrangements. […] So I knew the bug was there, that there was something, that I wanted to be somewhere involved with the music business, and that it was gonna be hip-hop. Once I found I could DJ and once I got on turntables for the first time and knew what I was doing, that started all. I started DJing in 83. And then, I did it at a few high school parties […] And after playing music for a while, I started messing with people in different studios."

en majorité par les pouvoirs publics. C'est le cas de l'ARA (Autour des Rythmes Actuels), une structure basée à Roubaix. Créée en 1988, cette association se définit aujourd'hui comme « la première "école de musique rock" en région Nord-Pas-de-Calais, pratiquement la première en France ». Créée par des musiciens dans une démarche d'éducation populaire, cette association vise à encourager la pratique de la musique, au-delà du « rock », pour couvrir l'ensemble des « musiques actuelles [391]». Elle encourage la pratique du rap dès la fin des années 1980. Mais ses membres semblent aussi peu avancés que les rappeurs en termes de savoir-faire spécifiques à ce genre musical. C'est ce que déclare Ahmed MC, ancien membre du groupe MC Associés :

> « Intervient une association appelée l'ARA-ROCK, qui, elle, subventionnée par l'Etat, a du matériel, pour la conception et production musicale. Cette association a fait appel à des jeunes du HipHop comme moi, DJ ON, ou encore DJ Spyder des TRC […] parce qu'ils avaient des samplers. […] L'ARA a utilisé le savoir-faire qu'on leur a apporté pour produire des groupes dans la région comme DCJ et aussi des petits groupes, qui ont commencé à émerger. […] C'est à partir de l'ARA que nous sommes, en quelque sorte, arrivés à plein de groupes dans la région. » (Ahmed MC *in* VHH, 2011b, PR58)

Bien qu'ayant la volonté d'encourager le développement du rap, les structures dédiées aux musiques actuelles semblent dans un premier temps peu à même de porter cette activité, la plupart d'entre elles étant tenues par des personnalités encore peu au fait de ce nouveau genre.

Par la suite, les succès des rappeurs d'Atlanta et la difficulté à percer des rappeurs du Nord font que ces différences tendent à s'accentuer. De nombreuses stars du rap étant originaires d'Atlanta à partir du milieu des années 1990, la ville devient une terre d'accueil pour les personnes désireuses de mener une carrière dans ce genre musical. C'est ce qu'affirme ce journaliste spécialisé :

> « Tu n'essayes pas de déménager ici pour avoir un boulot à AT&T [une compagnie de téléphone] ou un truc comme ça. […] En revanche, les gens vont dire : "je veux un travail dans l'industrie musicale. Allons à Atlanta !" Certains d'entre eux sont rappeurs, certains sont producteurs, certains sont réalisateurs de vidéos, certains sont stylistes. Les gens qui sont dans les industries culturelles déménagent à Atlanta car c'est plus facile de rencontrer des gens. […] Tout le monde est connecté à l'industrie musicale d'une manière ou d'une autre ici.[392] » (Enquêté n°42, 16/02/13)

[391] Source : http://www.ara-asso.fr/bienvenue-a-l-ara-112.html, consulté le 13/05/16

[392] "You are not trying to move here to get a job at AT&T or such. […] But, people will say: "I want to get a job in the music industry. Let's move to Atlanta!" Some of them are rappers, some of them are producers, some of them are video directors, some of them are stylists. People that are in the entertainment industry are moving to Atlanta because it is easier to meet people. […] Everybody is connected to the music industry some way somehow down here."

S'il est difficile de connaître statistiquement le nombre de personnes qui viennent effectivement à Atlanta pour se consacrer à la musique, la mention de « transplants » (« transplantés ») au sein de la scène est un sujet qui revient régulièrement dans les entretiens avec les acteurs locaux. Or, comme l'explique le journaliste, cet afflux de personnes entraîne un afflux de compétences, contribuant à renforcer le milieu local de l'industrie du disque.

A l'inverse, les acteurs de la scène du Nord mettent souvent en avant, encore au moment du terrain, l'existence d'un manque de structures professionnelles dédiées au rap dans la région. C'est l'une des raisons données par Martin Coulon pour expliquer la création de son studio à Lille au début des années 2000 :

> « C'est que à un moment, le rap c'est un parent pauvre de la musique, et en plus les gens ont pas forcément une grosse expérience dans la région. Parce que nous on n'a pas eu d'IAM ou de gens comme ça qui […] ont pu dire aux autres groupes qu'il fallait faire comme ça. [..] Et moi, ça a été aussi ça à un moment la volonté de monter mon studio. Parce qu'aussi durant des années, tu allais dans des studios, le mec savait pas ce que c'était du rap. Donc déjà, pour faire de la bonne musique, si le mec sait pas mixer, tu es un peu dans la merde. » (Entretien réalisé le 20/06/14)

Ces différences de contexte entre Atlanta et le Nord de la France ont une influence importante sur la pratique des artistes locaux sur le long cours. Pour les artistes d'Atlanta, la pratique du rap en professionnel peut se faire quasi-exclusivement localement. A l'inverse, les rappeurs du Nord expriment le besoin de se déplacer pour obtenir certains services. Malgré le développement récent des *home studios*, des différences dans les compétences d'enregistrement semblent se maintenir entre Lille et la région parisienne. Certains groupes se rendent encore dans la capitale afin d'effectuer la production de leurs disques dans des conditions professionnelles. Cette pratique se retrouve notamment chez Saïdou, mais également chez la Jonction, qui affirment venir à Paris au moins pour l'étape du mastering[393].

Ce manque de savoir conduit aussi les rappeurs à acquérir certaines connaissances professionnelles une fois sortis de la région, en entrant en contact avec des acteurs intégrés à l'industrie musicale. C'est ce qui se retrouve dans une anecdote racontée par Saïdou :

> « Un jour on a fait un concert dans une salle à Marseille, et ça larsenait dans les retours. Et il y a l'ingénieur du retour qui me dit : "viens voir. J'enlève un peu d'aigus ici, j'enlève un peu de grave ici, je mets un peu de médiums là, j'équilibre un peu là, et je mets ta voix un peu à gauche. Tu vas voir, ta voix, elle va être un tout petit peu grave, mais tu auras plus de problème. Tu entendras super bien ta voix et super bien l'instru*". Il me le fait et j'ai trouvé ça génial. Le mec, c'était l'ingé son d'IAM. C'est le mec qui est en tournée avec eux. Après moi, j'ai reproduit ce qu'il m'a fait. Et pourtant, moi j'étais déjà en tournée avec MAP. Mais j'ai reproduit à chaque fois. Mais ça, il fallait l'apprendre par des gens qui avaient de l'expérience. » (24/09/14)

[393] Dernière étape de l'enregistrement d'un album physique, le mastering consiste à assembler l'ensemble des pistes audio obtenues durant l'enregistrement en un document unique, pour obtenir un morceau diffusable sur support physique ou en fichier informatique.

Pourtant, les rappeurs du Nord ne sont pas totalement dépourvus d'encadrement sur place. La métropole lilloise est particulièrement riche en structures qui cherchent à accompagner les artistes et à en assurer la professionnalisation. Néanmoins, ce réseau d'associations ne semble pas amener à une reconnaissance des rappeurs au sein de l'industrie musicale. Pour comprendre cela, il faut considérer plus en détail la manière dont se tisse dans chacun des cas un rapport entre les structures locales et les enjeux nationaux.

3. Des inégalités dans les opportunités : conséquences de l'économie locale du rap ?

Au-delà du nombre d'infrastructures présentes localement, la différence dans le rôle joué par les deux scènes est à chercher dans le fonctionnement de celles-ci. Bien que correspondant à des mondes artistiques locaux à même de soutenir la pratique des artistes, ces ensembles ne sont pas dominés par les mêmes structures et n'encouragent pas les mêmes pratiques. Cela se retrouve dans les logiques de fonctionnement du spectacle vivant.

A Atlanta, la scène rap est régie quasi-exclusivement par une économie du spectacle privée. On l'a vu, à l'entrée de la scène, les *open mics* sont une première étape pour les acteurs désirant s'investir dans le monde artistique local.

Mais l'économie du rap à Atlanta est également liée à celle des clubs. Comme le signalent les acteurs rencontrés, Atlanta est une « ville axée sur la danse » (*dance-oriented city*) (*A&R**, Entretien réalisé le 20/02/13). Alors que les *open mics* sont importants pour se faire une première socialisation dans le monde du rap local, les clubs sont plutôt perçus comme un élément central pour en sortir. Cette orientation érige certains individus en *gatekeepers* au sein de la scène. Pour MT Motherland Boy, un type d'acteur doit être touché en priorité au sein de la ville :

> « Les DJ, c'est clair. […] Un DJ qui kiffe tes sons, il va les passer en soirée où il veut quand il veut. Il met ça dans son spin. Il peut mettre 10 secondes de ta musique, juste le refrain, comme une transition. Mais il peut faire en sorte que les gens commencent à être familiers avec ta musique. Et si toi-même tu es là dans la soirée, il te *shout out* [fait une dédicace] en même temps. » (MT Motherland Boy, 02/10/13)

Cette double importance des clubs et des DJ remonte à loin dans l'histoire du rap local. Dès les années 1990, l'influence du *Miami Bass* dans la ville contribue au développement d'un rap local axé sur la danse. L'établissement d'Atlanta comme haut lieu de festivités pour les vacances de printemps (*Spring Break*) des étudiants noirs, avec le *Freaknik*, renforce cette dimension de la scène. En plus de contribuer au développement des boîtes de nuit locales, ces festivités donnent une visibilité inédite aux DJ locaux. A cette occasion, ceux-ci produisent des *mixtapes** qui réunissent les principaux artistes locaux, et dont certaines se diffusent largement dans le pays (Entretien avec DJ Jelly, 04/05/16). Cette tendance est confirmée durant les années 2000 par l'émergence de plusieurs styles de rap, tels le *crunk** ou le *snap**, dans lequel l'aspect dansant est une dimension centrale.

Parmi les lieux investis par les DJ, un type d'endroit possède une influence particulière sur le rap local : les *strip clubs*. A Atlanta, ces établissements sont décrits comme une

institution. Les récits divergent quant aux raisons de leur prolifération. Roni Sarig l'attribue au manque d'attractions touristiques dans une ville fréquemment choisie comme lieu de congrès (Sarig, 2007). Pour Murali Balaji, les établissements dédiés aux Noirs gagnent en notoriété à partir de *Freaknik*. Largement mentionnés dans les morceaux d'Outkast et de Goodie Mob, ils auraient gagné en notoriété par retroaction (Balaji, 2009). Toujours est-il que ces lieux sont peu à peu devenus des éléments centraux de la scène. C'est ainsi que, pour un journaliste local :

> « Quand un morceau […] réussit dans les *strip clubs*, alors il a une chance de réussir tout court, car tout le monde va dans les *strip clubs*. Les *strip clubs*, ici, sont un peu comme les coffee shops au Danemark [Pays-Bas]. […] Quand tu vas dans des endroits comme Queen City [un établissement situé au Sud-Ouest de *downtown*], les gens sont là dès midi et ils passent le temps. Un *strip club* est un endroit où les affaires se font. Au lieu de se rencontrer dans un café, certaines personnes de la scène diront : "retrouvons-nous au *strip club*".[394] » (Enquêté n°34, journaliste spécialisé, 20/08/12)

Leur statut de lieux de découverte des nouveaux artistes fait que les *strip clubs* sont devenus des endroits dans lesquels prédominent des logiques économiques différentes de celles du reste de la scène. Une DJ d'Atlanta déclare :

> « C'est en fait un épicentre pour les nouveaux rappeurs. […] C'est le seul endroit où j'accepte de l'argent pour jouer un morceau. Parce que, la plupart du temps, les gens viennent vers toi quand tu joues et tu te dis : "dégage ! Je suis au milieu d'un set. Tu penses que c'est quoi tes 20 dollars pour moi ?" Mais dans les *strip clubs*, c'est de la loyauté. Et puis, ils continueront à revenir vers toi, tu vois.[395] » (Enquêtée n°54, DJ, 06/04/13)

Les *strip clubs* jouent en ce sens un rôle à peu près semblable à celui des *open mics* dans le contexte parisien. Comme chez ces derniers, ils sont des lieux où les produits musicaux sont testés auprès d'un premier public, qui doit juger de leur qualité. C'est en fonction de sa réaction qu'est définie l'authenticité du morceau, et que certains acteurs locaux peuvent décider de le porter à un niveau supérieur.

Dans la région lilloise, l'économie du rap local fonctionne selon des logiques différentes. Au moment de l'enquête, il n'existe pas de lieu spécifiquement dédié à ce genre

---

[394] "When a song […] makes it to the strip clubs, then it has a chance to make it out, cause everybody is going to the strip clubs. Strip clubs here are like a coffee shop in Danemark. People go to the strip clubs to have meetings. Strip clubs, they open early. When you go to place like Queen City, people are there as soon as noon and they hang out. A strip club is place here where business is done. Instead of meeting at a coffee shop, some people of the scene here would say : "let's meet at the strip club"."

[395] "It is actually like an epicenter for the new rappers. […] It is the only place where I would take money to play a record. Because most of the time, people will come up to you while you are playing and you are: "fuck off! I'm in a middle of a set. What are your twenty dollars to me?" But in strip clubs, it's loyalty. And then they'll keep coming back and, you know…"

dans l'aire urbaine[396]. Les acteurs de la scène locale doivent donc faire avec les lieux dédiés à la diffusion des musiques actuelles s'ils désirent se produire. Or, cette économie locale du spectacle vivant est largement influencée par le secteur public et associatif.

La structure des salles de concerts à l'échelle locale est le résultat de plusieurs vagues d'investissement. Elle est en partie le résultat d'une action volontariste menée par à l'échelle nationale, par l'Etat, au moment de la présidence de François Mitterrand, entre 1981 et 1995. C'est durant les mandats de Jack Lang au Ministère de la culture qu'est menée une politique destinée à encourager le développement de lieux dédiés aux musiques populaires sur le territoire français. Cette action accompagne un mouvement de décentralisation, ainsi qu'un investissement important dans le domaine culturel, voulu par le gouvernement socialiste. Celle-ci s'est d'abord traduite par la construction dans les villes de France de salles de grande capacité, les Zéniths. Par la suite, les politiques se sont concentrées sur des lieux de petite et moyenne capacité. C'est ainsi qu'a été créé, en 1996, le label déjà évoque de Scènes de Musiques Actuelles (SMAC), destiné à des salles dédiées aux artistes en développement. Ces salles se doivent d'accompagner la création musicale locale, par la mise en place de dispositifs spécifiques (des coproductions, des résidences) et l'inscription de leur action dans le territoire alentour (Guibert, 2006).

A l'instar d'autres grandes aires urbaines, la région lilloise accueille un Zénith, ouvert en 1994, et plusieurs SMAC[397]. Ces salles ne sont cependant que la partie émergée d'un réseau de lieux, gérés soit par des associations soit par des structures indépendantes, qui jouent un rôle similaire aux SMAC sans en avoir le titre, et qui bénéficient du soutien des collectivités locales.

La répartition des salles de concert dans la métropole est également le résultat d'une politique locale volontariste menée par la municipalité de Lille. La promotion de la culture dans cette ville s'intègre dans une stratégie menée de longue date à des fins de marketing urbain. Dès la mandature de Pierre Mauroy, maire de Lille de 1973 à 2001, cette démarche est avancée comme un moyen d'effacer le stigmate négatif de la région, touchée par plusieurs décennies de désindustrialisation (Rosemberg, 2000). Lorsque Martine Aubry lui succède, cette politique se poursuit et se renforce avec la nomination en 2004 de Lille comme Capitale Européenne de la Culture. Ce grand événement a donné lieu à un profond renouvellement des équipements locaux. Pour ces festivités, douze structures ont été créées dans la région, les « Maisons Folies », dont deux sont situées à Lille, dans les quartiers de Moulins et de Wazemmes. Ce mouvement s'est poursuivi avec le programme Lille 3000, qui a conduit la ville

[396] Cette situation n'est propre qu'à un moment bien spécifique de la scène. En 2010 existait par exemple un café dans le quartier de Moulins, l'Artefact, dont la programmation était spécifiquement axée sur le rap et les « cultures urbaines ». Celui-ci mis cependant la clé sous la porte en 2011, un an avant le début de l'enquête. De même, en octobre 2014, est inauguré le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines (CECU), une extension de la Maison Folie Moulins dédiée à la culture hip-hop. Ce lieu n'existe pas encore au moment de l'enquête, mais les débats qui entourent son ouverture sont détaillés dans le Chapitre 8.

[397] En janvier 2016, deux salles bénéficiaient de cette labellisation dans la métropole : l'Aéronef à Lille, d'une capacité de 1850 places, et le Grand Mix à Tourcoing, d'une capacité de 650 places. Source : www.culturecommunication.gouv.fr, consulté le 25/05/16

à réhabiliter l'ancienne gare de marchandises de Saint-Sauveur en lieu d'exposition et de concerts.

Au fil des investissements locaux et nationaux, c'est donc un réseau particulièrement structuré de salles de concerts qui a émergé dans la métropole lilloise. Celui-ci a contribué à donner à certains acteurs un rôle central dans la diffusion des musiques actuelles à l'échelle locale. Il s'agit d'une part des pouvoirs publics eux-mêmes, un grand nombre d'équipements fonctionnant en lien étroit avec les services municipaux, et d'autre part, des acteurs associatifs. Gregoris et Lusso signalent que « la région Nord-Pas-de-Calais a l'atout de disposer d'un tissu associatif très dense, construit le plus souvent durant l'époque industrielle autour des cultures populaires et renforcé par la crise économique » (2014, p.66). Dans les années 2000, la mairie de Lille s'est souvent servie de ces acteurs pour effectuer le relais entre l'action publique et les populations, en faisant par exemple des « ambassadeurs » de Lille 2004 ou de Lille 3000 (Gregoris, Lusso, 2014). Cette dynamique se retrouve dans la diffusion des musiques populaires. Les associations intervenant dans ce secteur bénéficient souvent de subventions des pouvoirs publics. Investissant les salles de la ville, elles possèdent l'avantage de jouer un rôle d'intermédiaire entre la mairie et les artistes. Elles mènent un travail de terrain que les services municipaux ne peuvent assurer directement, tout en opérant comme un filtre pour l'accès aux salles municipales.

Certes, l'action menée par les pouvoirs publics et le secteur associatif ne correspond pas à l'ensemble de l'offre culturelle dédiée aux musiques populaires dans la métropole lilloise. Il existe en parallèle une économie du spectacle privée, celle des bars et des discothèques, dont l'action se fait de manière indépendante. Ce dernier milieu est d'ailleurs un élément de soutien important pour les artistes en début de carrière. L'économie du spectacle vivant dans la métropole lilloise étant soumise à moins de pression qu'à Paris, il est possible, dans le rap comme dans d'autres genres musicaux, de débuter sa carrière indépendamment, en investissant d'abord les bars et les discothèques locales. Cependant, ces lieux correspondent souvent à des lieux de petite capacité (comme pour les bars) ou peu à même d'accueillir des concerts de longue durée (les concerts dans les discothèques se faisant souvent selon un format *showcase*). Ainsi, dès que l'on désire toucher les salles de moyenne capacité, il est nécessaire de passer par des réseaux dans lesquels les acteurs publics et associatifs tiennent une place centrale.

Ce fonctionnement des deux scènes explique les différences dans les stratégies des artistes et dans le type de rap pratiqué localement. Dans les deux scènes, les structures et les acteurs centraux pour l'économie du rap agissent comme des filtres qui encouragent la mise en avant de certains types d'artistes.

A Atlanta, l'importance des clubs et des *strip clubs* encourage un tri des rappeurs selon des normes stylistiques particulières. Perçus comme des endroits à même de valoriser les artistes émergents, ces établissements sont considérés par les acteurs locaux comme des lieux fondateurs de l'authenticité locale. Comme l'explique un reportage de la *National Public Radio* sur le sujet (Blair, 2010, PR8), il en résulte un jugement des morceaux au regard du fonctionnement propre à cet univers. Le rappeur et DJ Lil Jon, aurait un jour résumé cette modalité d'appréciation en déclarant que, à Atlanta, « les fesses ne mentent pas » (*the butts*

don't lie) (cité dans Blair, 2010, PR8). Dans ces établissements le « bon » morceau sera celui sur lequel les strip-teaseuses se sentiront à l'aise pour danser et qui leur permettra d'amasser du pourboire. Si elles se mettent en mouvement du morceau, alors le morceau sera considéré comme ayant du potentiel.

Les *strip clubs* forment à Atlanta un système où le comportement des différents acteurs est central pour valider ou invalider l'authenticité d'un morceau. Les strip-teaseuses ont tout intérêt à danser sur les morceaux qui leur sont proposés, afin de recevoir du pourboire. Les DJs ont tout intérêt à passer des morceaux qui puissent plaire aux strip-teaseuses, leur revenu provenant souvent des pourboires que ces dernières leur laissent. Les rappeurs ont tout intérêt à faire des morceaux qui puissent plaire à ces deux acteurs, afin d'être joués, et appréciés du public de ces établissements (Blair, 2010, PR8).

Les *strip clubs* sont donc devenus des lieux prescripteurs de normes au sein de la scène. Dans les concerts locaux, nombre d'artistes privilégient des morceaux possédant un aspect dansant. Cette dimension est confirmée par le vocabulaire employé. Durant l'enquête, c'était notamment l'expression « turn up » qui pouvait être entendue lors des concerts. Faisant référence au départ au fait de « monter le volume » d'une radio ou d'enceintes, cette expression exprime une explosion d'énergie. Elle s'insère dans la lignée d'autres termes, tels celui de « *crunk** », dont la signification était plus ou moins similaire, avant de devenir associés à un genre particulier.

L'influence des *strip clubs* se retrouve également dans les paroles des morceaux. Les incitations à la danse proférées par les rappeurs le sont généralement à destination d'un public féminin, derrière lequel se discerne souvent le personnage de strip teaseuse. Certains éléments reprennent en effet des conventions propres de ce type d'environnement. C'est le cas de l'incitation à « faire pleuvoir » (*make it rain*), expression faisant référence au fait de faire tomber des dollars sur la scène à partir d'une trappe dissimulée au plafond.

Si elle permet de valoriser certains types de rappeurs, cette influence des clubs et *strip clubs* créée cependant une barrière pour les artistes qui ne correspondent pas à ce profil. C'est ce que met en avant le rappeur Tom P. En entretien, cet artiste blanc évoque le fait qu'il n'a pas la reconnaissance qu'il devrait avoir auprès de l'industrie musicale. Bien qu'il ait rempli les plus grandes salles de la ville, il n'a toujours pas réussi à obtenir un contrat en maison de disque, et opère donc en indépendant. Il lie justement ces difficultés à une norme musicale locale :

> « Si tu prends un mec qui essaye plus de rapper comme je le fais, c'est plus pour de l'écoute personnelle. […], alors que je pense que les gens à Atlanta sont plus portés sur de la musique que tu peux mémoriser la première fois que tu l'entends. […] La scène est vraiment orientée autour des clubs, des *strip clubs*. Et c'est une ville qui est majoritairement noire, bien entendu. […] Dans n'importe quel club où tu vas, il va y avoir 99 % de noirs. […]. Donc c'est pas que je ne pourrais pas y aller. Mais si j'y vais en disant "hey les gars, je suis un rappeur !", je ne sais pas ce que ça donnera. Or, c'est là que tu vas trouver tous les rappeurs et les personnes ressources.[398] » (Entretien réalisé le 29/03/13)

[398] "If you get a guy that is more rapping like I do, it's more for a personal listening. […] Whereas I think Atlanta is more into music you can memorize at the first time you hear […] The scene is very much about

Du côté lillois, l'importance du soutien apporté par les associations et les pouvoirs publics contribue également à valoriser certains types de rappeurs au sein de la scène.

Bien que les salles de concert forment un réseau dense à l'échelle locale, leur accès n'est contrôlé que par un petit nombre d'acteurs. Dans ce contexte, la visibilité des artistes dépend des choix effectués par les personnes en position de décision. Or, cette sélection ne se fait pas toujours uniquement sur des critères esthétiques. Dans la métropole lilloise, les personnes occupant des postes clés dans le secteur public ou associatif lié au hip-hop ont souvent combiné cette activité avec un engagement dans un groupe, comme manager*, rappeur, tourneur*, dirigeant de label. Pour certains acteurs locaux, cette situation a conduit à un manque de diversité dans les groupes valorisés dans les salles de la métropole. Les discussions avec les acteurs du Nord sont ainsi émaillées d'accusations vis-à-vis de personnes qui auraient utilisé leur statut pour promouvoir leurs connaissances, plutôt que de répartir équitablement les ressources ou de sélectionner sur le talent.

Ce fonctionnement de la scène a aussi des conséquences spatiales. Certains acteurs considèrent qu'il se fait au bénéfice des rappeurs de Lille, au détriment de ceux des villes avoisinantes. C'est ce que déclare Foudealer, originaire de Roubaix :

> « Je trouve qu'ils [les Lillois] sont un peu plus mis en avant que nous […] Et ça c'est pas normal, parce qu'il y a plein d'artistes, […] on les appelle pas, on les entend pas. C'est comme les petits jeunes de Tourcoing. Les rappeurs de Tourcoing, de Roubaix, de Wattrelos, de Valenciennes… […] Généralement, la scène à Lille, ça tourne sur des Lillois. » (21/11/13)

Pour Foudealer, cet avantage des Lillois au sein de la scène s'explique avant tout en raison de la répartition des principaux équipements et structures de la métropole. Il explique :

> « A Roubaix y a pas grand-chose, et partout c'est comme ça. On doit bouger pour aller faire les choses. […] Tout se passe sur Lille. […] c'est le centre pour nous. C'est là-bas qu'il y a les structures. » (21/11/13)

Cette situation entrerait en décalage avec l'importance que le rap posséderait pour certains habitants de Roubaix. Si la ville manque de structures dédiées à ce genre musical, elle serait un lieu où celui-ci serait particulièrement populaire. Foudealer explique « qu'il y a un gros potentiel de public par contre. Le public est là. Beaucoup de Roubaisiens et de Roubaisiennes sont dans le rap. Ils écoutent du rap. Ils achètent du rap. »

Ce contexte rappelle ce qui a pu être observé dans les Twin Cities. Certaines zones de la métropole concentrent davantage les structures et les acteurs aboutissant à une meilleure exposition de certains rappeurs. Cette situation oblige les artistes des alentours à se déplacer

---

clubs, *strip clubs*. And it's a city that is majority black for sure. […] Whatever club you'll go, it's gonna be 99% black people. It's a black club. So, it's not that I couln't go. But if I walk in there being like "hey guys, I'm a rapper!", I don't know how good that will work. But that's where you'll find the rappers and the gatekeepers."

pour entrer en contact avec les grands pôles du rap local. Mais la relation entre Lille, Roubaix et Tourcoing rappelle également celle entre Paris et sa banlieue : alors que la dernière est un territoire symbolique du rap sur le plan de l'imaginaire, c'est la première qui se retrouve centrale dans les pratiques.

Cette comparaison semble d'autant plus adaptée que, tout comme la figure du « jeune de banlieue » dans le rap parisien, le profil des Roubaisiens est assimilé à une figure repoussoir dans le milieu du spectacle vivant lillois. Cela se retrouve lorsque Foudealer évoque l'imaginaire dominant associé au public de la ville :

> « Roubaix, déjà, d'origine, ça a une réputation de sauvage. Quand tu es de Roubaix, t'es dangereux. Même si tu viens avec le sourire, ils se disent que tu caches quelque chose ! (*rires*) Parce que d'origine, Roubaix, ça a toujours été dit comme une ville de dingues ! […] Mais déjà, par rapport à ça, on est mal vu. » (21/11/13)

Néanmoins, certains éléments sont aujourd'hui mis en place pour contrer ce qui est perçu comme une inégalité territoriale. C'est le cas du Buzz Booster, un tremplin* national dédié aux musiques hip-hop. Au moment de l'enquête, les concerts de sélection à l'échelle régionale se font dans différentes villes de la région[399]. Certains rappeurs locaux considèrent que l'organisation de ces tremplins* a permis de rapprocher les artistes des différentes villes. C'est ce que met en avant Anibal, l'un des membres du groupe tourquennois Kaotik, vainqueur régional de l'édition 2011 :

> « C'est vrai que maintenant on connaît les rappeurs de partout et tout le monde nous connaît. […] C'est vrai qu'à la base, c'était Tourcoing à part, Roubaix à part et Lille à part. Mais là ça a changé. Ça fait peut-être deux ou trois ans. Mais c'est le Buzz Booster qui a mis en place ça. Ça a permis aux gens de se rencontrer. » (Anibal, 14/06/12)

Permettant une plus grande communication des rappeurs de la région, l'instauration du Buzz Booster ne conduit pas pour autant à évacuer toute opération de tri entre les rappeurs. A chaque concert, les artistes présents sur scène sont notés par un jury choisi en amont, pour leur statut d'experts en rap ou en musiques actuelles. La sélection géographique est donc remplacée par une sélection sur critères esthétiques. Qui plus est, cette dimension commence à s'aligner sur des normes nationales, dans un contexte de dialogue entre les différents opérateurs régionaux du Buzz Booster. Au moment de l'enquête, se déroulent des réunions de coordination entre les différents acteurs de ce tremplin* où sont discutés les critères à respecter pour la sélection des artistes. De même, dans la finale régionale du Nord, se retrouve systématiquement un jury d'une autre branche régionale.

Malgré l'existence d'une coordination avec des acteurs nationaux, les vainqueurs du Buzz Booster au sein de la région rencontrent toujours des difficultés pour percer à l'échelle nationale. Cette situation révèle l'existence de difficultés pour la scène locale lilloise à exporter ses normes au-delà de l'échelle locale.

[399] En 2012, les 4 concerts de sélection se tiennent à Lille, Calais, Roubaix et Dunkerque, avant une finale à la Maison Folie de Wazemmes, en première partie du rappeur Shurik'n.

Bien que les scènes locales de Lille et d'Atlanta fonctionnent toutes deux selon des régimes d'authenticité spécifiques, ces derniers ne sont pas perçus de la même manière nationalement. A Atlanta, l'association du rap avec les *strip clubs* a été portée de longue date par les rappeurs emblématiques de la scène, qui en ont fait un élément distinctif de leur image. C'est le cas par exemple d'Outkast. Dans ses morceaux, le groupe fait de nombreuses références à cet univers, mentionnant les établissements phares de la ville, recourant à des incitations à la danse envers des strip-teaseuses ou donnant à voir dans leur clip des éléments caractéristiques de ces lieux (Figure 34a). Peu à peu l'exposition des logiques de genre propres à cet univers a été érigée en une esthétique propre, comme le montrent les peintures exposées à Stankonia, le studio du groupe (Figure 34b).

Figure 34 : La figure de la strip-teaseuse, élément de l'image du groupe Outkast :

Figure 34a : La reproduction d'éléments du strip club dans le clip de « B.O.B. » (Outkast, 2000)

Source : https://www.youtube.com/watch?v=fVyVIsvQoaE, consulté le 31/05/16

Figure 34b : Extrait d'un tableau affiché dans le Studio Stankonia

(Photo : S. Guillard, 06/03/13)

Cette esthétique est aujourd'hui reprise par des artistes d'autres localités, influencés par les conventions du Sud. Cette mise en scène de l'univers des *strip clubs* se retrouve d'ailleurs au-delà du genre lui-même, et de ses artistes masculins. Elle est centrale dans « Pour it up », un morceau de 2013 de la chanteuse Rihanna, qui passait en boucle sur les radios de musique urbaine durant l'enquête. Par de multiples aspects, ce titre est inspiré par les conventions du rap d'Atlanta. La bande-sonore est co-produite par Mike Will Made It, un des producteurs locaux populaires à cette période. Bien que Rihanna chante sur ce morceau, l'instrumental* présente des motifs proches de styles qui ont cours dans la scène rap. La rythmique, effectuée à la boîte à rythme, se caractérise par un tempo lent. Il s'y retrouve une omniprésence de la grosse caisse, entrecoupée de battements de caisses claires et de successions rapides de claps et de charleston. Le tout est accompagné d'une boucle mélodique lente jouée au synthétiseur, dont les notes graves et l'écho prononcé créent une ambiance sombre et menaçante.

Dans les paroles, Rihanna fait le récit d'une soirée qu'elle passe dans un *strip club*. Elle s'y décrit jetant des pourboires aux danseuses, valorisant cette action comme un signe de sa richesse et de sa réussite dans l'industrie musicale. Elle y fait référence à des éléments propres à ces établissements, comme le fait de « faire pleuvoir » de l'argent (« throw it up, throw it up, watch it all fall out[400] ») ou la mention des barres de pole dance (« strippers going up and down that pole »).

Le clip pousse plus loin cette évocation, en présentant des strip teaseuses en action. La chanteuse va jusqu'à incarner elle-même ce rôle, et à effectuer des mouvements de danse (Figure 35). Au travers de cette vidéo, il apparaît ainsi une analogie entre la capacité de Rihanna à récolter de l'argent grâce à ses chansons et celle des strip-teaseuses à en gagner par leurs danses.

Figure 35 : La reprise des conventions du *strip club* par Rihanna : extrait du clip de « Pour it up » (2013)

Source : https://www.youtube.com/watch?v=ehcVomMexkY, consulté le 31/05/16

[400] « lance les, lance les, regarde comme ils tombent »

Si cette chanson de Rihanna a du succès principalement sur les radios de musique urbaines, la portée de la chanteuse, et du morceau, dépasse le seul monde du rap et du *R&B** aux Etats-Unis[401]. Pour les rappeurs d'Atlanta, construire ses morceaux au regard des normes des *strip clubs* locaux, c'est donc témoigner d'une première adaptation à des esthétiques en vogue dans l'industrie musicale nationale, au-delà même de l'univers du rap.

Cette norme des clubs et des *strip clubs* est également encouragée par les acteurs de l'industrie musicale nationale. Cet élément se retrouva par exemple à plusieurs reprises dans les conférences professionnelles organisées dans le cadre du A3C Festival en 2013. Dans un panel intitulé « How to Build a Buzz », le manager* new-yorkais Dante Ross, à l'origine de la carrière d'artistes comme De La Soul ou Busta Rhymes, déclara qu'il était nécessaire de mener sa carrière en s'adaptant aux normes de chaque scène locale. Alors qu'à New York, il fallait être diffusé à la radio, à Atlanta, un rappeur se devait de toucher les DJ de discothèque. De même, dans un panel intitulé « Evolution of management », une manageuse évoqua le fait que, bien que new-yorkaise, elle comptait passer par les clubs et les *strip clubs* pour assurer le développement d'un de ses artistes, originaire d'Atlanta. Connaissant peu ce milieu, elle était à la recherche de quelqu'un originaire de la ville pour l'aider à l'intégrer (compte-rendu d'observation du 04/10/13)

Le discours sur l'importance des clubs et des *strip clubs* pour la scène rap agit donc comme un discours performatif. Ces lieux ayant la réputation d'être ceux où les artistes percent, il sont ceux que les agents de grands labels investissent pour chercher de nouveaux talents. Les *strip clubs* étant fréquentés par des personnes ressources, les rappeurs cherchent d'autant plus à y passer leurs morceaux, entretenant la notoriété des lieux. Comme le résume un *A&R** opérant au sein de la scène c'est « parce qu'ils ont fait émerger des albums pendant 10 ou 15 ans, [que les *strip clubs*] continuent à en faire émerger d'autres[402] » (20/02/13).

A Lille, la scène ne fait pas l'objet d'autant d'attention de la part de l'industrie nationale. Au contraire, il s'y retrouve un décalage entre les normes qui prédominent localement et celles du monde du rap français. Début 2015, le Nord est enfin la terre d'origine d'un rappeur qui arrive à percer nationalement. Il s'agit de Gradur, un artiste originaire de Hem. Dans les entretiens effectués, peu d'acteurs de la scène locale l'ont évoqué auparavant. En effet, le succès de Gradur est celui d'un « buzz » qui s'est construit sur Internet (voir Encadré 5). Il faut dire que la valorisation du rappeur tranche avec le régime d'authenticité sur lequel se fonde la scène du Nord. Alors que la structure de la scène locale tend à marginaliser les rappeurs de Roubaix, c'est justement de cette commune que se réclame Gradur. Mais le décalage se retrouve aussi en termes stylistiques. C'est ce qu'évoque Martin Coulon :

---

[401] La semaine de sa sortie, en mars 2013, le morceau arrive en 6e position du classement « Hot R&B/Hip-Hop Songs » du Billboard. Il est également 19e du « Hot 100 », qui répertorie les chansons les plus populaires dans le pays (Source : www.billboard.com, consulté le 29/05/16). De même, le clip, publié en octobre 2013, dépasse les 100 millions de vues dès janvier 2014 (Source : https://www.youtube.com/watch?v=ehcVomMexkY, consulté le 29/05/16

[402] "And because they have a 10 to 15 years old history of breaking records, they continue to break records."

> « Gradur, pour moi, c'est pas vraiment du rap du Nord-Nord. D'ailleurs, la preuve, c'est qu'en ce moment il est en train de cartonner à Paris, de passer directement de son quartier à Paris, sans passer par la région. […] Parce que c'est vachement plus proche d'un Kaaris ou que de ce qui se fait ici. Si tu me demandes s'il y a un rap dans le Nord, je dirais qu'il y a un truc qui a beaucoup influencé le rap [d'ici], […] c'est le Queens. […] Voilà, c'est la Jonction, la Storm qui ont gagné [le Buzzbooster] ici, Feini-X Crew, tous ces groupes qui sont pour l'instant les représentants de la région à leur niveau, ils ont un côté *boom bap* à l'ancienne. » (20/06/14)

A ses débuts, Gradur revendique le fait de faire de la *trap*, un type de musique ayant émergé à Atlanta, et popularisé en France par Kaaris, un artiste originaire de Sevran. Pour Martin Coulon, le style musical pratiqué par les rappeurs du Nord se rapprocherait pourtant plus du *boom bap*. Ce dernier terme désigne un style de rap dont les instrumentaux* sont rythmés par une alternance régulière entre un son de grosse caisse (le « boom ») et de caisse claire (le « bap »). Comme dans le cas de la *trap*, cette esthétique est associée à une origine géographique : la ville de New York, et plus particulièrement le *borough*[403] du Queens. Mais c'est également une période temporelle à laquelle est lié ce style : Martin Coulon le décrit comme un rap « à l'ancienne ». Comme on le verra plus loin, cette opposition traduit un conflit entre les « anciens » et les « modernes » qui, comme dans le jazz des années 1950 (Guibert, 2006), se déroule dans l'univers du rap français dans la première moitié de la décennie 2010.

Ce conflit esthétique a des implications géographiques. Les structures rap dans le Nord semblent mettre en valeur des artistes « boom bap », tandis que les artistes faisant de la trap intéressent d'abord des acteurs franciliens. C'est en effet à des acteurs dans la capitale que Gradur doit son succès. Le rappeur obtient une interview à Paris avec un blogueur réputé, Tonton Marcel, suite à un contact avec un rappeur des Hauts-de-Seine. Un deuxième seuil est franchi lorsqu'une de ses vidéos est partagée sur les réseaux sociaux par Booba, lui aussi originaire du 92 (Encadré 5).

Pour certains acteurs du Nord, ce parcours serait également à relier avec le profil du rappeur, dans le cadre d'une racialisation des rapports sociaux et de l'image de l'artiste. Dans les entretiens avec des acteurs locaux, il revient régulièrement l'idée que le rap du Nord est lié à la figure du « rebeu[404] », dans une région longtemps marquée par une forte immigration nord-africaine. A l'inverse, certains acteurs interrogés soutiennent que le succès du rappeur se fait dans une scène parisienne qui accorderait une plus grande importance aux « renois[405] ».

Encadré 5 : Le parcours de Gradur : des *freestyles au disque d'or**

Originaire de Hem, ville limitrophe de Roubaix, Gradur commence le rap à l'adolescence avec des amis originaires de Roubaix et de Tourcoing. Il abandonne cette pratique lorsque, à 20 ans, il s'engage pour trois ans à l'armée. C'est une blessure à la jambe

[403] Subdivision administrative de la ville de New York, correspondant plus ou moins aux arrondissements municipaux en France.
[404] Verlan de « arabe ».
[405] Verlan de « noir ».

qui le conduit à se remettre à la musique et à publier, en juillet 2013, un premier clip sur Youtube[406]. Un mois plus tard, le rappeur est interviewé dans le 13e arrondissement de Paris par Tonton Marcel[407], un blogueur localisé dans la capitale. Durant l'entretien, Tonton Marcel raconte que la mise en relation avec le rappeur s'est effectuée par le biais de Kozi, un artiste originaire des Hauts-de-Seine, qu'il a rencontré lors d'un *showcase* dans une boîte à Mons[408].

Cette collaboration avec des acteurs intégrés à l'industrie musicale se retrouve par la suite dans la construction du buzz du rappeur. Après la publication d'une vidéo en collaboration avec Kozi en décembre, Gradur met en ligne à partir de février 2014 une série de *freestyles**, les « Sheguey ». L'un d'eux, effectué sur l'instrumental* d'un morceau de Booba, est partagé par ce dernier sur les réseaux sociaux. A partir de ce moment, la popularité de l'artiste du Nord s'accroît considérablement, comme le montre l'augmentation du nombre de vues de ses vidéos[409]. Cette visibilité lui ouvre les portes des magazines spécialisés, qui évoquent la réaction de Booba, puis de la presse généraliste, qui se met à traiter du « buzz » de l'artiste.

Fin 2014, le rappeur annonce qu'il a signé un contrat avec Millenium Barclay qui aboutit à la réalisation d'un premier album, *L'Homme au Bob*. La sortie de ce disque en février 2015 est largement couverte par les médias nationaux, généralistes et spécialisés. Dès sa sortie, l'album se place en outre en tête des ventes, physiques et numériques[410]. Il obtient le statut de disque d'or au bout de quatre mois[411].

Sources : Bourgeot, 2015 (PR10) ; Daizek, 2014 (PR15) ; Dendoune, 2015 (PR16) ; *Metronews*, 2014 (PR30)

Les différences de conventions musicales ne sont pas les seuls éléments qui peuvent expliquer le peu de succès des rappeurs du Nord. Le décalage avec l'industrie musicale parisienne s'explique aussi par certaines logiques qui guident le fonctionnement des structures

[406] « Sur le terrain », https://www.youtube.com/watch?v=_FIFjYUcRkk, consulté le 03/06/16

[407] Depuis la création de son site en 2007, Tonton Marcel est devenu une personne ressource dans le rap français. Localisé à Paris, il se décrit comme un média propre au genre rap, qui propose une alternative aux normes de l'industrie musicale. Dans une interview accordée au magazine *Yard*, en 2014, il s'oppose aux sites qui « vont dans le sens des maisons de disque », affirmant qu'il cherche plutôt à « faire découvrir de nouveaux talents » (Bihan, 2014, PR4). Cette rhétorique se retrouve dans ses vidéos, où il met en scène une authenticité fondée sur l'appartenance à la rue. Commençant toujours ses interview en se déclarant « toujours au cœur du ter-ter », il filme ses interviews en extérieur, sous la forme d'un reportage amateur.

[408] Source : https://www.youtube.com/watch?v=LIYuwmC1M4Q, consulté 02/09/16

[409] Voir par exemple l'évolution des vues des vidéos « Sheguey 1 » et « Sheguey 3 » sur la chaîne Youtube du rappeur : tandis que, pour la première vidéo, le nombre de vues augmente progressivement, avec un début autour 2500 vues par jour, pour la deuxième, le pic le plus important se situe à la sortie de la vidéo, dont les vues se montent à près de 12000 par jour. (Sources : https://www.youtube.com/watch?v=vkhk8TzfyYQ et https://www.youtube.com/watch?v=q85Y8ThWP-k, consulté le 03/06/16)

[410] Source : http://www.snepmusique.com/tops-semaine/top-albums-fusionnes/, consulté le 03/06/16

[411] Source : http://www.snepmusique.com/les-disques-dor/, consulté le 03/06/16

locales. De fait, quelques associations locales sont bien au fait des conventions qui prédominent dans le monde professionnel de la musique. Mais si elles n'arrivent pas à pousser plus loin les artistes, c'est que ces structures se trouvent prises entre deux feux.

A l'échelle locale, leur reconnaissance passe par l'intégration au réseau des professionnels des musiques actuelles. Or, dans ce secteur, le rap occupe une position marginale. D'après les statistiques publiées par le Centre National de la Chanson, de la Variété et du Jazz (CNV) en 2013, le « Rap, hip-hop, reggae et genres assimilés » ne correspond qu'à 5% des représentations programmées dans les salles du Nord de la France. Il se situe loin derrière le « Pop-rock et genres assimilés » (26%), ainsi que la Chanson (21%)[412].

Cette situation reflète la difficulté des associations rap à valoriser le genre auprès de ce secteur. La coordinatrice d'une association hip-hop locale considère que cela est dû à un imaginaire associé au genre musicale, qui imprègne ses relations avec les institutions publiques chargées de la culture :

> « On a encore du mal à se faire reconnaître comme professionnels de la culture. L'anecdote [qui] m'est arrivée […], c'est que tu es au conseil régional, tu bosses avec ton technicien pendant deux heures sur un projet, et au bout de deux heures, quelqu'un te dit : "et alors, c'est quand que tu tournes sur la tête ?" [...] On demande pas à la danseuse classique qui expose son projet quand est-ce qu'elle met son tutu ! Sauf que nous on est les jeunes du hip-hop... » (Enquêtée n°68, 25/01/14)

Mises à distance à l'échelle locale, les structures liées au rap possèdent un rôle encore plus réduit à l'échelle nationale. En cherchant à s'intégrer aux réseaux subventionnés des musiques actuelles, les structures locales liées au hip-hop reproduisent les logiques d'un milieu déjà en marge par rapport à l'industrie musicale. Gérôme Guibert décrit l'émergence des SMAC dans les années 1990 comme celle d'une alternative vis-à-vis de l'industrie médiatico-culturelle parisienne. Permettant de faire émerger d'autres artistes et manières de faire différentes de celles promues par les grands labels, ces lieux restent au second plan d'une économie de la musique toujours dominée par les majors. Offrant des opportunités en termes de concerts les SMAC permettent à d'autres musiciens de survivre grâce au statut d'intermittent*, mais leur donnent une visibilité moindre (Guibert, 2006).

Or, c'est justement ce réseau alternatif de la musique qui est pris pour modèle par les acteurs associatifs liés au hip-hop dans le Nord. Cela apparaît notamment dans le fonctionnement du tremplin* Buzz Booster. La coordinatrice de l'association organisatrice du tremplin* dans la région le décrit comme « un projet qui avance à l'échelle nationale et internationale avec l'ambition de faire du Buzz Booster à l'échelle nationale un printemps de Bourges du rap. […] C'est l'idée de faire émerger ces artistes là qui vont émerger plus difficilement que d'autres, qui vont avoir un accès plus difficile à la scène, au grand public. » (Enquêtée n°68, 25/01/14)

---

412 Source : https://www.cnv.fr/sites/cnv.fr/files/documents/PDF/Ressource/stats_diffusion/NORD_PAS_DE_CALAIS_DIFF.pdf, consulté le 03/06/16

En prenant comme référence le Printemps de Bourges, le tremplin* reprend l'un des premiers exemples d'alternative au show-business parisien. Créé en 1977, ce festival résulte d'une volonté de promouvoir des artistes en marge de ce système parisien (Guibert, 2006). De même, le Buzz Booster vise à s'opposer à une industrie du rap dominée par Paris et Marseille. Comme le déclare l'organisatrice de la branche Nord-Pas-de-Calais, « le Buzz Booster, il va te faire parler la carte des raps ». Cependant, les responsables de la branche régionale peinent à accompagner les artistes sur le long court. Lorsque le groupe Feini-X Crew, originaire de Maubeuge, gagne le Buzz Booster France en 2013, son parcours est loin de ressembler à celui de Gradur. L'organisatrice du tremplin* déclare :

> « On ne s'attendait pas à avoir des lauréats nationaux et, une fois qu'on les a eu, on n'avait pas budgétisé ça […]. Donc tout simplement, on n'a pas la thune. […] Les déplacements, on ne peut pas les faire parce qu'on n'a pas prévu de déplacer autant de personnes […]. On n'a pas prévu d'argent pour leur faire faire des séances photos pour avoir des supports de communication. On n'a pas prévu un temps dans l'activité pour favoriser la diffusion et la communication du groupe. Tout ça, ça a un coût, et ça doit être pensé comme une activité. » (Enquêtée n°68, 25/01/14)

Si un succès local au sein du tremplin* peut donc, à de rares occasions, s'élargir à l'échelle nationale, il se fait dans des réseaux éloignés de l'industrie musicale dominante, qui commencent tout juste à se constituer en alternative face aux artistes promus par les grands labels et médias.

Correspondant à des étapes intermédiaires dans la carrière des rappeurs, les scènes du Nord et d'Atlanta ne possèdent donc pas la même place dans le parcours des artistes. Tout en permettant de faire ses premières armes dans le rap, la scène d'Atlanta peut porter la pratique des artistes jusqu'à leur signature sur un label d'ampleur nationale. Dans le Nord de la France, la scène lilloise permet d'initier leur professionnalisation, mais elle peine à les porter jusqu'au bout. La scène étant régie par des structures publiques et associatives, les seules voies de sortie sont en effet des alternatives à l'industrie musicale en cours de structuration. Dans ce contexte particulier se mettent en place des trajectoires d'artistes qui révèlent différents circuits permettant de sortir du local.

II. La construction d'un buzz : production du rap et trajectoire des rappeurs

Pour un rappeur, « sortir du local » n'est pas toujours synonyme de progression. Un rappeur originaire de Maubeuge, installé à Paris, me confia par exemple qu'il avait des difficultés à poursuivre sa carrière dans la capitale. Ayant acquis un certain statut dans la scène du Nord, il était peu connu des acteurs du rap parisien. Alors même qu'il était habitué à effectuer des concerts professionnels dans sa terre d'origine, il avait l'impression de devoir tout recommencer pour se faire un nom dans la scène francilienne (Discussion informelle, mai 2015).

Pour éviter de telles déconvenues, les rappeurs du Nord et d'Atlanta mettent en place des stratégies afin d'étendre leur « buzz » au-delà de l'échelle locale. Tout comme le marketing urbain construit une « rumeur collective sur la ville » (Rosemberg, 2000), le « buzz » désigne la manière dont s'élabore une rumeur collective sur l'artiste. Or, le succès des artistes dépendant en partie de facteurs aléatoires, ces procédés ont pour but de minimiser l'incertitude en leur donnant un maximum de chances. Cela passe notamment par le fait d'entrer en contact avec des « gatekeepers », à même de leur fournir des opportunités de carrière. Or, en raison d'une structure et d'une place différente de leur scène d'origine, les rappeurs du Nord de la France et d'Atlanta construisent ce buzz de manière différente.

1. Atlanta : investir le local pour percer au national

> « Certains disent que j'ai eu de la chance, j'appelle ça un timing parfait
> Negro je ne peux pas perdre, la ville entière est derrière moi »
>
> *"Some say I lucked up; I call it perfect timing (yeah)*
> *Nigga I can't lose; the whole city's behind me"*
>
> (Young Jeezy, « And then what », 2005, AA16)

Chez les rappeurs interrogés à Atlanta, la construction d'une carrière passe bien souvent par un investissement intense de la scène locale. Cette stratégie s'explique par une capacité d'Atlanta à jouer différents rôle pour les rappeurs, face à des besoins qui évoluent durant leur progression.

Pour les artistes en début de carrière, la scène est considérée comme un contexte adéquat pour se faire un nom, sa taille et sa structure en faisant espace facilement appréhendable pour des rappeurs émergents. Cet intérêt est renforcé par le fait que les enjeux du rap local sont bien souvent ceux qui guident l'évolution du rap national. C'est ce qu'évoque par exemple un journaliste local :

> « Atlanta est souvent vue comme l'endroit d'où viennent les choses les plus populaires du moment. […] Donc, les labels, quand ils voient quelque chose qui est populaire à Atlanta, ils vont chercher à capitaliser dessus. Ils sont à la recherche du prochain talent[413] »
> (Enquêté n°42, 16/02/13)

Pour des rappeurs n'ayant pas encore obtenu le soutien de personnes ressources au sein de l'industrie musicale, la scène locale est d'abord comme un *lieu d'exposition*.

Cependant, dans un espace saturé en acteurs et en infrastructures liées au rap, il peut parfois être compliqué pour les artistes de trouver les personnes ressources à contacter. C'est ce qu'explique Tom P :

[413] "Atlanta is often seen as the place from where the most popular things come at the moment. […] So, the record labels, when they see what is popular in Atlanta, that's all they want to capitalize on. They are looking for the next best thing."

> « Il n'y a pas de raison ici de ne pas être musicien. Il y a tellement de studios spécialisés dans le rap… Donc si tu veux être rappeur, tu peux assez facilement trouver quelqu'un qui va enregistrer ta musique et la mettre sur CD. […] Mais je pense qu'il y a aussi beaucoup de conneries. Il y a beaucoup de promoteurs aspirants qui exploitent les rappeurs également, qui en profitent. Donc […] c'est bien si l'on arrive à toucher les bonnes personnes, mais c'est assez facile de s'y perdre, car il y a tellement de choses.[414] » (29/03/13)

Pour les rappeurs débutants, la première étape est donc d'identifier les lieux dans lesquels il est nécessaire de se rendre pour bénéficier d'une exposition maximale. C'est sans doute MT, en raison de sa situation aux portes de la scène, qui explique le mieux la stratégie des artistes locaux en début de carrière :

> « Il y a des événements où il faut être là. C'est très important les grandes conférences. Il y a des grandes conférences qui se déroulent tous les ans où tu peux t'inscrire et rencontrer les gens. Je pense que si tu prends ta carrière au sérieux, il y a certaines personnes dans la ville qui doivent connaître ton visage. » (02/10/13)

Se montrer dans les lieux centraux de la scène, c'est un moyen d'attester sa bonne compréhension et son adhésion au régime d'authenticité local. Ces différents événements essentiels à investir pour obtenir une première exposition semblent, d'après les acteurs rencontrés, s'articuler en deux circuits complémentaires.

D'une part, les artistes peuvent tenter d'investir les lieux dans lesquels il est possible de diffuser ses produits musicaux. En plus d'amener un premier public à se familiariser avec ses morceaux, cette démarche permet de les faire entendre à des personnes ressources. Pour mener ce type de stratégie, le réseau central est celui des *strip clubs*.

Cette stratégie peut être doublée de la distribution d'une *mixtape**, dans laquelle sont regroupés les principaux titres du rappeur. Lors des concerts auxquels j'ai assisté, il arrivait souvent que des artistes soient accompagnés de personnes chargées de distribuer ce disque au public pendant leur prestation.

Une fois que les morceaux passent dans les *strip clubs*, il est possible de toucher les radios locales. Cependant, placer un morceau en rotation coûte cher et n'est accessible qu'à des rappeurs possédant des ressources importantes[415]. Passer en radio sans être signé nécessite donc d'entrer en relation avec des DJ possédant des émissions spécialisées qui pourront profiter de leur statut pour diffuser un morceau.

D'autre part, il est possible de se faire un nom en investissant le milieu du spectacle vivant. La manière dont se fait l'entrée dans ce réseau dépend du stade auquel le rappeur se

---

[414] "There is no reason not to be a musician here. And there are so many studios that are specialized in rap. So if you wanna be a rapper, you can actually pretty easily find someone to record your music and get it on CDs. […] But I think there is also a lot of bullshit. There are a lot of wannabe promoters who kind of rip off the rappers too, who take advantage of that. So, […] it's good if you can get to the right people, but I think it's pretty easy to get lost, because there is so much things."

[415] Un manager local considère ainsi qu'il est nécessaire de dépenser au moins 20 000 dollars pour avoir une campagne radio d'ampleur au sein de la ville (Enquêté n°45, entretien réalisé le 26/02/13)

trouve dans sa carrière. Si la première étape est celle des *open mics*, c'est rapidement le fait de participer à des concerts en bonne et due forme qui témoigne de la progression des artistes au sein de la scène. Au sein de ces événements, il existe plusieurs niveaux d'investissement. Comme l'explique MT :

> « Le nouveau business même c'est ça. Beaucoup de festivals et de trucs comme ça qui sont organisés, […] c'est des *open mics* organisés en festival en fait. […] Par exemple, Scotty Atl, il est hot maintenant. Sa *mixtape** a bien marché sur XXL. Il vient de faire une tournée lui-même. Donc maintenant, si tu veux le voir, tu vas payer pour le voir. Donc c'est un artiste qui est "featured" sur cette scène. Mais sur cette même scène, il y a une section ouverte pour les artistes indépendants où tu peux payer pour t'inscrire et tu vas faire le show avec lui. Donc la personne moyenne qui vient voir le show, elle voit juste le show, mais elle voit pas le reste. » (02/10/13)

Après avoir payé pour jouer en compagnie d'une tête d'affiche, l'objectif est de devenir le principal nom de ces événements. Pour cela, différentes expériences dans les salles de la ville doivent permettre d'acquérir peu à peu une audience (*following*) désireuse de suivre le rappeur dans ses concerts. Plus les rappeurs possèdent une audience importante, plus ils peuvent être en position de force pour imposer leurs conditions auprès des salles et des promoteurs locaux. C'est ce qu'évoque Tom P lorsqu'il parle de sa relation avec certains programmateurs musicaux de la ville :

> « J'ai un DJ, moi, mon backeur et mon manager*. […] On fait un bon concert. On fait souvent venir un grand nombre de personnes quand on joue. Et pour une raison quelconque, beaucoup de programmateurs ne veulent pas payer les rappeurs. Ils agissent en disant "oh, tu sais, tu vas avoir de la visibilité". Mais pour moi c'est : "non mec, c'est mon putain de travail. Je veux être payé !" […] On ne fait plus ce genre de merde maintenant. On a fait notre dû, on a rempli des salles, on a monté nos propres événements. On pense qu'on est sorti de beaucoup de conneries par lesquelles les rappeurs doivent passer dans la ville. On n'a plus besoin de passer par ces intermédiaires.[416] » (29/03/13)

Plutôt qu'une critique envers le mode d'organisation des concerts à Atlanta, on peut voir dans ces phrases de Tom P une volonté de distinction vis-à-vis du profil du rappeur débutant. Ayant rempli les principales salles de la ville, Tom P possède les compétences professionnelles, le public et le réseau nécessaire pour se concentrer uniquement sur des

[416] "I've got a DJ, me, my hype man and my manager. […] we put out a good show. And we often bring out a good amount of people every time we perform. And for some reason, a lot of the promoters in Atlanta do not wanna pay rappers. They act like: "oh, you know, you are gonna get exposure!" But I'm just like: "no, dude, this is my fucking job. I wanna get paid!" […] we don't do that shit anymore. We paid our dues, we've packed places, we've thrown our own events. We just sort of think we got us out of a lot of the bullshit that other rappers are going through in the city. We don't need this middle man type of thing."

prestations rémunérées. Cette étape signe un premier changement du rôle joué par Atlanta pour le rappeur : d'un lieu d'exposition, la ville devient ici un *lieu de travail*.

Si l'investissement des clubs, des radios et des concerts est un premier moyen de construire un « buzz », la scène locale n'est pas le seul endroit que les artistes investissent pour se faire un nom. La fréquentation d'acteurs et de personnes ressources situés à Atlanta se double souvent d'un usage intense de la sphère virtuelle. Pour certains rappeurs, Internet est un moyen de renforcer des interactions qui se font d'abord localement. Cette modalité de suivi est d'ailleurs souvent mentionnée avant leur prestation ou sur leur *mixtape** qu'ils distribuent.

Mais Internet peut aussi permettre de contourner des normes locales qui peuvent apparaître contraignantes. Là encore, l'investissement de la scène virtuelle ne saurait être totalement déconnecté du local. Comme le signale un *A&R** opérant au sein de la scène, Internet est en fait un moyen de toucher plus facilement des acteurs locaux situés hors des circuits dominants du rap :

> « Le truc avec Atlanta, c'est qu'il y a des gens de partout. […] Donc tu dois juste trouver des gens qui sont fans de ce que tu fais. […] Je pense qu'il y a un marché pour tout. Donc en tant qu'artiste d'Atlanta, je pense que si tu fais un certain type de musique, cela va être dur d'être joué sur les radios, dans les clubs, que les labels soient intéressés par toi. Donc il faut prendre sur soi et utiliser Internet car, dans une certaine mesure, les radios jouent ce qui est dans les clubs. Donc si tu utilises Internet pour construire un buzz, alors ça descend aux clubs, et ensuite les radios te jouent[417] » (Enquêté n°44, 20/02/13)

Internet est donc considéré comme un moyen détourné de revenir, à termes, dans la scène. En construisant une groupe de fans un public par ce biais, il est par la suite plus facile de faire valoir son droit à passer dans les principales institutions de la ville, comme les clubs ou les radios.

Lorsque la stratégie des artistes fonctionne, elle aboutit à une signature sur un label de grande envergure. L'étape du contrat peut intervenir plus ou moins tôt dans la carrière. Au moment de l'enquête, le rappeur Trinidad James venait de signer avec le label Dej Jam, après une carrière commencée une dizaine de mois auparavant[418]. A l'inverse, Tom P fait état de sa difficulté à percer alors qu'il a accompli toutes les démarches qui lui semblent nécessaire pour percer localement (Entretien réalisé le 29/03/13). La signature avec un grand label change les moyens dont bénéficie l'artiste, mais elle ne le déconnecte pas forcément du local. En revanche, le rôle d'Atlanta change de nature.

---

[417] "The thing about Atlanta is that there are people from everywhere. […] So you just have to go and find people that are fans of what you are doing. […] I think there is a market for anything. So, as an Atlanta artist, I think you are not doing a certain kind of music, it will be hard to get radio play, to get in the clubs, to get labels interested in you. So you have to take it on yourself to use the internet and to an extent the radio plays what is in clubs. So, if you use Internet to build a buzz, then it trickles down to the clubs, and then the radios will play it."

[418] Source : http://hotspotatl.com/2815085/trinidad-james-signs-to-def-jam-records-2/?iframe=true&preview=true, consulté le 08/06/16

Cette évolution est présentée dans la thèse de Murali Balaj lorsqu'il analyse les stratégies de développement de deux rappeurs locaux, Jodie Breeze et Gorilla Zoe. Lors de son enquête, en 2008, ceux-ci sont en contrat chez un grand label new-yorkais, Bad Boy Records, dont les actions sont détenues majoritairement par Warner Music Group. Il montre que, dans les stratégies mises en place par le label, Atlanta occupe un rôle important.

En effet, la promotion des rappeurs se fait d'abord à l'échelle locale, avant de s'élargir progressivement. Les deux rappeurs étant sous contrat, l'ancrage local n'a plus pour but de toucher des personnes ressources de l'industrie musicale nationale. Il doit permettre aux rappeurs de se construire un premier public, en touchant une audience locale, ainsi qu'une crédibilité, en se faisant reconnaître par des acteurs clés de la scène locale. A ce stade, Atlanta s'apparente à une *zone de test* (*testing ground*) (Balaji, 2009, p.142).

Dans ce processus, les infrastructures locales jouent un rôle important. C'est d'abord les studios qui sont mobilisés par les rappeurs. Incluant l'enregistrement du matériau qui va servir de base aux albums, ces temps en studio sont également l'occasion d'aborder la construction de l'image des rappeurs. Ces moments sont gérés par l'équipe de production locale qui bénéficie d'un certain degré de liberté. Mais elle se fait aussi en accord avec les dirigeants du label, localisés à New York, car ce sont eux qui contrôlent *in fine* l'accès des artistes aux canaux de communication généralistes.

Une fois l'étape de la production effectuée, l'équipe entame la promotion de l'album. Celle-ci se fait dans les *strip clubs* de la ville. Un événement joue un rôle central pour leur diffusion : les soirées organisées le lundi soir dans l'un des clubs les réputés de la ville, le Magic City. L'importance de cette étape est double : « les *Magic City Mondays* sont à la fois l'occasion de voir les strip-teaseuses se donner en spectacle sur leur musique et de voir si le morceau peut avoir du succès à une échelle plus large[419] » (Balaji, 2009, p.128). Tout en apportant de la crédibilité aux rappeurs, cette étape permet d'enclencher la diffusion des morceaux. Une fois entrées en rotation au Magic City, les chansons se diffusent généralement aux établissements d'autres villes dans l'Etat, comme Macon ou Savannah.

Après avoir prouvé leur authenticité au sein de la scène, les rappeurs sont promus largement au sein de la ville. L'équipe de management recourt pour cela à des « équipes de rue » (*street teams*), souvent composés d'étudiants à l'université ou de jeunes artistes qui désirent intégrer l'industrie musicale, qui mettent en place des stratégies de « marketing commando » (*guerilla marketing*). Ces termes désignent des procédés aussi divers que l'affichage de posters sur les murs ou la distribution d'extraits gratuits du CD aux passants. Par ce biais, il s'agit de construire un bouche à oreille localement. Cette construction d'un « buzz » local a aussi pour objectif de renforcer l'authenticité de l'artiste. La promotion se concentre donc sur les quartiers dans lesquels celui-ci semble avoir besoin de gagner en crédibilité.

Une fois que les *strip clubs*, les clubs et les « rues » reconnaissent les rappeurs, l'équipe de management élargit la promotion à l'échelle nationale. Celle-ci passe d'abord par la prise de contact avec des médias spécialisés, ciblés en fonction de l'image que le label cherche à donner au rappeur. Selon les cas pourront être visés uniquement les magazines

[419] "'Magic City Mondays' is both an opportunity to view the spectacle of strippers shaking to their music *and* a litmus test of whether the song can successful on a mass scale."

« urbains » (c'est-à-dire noirs), ou aussi des journaux « mainstream » (c'est-à-dire blancs). A cette étape, la promotion des rappeurs est le fruit d'une coordination entre les acteurs situés à Atlanta et ceux localisés à New York. Les premiers assurent la promotion localement. En plus de solliciter les journaux locaux pour des interviews, ils font en sorte que les artistes soient présents aux grandes avant-premières ou aux cérémonies, afin d'être perçus comme des acteurs centraux de la scène. L'équipe new-yorkaise, elle, se charge de rendre visible les artistes auprès des médias nationaux. Elle engage des négociations avec les radios, pour qu'elles diffusent les morceaux des artistes, ou avec les DJ populaires des grandes villes, pour qu'ils les intègrent à leurs prestations. Cette stratégie se double de sollicitations auprès des magazines afin que ceux-ci fassent des interviews avec les rappeurs.

Dans cette deuxième étape, la stratégie de promotion élaborée auparavant à Atlanta continue à jouer un rôle. Comme l'écrit Balaji, « l'expérience véritable de la construction d'une réputation à Atlanta, plus particulièrement dans les lieux centraux de la production culturelle, est vitale pour la construction de l'histoire du rappeur, et pour la tentative de la major de le rendre "tendance" avant sa distribution à une large échelle.[420] » (p.143)

A ce moment, la ville d'Atlanta change encore une fois de rôle : l'association à la ville agit comme le « témoignage d'*une marque* » (*brand signifier*) permettant d'authentifier le rappeur auprès d'un marché plus large de consommateurs (Balaji, 2009, p.142). D'un espace de pratiques, Atlanta devient un espace symbolique, auquel les rappeurs doivent faire référence dans leurs morceaux et dans leurs clips.

Tout au long du processus d'émergence des rappeurs, Atlanta joue donc un rôle central dans leurs stratégies. Ce n'est donc qu'une fois que les rappeurs ont obtenu un certain succès que les labels peuvent se décider à mettre de côté cette image du local. Lorsqu'ils s'exportent sur un marché global, les rappeurs privilégient en effet une affiliation à des symboles génériques des populations noires ou du rap aux Etats-Unis (Balaji, 2009). Manifestant un changement dans la stratégie de promotion de l'artiste, cette évolution est sans doute à mettre en lien avec des changements dans l'équipe chargée de sa promotion. Les succès aidant, ce dernier devient de plus en plus encadré par des responsables situés à New York ou Los Angeles, et non plus à Atlanta. La disparition d'Atlanta dans les récits et les pratiques du rappeur signe alors une tentative de redéfinition du rappeur en tant que star sur un marché de la musique globalisé.

2. Le Nord de la France : la sortie du local et le « plafond de verre » national

Dans le Nord de la France, les stratégies de développement des rappeurs se font avec l'idée de « sortir du local ». Certes, la scène lilloise reste un support privilégié pour les artistes pour faire leurs premières armes, se construire un groupe de fans localisés et soutenir leur pratique du rap, notamment grâce aux concerts. Néanmoins, le passage au national implique un changement d'échelle que les seules structures locales peinent à porter. Ainsi, les artistes

[420] "The real experiences of building a reputation in Atlanta, specifically at the sites central to cultural production, are vital to the story building of the rapper and the major's attempts to make him "hot" prior to his wider distribution."

cherchent des manières d'avoir accès plus directement aux lieux et acteurs centraux du rap français. L'objectif affiché est de transformer des « tactiques » de contournement du local en véritables « stratégies » de carrière (de Certeau, 1990). Néanmoins, plusieurs rappeurs interrogés se retrouvent confrontés à des plafonds de verre, d'autant plus qu'ils ne maîtrisent parfois pas les codes des mondes professionnels auxquels ils sont confrontés. Les différentes stratégies mises en place rencontrent donc plus ou moins de succès, en fonction des connaissances préalables dont ils disposent et des « coups de chance » dont ils bénéficient.

Dans certains cas, des rappeurs locaux ont d'abord cherché à utiliser les ressources de la scène locale comme un tremplin vers l'échelle nationale. La scène étant alimentée principalement par des fonds publics, elle se donne pour objectif d'insérer les rappeurs dans le réseau subventionné des musiques actuelles. Or, on l'a vu, les acteurs spécialisés dans le rap défendent une esthétique minoritaire dans un monde professionnel qui valorise avant tout le rock et la chanson. Dans ce cadre, les groupes qui bénéficient d'opportunités ne sont pas ceux qui ont gagné leur authenticité dans le domaine du rap, mais ceux qui adoptent une esthétique hybride. C'est le cas du Ministère des Affaires Populaires. Saïdou considère que le groupe a mis en place un format qui les éloigne des conventions du rap :

> « Nous, on a des instruments sur scène, on a un projet particulier en réalité. Donc du coup, sur la couleur de notre projet j'ai du mal à dire que c'est du rap. Effectivement, il y a des rappeurs dans le groupe mais je pense pas que ce soit un groupe de rap à proprement dit. […] Il n'y a pas que des hip-hopeurs dans notre groupe. Il y a un violon, un accordéon, et ils ont une place importante dans le groupe. Donc dire que nous on est un groupe de rap, c'est compliqué. Mais qu'on soit rappeurs, oui. » (Saïdou, 24/09/14)

Pourtant, dans un premier temps, c'est plutôt l'univers du rap que le groupe revendique, HK et Saïdou ayant fait leurs armes dans cette scène avec le groupe Juste Cause. C'est par ce biais qu'ils trouvent un éditeur dans le Nord, puis un tourneur*, basé à Lyon. Toutefois, ce premier ancrage se trouve vite renversé. C'est ce que Saïdou explique :

> « C'était drôle ça. On attirait plus l'attention de gens du milieu du rap avant que ça fonctionne que de gens de la chanson française. Et quand ça a fonctionné, c'était l'inverse. On s'est retrouvé avec une identité de groupe de festival. Du coup, on suscitait moins l'intérêt ou le respect des professionnels du hip-hop. Alors qu'au début non. Je me souviens même que, quand on n'avait pas encore sorti de disques, on faisait des petits festivals hip-hop. »

Ce changement du genre musical de référence coïncide avec un changement de l'échelle d'action du groupe. Alors qu'à l'échelle locale, le groupe est soutenu par les acteurs du rap, c'est plutôt dans des réseaux valorisant habituellement la chanson française que le groupe est ensuite reconnu. C'est ainsi qu'il obtient un premier contact avec l'industrie parisienne :

> « Il y a une association lilloise qui organise des concerts découverte avec des Lillois à Paris et dans les festivals. C'est la BIC [Brigade d'Intervention Culturelle], de l'association La Marmite. […] On avait joué pour eux, […] ici à la Maroquinerie, dans un plateau du Nord. […] Il y avait une nana [d'une association rap] qui travaillait dans l'association La Marmite et qui avait milité pour que nous on puisse participer à ce truc-là parce qu'ils étaient pas très rap. […] Il y avait plein de pros qui devaient venir, personne n'est venu. Mais il y en a un ou deux qui étaient venus voir un autre artiste, et il a flashé sur nous. C'est notre maison de disque. » (04/09/14)

La prise de contact avec une structure dédiée à la chanson française, par l'intermédiaire d'une association rap, permet au MAP de signer chez Pias en licence. C'est avec ce label que sort le premier album du groupe, *Debout La D'dans*, en 2006 (AN20).

Un autre circuit lié aux musiques actuelles assure aussi l'insertion du groupe dans un réseau de professionnels : en 2006, il est labellisé Découverte du Printemps de Bourges dans la catégorie « Hip-Hop ». Il saisit cette opportunité pour se faire connaître auprès des programmateurs de salles et de festivals :

> « On a tout trouvé en même temps : un éditeur, un tourneur* et une maison de disque qui faisait la distribution. Et en plus, la même année, on gagne la finale du Printemps de Bourges. […] On met le paquet là-bas et on cartonne. On a un tourneur* déjà. Et je crois que le jour du concert à Bourges, on signe une trentaine de concerts pour les mois suivants. Déjà, notre intermittence[421], elle était quasiment faite après ce concert. » (24/09/14)

L'investissement de ces réseaux permet au Ministère des Affaires Populaires d'être l'un des premiers groupes de rap du Nord à avoir une telle visibilité à l'échelle nationale. Au moment de l'entretien, et alors que le MAP est en pause depuis 2010, Saïdou estime que le groupe a vendu 50 000 albums, et fait plus de 500 dates en 4 ans.

Cependant, cette stratégie a conduit à un décalage entre la sphère d'origine du groupe, les valeurs portées par le groupe, et le public auquel il s'est retrouvé confronté dans ses concerts à l'extérieur. Saïdou explique :

> « C'est fou, on a justement un projet qui dans le texte est très politique, qui était très critique sur les sphères dominantes, les lieux bobos, etc. […] Mais professionnellement, notre musique a été accueillie par le milieu de la scène française. […] Et c'est sûr, on s'est retrouvé avec un public de Blancs au début, parce qu'on était dans les festivals, inconnus, parce qu'on passait pas à la radio, parce qu'on passait pas sur Skyrock et Générations. Du coup, on touchait pas les gens qu'on voulait toucher en premier, c'est-à-dire les gens qui nous ressemblent. […] On les touchait à Lille parce qu'on était chez nous, parce que les gens nous connaissent. Quand on allait jouer à Toulouse, à Bordeaux, on allait jouer que devant des Blancs. » (24/09/14)

[421] Statut d'intermittent du spectacle*.

Ayant investi un réseau lié à la chanson française, Saïdou se retrouve à jouer devant un public dans lequel il ne se reconnaît pas. Permise par certains éléments de l'esthétique adoptée par le groupe, cette sortie du local se fait en sortant de son genre musical d'origine et des univers sociaux auxquels celui-ci le rattachent.

Saïdou considère donc que ce cheminement est difficilement reproductible par des artistes pratiquant un type de rap plus conventionnel. Le succès du MAP dans ce domaine est à la fois contingent au style adopté par le groupe, à leur choix de privilégier les concerts, et sans doute à certaines connaissances déjà acquises sur le secteur des musiques actuelles.

Ainsi, lorsque le rappeur Paranoyan suit un cheminement similaire quelques années après, il en tire un bilan beaucoup plus mitigé. Originaire de Lille, cet artiste fait aussi partie des Découvertes du Printemps de Bourges en 2011, dans la catégorie « Musiques urbaines et électroniques ». Il est le premier rappeur à gagner le tremplin* dans le Nord-Pas-de-Calais depuis le MAP. Pourtant, l'expérience de Paranoyan au festival n'est pas aussi concluante. Il raconte :

> « Là-bas, tu as un gratin de professionnels de la musique qui font leurs courses tous les ans, qui sont cinquantenaires pour la plupart, et qui ont déjà leur petite routine. Ils s'en foutent des groupes. […] Ils ont déjà trouvé un ou deux groupes qu'ils vont mettre en avant, et ils se le refilent tous […]. Ça veut dire que si tu arrives là-bas, tu dois prendre un bon chargé de communication. […] Moi j'en avais un […] qui est [dans] une structure de Lille où il y a un studio et un label. […] Je me suis dit que ce gars là devait avoir un beau carnet d'adresses. […]. Et en fait, avoir des contacts, c'est bien, mais si t'as pas une familiarité avec les gens […], le gars il va te parler et puis c'est tout. Moi je suis arrivé […], et je me suis aperçu qu'il les connaissait, mais pas assez pour me placer businessement parlant. » (15/06/12)

Au-delà du manque de relations de son tourneur*, c'est également à un parti-pris esthétique que Paranoyan attribue son échec :

> « Ce qui était marrant, c'est que moi je suis parti là-bas en DJ et micro, de manière classique. Milk Coffee and Sugar, c'est avec des instruments. Tout le monde s'est branlé sur eux en disant "ah c'est trop bien", et à moi : "toi c'est un peu simpliste, DJ et voix". Mais par contre, dans la grosse scène, […] tu avais Sexion d'Assaut, Soprano, La Fouine, et ils étaient tous en DJ. Et à moi on m'a reproché ça alors que eux, ils ont fait leur blé là-dessus. C'est un truc de malade. J'aurais pris un guitariste et un batteur, j'aurais eu 10 fois plus. » (15/06/12)

Paranoyan souligne l'existence d'une différence entre les esthétiques promues par le Printemps de Bourges et celles qui prédominent au sein du rap. Alors que le rappeur adopte un format commun au sein de ce genre, celui-ci est en décalage avec le réseau des musiques actuelles dont l'intérêt se porte soit sur des groupes avec instruments, soit sur des têtes d'affiches.

Ce manque de connaissance du monde professionnel de la musique est aussi ce qui empêche d'autres groupes d'investir durablement le secteur de l'industrie musicale

parisienne. Pourtant, alors que le rap est minoritaire dans le secteur subventionné des musiques actuelles, il existe des institutions spécifiquement dédiées à ce genre musical dans le monde du show-business. C'est ce circuit qu'essayent d'emprunter Les Amateurs dans la première moitié des années 2000. Composé de 3 MCs de Mons-en-Baroeul, le groupe se fait un nom dans la scène lilloise dans la deuxième moitié des années 1990. En 2003, ils réalisent un premier maxi*, avec lequel ils candidatent un tremplin* national destiné à révéler la prochaine « star » du rap. Gallick, l'un des rappeurs, raconte :

> « Tu as Skyrock, Pepsi et Sony Music qui font un concours national […]. Le concours s'appelle Max de 109. […] Ils en sélectionnent 25 sur 1000 à peu près. Et en fait sur 5 semaines, 5 jours par semaine, chaque groupe fait le Planète Rap[422], […] il présente son *freestyle**, ses performances et tu as toute la France qui vote par SMS pour élire le groupe de la semaine qui figurera sur la compilation. Et on a la chance de gagner le *freestyle** et de figurer sur la compilation. Donc on se retrouve à côté des 4 autres lauréats qui sont La Fouine, Ed et Enz, Fisto et Pearl. Donc on est là-bas, première expérience maison de disques. On découvre aussi l'envers du décor. » (19/04/14)

Passant toutes les étapes de la sélection, les Amateurs figurent sur la compilation éditée par Sony à l'issue du concours et distribuée nationalement (*109 Rap et R'n'B*, 2003). Cependant, cette première exposition ne se change pas en une intégration définitive du groupe au sein de l'industrie musicale, et ce malgré le succès du disque. C'est ce qu'explique Gallick :

> « Il y avait une histoire de signature à la clé. […]. Les 5 lauréats ont trois titres sur la compile. A l'issue de ça, ils avaient prévenu les groupes dans le contrat : il y avait une option. Ils pouvaient lever une option et signer un album si les choses se passaient bien. […] Et ils ont gardé la Fouine parce que ça leur parlait plus, ou parce qu'il chantait… […] Il était aussi dans la vague un peu plus Snoop Dogg. Il était grave West Coast et tout. Après, voilà, ça lui a souri et tant mieux pour lui, mais nous l'aventure s'est arrêtée là. » (19/04/14)

Pour Gallick, le succès de La Fouine est du à l'esthétique adoptée par le rappeur. Mêlant rap et chant, ce dernier aurait été choisi en raison de sa capacité à proposer une synthèse des dernières tendances états-uniennes. Ce choix ne serait que la continuité d'un mode de fonctionnement de l'industrie musicale française où sont privilégiés les morceaux de variété reproduisant les dernières évolutions des musiques populaires américaines (Guibert, 2006). Néanmoins, il semble que ce choix soit aussi lié à une différence dans les contacts dont bénéficient les artistes du concours au sein de l'industrie musicale. Au moment du concours, la situation de la Fouine contraste avec celle des Amateurs, comme le montre le récit que le rappeur en fait dans son autobiographie :

[422] *Planète Rap* est l'une des émissions spécialisées de la radio Skyrock. Créée en 1996 et animée par Fred Musa, elle devient peu à peu un passage obligé pour les artistes de rap pour se faire connaître nationalement.

> « Max de 109, le concours que lançait Skyrock en 2003, s'apparentait à un radio crochet pointu. […] Clément [Dumoulin, son producteur] m'a appelé pour me dire que […] les responsables de Sony […] voulaient me signer et souhaitaient que je m'inscrive à ce concours afin de pouvoir estimer l'impact public que mon futur album pourrait avoir […].
> Chez Sony, j'ai compris peu à peu que, non, ma vie n'était pas devenue irréelle. […] C'est bien à moi que les professionnels s'adressaient : "Toi, tu ressembles au Snoop français, tu chantes bien et nous allons te lancer." Auparavant, il fallait passer l'obstacle Skyrock. […]
> Pendant vingt minutes, j'ai rappé sur tous les plus grands classiques du rap américain […]. A l'unanimité, j'ai gagné loin devant les autres. Ils m'ont gardé pour réaliser le projet de CD Max de 109 avec Pepsi Max. […]
> Chez Sony, l'affaire était dans le sac. Ils savaient maintenant et ils firent le nécessaire. »
> (La Fouine *et al.*, 2013, p.213-214)

Pour la Fouine et pour les Amateurs, le concours Max de 109 occupe donc une place différente dans leur carrière. Alors que les Amateurs cherchent par ce concours à entrer en contact avec une industrie du disque, la participation de La Fouine est un moyen pour Sony de vérifier que leur produit correspond bien aux attentes du public.

Contrairement à La Fouine, le groupe nordiste n'arrive pas à changer son « buzz » en succès commercial. N'ayant pas réussi à obtenir de contrat avec Sony, les Amateurs cherchent à poursuivre leur carrière en mobilisant les ressources de leur région. Ils signent chez une association locale, qui monte alors un label. Cette structure les attire en raison des *mixtapes** qu'elle produit, sur lesquelles se retrouvent à la fois des artistes locaux et des têtes d'affiche nationales. Le groupe s'occupe de préparer avec elle un premier album devant sortir nationalement. Afin d'entretenir leur « buzz », ils publient dans un premier temps une *mixtape** (Les Amateurs, 2005, AN19), et un clip, « 59 sous les flashs ». Cependant, l'album initialement prévu ne voit jamais le jour. La structure qui les encadre, principalement alimentée par des fonds publics, leur annonce qu'elle est à court d'argent et qu'elle doit mettre la clé sous la porte. Ayant attendu trop longtemps pour pouvoir démarcher de nouveau des maisons de disque parisiennes, et sans contacts dans ce milieu, le groupe décide alors de se détourner de la musique pour un temps.

Si les groupes locaux pâtissent pendant longtemps de leur manque de connaissance du monde professionnel de la musique, la donne change à partir de la fin des années 2000. A cette époque, les ressources disponibles sur Internet commencent à offrir des opportunités pour court-circuiter le système hiérarchisé de la production musicale.

Pour certains rappeurs locaux, Internet a pu être utilisé pour générer un « buzz » permettant d'attirer les cadres des majors et de compenser leur éloignement de ces institutions. C'est le cas avec Kamini. Originaire de Picardie, ce rappeur s'installe à Lille au milieu des années 2000 pour effectuer des études d'infirmier. En 2006, il enregistre des morceaux de rap dans un studio local. Il y rencontre alors Martin Coulon, propriétaire du lieu :

> « En gros, il est venu me voir parce que j'étais connu à Lille pour l'autoprod, […]. Il est venu me voir en me disant : "moi je suis infirmier, je n'y connais rien. J'écris depuis que j'ai 15 ans, j'ai plein de textes, plein de morceaux. […] Comment je fais pour mettre un disque

> à la Fnac et tout ? J'ai un peu de sous." Je lui ai dit : "ben écoute, on fait une maquette et on l'envoie en maison de disques parce que l'autoprod c'est pas pour toi". » (20/06/14)

Animateur d'une émission spécialisée sur la radio RCV depuis 1992, Martin Coulon reçoit régulièrement les dernières sorties en rap, et est bien au fait de ce qui fonctionne à l'époque dans l'industrie musicale. Lorsqu'il rencontre Kamini il voit en lui un potentiel rappeur à succès dans le secteur de la variété. Il décide donc de le prendre sous son aile.

Martin supervise avec lui la réalisation du clip « Marly Gomont », dont il a déjà été question. Mettant la vidéo en lien caché sur le site de son label, La Plebe Production, il l'envoie en septembre à plusieurs maisons de disque. Or, la vidéo fuite en dehors des réseaux professionnels :

> « Un jour, tu as la fille qui a fait le clip avec Kamini qui nous appelle en nous disant : "ouais, je comprends pas. La vidéo elle est partout sur Internet". […] Moi je partais le soir même en Sardaigne, avec Tacite et T-Roro, les deux groupes de La Plebe Production. […] Et j'étais comme un con parce que Kamini, je le connaissais depuis 6 mois à peine, on n'avait rien signé entre nous. […] Je dis : "bon les mecs, je pars dix jours. Je serai pas là." […] Mais le truc c'est que je devais décrocher mon téléphone toutes les 5 minutes. […] Il y a Cauet qui m'appelle […], il y a eu M6 Interaction, MSN France, AOL France, Kad et Olivier, IAM, Michael Youn. Déjà, j'ai réussi à dire Kamini : "fais rien, signe rien pendant que je suis pas là parce que là il se passe un truc de ouf !" Et quand je suis rentré j'ai ouvert ma boîte mail et pff… […] C'était la folie. » (20/06/14)

A une époque où Internet n'est pas utilisé couramment dans les pratiques musicales[423], Kamini est l'un des premiers exemples français de « buzz » musical impulsé par la sphère virtuelle. Il est alors difficilement concevable de pouvoir percer par ce canal et ce premier succès est le résultat d'une perte de contrôle de ce qui devait être un outil promotionnel. Dans un premier temps, le manager* arrive à exploiter cette erreur à son avantage :

> « On était pas signé. Et quand les médias ont commencé à s'intéresser, on s'est dit : "bon ben on va faire des médias", parce qu'il commençait à se faire tout et n'importe quoi sur Kamini. […] En fait l'idée, c'était qu'on continue à faire monter le buzz pour faire monter les contrats. […] Donc les maisons de disques étaient là : "il faut arrêter les télés !". Mais nous on était là : "non non, on continue ! Pourquoi on arrêterait les télés et les radios ? On s'en fout !" On a fait l'Huma, le Monde, Télérama, Tecknikart, et tout. Et en même temps, on négociait en maison de disques. […] On a signé le 21 octobre, chez Sony. […] Donc on a mis 1 mois et demi à signer. » (20/06/14)

Grâce à cette stratégie, Kamini obtient un contrat chez Sony en licence. Celui-ci lui permet de bénéficier de la force de frappe de la maison de disque, tout en étant libre du

[423] Les sites Youtube et Dailymotion, créés un an avant, commencent tout juste à diffuser des clips musicaux.

contenu qu'il désire mettre dans l'album. Lorsqu'il sort en 2007, le disque est un franc succès : il est certifié disque d'or en un mois et demi[424].

Cependant, le rappeur peine à transformer son « buzz » en un succès durable. La conjoncture, qui avait joué en la faveur de Kamini pour son premier album, le dessert pour la réalisation du deuxième. Ayant percé récemment, et grâce à Internet, celui-ci n'est pas considéré au même titre que les « poids lourds » de la maison de disque :

> « Moi j'adorais ma première équipe, celle du premier album, chez RCA. […] La deuxième équipe ça a été plus dur. Parce que le label chez qui on avait signé n'existait plus. On s'est retrouvé chez Columbia. Et […] quand tu es un petit chez les gros, c'est compliqué. […] Et je me dis, pour le deuxième album, si on avait été dans un label plus petit […], ils se seraient peut-être dit : "on le pousse à fond". […] Après, nous on est sorti l'année où Michael Jackson [dont Sony a les droits d'exploitation] est mort. Déjà, rien qu'au niveau du placement c'est mort […] Michael Jackson il a quand même vendu 1,5 millions d'albums en un an. Donc forcément, tout le monde était content chez Sony sauf nous. » (20/06/14)

En plus d'un contexte défavorable pour la promotion de l'album, Kamini pâtit d'un manque de crédibilité auprès des institutions du rap. Skyrock refuse ainsi de mettre en rotation le premier single* de l'album, « Parce qu'on est con », au moment de sa sortie.

Au-delà de la question conjoncturelle, Martin Coulon attribue cet échec de l'album à un manque de connaissances professionnelles de sa part. Au moment de signer le contrat, il ne pense pas à inscrire une clause demandant un budget fixe pour la réalisation de chaque album. Lorsque les ventes ne décollent pas, il doit demander au label une rallonge d'argent nécessaire pour relancer la promotion pour l'album, que celui-ci lui refuse.

Bien qu'il n'arrive pas à s'imposer durablement dans l'industrie musicale, Kamini ouvre la voie à une nouvelle génération de rappeurs qui vont utiliser Internet comme un outil central pour leur développement. Toutefois, la généralisation de cet usage accompagne d'une diversification de sa fonction. Dans le développement du rappeur picard, l'investissement dans la scène locale ne se pose à aucun moment. Martin Coulon considère Kamini comme un artiste de variété, dont le développement doit se faire d'emblée par rapport au show-business parisien.

Chez des artistes qui émergent plus récemment, Internet devient un moyen revendiqué pour contourner un échelon local perçu comme maigre en opportunités. C'est ce qu'évoque Veerus, originaire de Dunkerque, lorsqu'il parle de sa stratégie de carrière :

> « Ben, je me dis qu'en fait, j'ai pris les choses à l'envers. Plutôt que de monter dans ma ville, dans ma région, pour après monter à Paris, moi, j'ai disparu tout de suite. Je me dis que, de toute façon, si je pète à Paris, les gens d'ici, […] ils vont s'intéresser. Parce que pour moi, honnêtement, il n'y a jamais personne qui n'est sorti du Nord-Pas-de-Calais en tant que rappeur à l'échelle nationale. Y a Axiom qui l'a fait, mais […] sinon il y a personne. […] Il y a la Jonction à Lille qui bouge bien. […] Mais sinon à part ça… » (16/11/12)

[424] Source : http://www.snepmusique.com/les-disques-dor/, consulté le 11/06/16

Chez Veerus, la stratégie employée est différente de celle de Kamini. Le rappeur ne l'utilise pas pour prendre contact avec l'industrie de la variété mais pour se faire connaître auprès des acteurs et des institutions propres au rap. Le modèle n'est pas celui des artistes de variété, mais plutôt des rappeurs, tels que LIM ou Sexion d'Assaut, qui ont réussi ces dernières années à percer en restant indépendant.

Plutôt que de contacter directement les grandes maisons de disque, Veerus fonde sa stratégie sur la prise de contact directe avec des artistes apparus récemment, qui ont utilisé Internet comme moyen d'exposition et qui possèdent une certaine réactivité via ce canal. Parmi eux se trouvent certains membres des collectifs 1995 et l'Entourage, avec qui il noue ensuite un contact de visu en se rendant dans des concerts à Paris. Dans le cas de Veerus, l'investissement de la sphère virtuelle va donc de pair avec des rencontres en face-à-face avec les acteurs. Il l'utilise comme un moyen de bénéficier des avantages du réseau parisien, malgré son éloignement géographique de la capitale. Néanmoins, pour entériner ces relations, le rappeur considère qu'il doit se rendre fréquemment à Paris :

> « De toute façon, il n'y a pas de secret. […] Si tu es de n'importe quelle autre ville en France, tu dois aller à Paris régulièrement sinon tu es foutu. […] Minimum une fois par mois tu dois y aller. Si tu n'es pas amené à y aller régulièrement, c'est au contraire que c'est mauvais signe pour toi. Ça veut dire que tu n'as pas de connexions. Moi, on me propose des trucs à Paris je n'hésite pas. J'ai une carte de train. Ça me coûte 20 euros d'aller à Paris. […] Il faut y aller, même si c'est chiant parfois. » (16/11/12)

D'après Veerus, Internet ne permet donc pas de réduire les déséquilibres d'infrastructures entre les différents pôles du rap à l'échelle nationale. Cependant, ce moyen offre la possibilité à certains artistes de ne plus se retrouver limités à leur aire géographique d'origine, en arrivant à joindre directement les réseaux auxquels ils désirent se rattacher. Cette stratégie est permise toutefois permise par le fait qu'Internet est maintenant devenu un outil central pour la découverte de nouveaux artistes, à la fois pour les acteurs de province et pour ceux localisés dans la capitale.

Ainsi, face à des scènes locales possédant une structure et fournissant des opportunités différentes, les artistes mettent en place des stratégies diverses, qui doivent leur permettre de construire au mieux leur buzz.

A Atlanta, ces stratégies passent bien souvent par un investissement intense du local, dans le contexte d'une scène qui est en mesure de jouer un rôle avantageux à différentes étapes du développement des artistes. La prise de distance avec la ville ne se fait qu'une fois la carrière des rappeurs bien établie, lorsque ceux-ci élargissent encore leur audience. Porteuse en opportunités, Atlanta est cependant une scène extrêmement normée. Dans ce contexte, Internet peut être utilisé pour contourner les circuits dominants de la scène, avec l'idée de réinvestir dans un second temps l'industrie musicale de la ville.

Dans le Nord de la France, les rappeurs entretiennent une relation plus ambiguë avec la scène locale. Les institutions locales peuvent mettre les rappeurs en contact avec le réseau subventionné des musiques actuelles, mais il s'agit d'un circuit dans lequel ils ont parfois du mal à se faire une place. Ils mettent donc en place des stratégies de contournement pour

toucher l'industrie musicale généraliste, ou les acteurs du genre rap. Néanmoins, les rappeurs locaux se retrouvent alors confrontés à des plafonds de verre, à cause de leur manque de connaissance du milieu professionnel de la musique, mais aussi aux normes qui régissent l'industrie musicale parisienne. L'arrivée d'Internet résoud en partie ce problème. D'une tactique de contournement du local, elle devient une « scène virtuelle » (Bennett, 2004) permettant aux rappeurs d'entrer en contact avec certains acteurs centraux. Néanmoins, le développement de cette sphère ne change pas frontalement la distribution spatiale de l'industrie musicale et l'investissement de ces « scènes virtuelles » doit se doubler d'une stratégie physique, impliquant des séjours dans la capitale.

Au fil de ces trajectoires, c'est donc un certain rôle joué par la scène qui est mis en évidence. Ce rôle en change en fonction du crénau stylistique investi par les artistes, des normes de l'industrie musicale dominante et de l'arrivée de nouveaux outils qui permettent de contourner les circuits existants. Devant ainsi traiter avec un environnement qui les soutient plus ou moins, les artistes délivrent en retour des discours sur la scène, qui influencent son image.

3. La scène et le son : des différences de pratiques qui influencent l'image du local

Le rôle qu'a occupé la scène locale dans le parcours des différents artistes a une influence sur le regard que ceux-ci portent sur cet espace. Cela se retrouve notamment dans des propos tenus sur l'existence d'une « scène » ou d'un « son » local. Pour cela, il est possible de reprendre la distinction entre les deux termes effectuée par Elsa Grassy. Etudiant le discours géographique sur les musiques populaires aux Etats-Unis, elle note l'existence de différentes manières de traiter de cet ancrage local. Dans certains cas, la musique est abordée à travers l'existence d'une « scène ». La relation entre la musique et le lieu relève alors de la localisation. Elle écrit que « le lieu, au moment de la scène, ne détermine pas musicalement la communauté qui l'occupe : au contraire, c'est elle qui contribue à sa réputation. Point de rendez-vous, le lieu n'est pas perçu comme responsable de la dynamique musicale. » (2010, p.110-111).

Dans d'autres cas, le signifiant spatial peut-être utilisé avec la volonté de qualifier un type de musique. C'est ce que Grassy appelle le « son ». Contrairement à la scène, le son « suggère un rapport quasiment organique entre musique et lieu » (p.113). Ce dernier correspond à la « signature musicale » du lieu évoqué. Mais l'existence d'un son implique également un « horizon d'attente » (p.129) vis-à-vis de la musique produite dans l'endroit désigné.

Pour Grassy, il existe une progression historique entre scène et son. Alors que la première signe le début d'une association entre musique et lieu, le second intervient dès lors qu'il existe une tradition musicale ancrée localement. Une fois le son bien établi, il poursuivra sa trajectoire en se détachant de son lieu d'origine. Il deviendra un « style », soit un « ensemble de caractéristiques techniques maîtrisables pour le musicien, d'où qu'il vienne et où qu'il soit » (p.139).

La question de la scène et du son se retrouve dans les discours des acteurs du rap à la fois à Atlanta et dans le Nord de la France. Dans le Nord, certains acteurs considèrent qu'il y a

bien eu la volonté à une période d'établir une esthétique propre à la région. D'après Paranoyan, certains traits caractéristiques au rap du Nord seraient encore perceptibles :

> « Le rap du Nord, tu ne peux pas trop faire des trucs flachy, *in* et tout. C'est-à-dire qu'ici, si tu fais une scène où c'est gratuit, où tout le monde peut venir, tu vas mettre un rappeur un peu *in*, flashy et un rappeur un peu *roots*. Les gens, c'est le *roots* qu'ils vont aimer, et le *fashion* ils vont s'en désintéresser. Donc dans le Nord t'as ça. » (15/06/12)

La plupart des acteurs interrogés s'accordent sur le fait que le rap du Nord n'est pas un rap festif. Il s'agirait d'un rap aux instrumentaux* sombres, mettant plus l'accent sur le contenu des paroles. Saïdou évoque le fait que, dans le Nord, « tu étais jugé uniquement sur le fond et pas sur la forme » (24/09/14), considérant qu'il y a rarement eu des discussions sur des sujets tels que le *flow* des rappeurs.

Pourtant, les acteurs locaux refusent de rattacher ces caractéristiques à un « son ». La plupart des personnes interrogées préfèrent l'emploi de mots alternatifs, comme ceux de « couleur » ou d'« école ». Pour certains acteurs, cette absence de « son » local est à lier au fait qu'aucun rappeur du Nord ne se soit jusqu'ici vraiment exporté à l'échelle nationale. C'est ce que déclare Saïdou :

> « Ce qui fait un son, c'est sa popularité. Tant qu'il se popularise pas, tu peux pas avoir de son. C'est super hétérogène. Je pense que c'est peut-être le problème. A la fois peut-être tant mieux, et à la fois je me suis pas posé la question. Ça voudrait dire quoi pour le hip-hop un son du Nord ? Ça voudrait dire qu'il y aurait une révolution dans la musique, dans le rap nordiste. Là pour l'instant, les instrus* elles ressemblent à ce qui fonctionne. Je pense que ça ressemble plus à du rap français. Il y a du son rap français. » (24/09/14)

Cette absence d'exportation du « son » local a deux conséquences pour la scène. D'une part, alors que les rappeurs émergeant à Atlanta doivent se placer par rapport à une tradition musicale locale, certains artistes originaires de Lille peuvent tout à fait affirmer faire du rap sans se rattacher à une histoire du rap du Nord. Lorsque je demande au rappeur Pink Tee, émergeant au début des années 2010, si son rap a été influencé par le fait de venir de Lille, il répond par exemple :

> « Pink Tee : Non, je pense pas. C'est plus ce que j'écoute qui a influencé ma manière de rapper.
>
> **SG : Tu aurais pu faire le même type de rap si tu étais venu d'une autre région de France ?**
> Pink Tee : J'aurais pu. Mais j'aurais pu être influencé aussi par d'autres personnes ayant déjà atteint une sorte de reconnaissance nationale ou régionale. Alors que ici, c'est pas… Il y a encore beaucoup de choses à faire de ce côté-là. […] Là j'avais juste ce que j'écoutais comme influence. J'avais pas non plus à essayer de me calquer ou de marcher dans le créneau de quelqu'un… » (04/10/14)

D'autre part, l'absence de rappeurs ayant percé nationalement entraîne un manque de structuration de la scène locale. Pour certains, cette situation ferait qu'il n'y a plus de « scène » à Lille. C'est ce que déclare le manager* de la Jonction :

> « La scène hip-hop ? Ben elle existe à Paris parce que les moyens de la rassembler sont là. Il y a beaucoup de concerts, donc il y a beaucoup de rencontres où la scène se croise. A Lille, comme il n'y a pas beaucoup d'événements, de lieux mythiques où les gens se rassemblent, il n'y a plus de scène. Avant il y en avait une. Il y avait beaucoup de concerts où les gens se croisaient. Aujourd'hui, tu en as largement moins. Tu en as même très peu maintenant, donc il n'y a plus de scène. Elle existe sur Internet, séparément, amicalement, mais elle n'existe pas réellement. Il n'y a pas d'entraide, pas de labels, pas de plateforme, il n'y a plus d'événements comme à une certaine époque. » (Abdel Aderdour, 31/01/13)

La « scène » lilloise semblerait donc atomisée en différents groupes qui n'ont pas les moyens de se rencontrer. Cette situation est renforcée par l'usage d'Internet, qui pousse les rappeurs à privilégier la sphère virtuelle par rapport à l'investissement des réseaux locaux.

A l'inverse, à Atlanta, l'enquête de terrain a permis de voir l'existence d'une multitude de « sons » originaires de la ville. Dans les *open mics* locaux, il était souvent facile d'associer les performances des rappeurs à un type de rap originaire de la ville, qu'il s'agisse du *crunk**, du *snap** ou de la *trap*. Néanmoins, si l'on reprend la terminologie employée par Grassy, on peut se demander si ces esthétiques ne sont pas plutôt des « styles » dorénavant détachés de leur origine géographique.

En effet, il est possible d'observer dans la scène d'Atlanta des évolutions dans la manière dont se formule l'association entre le rap et le local au fil des années. Cela se retrouve lorsque l'on compare le discours sur la ville tenu par les figures historiques du rap local avec celles qui se retrouvent dans la scène au moment de l'enquête.

Cette célébration du passé musical de la ville s'est retrouvée notamment lors d'un concert déjà évoqué précédemment : celui tenu en février 2013 par Jermaine Dupri pour les 20 ans du label So So Def. Durant l'ensemble de la soirée, les références à Atlanta abondèrent, tant dans le discours des rappeurs que dans la mise en scène conçue pour l'occasion. Un écran géant situé au dessus de la scène diffusait une image montrant un panneau publicitaire sur lequel était inscrit « Atlanta, home of So So Def Records » devant la skyline de la ville (Figure 36). Bien que travaillée sur l'ordinateur, cette illustration était une reproduction d'un panneau que Dupri avait fait placer à la sortie de l'aéroport d'Atlanta pendant plusieurs années. De même, une partie des artistes qui se succédèrent en profitèrent pour remercier le fondateur du label d'avoir diffusé la musique d'Atlanta nationalement et internationalement et de l'avoir « mis sur la carte ».

Figure 36 : Jermaine Dupri rappant au So So Def Anniversary Concert (Atlanta, 23/02/13)

(Photo : S. Guillard)

Durant cet événement, c'est donc l'existence d'un « son » d'Atlanta qui est mis en avant par les artistes et les groupes présents. Ce « son » lie directement la musique produite localement avec la ville, comme le prouve la mise en avant de multiples symboles liés à la ville, allant de sa skyline sur l'écran géant à l'interprétation du morceau « Welcome to Atlanta » en fin de concert.

Néanmoins, cette manière de se référer à la ville semble correspondre à une période passée de son histoire. L'image d'Atlanta et du rap durant ce concert contraste avec celle mise en avant par les acteurs de la scène « underground » rencontrés sur place. Lors de l'enquête, un certain nombre d'artistes associaient leur musique avec un nouveau mouvement portant de le nom de « #New Atlanta ». Si cette expression implique l'existence d'un lien entre le rap local et la ville, il fait l'objet d'un discours différent de celui qui se retrouve chez So So Def. Un promoteur local définit par exemple le mouvement de la manière suivante :

> « Je dirais que c'est comme la Harlem Renaissance. C'est une culture d'artistes, de promoteurs… Et quand je dis artistes, ce n'est pas juste de la musique. C'est des peintres, des écrivains, n'importe quel type d'art auquel tu peux penser. Je pense que c'est la nouvelle génération d'artistes d'Atlanta que l'on retrouve maintenant. […] Et New Atlanta, ce n'est pas que des artistes d'Atlanta. Parce que ce qui se passe maintenant, c'est qu'Atlanta est devenu le New York du hip-hop. C'est la scène. Et on reçoit beaucoup d'artistes de différents endroits qui viennent pour valoriser leur musique. […] Ce sont des artistes de partout qui travaillent à Atlanta.[425] » (Enquêté n°52, 27/03/13)

[425] "I would say it is like the Harlem Renaissance. It is a culture of artists, promoters… And when I say artists, it is not just music. It is painters, writers, whatever type of arts you can think of. I think it is that new generation of Atlanta artists that is going on right now. It is a whole new generation of Atlanta artists that are coming out right now. […] And the New Atlanta is not just artists from Atlanta. Because

Plutôt qu'un « son », c'est l'existence d'une « scène » associée à la ville que le promoteur met ici en avant. Cela signe un changement de la relation entre la musique et la ville. Ayant acquis une visibilité dans le rap grâce aux générations d'artistes précédentes, Atlanta a la réputation d'un foyer de créativité. C'est ce qui pousse le promoteur à comparer « New Atlanta » à la Harlem Renaissance, ce mouvement new-yorkais des années 1920 considéré comme un temps fort de la culture noire aux Etats-Unis. Bien que porté par le jazz et par quelques grands écrivains, ce mouvement est plus associé à une période de bouillonnement intellectuel et artistique qu'à un courant uniforme. Il a contribué à faire de Harlem la première « mecque noire » aux Etats-Unis, titre qui est repris depuis par Atlanta.

L'émergence de « New Atlanta » témoigne donc d'une évolution de la place de l'appréhension de la musique localement : alors qu'il s'agissait au début des années 2000 de définir un « son » pour la ville, il s'agit dorénavant de la revendiquer comme une « scène ». Atlanta n'est plus un objet à représenter, mais un cadre dans lequel se font les pratiques.

Le rap d'Atlanta semble emprunter la trajectoire inverse de celle identifiée par Elsa Grassy. C'est par le biais d'un « son » qu'Atlanta est mise sur la carte du rap. Dès que la ville s'est affirmée, c'est au contraire la diversité des productions locales que les acteurs de la scène cherchent à mettre en valeur. Le passage du son à la scène est alors le signe d'une ville qui arrive à s'imposer comme une capitale du monde du rap.

Ce changement reflète sans doute aussi une évolution du contexte dans lequel est produit le rap aux Etats-Unis. Au moment de l'apparition du mouvement « New Atlanta », toutes les régions se sont imposées sur la carte du rap national. Il se pourrait alors que le système de production du rap prenne une direction semblable à celle identifiée par Will Straw pour le rock indépendant au début des années 1990. Ce dernier montre comment, à cette période, ce genre musical ne possède pas de styles précis associés à des lieux. Il se caractérise par une multitude d'infrastructures disséminées dans différentes villes, qui soutiennent les carrières des artistes de différentes localités (Straw, 1991). « New Atlanta » pourrait donc refléter un monde du rap américain où l'importance de la dimension spatiale baisse sur le plan de l'imaginaire mais augmente sur celui des pratiques.

Alors que les scènes sont un cadre qui permet plus ou moins de porter la carrière des artistes, leurs trajectoires contribuent en échange à façonner la manière dont ils se les représentent. Au fil de ces déclarations sur le « son » ou la « scène » du Nord et d'Atlanta, on observe ainsi une transformation du rôle joué par l'espace dans le rap : d'un cadre de pratique, il devient un élément symbolique, mobilisé au sein d'un discours. Cependant, ce retour aux représentations amène à relire différemment les propos des acteurs du rap sur leur scène : l'enjeu ne concerne plus les images du local véhiculées par les rappeurs, mais l'existence d'esthétiques musicales associées à certains endroits. Signant la fin d'un circuit entamé dans les scènes locales, cette transformation de certaines esthétiques en « sons » associés à un lieu annonce alors le début d'une nouvelle étape : celle de sa circulation dans d'autres univers.

---

what you are getting now is Atlanta has become the New York of hip-hop right now. It is the scene. And you are getting a lot of artists from different areas to push out their music. […] It is artists from all areas that are working in Atlanta."

III. « Trap(ped) on the way » : Les circulations et les appropriations des styles musicaux entre les scènes

« Tous les styles cool commencent comme un petit truc de quartier
Regarde le blues, le rock, le jazz, le rap
Je ne parle même pas juste de la musique
Tous le reste aussi
Au moment où ils atteignent Hollywood, c'est fini
Mais pas de soucis
On va juste continuer à créer et à faire d'autres choses »

« All the fresh styles always start off as a good little hood thing
Look at blues, rock, jazz, rap
Not even talkin about music
Everything else too
By the time it reach Hollywood it's over
But it's cool
We just keep it goin and make new shit »

(Outkast, « Hollywood Divorce », 2006, AA22)

Une fois que les rappeurs se sont exportés hors des scènes, c'est au tour des « sons » élaborés sur place de circuler entre différentes localités.

La diiffusion de « modes » culturelles à grande échelle a souvent été considérée comme élément néfaste par les artistes. Comme le rappe le groupe Outkast, dans la citation ci-dessus, l'adoption d'une mode par la sphère du *mainstream* symboliserait la perte de l'authenticité de ces styles conçus au départ pour les « quartiers ».

Cette interprétation rejoint certains travaux de recherche en sciences sociales, dans lesquels la diffusion de « modes », qui plus est lorsqu'elles sont importées des Etats-Unis, est mal perçues. Bourdieu et Wacquant incitent par exemple à se méfier de l'importation de certains concepts, qui sont employés pour désigner une situation supposément générale, alors qu'ils se rapportent en fait à un contexte particulier (Bourdieu, Wacquant, 1998). Ces processus de diffusion ne doivent pas pour autant être perçus comme le symbole d'une uniformisation : bien que manifestant un « impérialisme culturel », des termes se diffusent parce qu'ils permettent d'apporter des éléments nouveaux à un débat strictement local.

Si les travaux menés sur la mondialisation du rap ont tenté de montrer comment celui-ci s'adaptait aux contextes locaux (Mitchell, 2001, Bennett, 2000), peu de travaux ont observé ce qui se jouait dans le processus de circulation en lui-même. Or, mon enquête de terrain m'a donné l'occasion d'analyser la diffusion à l'échelle globale d'un sous-genre du rap : celui de la *trap music*.

Trouvant ses origines à Atlanta au début des années 2000, ce nouveau style n'obtient une reconnaissance musicale à l'échelle internationale qu'au début des années 2010. Dans nombre d'analyses, il est évoqué comme emblématique d'un nouveau régime de circulation du rap dans lequel les barrières régionales ne compteraient plus. Balaji et Sigler considèrent que la « despatialisation du hip-hop » dans la période récente serait symbolisée par le fait que

« des sous-genres comme la *trap music* d'Atlanta […] sont aussi populaires dans des villes comme Philadelphie, Chicago et New York qu'ils le sont dans le Sud[426] » (Sigler, Balaji, 2013).

Suite à son émergence à Atlanta, la diffusion de ce style musical l'amène à être adopté non seulement dans d'autres scènes locales des Etats-Unis mais aussi du reste du monde. Au début des années 2010, il arrive notamment en France où il s'impose progressivement comme une nouvelle norme dans le paysage du rap national. Les enquêtes menées à cette période ont permis d'observer à la fois des moments de sa diffusion et des changements progressifs auxquels le style a pu être soumis.

L'historique de la *trap music* et de sa diffusion ayant déjà été traité par de blogs musicaux, je chercherai plutôt à me focaliser sur les usages de ce sous-genre par différents individus, et sur les pratiques qui y sont associées. Pour cela, chacun des terrains d'enquête sera utilisé comme une porte d'entrée permettant d'observer différents moments de cette mode. Cette étude amènera à voir comment, à différentes étapes de sa circulation, des changements s'opèrent dans la définition de ce style, mais aussi dans son rapport aux lieux.

1. « This is our sound » : la cristallisation d'une association entre une musique et un lieu à Atlanta

Dans les entretiens à Atlanta, lorsqu'était évoquée la question de l'existence d'un « son » associé à Atlanta, la plupart des acteurs interrogés cherchaient plutôt à défendre l'existence d'une diversité de styles. Un journaliste déclare :

> « Beaucoup de gens vont penser qu'il y en a [un son] parce que c'est ce qui est pop sur le moment. Donc, beaucoup de gens ont pensé que c'était le *crunk**. Les gens pensaient que c'était seulement du Lil Jon et que l'on faisait des trucs du genre : « Yeah !!! Oh !!! » Mais personne ne parle comme ça. Ça s'est retrouvé dans les clubs, et on l'a écouté, mais personne n'a jamais marché dans les rues en disant « what ??? ». Et puis il y a eu les gens comme T.I. et Young Jeezy, ou même Gucci Mane. C'est une partie d'Atlanta aussi, mais ce n'est pas ce que tout le monde fait. C'est populaire, et ça l'est depuis longtemps, mais tout le monde ne rappe pas sur le *trap*.[427] » (16/02/13)

Si les acteurs locaux cherchent à montrer que la scène d'Atlanta ne se limite pas à la *trap*, c'est pourtant ce style musical qui est, durant les années 2010, largement associé à la ville par certains acteurs extérieurs. Pour un *A&R** chez Atlantic Record, cette association est perpétuée par les grands labels, dont les responsables viennent en ville pour chercher des rappeurs correspondant à ce profil :

---

[426] "subgenres such as Atlanta's trap music […] are as popular in cities such as Philadelphia, Chicago, and New York as they are in the South."

[427] "A lot of people think that there is because of whatever is pop at the time. So, many people thought it was *crunk* music. People thought it was only Lil Jon and that we were doing stuff like: "yeah!!! Oh!!!" But nobody talks like that. You have found that at the clubs and we've been listening to it, but nobody has been walking in the street saying: "what???" Then you had guys like TI and Young Jeezy, or even Gucci Mane. That's part of Atlanta too, but that's not what everybody does. It is popular, and it has been for a while, but not everybody here is rapping about trapping."

> « Il y a clairement un stigmate lié au fait d'être un artiste d'Atlanta. Si tu viens d'Atlanta et que tu fais de la musique urbaine, ils vont supposer que tu fais un certain type de musique. Donc, pour avoir de la crédibilité, si tu es un rappeur qui fait de la *trap*… Disons que tu es né à Atlanta, que tu passes la plupart du temps dans l'Ohio, mais que tu passes tes étés ici, et que tu fais de la *trap music*… Oui, ça va probablement te servir de revendiquer Atlanta plutôt que l'Ohio[428] » (Enquêté n°44, 20/02/13)

Au début des années 2010, la relation entre Atlanta et la *trap* s'apparente donc à une prophétie auto-réalisatrice : ce serait l'image de la scène portée par les responsables des grands labels qui pousserait les artistes à revendiquer cette association, dans le but d'anticiper des injonctions venant du haut. Si la *trap* n'est pas le seul type de rap présent à Atlanta, d'où vient alors cet ancrage fort à la ville ?

Au fur et à mesure de l'enquête de terrain menée sur place, il est apparu que, loin de s'être imposée directement, l'association entre le style et Atlanta est le résultat d'un processus qui, depuis les studios jusqu'aux clubs locaux, a poussé certains acteurs à l'ériger en emblème de la scène. Atlanta n'est pas seulement un point de départ de la diffusion de la *trap* music, mais aussi un contexte dans lequel l'association entre ce style et un lieu a été travaillée, avant d'être reprise par des acteurs extérieurs. C'est ce que révèlent les discours de plusieurs personnalités de la scène, dont le parcours les a progressivement amenés à se réclamer de ce style.

a) La genèse d'un son : les origines de la trap *selon DJ Toomp*

Style particulier à Atlanta, la *trap music* l'est entre autres en raison de ses caractéristiques sonores. Durant l'enquête de terrain, ce sont donc des DJ et des *beatmakers** qui ont apporté des éclaircissements sur les origines de ce type de rap. L'un d'eux, notamment, a apporté des ressources décisives à cette étude : DJ Toomp.

Producteur largement reconnu dans le rap américain, DJ Toomp a travaillé avec de nombreux artistes de premier plan dans le pays, allant de Jay-Z à Rick Ross, en passant par Kanye West. C'est surtout avec un rappeur d'Atlanta, T.I., qu'il a effectué ses collaborations les plus récurrentes. Selon lui, ce sont justement ces séances de travail qui les auraient conduits à créer le style aujourd'hui qualifié de *trap music*. Il raconte :

> "Ça a commencé avec pas mal de sons d'orchestre, des sons d'instruments à cordes et de cuivre Vraiment, j'avais l'habitude de prendre de la musique classique de certains artistes, de la sampler et de mettre sur des rythmes de 808 [le TR Rolland 808, un modèle de boîte à rythme] derrière. Mais, après un certain temps, j'ai eu mon propre synthétiseur et je me suis dit : "J'ai mon matos, je n'ai plus à faire du sample. Je peux jouer moi-même ces

[428] "There is definitely a stigma as it relates to be an artist from Atlanta. If you are an urban artist from Atlanta, they will assume that you are doing a certain type of music. So to link credibility, if you are trying to be a trap rapper... Let's stay you are born in Atlanta, you spend most of your time in Ohio, but you spend your summers here, but you are doing trap music... Yeah, it will probably benefit to claim Atlanta more than Ohio."

> accords." Et c'est comme ça que j'ai pu insérer ces parties d'instruments à cordes et à vent dans un arrangement fait avec le 808. C'est ce que les gens ont commencé à appeler *trap music*. Et moi et T.I., on a amené ça. On a inventé ça. C'est notre truc. […] Et puis il y a eu des Jeezy qui sont arrivé après. Il avait son style, mais c'était clairement influencé par des morceaux comme "Be Easy". […] Quand tu penses à la trap music, tu ne peux penser à n'importe qui d'autre qu'à moi et à Tip.[429] » (15/03/14)

C'est donc dans la continuité d'un processus de création que Toomp en vient à élaborer un son qui sera par la suite qualifié de *trap music*. Selon lui, l'origine du style serait à chercher dans le deuxième album de T.I., intitulé *Trap Muzik*, sorti en 2003. C'est le single* « 24's », qui aurait posé les bases du style.

A ce moment, le *trap music* correspond avant tout à un certain son, que le DJ et *beatmaker** décrit de la manière suivante :

> « Clairement, des percussions de 808, assurément. Particulièrement une basse avec beaucoup de *decay*[430], de "prrrr", beaucoup de graves. Il doit y avoir ça. La plupart des sons, dans la *trap music*, ils viennent de la boîte à rythme 808, le Rolland TR 808, qui est une boîte à rythme qui a existé pendant des années. Beaucoup de sons d'orchestres qui font « plum plum plum ». Quelques sons de cordes et cuivres.[431] » (15/03/14)

Pour Toomp, la désignation de ce type de son sous le nom de « trap music » ne provient pas des caractéristiques instrumentales des morceaux, mais du sens que T.I. y aurait associé *a posteriori*. Avant son utilisation dans le rap, le terme « trap » est un mot d'argot employé par les trafiquants de stupéfiants. Dans ce milieu, une « trap house » désigne une maison, généralement abandonnée, dans laquelle un dealer fabrique, achète et vend son produit. Cet imaginaire est central dans l'album *Trap Muzik*. Il se retrouve dès la pochette de l'album, où T.I. pose devant un bâtiment délabré que l'on devine être celui d'une *Trap House* (Figure 37). Il est également présent dans les paroles du rappeur, la plupart des morceaux de l'album évoquant la vente de drogue.

---

[429] "It started with a lot of orchestra sound, like a lot of strings and brass. Really, I used to take classical music from certain artists and sample those sounds and put 808 beats behind them. But after a while, after I got my own keyboard or whatever, I was like: "I have my shit, I don't have to sample this no more. I wanna play some of these chords". And that how I've been able to put those strings and those horns in an arrangement with the 808. That's what people started to call trap music. And me and TI, we brought that out. We invented that. It is our thing. […] That's ours! And then you've got the Jeezy who came later on. He had his style, but it was definitely influenced by songs like "Be Easy". We actually named TI's second album "Trap Muzik" because that was the feel. When you think about trap music, you can't think about anybody else than me and Tip."

[430] Sur un synthétiseur, le *decay* est un paramètre permettant de régler le temps qu'un son met à redescendre de son niveau maximum avant de disparaître.

[431] "Definitely, 808 drums for sure. Especially with the decay bass, the 'prrrrrr', the low end. It got to have that. Most of the sounds, when it comes to trap music, it comes from the 808 drum machine, the Rolland TR 808, which is a drum machine that has been around for years. A lot of orchestra sounds doing like "plum plum plum". A few strings and horns."

Figure 37 : Pochette de l'album Trap Muzik de T.I. (2003, AA6)

Pourtant, au moment de la sortie de *Trap Muzik*, ces références ne sont pas neuves chez T.I. Son passé de trafiquant de drogue est un élément qu'il met en avant dès le début de sa carrière. Dès son premier album, sorti deux ans auparavant, le rappeur évoque de manière appuyée son lien avec les « dealers dans le *trap* » (*dope boyz in trap*, « Dope Boyz », T.I., 2001). La référence à ce lieu du trafic de drogue se trouve aussi dans la scène avant sa mobilisation par T.I. Il est dès 2000 le sujet d'un morceau d'Outkast, « Snappin and Trappin », sur l'album *Stankonia*.

Avec *Trap Muzik*, les choses changent non pas en raison des images utilisées par le rappeur, mais de l'impact de l'album. Alors que le premier disque de T.I. avait été un échec commercial, conduisant à la rupture de son contrat avec le label Arista, le deuxième est un succès. Il est certifié disque d'or moins de 4 mois après sa sortie[432].

L'album symbolise le début d'un nouveau son qui sera par la suite associé à Atlanta. Pourtant, la création des instrumentaux* ne s'était pas faite au départ avec la volonté de « représenter » la ville ou de retranscrire une ambiance qui lui est propre. DJ Toomp déclare :

> « Je ne peux pas vraiment dire que ça vient du fait d'être ici. J'aurais pu être n'importe où quand ce truc est sorti. Notamment, si j'avais été sur la côte Ouest et que j'avais décidé de faire, ça aurait été quelque chose que j'aurais juste fait en me levant. Et ça aurait été le nouveau son de la côte Ouest. […] C'est quelque chose qui relève plus de l'individuel que de ma présence dans le Sud.[433] »

[432] Source : http://www.riaa.com/gold-platinum/, consulté le 11/07/16

[433] "I can't really just say it came from being from here though. I could have been anywhere when that shit came out like that. Especially if I was in the West Coast and decided to do that, it would have been something that I woke up and did. And it would have gave the West Coast new sound. [...] It is just on the individual more than me being in the South."

De même, si la *trap music* semble pour Toomp avoir des caractéristiques bien définies, le processus de création de l'album ne se fait aucunement avec l'idée de créer une nouvelle esthétique ou un nouveau sous-genre :

> « Honnêtement, on n'essayait même pas de vendre une marque ou un son. On essayait de vendre l'artiste plus qu'autre chose. On voulait juste être sûrs que T.I. sorte plus que… On ne s'est même pas imaginés apporter un nouveau son. On ne l'a remarqué que deux ans après. Avant ça, on faisait juste les choses. Et puis, les gens ont commencé à nous dire : « vous savez, vous êtes ceux qui ont ramené ça ! » Et moi j'étais là : « Sérieusement ? Ah, ok ! » Mais je ne m'en était pas rendu compte. On faisait juste les choses.[434] »

Bien que Toomp reconnaisse aujourd'hui avoir inventé un style particulier, il s'agit alors seulement de répondre aux besoins d'un artiste qui cherche à revenir sur le devant de la scène. Si l'album de T.I. est un succès, les différents éléments des morceaux ne sont pas totalement neufs, malgré une empreinte sonore légèrement différente du premier album. Pour observer la manière dont la *trap* s'impose comme un son localisé, il est donc nécessaire de comparer l'expérience de DJ Toomp avec des usages ultérieurs du terme, au sein même de la scène.

b) Un son d'Atlanta ? La réappropriation de la trap *au croisement du rap et de l'electro*

En juin 2013, l'hebdomadaire culturel *Creative Loafing* consacre un dossier spécial à la scène musicale d'Atlanta. Intitulé « The Faces of Atlanta Music », il se donne pour objectif de faire le portrait de différents artistes, afin de présenter un aperçu des genres musicaux pratiqués au sein de la ville. Parmi cette galerie se retrouve un article consacré à un DJ local spécialisé dans l'*Electronic Dance Music* (EDM) : Adrian Sosebe (Radford, 2013, PR43). Ce dernier est décrit comme une figure de proue dans la montée en puissance d'un nouveau style d'électro, un mélange de morceaux de *trap* music et de rythmes de l'EDM. Adrian Sosebe est devenu un maillon central de cette nouvelle scène grâce à un blog, *The Freak Beat*, qui sert de canal de diffusion pour les artistes investis dans le genre. Il explique les raisons qui l'ont poussé à effectuer ce mélange musical :

> « J'ai grandi à Atlanta, près de Boulevard [une avenue d'Atlanta, localisée dans le quartier de Old Fourth Ward] dans une rue qui est maintenant gentrifiée. Dans les années 80, il y avait des dealers de drogue dans les rues et des fioles de crack partout. Pour moi, la *trap* illustre parfaitement ce qu'est la galère (*hustle*) d'Atlanta. Atlanta est un gros carrefour de la drogue, et la *trap* évoque le cercle vicieux de la vente de drogue, ou de l'usage de

[434] "Honestly, it wasn't even the fact that we were trying to brand and market that sound. We were branding the artist more than anything. We just wanted to be sure that TI just come out more than… We didn't even look at us bringing out a new sound. We didn't noticed that until two years later. Before that, we were just doing what we do. And then people started to tell us: "you know, you are the ones who brought that out!". I was like: "for real? oh, ok!" But I didn't know that. We were just doing what we do."

> drogue pour acheter plus de drogue. Tu es enfermé (*trapped*) dans ce mode de vie : vendre de la drogue pour se payer des vêtements, ou juste pour s'en sortir.
>
> Quand je suis revenu à Atlanta en 2003, après des études de cinéma à NYU, j'ai commencé à travailler en tant qu'assistant de production sur les vidéos de Jeezy, T.I., et d'autres gens ayant inventé l'expression "*trap music*". […] J'étais à fond dans cette sorte de combinaison de hip-hop et de musiques EMD/club, et je gravitais autour de la *trap* car c'est un son distinctif d'Atlanta. J'ai posté du dubstep, mais cela vient du Royaume-Uni. Mais j'ai grandi à Atlanta, et la *trap* c'est notre son.[435] » (Sosebe *in* Radford, 2013, PR43)

Le discours d'Adrian Sosebe contraste avec celui de DJ Toomp. S'investissant dans la scène locale après que l'usage du terme *trap*, et du style qui l'accompagne, se soit largement diffusé dans la scène rap locale, il associe ce son à la ville d'Atlanta. Cette mise en relation lui apparaît d'autant plus légitime qu'elle entre en lien avec sa propre expérience de la ville, acquise dans son enfance dans le quartier d'Old Fourth Ward. La valorisation de la *trap* sert donc sa volonté de construire et défendre un style musical local, plutôt que d'encourager ceux venant d'ailleurs.

La reprise de la *trap* par le DJ plusieurs années après sa création au sein de la scène rap locale entraîne ici un changement du lien de cette musique avec la ville. Elle s'accompagne également d'une exportation du style en-dehors du monde du rap. Bien qu'il ait pris connaissance de cette musique grâce à son contact avec des figures locales de ce genre musical, Adrian Sosebe opère avant tout dans le milieu des musiques électroniques. S'il reprend certains éléments de la *trap*, c'est pour en faire un nouveau style au sein de l'EDM, en le mélangeant avec des rythmes propres à ces musiques.

Ce changement stylistique met la *trap* en contact avec un public différent. Alors que DJ Toomp et T.I. sont issus d'une scène rap fréquentée quasi-exclusivement par des populations noires, Adrian Sosebe est un DJ blanc, investi dans un genre musical lui-même souvent associé à cette catégorie de population. Sa récupération de la *trap* n'est d'ailleurs pas sans poser problème auprès de certains amateurs de rap. Le DJ explique :

> « Mon label, Freakstep, a récemment sorti une série de compilations appelées *Trap Check*, sur *LiveMixTapes.com*, et elles ont eu plus de 200 000 lectures, mais on a eu beaucoup de commentaires d'amateurs de hip-hop qui traitent Freakstep de tous les noms. Il y a eu un

---

[435] "I grew up in Atlanta, near Boulevard on a street that's now gentrified. In the '80s, there were drug dealers in the streets and crack vials everywhere. For me, trap music epitomizes what the Atlanta hustle is all about. Atlanta is a big drug center, and trap is about being in the cycle of selling drugs, or using drugs to buy more drugs. You're trapped in the lifestyle: selling drugs so you can afford clothing, or just get by.

When I moved back to Atlanta in 2003 after studying film production at NYU, I started working as a production assistant on videos for Jeezy, T.I., and other people who coined the phrase 'trap music'. [...] I was into a combination of that kind of hip-hop and EDM/club music, and gravitated toward trap because it's a distinctively Atlanta sound. I had been posting dubstep, but it's from the U.K. Atlanta is where I grew up, and trap music is our sound."

> vrai dédain envers les raveurs qui s'impliquent dans le hip-hop. Pour les gens qui laissaient ces commentaires, c'est un peu comme si les Blancs cooptaient la *trap*. Ce dont ils ne se rendent pas compte c'est que la plupart des artistes sur la compilation ne sont pas blancs et sont les mêmes producteurs qui font des instrus* de hip-hop. Mais tu vas toujours avoir avec des commentaires tarés si tu fais des choses bien, donc je ne m'en fais pas.[436] » (Sosebe *in* Radford, 2013, PR43)

Malgré les critiques, l'action de Adrian Sosebe, combinée à celle d'autres DJ, entraîne la cohabitation dans la première moitié des années 2010 à d'Atlanta de deux types de *trap* : l'une liée à la scène rap et l'autre inscrite dans l'univers des musiques électroniques. Bien que ces deux types de musique ne soient pas joués dans les mêmes endroits, ni auprès du même type de public, plusieurs personnes au cours de l'enquête naviguaient d'une scène à l'autre, soit en tant qu'artiste, soit en tant que simple auditeur, avec la volonté de découvrir ce mélange inédit entre rap et EDM.

Ainsi, au sein de la scène musicale d'Atlanta, la *trap music* est sujette à un certain nombre d'évolutions dans le temps. Les deux acteurs étudiés montrent que ces changements se manifestent sur trois plans différents : en termes de genre musical, de populations concernées, et de relation à la ville.

Conformément à ce qui avait été observé dans les chapitres précédents, l'association entre un son et un lieu ne se fait pas d'emblée dans le cas de la *trap music*. C'est une évolution sur le long terme qui conduit à faire évoluer le discours des acteurs, depuis DJ Toomp, qui affirme seulement « faire les choses », à Adrian Sosebe, qui déclare que « la trap c'est notre son ».

Dans cette première étape de la circulation de la trap, l'élaboration du style et son association à un lieu pourrait être décrite comme un processus de cristallisation. L'apparition de la *trap music* à Atlanta se fonde en effet sur la reprise d'un certain nombre d'éléments sonores, discursifs et visuels qui étaient déjà présents dans la scène rap locale auparavant. Cependant, elle les rassemble sous une même étiquette et produit un élément nouveau : un style musical à part entière, qui devient peu à peu associé à un lieu bien défini.

Au milieu des années 2010, la *trap* semble montrer des signes d'essoufflement, à la fois localement et nationalement. Bien que des esthétiques inspirées par ce style soient reprises par de nombreux rappeurs en dehors d'Atlanta, sa revendication par les rappeurs diminue. Une recherche sur la base de données de paroles de rap sur le site Rap Genius montre que la mention du terme « trap music » atteint un pic en 2010, avant de baisser progressivement par la suite[437].

---

[436] "My label, Freakstep, recently released a comp series called *Trap* Check on LiveMixTapes.com and it got over 200,000 plays, but there were a lot of comments from hip-hop heads calling Freakstep all of these really explicit names. There's a real disdain toward ravers getting in on hip-hop. To the people leaving those comments, this is like white people co-opting trap. What they don't realize is that most of the artists on the comp aren't white and are the same producers who make hip-hop beats. But you're always going to have crazy comments if you're doing something right, so I don't worry about it."

[437] Source : http://genius.com/rapstats?q=trap%20muzik%20%2B%20trap%20music, consulté le 11/07/16

Cela coïncide avec des discours tenus par certains acteurs d'Atlanta, pour qui la *trap* serait un style dépassé dans une scène où les modes changent régulièrement. C'est ce qu'explique un organisateur de *battles** :

> « On se réinvente tous les deux ou trois ans. Revenons en 2003-2004 : il y avait le *crunk**, avec Lil Jon et les Eastside Boyz. […] Mais ensuite, il y a eu le *snap**. […] ça a marché jusqu'en 2008. Mais en meme temps, il y a eu la trap. […] C'était plus ou moins une réponse au côté pop et dansant dans la *snap**. C'était l'idée de rapporter le *gangsta rap* en l'appelant *trap* […]. Maintenant, on commence à sortir de l'ère de la *trap*. On entre dans une ère différente qui est symbolisée par le vocoder[438], comme le fait Future [un rappeur local].[439] » (Enquêté n°41, entretien réalisé le 15/02/13)

Pourtant, au moment où la scène rap d'Atlanta semble se distancier de la *trap*, celle-ci reste populaire hors de la ville, et s'exporte notamment dans d'autres pays. Comment dès lors est gérée l'adoption de cette musique qui s'était définie au départ en lien avec Atlanta ? Pour observer cela, on peut s'intéresser aux acteurs qui participent à son importation dans le contexte français.

2. « Traveling overseas » : les appropriations multiples de la *trap* dans le contexte français

Lorsque je commence en 2012 mes premières enquêtes de thèse, la trap est un élément peu présent dans les événements que j'observe en France. Si je suis au fait de la tendance avant mes séjours aux Etats-Unis, c'est lors de mon terrain à Atlanta que j'ai l'occasion d'approfondir l'étude de cette tendance stylistique.

Pourtant, les choses changent au retour d'un de mes terrains dans la capitale de Géorgie en 2013. En me rendant dans plusieurs soirées rap à Lille et Paris, je découvre des DJ qui jouent le même type de musique que celle entendue quelques mois auparavant dans les clubs d'Atlanta.

Progressivement, la trap devient une mode qui prend de la visibilité en France, à la fois dans le domaine du rap et dans celui des musiques électroniques. Le cas de différents acteurs met en évidence les processus par lesquelles cette nouvelle tendance s'insère dans le paysage musical français.

a) La trap music : une mode de plus dans le milieu électro ?

[438] Abréviation de « voice encoder ». Appareil permettant un traitement de la voix de manière à la changer en un son synthétique.

[439] "We reinvent ourselves every two or three years. Let's go back to 2003-2004: we had *crunk* music, with Lil Jon and the Eastside Boyz. […] But then, you had snap music. […] It was happening until 2008. But at the same time you had trap. […] It was pretty much a response to snap being pop and dance oriented. It was more about bringing back gangsta rap and calling it trap […] Now, we are beginning to get out of the trap area. We are entering a really different area symbolized by the vocoder, like Future."

C'est lors des enquêtes menées entre Lille et Paris en 2014 que je rencontre Etienne Choteau, le DJ et fondateur de l'association Wesh bien ou bien?. Celui-ci organise des soirées dans les clubs des deux villes. Cette structure étant spécialisée dans les événements mélangeant rap et musiques électroniques, Etienne est bien au fait de la mode de la *trap music*. La description qu'il en donne a de nombreux points communs avec celle de DJ Toomp, même s'il ne semble pas accorder de l'importance aux mêmes éléments que le DJ d'Atlanta. Il décrit le style de la manière suivante :

> « A un moment, quand tu as un petit kick de batterie, un truc qui fait « trrr » et que tu as une petite montée là-dessus, ou un morceau un peu musclé, un morceau de rap et d'électro un peu costaud, sur lequel tu as un gimmick de rappeur, pourquoi pas un refrain avec un *chopped and screwed*[440], un petit *drum kit* qui va bien. Pour moi, ça c'est un peu *trap*. » (23/04/14)

Bien qu'il reconnaisse la présence de morceaux de ce style dans ses mix, ou dans les performances des artistes qui jouent dans ses soirées, il est réticent à utiliser le terme « trap music » pour les qualifier. Cela est dû d'abord aux connotations qu'il y associe. Il déclare qu'il « aime bien l'idée de "ça emprunte à la *trap music*", plus que "c'est de la *trap*". Parce que pour moi, la *trap* c'est le ghetto ». En effet, la musique jouée au sein des soirées de Wesh bien ou bien? ne correspond pas tant à la tendance rap de la musique *trap* qu'à sa version mélangée avec des musiques électroniques. Il considère donc que la musique qu'il passe ne correspond pas tant au style originel qu'à une récupération qui s'est faite dans un second temps.

Ses réticences à employer le terme « trap » viennent aussi du fait que, pour lui, la *trap* correspond à une mode, comme il en existe un certain nombre dans les musiques électroniques :

> « Pour moi, la *trap*, c'est un style sans être un style. [...] Tu sais, c'est comme un moment tu as eu le baile funk, le Baltimore club, tout ce genre de truc... [...] Nous, on n'aime pas cette étiquette parce qu'on n'aime pas ce côté musique un peu éphémère. Le baile funk, le Baltimore Club, la Fidget, le dubstep même. Ça a été le truc un peu d'avant-garde à un moment. »

Si Etienne Choteau a des réticences à adopter pleinement la mode de la *trap*, c'est en raison d'une manière particulière de concevoir l'évolution des styles musicaux, sur laquelle il fonde la ligne directrice de son association. Il explique :

> « Tu as vraiment une courbe de hype. Tu es tout en bas, tu as un espèce de truc, c'est vachement avant-gardiste, tu es un mec qui fait ça, ça défonce. Tu grimpes, […] tu es en montée de courbe, tu as plein de mecs qui se mettent à faire ce truc là. […] Il y a un moment, ça passe tellement sur toutes les radios, ça devient tellement mainstream, […] et tout le monde fait exactement le même truc. […] Cette courbe de hype […] fait qu'au final on en a trop entendu parler qu'il y a plus aucun DJ qui le joue. Et puis y a un nouveau style, et c'est mort, c'est fini, on s'en bat les couilles. C'est pour ça que nous, à Wesh, on

[440] Une technique de remix se fonde sur le ralentissement de tempo d'un morceau.

> essaye de programmer des mecs en parlant de musiques électroniques. Après, tous ces hashtags... Pour nous, c'est du hashtag Soundcloud. C'est de la musique électronique, c'est du hip-hop, c'est ce que tu veux... Mais tout catégoriser sous une seule étiquette qui serait trap music, c'est pas fidèle. »

Pour Etienne Choteau, ne pas fonder la promotion de son association ou de ses soirées sur la *trap* est donc avancé à la fois comme un facteur de distinction culturelle et comme l'une des conditions de survie de l'association.

Cet usage de la *trap* est en fait étroitement lié à la manière dont Etienne Choteau a découvert ce style musical. A l'inverse de DJ Toomp ou d'Adrian Sosebe, pour qui ce sous-genre est d'abord associé à la scène locale qu'ils fréquentent, Choteau l'associe à une « musique de l'Internet ». Il entendit parler du style par l'intermédiaire d'un morceau ayant fait l'objet d'un « buzz » en ligne en 2012 : le « Harlem Shake », de l'artiste états-unien Baauer. C'est seulement par la suite, en lisant des articles de blogs musicaux, qu'il a rattaché cette musique à un style musical précis, inscrite dans certaines zones géographiques du pays. Il déclare :

> « Je me souviens d'un article que j'ai trouvé cool de *Tsugi* il y a un an et demi ou deux ans. Il parlait justement de *trap*. Et le mec expliquait un peu tout ça en disant "aujourd'hui on parle de *trap music* à tort et à travers alors qu'à la base, c'est une musique qui vient du Sud des Etats-Unis qui est vachement rappée" »

Alors qu'Adrian Sosebe liait la *trap music* à son expérience d'Atlanta, elle apparaît au contraire pour Etienne Choteau comme une mode ne possédant aucun lien avec le contexte français. Si elle n'est pas dénuée d'ancrage spatial, celui-ci serait plutôt à trouver dans les origines du style, dans le Sud des Etats-Unis. L'exportation du terme hors de ce contexte aurait signé la fin de cette relation au lieu, la transformant en un « buzz » Internet dont la popularité croît rapidement, avant de disparaître.

L'image de la *trap* change pourtant peu à peu avec son importation dans l'Hexagone. Dans le rap français, une nouvelle génération d'artistes commence à connaître un certain succès au milieu des années 2010 en utilisant les rythmiques associées à ce style. Dans cette appropriation, un artiste joue le rôle d'une figure centrale : le rappeur Kaaris.

b) *Kaaris, et l'ancrage de la* trap music *dans le rap français*

Dès le début 2013, quelques morceaux mentionnant le terme « trap », ou s'inspirant du style, se trouvent occasionnellement sur des albums de rappeurs français[441]. Pourtant, aucun artiste ne fait encore de la *trap* un élément essentiel de son image.

[441] C'est le cas par exemple du titre « 9 Trap Music », du rappeur Kéry James, qui sort en janvier 2013 et figure sur son album *Dernier MC*. Dans un article de 2012, *Brain Magazine* considère aussi que le morceau « Wesh Morray », du rappeur Booba, sorti la même année sur son album *Futur*, est l'une des premières adaptations françaises du style (Deshours, 2012, PR20)

Les choses changent avec l'arrivée sur le devant de la scène de Kaaris, un rappeur originaire de Sevran, en Seine-Saint-Denis. Dans un entretien avec le site *Booska-P*, il définit son style musical en déclarant : « Je fais du rap, du gangsta rap. Je fais du rap hardcore, du rap sale. Je fais du trap, du trap music[442] ».

Dans ses interviews, Kaaris semble avoir une acception légèrement plus large de la *trap* que celle mise en avant par les acteurs d'Atlanta[443]. Il explique par exemple à l'*Abcdr du son* :

> « C'est vrai qu'on parle de trap music alors que, finalement, ça ressemble à ce qu'on appelait le dirty south il y a quelques années… En plus lent peut-être et avec un nouveau style de flow, plus saccadé. » (Baltzer et Maizi, 2013, PR1)

Au lieu d'isoler la *trap* comme un style musical à part entière, Kaaris la met en lien avec une tendance plus générale du rap américain, celle pratiquée dans le Sud du pays, dont le terme « trap » ne serait qu'une nouvelle dénomination. Cet élargissement stylistique s'accompagne d'une évolution géographique de son origine. Lorsqu'il fait référence aux sons locaux qui l'ont influencé, il met autant Atlanta en avant que d'autres villes des Etats-Unis, telles que Chicago. Il déclare :

> « Au départ, c'était New-York. Comme tout le monde je pense, Queensbridge : Nas, Mobb Deep et compagnie. Maintenant, un peu plus Trap… Trap music, Chicago ! Un dérivé du Dirty en fait, mais un peu plus sale, un peu plus dansant. » (Denoyer, 2013, PR19)

Si Kaaris a une approche beaucoup plus généraliste de la *trap* que celle qui était mise en avant par les DJ d'Atlanta, c'est en raison d'une certaine démarche revendiquée par le rappeur : son objectif n'est pas tant de retracer l'historique du terme que de valoriser certaines tendances du rap américain qui lui semblent sous-évaluées dans le paysage musical français. Dans certaines interviews, il évoque le fait que les goûts musicaux des auditeurs de rap français seraient construits selon certaines normes, qu'il désirerait faire évoluer en proposant une autre approche. Lorsqu'il parle de son style de rap, il déclare :

> « C'était quelque chose que je faisais déjà sauf qu'on a ralenti le beat… Et que, généralement, les Français ont un problème quand le beat est ralenti. Mais ils vont apprendre. De toute façon, on ne va leur donner que ça. Sauf s'ils veulent continuer à écouter le passé mais ça c'est leur problème. » (Baltzer et Maizi, 2013, PR1)

---

[442] « Interview Z.E.R.O de Kaaris », *Booska-P*, mis en ligne le 06/06/2012 sur http://www.booska-p.com/video-kaaris-interview-z-e-r-o-v920.html

[443] A une époque où la *trap* commence tout juste à être pratiquée par des rappeurs français, le discours de Kaaris sur le style est d'ailleurs parfois décalé par rapport à l'acception du genre qui s'établira quelques années après. C'est ainsi que, dans la citation précédente, Kaaris accorde le terme *trap* au masculin, alors qu'il est considéré aujourd'hui comme un nom féminin.

Pour Kaaris, la revendication de la trap s'inscrit dans une démarche d'importation de nouvelles tendances issues du rap américain, dans un contexte français qui lui semble « en retard » par rapport à ce qui se fait outre-Atlantique.

Alors que, pour Etienne Choteau, ce style musical se limitait à une musique venue d'« ailleurs », Kaaris possède la particularité de la lier à un contexte français. Tout étant annoncé comme un artiste « trap », il est associé dans les médias à sa ville d'origine, Sevran, qu'il représente fortement au sein de ses morceaux. Dans le discours du rappeur, ces deux références sont des éléments bien distincts, entre lesquels il fait rarement de lien. Cependant, le fait qu'il les combine dans une performance unique contribue à lier la *trap* à une réalité spécifiquement française.

La démarche du rappeur a d'autant plus d'impact que son album est un succès. La semaine de sa sortie, il se place en 3^{e} position des meilleures ventes de disques en France[444] et finit par être certifié disque d'or par le SNEP[445]. Cette situation contribue à un changement de perspective de la part des journalistes qui dressent le portrait du rappeur. Défini au début comme un « ovni » (Sar, 2013, PR47), il est progressivement présenté comme « le nouvel homme fort du hip-hop français » (Doucet, 2014, PR21). Les rappeurs qui s'engouffrent dans la *trap music* sont bientôt considérés comme s'inscrivant dans « tendance initiée à une grande envergure en France avec le premier album de Kaaris » (Maizi, 2015, PR29).

Néanmoins, l'importation du style au sein du rap français ne se fait pas sans heurts. Alors que la *trap* émerge à Atlanta à partir d'éléments déjà existants, elle s'insère en France au sein d'un rap français qui s'est déjà construit selon ses propres normes. En ce sens, les débats qui émergent en France autour de ce style permettent de révéler la manière dont s'y construit le rapport aux nouvelles tendances musicales.

3. Un délire américain ? La sédimentation d'une mode dans le rap français

Alors que la création de la *trap* à Atlanta pouvait être interprétée comme un phénomène de de cristallisation, son importation dans le cas français témoingerait plutôt d'un processus de sédimentation. En effet, lorsque la *trap* arrive en France, elle correspond à une mode extérieure qui entre en contact avec un monde déjà structuré. Elle s'y intègre progressivement, en y laissant son empreinte.

Derrière les débats autour de la *trap music*, qui se retrouvent à la fois chez les rappeurs lillois et franciliens, apparaissent l'existence de normes préalables que la *trap* vient bousculer. Mais ces discussions révèlent aussi des enjeux qui guident l'intégration de cette musique au monde du rap français, donnant une idée des transformations que celle-ci peut susciter à long terme.

[444] Source : http://www.lescharts.com/showitem.asp?interpret=Kaaris&titel=Or+noir&cat=a, consulté le 12/07/16

[445] Source : http://www.snepmusique.com/les-disques-dor/, consulté le 12/07/16

a) La trap *: une nouvelle norme ?*

Pour certains rappeurs interrogés, la *trap* est décrite comme une nouvelle norme à laquelle il est nécessaire de se conformer. C'est le cas chez Foudealer, rappeur originaire de Roubaix. Dans un entretien effectué en novembre 2013, il constate que, dans le rap français, « le couleur des sons elle a changé ». Cette différence, il la ressent d'abord dans le contenu des morceaux produits depuis quelque temps, qui contrastent avec le type de rap qu'il avait l'habitude de produire jusqu'ici :

> « C'est plus de la performance, de la technicité, du flow*, mais c'est moins lyrical[446]. […] Moi je suis plus thématique. Et sur ça tu sautes du coq à l'âne. C'est rare d'entendre un son comme ça avec une bonne thématique, une ligne de conduite. Maintenant, comme je te dis, c'est punchline sur punchline. Et une punchline, ça saute du coq à l'âne. Donc il y a un petit fond vite fait dedans, ça a un petit sens. Mais il y a plus d'histoire comme auparavant. » (21/11/13)

Mais c'est également dans le processus de création des morceaux que Foudealer note un contraste par rapport au type d'instrumentaux* produits jusqu'ici. Il remarque :

> « C'est moins samplé. Avant c'était beaucoup samplé et quelques notes jouées. C'était des accords. Mais là maintenant, ça joue beaucoup. Mais c'est ça que j'apprécie aussi. Je préfère le joué que le sample. Le sample, c'est beau mais ça ne nous appartient pas. Tandis que quand on joue, ça sort de notre imagination… » (21/11/13)

Ayant commencé le rap au début des années 1990, Foudealer s'est déjà fait une certaine place dans la scène lilloise. Il confie que, bien qu'il soit longtemps resté réticent face à ce nouveau genre de musique, il cherche pourtant à s'adapter à cette nouvelle esthétique. Il explique cette volonté par le fait que, dorénavant, « tous les jeunes dans la rue, la musique dans leur voiture, c'est que des sons *trap* ». C'est ainsi que Foudealer affirme qu'il « bosse pour s'adapter à ça ». Il explique que « nous, puristes, c'est pas notre truc. Mais comme je dis, il faut tourner la page, on va pas l'arracher. On est obligé. » (21/11/13).

Cette démarche fait écho à certaines logiques qui guident l'évolution du rap en France depuis la fin des années 1990. Karim Hammou montre comment, à partir de 1998, il se construit un monde social du rap français, qui fonctionne comme un système dans lequel « les aînés apprennent des cadets » (2012, p.177). A partir du moment où se structure un monde du rap français, la mode devient dictée par les rappeurs les plus jeunes, ceux des générations précédentes cherchant à s'adapter afin de rester « dans le coup ». Hammou montre que cette pratique apparaît notamment dans les *featurings**, les rappeurs les plus anciens collaborant souvent avec les plus jeunes, mais aussi dans une reprise des conventions esthétiques portées par les nouveaux artistes (Hammou, 2012). C'est un mode de fonctionnement similaire qui se retrouve chez Foudealer. Bien qu'ayant été rétif pendant un certain temps à la *trap music*, il déclare vouloir l'adopter, considérant qu'elle est dorénavant populaire chez les « jeunes ».

[446] Axé sur les « lyrics », les paroles.

Le cas de Foudealer atteste de la dernière étape du processus de sédimentation de la *trap* dans le cas français. D'une musique définie au départ comme dépourvue d'ancrage spatial (Wesh bien ou bien?), elle est devenue par la suite une influence étrangère, utilisée en parallèle d'une revendication locale (Kaaris). Avec Foudealer, l'origine américaine disparaît. Alors que Kaaris mentionnait des villes spécifiques d'où il tirait son inspiration, Foudealer est peu au fait des artistes marquants de la *trap*. S'il considère que Kanye West aux Etats-Unis et Booba en France pratiquent actuellement le style, il déclare qu'il ne s'agit que des noms les plus connus d'une vague globale dont il ne connaît pas l'origine. Les raisons qui le poussent à se mettre à la *trap* ne sont en effet pas étrangères, mais bien locales.

b) Des difficultés d'adaptation qui révèlent un mode social du rap français

Néanmoins, l'appropriation de la *trap music* peut s'avérer problématique pour des acteurs insérés dans un monde du rap français jusqu'ici peu au fait des nouvelles tendances du rap du Sud. D'après différents acteurs interrogés, les difficultés soulevées sont de plusieurs ordres.

Elles correspondent d'abord à des difficultés techniques. Pour les rappeurs pratiquant depuis longtemps le rap, faire de la *trap* implique d'effectuer de nombreux changements dans la manière même de débiter les mots dans un morceau. Cela tient tant à la rythmique des morceaux en elle-même (qui ne permet pas les mêmes placements que d'autres styles de rap) qu'à des conventions propres au style (qui est associé à certaines techniques vocales particulières). Pour certains rappeurs ayant appris à rapper avant l'arrivée de la *trap*, la difficulté à quitter un son pour autre est due à cette nécessité d'adapter leur flow. C'est le cas d'un rappeur originaire du 18e arrondissement (enquêté n°64) qui, après 20 ans de rap, essaye aujourd'hui de s'adapter à ces « nouveaux styles de *beat** ». Il constate :

> « C'est un travail de fond. C'est dur en plus, c'est compliqué. Y en a ils ont commencé le rap comme ça aujourd'hui avec ces styles là, donc eux ils savent. Mais moi, sur ces instrus* là… Nous, on a appris à poser sur des instrus* avec des temps, des BPM* [Beat par minute], où si tu tombes à côté du temps, c'est pas beau tout de suite […] Et franchement, quand tu sais rapper, c'est dur de s'adapter. C'est dur de se mettre dans un esprit où il faut rapper n'importe comment. Le placement, c'est plus là mais c'est là, etc. » (20/01/14)

Plus généralement, c'est la difficulté de construire un goût pour ce nouveau rap qui est mise en avant. La diffusion de rythmiques inspirées du Sud des Etats-Unis interroge le rapport que les acteurs ont pu se construire jusqu'ici, en tant qu'auditeur ou en tant que rappeur, avec le genre. C'est ce qu'évoque par exemple un DJ et *beatmaker** français proche du rappeur Seth Gueko. Fervent défenseur des rythmiques trap, il raconte sa difficulté à expliquer l'intérêt du style à l'artiste :

> « Moi c'est ce que je disais à Seth l'autre jour. Je lui faisais écouter des trucs et il me faisait "ouais c'est pourri, ça rime pas". Moi je lui fais : "mais on en a rien à foutre que ça rime. La mélodie elle est là, le truc il est là. C'est prenant et tout". Ils comprennent pas certaines choses ici. C'est pas encore arrivé . […] Seth Gueko, lui c'est monsieur punchline. […] Mais

> moi les punchline ça me saoule de ouf. Les espèces de question-réponse d'une phrase. Je trouve ça nul. Moi ça me parle pas. Alors que lui c'est tout l'inverse. S'il n'y a pas de rimes et de trucs liés, ça vaut rien. C'est deux façons de voir les choses différentes » (Enquêté n°69, 21/02/14)

Cette citation met donc en évidence un rap français longtemps évalué au regard de la qualité des textes, mais aussi une difficulté d'adaptation des rappeurs qui ont construit leur goût pour le genre sur cette exigence.

Cette difficulté à construire un goût pour cette nouvelle musique se retrouve dans les pratiques des artistes et de leur public. Organisant des *open mics*, un informateur déjà mentionné, exprime sa réticence vis-à-vis des rythmiques « dirty » en raison du peu de succès qu'aurait ce style dans ses événements :

> « C'est ce qui marche le plus en CD, tu entends une voiture qui passe, c'est qui en sort le plus. Mais tu ramènes n'importe quel artiste en concert qui fait du Dirty, toute la foule elle reste comme ça ! *(il croise les bras)* J'ai jamais vu dans aucun concert à Paris des gens bouger sur du Dirty. Et j'en ai ramené […] ! J'ai ramené des mecs qui avaient 100 000 ou 200 000 vues en Dirty, personne ne bougeait. Ça fait rien en live. » (20/01/14)

Comme dans beaucoup de genres musicaux, les performances des artistes dans les concerts de rappeurs s'accompagnent souvent de réactions de la part du public. Celles-ci permettent d'exprimer leur goût particulier pour le morceau qui est joué ou leur approbation de la performance de l'artiste. Il s'agit de réactions codifiées qui peuvent être effectuées en-dehors des morceaux (applaudir, crier…) ou durant leur interprétation (danse, claquements de main, etc.). Dans les concerts observés en France, l'une des conventions adoptées fréquemment par l'audience consistait à lever une main et à l'agiter d'avant en arrière au rythme de la musique (Figure 38a). Cette action était souvent encouragée par les rappeurs sur scène, qui pouvaient demander à certains moments à l'audience de « mettre les mains en l'air ».

Or, cette gestuelle est plus difficile à mettre en place sur des rythmes de *trap*, en raison du tempo différent des morceaux. Cet élément peut expliquer en partie les réactions rapportées précédemment par le rappeur, qui constate une tendance de la foule à croiser les bras lorsque sont joués des rythmes « dirty ». La diffusion de la *trap* interroge donc les gestuelles qui fondaient jusqu'ici l'expérience des concerts de rap.

Pourtant, avec l'arrivée d'une nouvelle génération de rappeurs français inspirés de la trap, de nouveaux gestes se diffusent en France, inspirés de ceux qui pouvaient se trouver aux Etats-Unis quelques temps auparavant. Ceux-ci sont repris par les artistes lors des concerts et par certains membres de l'audience. C'est le cas par exemple sur la Figure 38b, tirée d'un concert du rappeur Joke, observé en mai 2014 à Canal 93. Si l'artiste danse en rythme sur sa musique, la gestuelle qu'il mobilise est bien différente de celle qui prévalait dans la Figure 38a. Conformément à des mouvements déjà observables dans des clips de rappeurs américains, il se positionne bras pliés, main en l'air, et en les agitant de bas en haut au rythme de la musique.

Figure 38 : Exemples de gestuelles dans les concerts de rap français

Figure 38a : « Les mains en l'air » : concert d'Aelpecha au festival Paris Hip-Hop (Juin 2013, Glazart)

Photo : S Guillard, 26/06/13

Figure 38b : Concert de Joke au Festival Terre Hip-Hop (mai 2014, Canal 93)

Photo : S. Guillard, 31/05/14

Enfin, les difficultés d'adaptation concernent la dimension sonore de cette nouvelle esthétique. Dans les entretiens, la *trap* est critiquée en raison de ses caractéristiques instrumentales, associées à un son spécifiquement « américain ». Dès lors, les rappeurs français pratiquant ce type d'esthétique ne seraient que de pâles copies d'artistes à la mode outre-Atlantique. Cette critique révèle en creux la revendication de certains rappeurs de pratiquer un style spécifiquement français. Comme le déclare l'enquêté précédent :

> « C'est que moi, le souci que j'ai […] c'est que je fais du rap français, […] je me sens très franchouillard. Je ne suis pas américain. Je fais du rap mais mon modèle il n'est pas forcément américain. Je ne sais pas si j'ai un vrai modèle qui m'oriente, mais je fais du rap vraiment à la française. » (Enquêté n°64, 20/01/14)

Cependant, dès qu'il s'agit de définir les spécificités esthétiques, et notamment sonores, de ce « rap français », l'explication semble plus compliquée. Le rappeur explique :

> « Ben, ça s'entend dès le choix d'instru*. C'est surtout basé sur le choix musical et le choix d'instru*. Les Français, en instrus*, ils sont super forts. Et depuis que le rap français il existe, il y a des kainris qui ont toujours kiffé le rap français parce qu'ils avaient un style français. […] Le style rap français… Comment le définir… Ben, par exemple, tu écoutes, le premier album de Kéry James, c'est du rap français. C'est celui où il y a « Le Ghetto français »… Même si dedans y a quelques traductions de rap américain, comme le début de ce morceau qui est de Mobb Deep. Mais c'était bien à la française : écrit à la française, avec des images françaises… » (20/01/14)

D'autres acteurs interrogés considèrent cependant que les instrumentaux* participent à cette identification du style comme français. Un *beatmaker** interrogé déclarait par exemple que « de toute façon, la touche française, elle est simple, arrangements violon piano. » (Enquêté n°69, 21/02/14). Pourtant, ce son rap n'est pas non plus détaché du modèle américain. S'il n'est pas associé au rap d'Outre-Atlantique ce n'est pas parce qu'il n'a jamais été pratiqué aux Etats-Unis, mais parce qu'il n'est plus le style dominant. Comme le déclare le même *beatmaker** : « c'est le truc des années 1990 aux Etats-Unis, ça n'existe plus. » (21/02/14). Plutôt que spécifiquement français, ce style serait donc influencé par un courant et une période spécifique du rap américain : celui du rap new-yorkais des années 1990, dont la figure emblématique serait le groupe Mobb Deep.

Dès lors, cette influence amène à reconsidérer sous un autre angle l'antagonisme entre une *trap* « américaine » et un son « rap français ». Tout se passe comme si l'opposition entre les deux aires ne se rapportait pas à une différence de styles mais à des niveaux d'intégration au sein du monde social du rap français. L'association au contexte « français » sert donc avant tout à désigner des sons dont l'authenticité a été reconnue par les rappeurs français. A l'inverse, le qualificatif « américain » fait référence à des styles qui sortent des conventions du genre dans l'Hexagone. Cette dénomination est alors utilisée pour désigner des tendances fraîchement importées et qui doivent encore gagner leur authenticité dans le monde social du rap. Les débats autour de la *trap* révèlent donc une structure du monde du rap français selon des normes spécifiques que cette nouvelle esthétique vient contester.

Ainsi, alors même que la *trap* est définie comme l'exemple emblématique d'une musique « globale », il semble que sa circulation et sa réappropriation soit loin de se faire « hors-sol ». Au contraire, la diffusion du style s'opère en lien étroit avec les contextes spatiaux dans lesquels il est reçu. Dans ce processus, la question du local se retrouve de manière détournée. Elle est présente non pas comme un lieu à représenter, mais comme un cadre à partir duquel se placent le discours et les pratiques des acteurs locaux.

Alors que cette thèse a jusqu'ici cherché à observer les processus de construction du local, cette dernière partie incite à relire également l'interprétation du rap comme une « culture globale ». Comme dans le cas des circulations globales du jazz analysées par Christine Chivallon, le rap « global » ne s'apparente ni à grand récit adopté de manière uniforme, ni à une unité à « déconstruire ». Il donne au contraire à voir un espace au sein duquel émergent des discours et des manières de faire multiples, en lien avec un sentiment d'appartenance à un genre musical commun (Chivallon, 2008). Plutôt qu'une interrelation entre enjeux « locaux » et enjeux « globaux », la circulation de la *trap* se fait donc dans une oscillation entre fixité et fluidité (Connell, Gibson, 2003). J'ai montré en outre comment cette « fixité » pouvait se construire différemment en fonction des localités, que ce soit par un processus de cristallisation à Atlanta ou de sédimentation dans le rap français.

***

Ainsi, alors que les chapitres précédents avaient montré comment l'ancrage spatial du rap se construisait en lien avec les normes de certaines scènes locales, ce chapitre a observé comment celui-ci se trouvait reconfiguré lorsque le rap sortait de ces univers.

Malgré les évolutions induites par la mondialisation culturelle et l'accélération des échanges, il est apparu nécessaire d'aller au-delà des explications génériques pour observer la circulation des artistes et de leurs œuvres. En France comme aux Etats-Unis, la « sortie de la scène » passe en effet par la fréquentation de différents contextes dont les régimes d'authenticité peuvent parfois se compléter, parfois s'opposer. Plutôt que de faire disparaître ces contextes, l'arrivée d'Internet dans les pratiques musicales ne fait qu'ajouter un nouvel espace de pratique. Les scènes locales, les scènes « globales » (Guibert, 2006) de l'industrie musicale, et les « scènes virtuelles » (Bennett, 2004), deviennent alors trois pôles entre lesquels les artistes naviguent.

Dans cette circulation entre différents univers, c'est à chaque fois la définition de l'authenticité des artistes qui est en jeu. Mais cette diffusion amène également à un changement du rôle joué par l'ancrage spatial qui, d'un lieu de pratique, qui peut alors devenir un ensemble d'images et de sons à revendiquer.

Ce cheminement se poursuit lorsque ce ne sont plus les artistes qui circulent entre les scènes, mais les styles musicaux qu'ils ont participé à produire. Alors que cette diffusion des styles musicaux aurait pu conduire à détacher le rap des contextes locaux, il semble que ces derniers restent un élément important : ils influencent la production d'un goût et donc sa pratique par certains individus sur la longue durée. Ainsi, paradoxalement, la diffusion du rap hors de ses scènes participe à le réancrer dans le local, tout en le transformant.

Cependant, si l'on a vu comment cette sortie de la scène pouvait permettre son implantation dans d'autres contextes, celle-ci possède aussi des conséquences sur les lieux d'origine des rappeurs. Afin de conclure cet examen de l'ancrage spatial du rap, il faut donc voir comment la diffusion de cette musique amène à renouveler son inscription dans les villes.

Chapitre 8 : La mise en visibilité du rap en ville : entre politiques culturelles et politiques urbaines

> « Niveau marketing, c'est quand même un truc qui a été fait par la rue, par le rap. Aujourd'hui, si dans les journaux télévisés, si les journalistes utilisent aussi le chiffre "9-3" pour dire Saint-Denis et tout, c'est grâce à NTM. C'est pas grâce à un journaliste, un écrivain ou un poète. […] Tout le monde sait ce que c'est, aujourd'hui, quand tu dis : "j'ai trouvé un appart dans le 9-3". Que tu sois un cadre, un lascar ou autre, tu l'utilises. Mais qui l'a utilisé en premier ? A ce niveau là, je trouve que c'est ingénieux. » (Abdel Aderdour, Entretien réalisé le 31/01/13)

Si la sortie des scènes locales permet au rap de s'exporter dans d'autres contextes, elle a aussi des conséquences à l'échelle locale. Comme l'explique le manager de La Jonction en introduction de chapitre, les représentations produites par des rappeurs ont pu avoir un impact durable sur l'imaginaire, voire sur les pratiques de certains lieux. Lorsque le rap se diffuse auprès d'un large public, c'est donc sa visibilité au sein des villes qui est amenée à évoluer.

Dans ce chapitre, je montrerai que cette réinscription dans le local ne se fait pas uniquement par le biais des œuvres : elle nécessite également d'être valorisés par des acteurs politiques locaux. Cette démarche peut être le fait de personnes investies dans le rap, qui désirent défendre la place de cette musique au sein de l'espace urbain. Mais, bien souvent, elle implique aussi une autre catégorie d'individus : ceux chargés de la production « officielle » de la ville. Dans les deux pays étudiés, ces derniers peuvent provenir d'univers différents : en effet, alors qu'en France la fabrique institutionnelle de la ville est principalement assurée par les pouvoirs publics, aux Etats-Unis, elle se fait aussi en partenariat avec le secteur privé. Néanmoins, je montrerai comment, dans les deux cas, le rap a pu devenir un enjeu pour ces acteurs, particulièrement à une période où la culture est perçue comme un élément de l'attractivité des villes.

En prenant plusieurs cas d'étude dans les différentes villes étudiées, je verrai donc comment ces actions politiques envers le rap permettent une double valorisation : celle de la scène locale d'une part, qui acquiert alors une plus grande visibilité au sein de l'espace urbain, et celle de la ville d'autre part, qui se trouve mise en avant grâce à certaines pratiques culturelles. Mais je montrerai également que le rapprochement de ces deux univers aboutit à leur transformation. En effet, la mise en valeur de la scène locale au sein de l'espace urbain ne se fait pas sans certains filtres : elle implique une sélection des acteurs et des styles qui seront présentés comme représentatifs de ce monde artistique. De même, lorsque le rap est utilisé pour promouvoir la ville, ce sont certains aspects de cette localité qui sont mis en évidence, et qui peuvent conduire à faire évoluer son imaginaire dominant.

J'envisagerai ces questions à partir de deux exemples. Je verrai d'une part comment elles s'expriment sur un temps court par la mise en place de grands événements au sein de l'espace urbain : les festivals de rap. J'expliquerai ensuite comment cet ancrage du rap dans la

ville peut se voir renforcé par des actions plus pérennes. J'observerai alors l'intégration de cette musique dans des projets destinés à agir sur la structure et l'image de la ville.

I. Les festivals : mise en visibilité de la ville, mise en visibilité des scènes rap

La valorisation du rap dans l'espace urbain peut d'abord se faire dans la continuité des actions menées au sein de la scène locale. Dans ce monde artistique, de nombreux acteurs mettent en place des événements qui doivent permettre à cette musique de toucher un large public. Or, parmi ceux-ci, un type de manifestation a impact particulier sur les espaces dans lesquels il se déroule : les festivals de rap.

En regroupant un grand nombre de performances artistiques dans un espace-temps réduit, les festivals ont la capacité de réunir un public et de capter une attention allant bien au-delà de la région dans laquelle ils se déroulent. Ils conduisent à une « transformation du rapport au temps et à l'espace » (Garat, 2005, p.278) au sein de la ville. En tant qu'événements implantés localement, mais ayant un impact bien plus large, ils fournissent une illustration de ce que Fabrice Ripoll nomme, dans sa thèse, un « saut scalaire » (Ripoll, 2005).

Cette situation va avoir des implications sur les pratiques artistiques. Comme le montre Timothy J. Dowd dans un article sur les festivals de rock progressif, ces manifestations résultent souvent d'efforts de personnes investies au sein des scènes locales pour donner de la visibilité à un genre musical qu'ils pratiquent. Cependant, les festivals constituent aussi des nœuds d'un réseau entre lesquels circulent des artistes et un public afin de partager un goût musical en commun. En ce sens, les festivals participent à une « scène translocale », en offrant « un site important dans lequel les participants de la scène peuvent momentanément dépasser les distances physiques qui les séparent normalement[447] » (Dowd, 2014). Ces événements sont donc des moments privilégiés pour les artistes locaux. Ils vont leur permettre d'intégrer un circuit à même de les mener en dehors de leur scène d'origine. Mais ils contribuent en retour à accroître la visibilité de la ville, en en donnant l'image d'un haut-lieu pour un genre musical ou une pratique artistique donnée.

Ainsi, ce saut scalaire opéré par les festivals a également des conséquences sur les zones dans lesquelles ils sont implantés. Comme l'écrivent Barthon et *al.*, « les lieux investis par les festivals dessinent une géographie qui, bien qu'éphémère, n'est pas sans impacts sur la ville » (2007). Cette influence se retrouve à l'échelle locale. Participant à l'animation des villes, ces manifestations peuvent avoir une influence sur le développement des espaces urbains, en raison des retombées économiques et des créations d'emplois ou même d'un changement d'image qu'elles induisent (Gravari-Barbas et Veschambre, 2005). Mais les festivals offrent aussi une occasion inédite à la ville pour se mettre en spectacle. Certaines recherches montrent comment l'activité festivalière permet à certaines villes d'acquérir une place qui dépasse celle qu'elles possèdent habituellement dans la hiérarchie urbaine (Brennetot, 2004). La présence d'un événement culturel local sert alors à intégrer la ville à un réseau plus large, et

[447] "an important site at which scene participants could momentarily overcome the physical distances that normally separated them"

à la rattacher à une vision de la ville où les questions événementielles et festives occupent une place de plus en plus grande.

A travers deux cas d'études à Paris et Atlanta, cette partie cherchera donc à observer comment les festivals correspondent à des dispositifs de mise en visibilité des scènes locales et des villes qui les accueillent. Cette étude se fondera sur des enquêtes menées entre 2012 et 2013, qui ont mêlé observations ponctuelles, entretiens semi-directifs et discussions avec les organisateurs et les artistes des festivals, et analyses documentaires des supports de communication. Dans le cas parisien, ces différentes techniques ont été doublées d'une expérience de bénévole, qui a permis de saisir certains éléments de « l'envers du décor ».

Je montrerai comment, tout en empruntant aux récits des métropoles dans lesquelles ils s'inscrivent, les festivals cherchent à y construire une urbanité spécifique. Mais je verrai également comment, alors qu'ils sont des moments importants dans la temporalité des scènes musicales, ces événements sont aussi des occasions durant lesquelles s'opère un processus de sélection des artistes.

1. Le festival : outil d'observation de l'ancrage de la musique dans la ville

« Manifestations festives récurrentes dans le temps et dans l'espace » (Brennetot, 2004, p.29), les festivals sont depuis longtemps un élément participant à l'animation des villes occidentales. Pourtant, leur importance s'est accrue ces dernières décennies. Des auteurs parlent dès le début des années 1990 d'une « festivalomanie » qui toucherait dorénavant les villes (Boogarts, 1993), tandis que d'autres évoquent plus récemment une « festivalisation de la culture » (Bennett *et al.*, 2014).

Les festivals sont devenus un moyen privilégié pour comprendre à la fois l'organisation des pratiques culturelles et leur inscription dans l'espace urbain. A une période où la consommation musicale se ferait de plus en plus en ligne, les festivals seraient une des modalités qui permettrait le maintien d'une implantation dans le lieu. Comme l'écrit Timothy J. Dowd à propos du rock progressif, « les festivals sont […] un événement catalyseur […] qui aide ce genre particulièrement global à prendre racine dans différents lieux[448] » (2014).

La multiplication des festivals témoignerait également de la généralisation de nouveaux modèles urbains dans lesquels la dimension festive (Gravari-Barbas, 2007) et événementielle (Chaudoir, 2007) occupe un rôle important. Permettant à la ville de se positionner sans intermédiaire dans une concurrence intermétropolitaine, les événements festifs seraient aussi un « outil de légitimation de projets urbains » (Gravari-Barbas, Jacquot, 2007).

Au sein du rap, les exemples de Paris Hip-Hop, en France, et du A3C Festival, aux Etats-Unis, sont emblématiques pour observer ces différents enjeux. Localisés dans deux capitales du rap, Paris et Atlanta, ils sont des événements anciens et de grande ampleur. Leur étude permet donc de mettre en évidence un certain nombre d'enjeux de la pratique de ce genre musical dans les deux villes, et d'observer l'influence qu'ils possèdent sur l'espace urbain et sur les mondes du rap qui s'y retrouvent.

[448] "festivals […] serve as catalytic event […] that help this highly global genre take root in various places"

Les deux festivals émergent au départ dans un contexte différent. La création de Paris Hip Hop se fait dans la continuité de discussions qui ont lieu au milieu des années 2000 entre des acteurs de la scène parisienne et les pouvoir publics locaux. Elle est initiée par une association située au croisement de ces deux univers : Hip Hop Citoyens. Créée en 2002, cette organisation regroupe des acteurs liés à la radio francilienne Générations, mobilisés suite au passage de Jean-Marie Le Pen au second tour des élections présidentielles. Sa première action est de réunir différents artistes pour un morceau dénonçant la montée en puissance de l'extrême-droite. Dirigée par Bruno Laforestrie, alors à la tête de la radio, l'association se lance par la suite dans un projet de revalorisation de la culture hip-hop dans la capitale. Elle remet en 2005 à la mairie de Paris un rapport, intitulé « Pari(s) hip-hop », qui fait état d'un manque d'investissement des pouvoirs publics envers le hip-hop dans la ville[449]. Parmi les préconisations destinées à pallier le manque de visibilité du mouvement se trouve notamment la création d'un festival. C'est suite à cela qu'est montée une première édition de Paris Hip Hop en 2006.

Le A3C Festival est créé en 2005 par Brian Knott. Originaire de Pennsylvanie, ce dernier s'installe à Atlanta en 1997. Travaillant dans un premier temps dans le secteur de l'Internet, il se reconvertit dans celui du rap en 2000. Bien qu'il définisse son enfance avant tout comme celle d'un « enfant blanc des suburbs » (*suburban white kid*), il a développé au cours de son adolescence une passion pour ce genre musical. D'abord collectionneur, il monte ensuite son label sur lequel il sort les disques d'artistes indépendants, localisés pour la plupart à Atlanta. Cette activité le conduit à organiser les tournées pour ses artistes. Ne connaissant que peu de monde dans le rap, il décide d'appeler directement des artistes d'autres villes en leur demandant s'ils accepteraient de monter un concert pour ses groupes. En guise de remerciement, il leur propose de les réunir lors d'un concert se tenant en 2005 à Atlanta. Cela donne naissance à la première édition du A3C Festival, que Brian Knott qualifie de « *showcase* local » (Entretien réalisé le 02/10/13). Au fil des années, la liste des artistes à l'affiche s'allonge, de même que celle des lieux dans lesquels se déroule la manifestation. Organisé à plusieurs reprises dans un complexe culturel unique, Le Masquerade, le festival se retrouve aujourd'hui dans une pluralité de lieux de la ville-centre.

L'étude a été menée sur l'édition de 2012, pour Paris Hip Hop, et de 2013, pour le A3C Festival, soit respectivement 7 et 9 ans après le début de chaque manifestation. Ces festivals se rejoignent sur le format adopté (Tableau 4) : ils ont pour particularité de regrouper en leur sein un grand nombre d'événements, qui se déroulent dans une pluralité de lieux de la métropole, pendant une période longue (15 jours pour Paris Hip-Hop, 5 jours pour le A3C Festival).

Bien que ces festivals se tiennent tous deux dans une diversité de lieux, ils ne font pas l'objet de la même promotion. Tandis que le A3C est mis en avant comme un événement total, grâce à la vente d'un *pass* pour l'ensemble de la manifestation, ce n'est pas la cas à Paris Hip Hop, l'achat des places se faisant séparément pour chaque spectacle[450]. Alors que le festival

[449] Rapport consultable en ligne sur : http://api-site-cdn.paris.fr/images/78956.pdf, consulté le 06/07/16

[450] Cette différence est d'ailleurs un élément qui peut expliquer que, alors même que le A3C Festival accueille plus d'événements que Paris Hip-Hop, il possède une audience moins importante. En effet, le

d'Atlanta fonctionne grâce à ses recettes et à des sponsors privés, celui de Paris est largement subventionné par des fonds publics.

Tableau 4 : Caractéristiques économiques de Paris Hip-Hop et du A3C Festival

	Paris Hip Hop (Ile-de-France) (2012)	**A3C Festival (Atlanta) (2013)**
Date de création	2006	2005
Nombre d'artistes	400	+ de 300
Nombre de lieux	/	+ de 25
Nombre d'événements	40	+ de 150
Public	50-80 000 (2013)	+ de 25 000
Principaux financeurs	- 50% billetterie - 30% de financements publics (Etat, région, ville) - 20% structures privées (Forman, 2013)	Multitudes de partenaires privés. Deux principaux : Heinekein et Revolt TV
Période de l'année	Fin juin –début juillet	Début octobre
Durée	15 jours (discontinu)	5 jours (continu)
Tarifs	0 – 38 euros (par événement)	Pass 5 jours : 75 $ Pass 1 jour : 35 $

Sources : brochures officielles de Paris Hip-Hop (2012) et du A3C Festival (2013)

Ces festivals diffèrent également par le type de pratiques culturelles qui sont mises en valeur. S'inscrivant en cela dans la continuité de l'action publique menée en France depuis les années 1990 (voir Chap 8, II.), Paris Hip Hop ne valorise pas seulement le rap, mais le mouvement hip-hop dans son ensemble[451]. En plus de concerts, le festival programme notamment des spectacles de danse ou des expositions de graffiti. Le A3C Festival, en revanche, est plus axé sur le rap, même s'il peut parfois accueillir des éléments qui lui sont périphériques. Ainsi, dans l'édition 2012, une table-ronde était organisée sur le tatouage, pratique alors populaire dans la scène d'Atlanta. De même, les concerts peuvent parfois accueillir des artistes s'inscrivant plutôt dans le *R&B**, style proche du rap mais qui s'en distingue par des formes d'interprétation chantées.

Cependant, les deux manifestations partagent un mode d'organisation similaire. A Paris Hip Hop, les spectacles et activités organisés par Hip Hop Citoyens, sont complétés par des événements annoncés sous la forme de partenariats, et par un festival « off » se tenant en marge de la manifestation. Dans le A3C Festival, plusieurs spectacles organisés indépendamment sont intégrés au programme officiel. De plus, plusieurs autres promoteurs locaux « profitent » de la tenue du festival pour annoncer des événements dans le cadre d'un

comptage du public se fait sur la base du nombre de *pass* achetés, et celui-ci correspond sans doute dans le second cas au nombre de billets vendus pour chaque spectacle.

[451] C'est pourquoi je parlerai de hip-hop, et non de rap lorsque je me référerai au cas parisien. Néanmoins, l'analyse menée pour cette thèse s'est concentrée sur la dimension musicale du festival.

« A3C Hip Hop Festival Week », alors même qu'ils n'ont aucun lien avec la programmation officielle.

En outre, les deux festivals ont en commun de ne pas se limiter à l'organisation de spectacles. Au sein des événements organisés, on retrouve la présence de conférences, d'ateliers ou de *masterclass* dans lesquels interviennent régulièrement des artistes, des managers* ou des tourneurs*, des journalistes ou encore des chercheurs. Dans le cas parisien, un grand nombre d'entre eux sont regroupés sous le label « Paris Hip Hop Campus ». Ces événements ne font l'objet d'aucune communication spécifique à Atlanta, mais ils sont l'activité principale d'un des employés du festival, chargé d'organiser et de coordonner l'ensemble des « panels ».

D'autre part, les festivals présentent des points communs dans la communication assurée par leurs équipes organisatrices. Paris Hip Hop comme le A3C Festival sont tous les deux présentés comme des événements majeurs pour le hip-hop. A Atlanta, le site officiel du A3C l'annonce en 2014 comme « le festival de hip-hop prééminent aux Etats-Unis[452] » (*The preeminent hip-hop festival in the US*). Hip-Hop Citoyens écrit que Paris Hip-Hop « s'impose […] comme la plus grosse manifestation pluridisciplinaire en France et se place parmi les plus importantes manifestations hip-hop au niveau international[453] ».

Si le site de Hip Hop Citoyens définit Paris Hip Hop comme une « action symbolique », il l'évoque également comme une initiative « fédératrice »[454]. De son côté, Brian Knott précise qu'« une partie de la mission non-écrite est de peindre le hip-hop avec la brosse la plus large possible afin d'être aussi inclusif que l'on peut.[455] » (Entretien réalisé le 02/10/13).

Si cette volonté « fédératrice » s'intègre dans une politique d'image des festivals, elle témoigne d'une volonté des organisateurs de représenter une diversité de pratiques liées au hip-hop dans leur ville et dans leur pays. Ces festivals semblent donc bien s'apparenter à un prisme permettant de révéler les enjeux de l'inscription du rap dans les espaces urbains de Paris et d'Atlanta. Mais il semble également que ces manifestations puissent permettre de comprendre certains des filtres par lesquels passe le rap pour sortir des scènes. En effet, mener une démarche fédératrice implique au préalable un travail de catégorisation : afin de valoriser les différentes tendances d'une scène locale ou nationale, il est nécessaire de les identifier, et de procéder à des découpages au sein de ces ensembles. Ce choix des éléments et des acteurs à mettre en avant va être d'autant plus crucial qu'ils vont être interprétés au regard d'une image de la ville et du hip-hop que ces événements cherchent à véhiculer.

2. La promotion des festivals : combiner l'image de la ville et l'image du rap

Plusieurs recherches en sciences sociales montrent comment les festivals sont un moyen d'influencer l'image de la ville. La manière dont se met en place cette démarche

[452] Source : www.a3cfestival.com/, consulté le 28/05/14

[453] Source : http://hiphopcitoyens.com, consulté le 28/05/14

[454] Source : http://hiphopcitoyens.com, consulté le 28/05/14

[455] "Part of the unwritten mission is to paint hip-hop with the widest possible paint brush to be as inclusive as it can be"

dépend cependant de l'importance et de la localisation du festival. Tandis que certaines manifestations permettent de confirmer la domination de capitales nationales ou régionales (Brennetot, 2004), d'autres constituent un moyen de revaloriser des zones en déprise ou en reconversion économique (Barthon *et al.*, 2007).

Cette dimension se retrouve dans le cas des A3C Festival et de Paris hip-hop. Si les événements sont tous deux situés dans des grandes villes, la relation à cet espace n'y est pas mise en avant de la même manière. Ces contrastes révèlent des différences dans l'usage qui est fait du hip-hop dans les deux contextes locaux, mais aussi dans son ancrage dans l'espace urbain.

Dans le cas de Paris Hip Hop, la relation avec la ville est un élément particulièrement important de la communication du festival. Certes, cette situation est à mettre en lien avec un financement assuré en grande partie par des pouvoirs publics, auprès desquels les organisateurs doivent justifier leur action. Cela fait aussi écho aux modèles de festivals dont l'équipe s'inspire : ceux de Cannes ou d'Avignon[456].

Paris Hip Hop prend pour modèle des manifestations dans lesquelles l'association avec la ville est particulièrement forte. Cependant, alors que les festivals de Cannes et d'Avignon ont lieu dans des villes moyennes, celui de Paris Hip Hop se tient dans un contexte parisien, où la concurrence est forte avec d'autres grands événements culturels ou sportifs[457]. La mise en avant d'une relation avec la ville relève donc plus d'une défense de l'importance du hip-hop auprès des pouvoirs publics que d'une volonté de promouvoir la ville à travers cet événement. Dans les supports de communication et leurs discours, les organisateurs mêlent ainsi la promotion de la ville et celle du hip-hop.

Les membres de l'équipe cherchent à positionner leur festival comme un événement d'ampleur internationale. Ainsi la programmation mélange chaque année des artistes français et des artistes internationaux. Ce lien avec le reste du monde est renforcé par la mise en place de grands thèmes pour chaque édition, qui mettent souvent en avant des villes, des pays ou des continents étrangers[458].

Pour les organisateurs du festival, cette dimension internationale est présentée comme évidente, en raison de la nature même de la culture hip-hop :

> « Comme c'est une culture globale, l'idée c'est de montrer les différentes facettes. […] Il y a des influences, des connexions des rappeurs les uns avec les autres. On ne pouvait pas passer à côté. Et puis, certaines des grandes figures sont aussi à l'étranger. Donc si tu veux marquer les esprits, il faut que tu sois capable de faire venir les grandes figures […]. T'es sur Paris en plus, donc si tu veux faire quelque chose d'important, tu peux pas le faire à moitié. Sinon, tu es noyé dans la masse. » (Enquêté n°33, entretien réalisé le 12/07/12)

[456] Cette influence se retrouve d'ailleurs dans le titre du festival, souvent nommé « La quinzaine du Hip Hop » dans les supports de communication, en référence à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes.

[457] Ainsi, pendant plusieurs années, Paris Hip Hop se tient en même temps que les Solidays, un festival de grande ampleur qui programme également des rappeurs. De même, en 2016, les organisateurs décident d'avancer Paris Hip Hop d'un mois, en raison de la Coupe d'Europe de football, dont plusieurs matchs se tiennent dans la capitale.

[458] Voir par exemple les éditions 2010 (« Les Etats-Unis à l'honneur »), 2012 (« Cap sur le Brésil ») ou 2013 (« Une Afrique unie par le Hip Hop »).

Le lien avec l'international est aussi un argument utilisé pour justifier l'importance d'un festival dédié au hip-hop à Paris. Dans un hip-hop qui s'est défini de longue date comme une culture « globale », une telle manifestation est avancée comme un moyen pour l'agglomération de se positionner comme une ville mondiale, dans un contexte de compétition interurbaine. C'est ce que signale l'un des organisateurs :

> « Paris c'est une des capitales mondiales du hip-hop historiquement, donc c'était important. […] L'idée c'était de créer un événement pour la ville de Paris comme Berlin a son festival, ou Barcelone. Il fallait que la ville de Paris et le hip-hop soient représentés. » (Enquêté n°33, entretien réalisé le 12/07/12)

Cette idée est soulignée dans les supports de communication proposés par le festival. C'est le cas par exemple de l'affiche réalisée pour l'édition 2012, placée sous le signe du Brésil (Figure 39). Le logo élaboré pour l'occasion montre un personnage affublé d'une casquette à l'intérieur de laquelle se dessine, par transparence, un paysage urbain. Ce dernier mélange des symboles forts de Paris (la tour Eiffel, le Sacré-Cœur) avec d'autres emblématiques des villes brésiliennes (des maisons colorées rappelant celles des favelas). Le personnage représenté semble typé, même s'il est difficile de lui attribuer une origine spécifique. Il est affublé d'un casque audio, qui apparaît comme le principal vecteur de cet imaginaire combinant les villes françaises avec celles du Brésil. A travers le logo du festival se retrouve l'idée d'un hip-hop servant à créer des liens entre différentes localités éloignées.

Figure 39 : Affiche de l'édition 2012 du festival Paris Hip Hop

D'autre part, le festival cherche à agir sur l'image de Paris à l'échelle de la région urbaine. Dans leur communication, les organisateurs du festival mobilisent régulièrement des termes visant à affirmer la dimension francilienne du festival. Parmi eux se trouve celui de « métropole hip-hop ». Employée lors de la conférence de presse de 2012 par Bruno Laforestrie, cette appelation est aussi utilisée dans un documentaire produit par Hip-Hop Citoyens à l'occasion de l'édition 2011, où sont explorés les liens entre le mouvement et la région parisienne[459]. Comme l'explique l'un des organisateurs, cette dimension métropolitaine est une composante essentielle de l'action menée par l'association au sein du festival :

> « Nous, cette question du grand Paris, Paris métropole, c'était logique dans la culture hip-hop. C'est comme ça que s'est développée l'histoire du hip-hop au niveau français. C'était le lien entre […] le riche, le pauvre, le centre et les périphéries... C'est là-dessus que s'est créée l'histoire du hip-hop. Donc c'était une évidence en fait. Et puis bon, il y a les questions artistiques et les questions institutionnelles, de financement […]. Il va falloir choisir des mots, des stratégies. […] Paris métropole, c'est un projet parisien et région Ile-de-France. Le Grand Paris, c'était un projet de la droite je crois. » (Enquêté n°33, entretien réalisé le 12/07/12)

Cette fois-ci, les caractéristiques du hip-hop sont mobilisées comme un moyen de se positionner sur les débats qui ont lieu alors autour de la création d'un « Grand Paris ». La taille de la ville de Paris étant particulièrement réduite par rapport à son aire urbaine, la question de son extension est un sujet évoqué depuis les années 1960. Cependant, comme l'explique Philippe Subra (2009), ces discussions prennent une nouvelle actualité dans les années 2000. A partir de 2007, le gouvernement, alors dirigé par la droite, met en place un projet de « Grand Paris », qui doit aboutir à la création, en Ile-de-France, d'une communauté urbaine d'ampleur métropolitaine.

Cette annonce est extrêmement mal reçue par la mairie de Paris et de la région Ile-de-France, dirigées par des élus socialistes, qui voient dans cette initiative un moyen de réduire leurs prérogatives. En coordination avec d'autres élus locaux, ces acteurs mettent donc en place une « contre-offensive » (Subra, 2009) : celle-ci aboutit en 2008 à la création d'un syndicat mixte, une organisation regroupant différentes collectivités territoriales de l'Ile-de-France, qui porte le nom de Paris Métropole.

C'est le rattachement à cette dernière démarche qui est revendiquée ici par Hip Hop Citoyens. Ce positionnement s'explique en partie par l'histoire du festival. C'est en effet auprès de la mairie de Paris que l'association est d'abord allée chercher des appuis pour créer son événement, soutien qui s'est rapidement doublé de celui de la région. Mais cette orientation de Paris Hip Hop est aussi à mettre en lien avec le parcours de certains membres de l'association. Comme le rapporte Murray Forman, Bruno Laforestrie, le président de l'association, déclare se situer au début des années 2010 « entre deux univers, le hip-hop et le gouvernement » (Forman, 2013). Tout en gardant des liens avec le hip-hop, il s'est rapproché

[459] Documentaire « Paris, métropole hip-hop ! – De la rue aux musées », réalisé par Paul Florent. Bande annonce disponible sur http://www.paulflorent.com/Paris_Hip_Hop_2011.html, consulté le 08/07/16

du monde politique, allant jusqu'à s'impliquer dans la campagne de François Hollande en 2012. Paris Hip Hop symboliserait donc une prise de position de Hip Hop Citoyens par rapport aux débats qui ont cours actuellement dans la métropole. C'est ce qu'évoque le site de l'association dans la présentation de ses objectifs :

> « Au regard de grands projets socio-économiques liés à l'émergence du concept de "Paris Métropole" ou du "Grand Paris", nous considérons qu'il est important d'y faire coïncider un grand projet culturel porteur de sens pour les jeunes générations. Cela passe par le développement de coopérations culturelles qui donnent corps et sens à un ensemble de pratiques variées et disséminées sur le territoire francilien. C'est en réalité, accompagner légitimement une histoire, de plusieurs décennies, dont la majeure partie de la jeunesse francilienne est empreinte.[460] »

Dans leurs discours et leurs stratégies de communication, les organisateurs du festival Paris Hip Hop mobilisent donc largement l'image de Paris. Tout en reprenant les grands récits sur la ville, ils participent à leur production, en cherchant à montrer l'intérêt d'inscrire le hip-hop dans les grands projets de ville. Les caractéristiques associées à ce mouvement culturel sont utilisées comme un outil pour montrer l'intérêt que peut avoir l'utilisation de cette culture pour promouvoir la ville et agir sur son territoire. L'équipe cherche ainsi à distiller l'idée que le hip-hop est un moyen particulièrement judicieux de renouveler l'image de la ville.

Dans le cas du A3C Festival, la relation à Atlanta se fait de manière plus ambivalente. Si le directeur du festival affirme vouloir mettre en avant le rap local, il émet plus de réticences lorsqu'il en vient à évoquer le lien de l'événement avec la ville en elle-même. Il explique :

> « Cela prend place à Atlanta avant tout parce que c'est là où je suis. Je pense qu'une partie de la croissance importante des dernières années est due principalement au fait que l'on est à Atlanta. Mais originellement, Atlanta n'était pas particulièrement important pour ce qu'on faisait.[461] » (Brian Knott, Entretien réalisé le 02/10/13)

A première vue, le A3C Festival semble s'apparenter à un événement hors-sol. Il faut dire que la manifestation ne bénéficie au moment de l'enquête d'aucun financement de la ville. Cette situation peut être mise en relation avec un contexte états-unien, où les collectivités locales sont moins impliquées dans le financement des manifestations culturelles que dans le cas français. Cependant, la municipalité n'est pas absente de l'ensemble des grands événements se déroulant sur son territoire. Au même moment, elle soutient le Atlanta Jazz Festival, qui est promu par la mairie comme le « plus grand festival de jazz gratuit dans le pays[462] » (*largest free jazz festival in the country*).

---

[460] Source : http://hiphopcitoyens.com/histoire/, consulté le 06/07/16

[461] "It takes place in Atlanta primarily because that's where I am. I think part of the hypergrowth over the last couple of years is due to the fact that we are in Atlanta. But from an origin standpoint, Atlanta was not particularly significant to what we were doing."

[462] Source : http://www.atlantaga.gov/index.aspx?page=961, consulté le 06/07/16

En fait, l'absence de soutien financier de la municipalité à un événement tel que le A3C est à mettre en lien avec les conflits déjà évoqués autour de l'image de la ville. Dans son livre, *Imagineering Atlanta*, Charles Rutheiser considère que la capitale de Géorgie fait l'objet, au cours de son histoire récente, de conflits d'imaginaires. Ceux-ci concernent la place de la ville à l'échelle nationale et internationale. Alors qu'Atlanta a longtemps été associée à un Sud rural et provincial, elle cherche au long du 20e siècle à s'affirmer comme la « prochaine ville internationale » (*world's next great international city*). Derrière cette opposition économique et culturelle, c'est aussi une dimension raciale qui transparait. Bien qu'identifiée comme une « Black Mecca » à partir des années 1960, la ville traine derrière elle un passé raciste et ségrégationniste, qui lui a notamment valu d'être la capitale du Ku Klux Klan dans les années 1920.

Les relations entre le festival et la municipalité semblent pâtir de cet historique. Brian Knott associe cette difficulté à collaborer avec les autorités locales à une mauvaise image que possèderait le genre musical dans son ensemble. Il déclare :

> « Je pense que, au bout du compte, c'est difficile d'être un événement hip-hop. Il y a des choses qui sont plus difficiles que pour d'autres événements. […] Je paye toujours 3 ou 4 fois plus [d'assurance] qu'un festival de rock ou de country. Et cela fait 9 ans et on n'a jamais eu de violence. Ce n'est tellement pas ce que les gens imaginent du hip-hop. Mais je pense qu'il y a une perception. […] Je pense que pour les politiciens, il y a une barrière à franchir, car il y a les gens qui aiment le hip-hop et les gens qui ne l'aiment pas, mais les gens qui ne l'aiment pas ne l'aiment vraiment pas.[463] » (02/10/13)

A l'instar de cas déjà évoqués précédemment, c'est donc un contexte général lié à l'organisation d'événements rap qui expliquerait le peu de considération de la mairie pour le festival. Cependant, d'autres personnes impliquées dans l'organisation considèrent que cette absence de soutien de la ville résulte d'une histoire bien spécifique à Atlanta. Un autre membre de l'équipe déclare par exemple :

> « La ville va être réticente car […] c'est du hip-hop. Donc il va y avoir une façade hip-hop. Ils ne veulent pas être affiliés avec cela parce qu'ils se disent : "quel type de personnes cela va-t-il attirer en ville ?" C'est un peu la même chose que pour Freaknik dans les années 1990. […] Le schéma de pensée est toujours le même, formulé par les mêmes anciennes têtes qui se souviennent de ce qui s'est passé la première fois.[464] » (Enquêté n°61, membre de l'équipe d'organisation, entretien réalisé le 04/10/13)

---

[463] "I think at the end of the day, it is hard being a hip-hop event. There are things that are much harder than the other events. […] I still pay 3 or 4 times what a rock festival or a country festival pays. And we are 9 years gone now and we've never had a violence. It is just so not what people think hip-hop is. So, I think there is a perception. […] I think for politicians, it is a line to walk, because there are the people who love this and the people who don't, but the people who don't love this really don't love it."

[464] "The city is gonna be reluctant to it because […] it's hip-hop. So there is gonna be a façade of hip-hop music. They don't want to be affiliated with this because they wonder: 'what kind of people are going to be attracted in the city?' It's kind of like what Freaknik was in the early 90s. […] the thought process is still the same, by the same older people who remembered what happened the first time."

Le *Freaknik*, qui a eu lieu à plusieurs reprises dans les années 1990 à Atlanta, s'inscrit dans la tradition états-unienne des *Spring Break*, des regroupements annuels d'étudiants organisés dans certaines villes au moment des vacances de printemps. A l'inverse de la majorité des festivités organisées dans les villes du Sud des Etats-Unis, *Freaknik* présente la particularité d'être un événement à destination des étudiants noirs. Originellement, cette manifestation correspond à un pique-nique organisé chaque année à partir du milieu des années 1980 par des étudiants du *Atlanta University Center*, un campus de plusieurs universités noires localisées au Sud Ouest de *downtown*. A partir des années 1990, l'événement prend de l'ampleur jusqu'à atteindre 100 000 participants en 1993 et 200 000 en 1994. Une grande partie de la ville-centre devient alors le lieu d'une gigantesque fête de rue, qui provoque des embouteillages pendant plusieurs jours. Cet événement crée de nombreuses tensions localement. Alors que les étudiants noirs considèrent leur activité comme un pèlerinage dans la « Mecque noire » afin de célébrer les vacances de printemps, les résidents des quartiers touchés, majoritairement des classes moyennes blanches, se plaignent des comportements inappropriés des fêtards dans l'espace public, voire d'intimidations de leur part. L'événement réveille des tensions raciales et sociales qui posent problème à la mairie, alors même qu'elle se prépare pour accueillir les Jeux Olympiques de 1996 (Rutheiser, 1996). Après de nombreux débats, elle décide donc de réduire drastiquement l'accès aux festivités, entraînant leur disparition à la fin de la décennie.

Même si l'événement est terminé depuis plus d'une décennie à Atlanta, son souvenir reste vivace parmi les autorités locales. En 2010, lorsque se répand la crainte d'un retour d'événements inspirés par *Freaknik*, le maire noir, Kasim Reed, assure qu'il prendra toutes les dispositions nécessaires pour éviter cela, affirmant qu'« il n'y aura pas de prise d'Atlanta sous ma surveillance » (*There will not be a takeover of Atlanta under my watch*). Pourtant, l'article de l'*Atlanta Journal Constitution* qui rapporte ces propos précise que le maire lui-même a eu un lien avec ces festivités :

> « Le nouveau maire d'Atlanta a participé à Freaknik une fois quand il était à l'université et, même s'il assure que c'était alors plus structuré, Reed n'y est pas retourné à cause de la manière dont certains hommes traitaient les femmes dans les Freakniks ultérieurs ce qui, déclare-t-il, était répréhensible.[465] » (Stirgus, 2010, PR55)

L'arrivée du A3C Festival à Atlanta s'inscrit en ce sens dans des rapports complexes entretenus entre la mairie et les grandes manifestations publiques, au croisement d'enjeux de race, de genre et de génération. L'absence de liens entre la municipalité et l'événement s'explique d'autant plus que ce dernier met en évidence un genre musical depuis longtemps associé aux jeunes Noirs, et qui fut un élément important dans les festivités des différents *Freaknik*.

[465] "The new Atlanta mayor attended Freaknik once when he was in college, and even though he said it was more structured then, Reed didn't return because of the way some men treated women in subsequent Freakniks, which he said was reprehensible."

Dans ce contexte, le A3C Festival s'apparente à une bulle isolée au sein de la ville. La communication autour de la manifestation met peu en avant cet ancrage local. La page de garde du guide du festival présente Atlanta comme un élément de localisation, plutôt que comme une image sur laquelle les organisateurs du festival cherchent à capitaliser (Figure 40). Pourtant, le déroulement du festival est profondément inscrit dans la géographie d'Atlanta.

Figure 40 : Couverture du guide officiel du A3C Festival (2013)

3. Le festival en ses lieux : la production d'une urbanité festivalière

Barthon *et al.* considèrent que l'analyse des lieux d'implantation des festivals est d'une grande importance : « si leur choix laisse paraître des considérations d'ordre pratique, il répond aussi à des critères géographique, économique et politique, sans oublier la dimension esthétique ou symbolique revendiquée par certains organisateurs. » (Barthon et al., 2007).

Il est possible d'affirmer que les festivals sont à la fois révélateurs et producteurs d'une urbanité spécifique de chaque ville. En géographie, ce terme sert à désigner le « caractère de ce qui est urbain » (Berque, 1993, p.498) ou « le caractère proprement urbain d'un espace » (Lussault, 2003, p.966). Le terme d'urbanité renvoie en ce sens à un ensemble d'éléments distinctifs d'une ville, qui peuvent concerner son ambiance, sa structure ou même les relations sociales qui s'y déroulent. Or, l'ancrage des festivals dans l'espace urbain permet de mettre en évidence cette dimension. Si leurs organisateurs doivent faire avec une certaine configuration de l'offre culturelle dans l'agglomération, ils proposent aussi une certaine expérience de la

ville, qui peut avoir des conséquences à long terme sur les pratiques quotidiennes ou touristiques qui s'y déroulent.

Pour certains chercheurs, les festivals seraient un outil permettant de maintenir une centralité au sein de la ville, à une période où elle tendrait à s'étaler toujours plus loin en périphérie. Barthon *et al.* écrivent par exemple que « la ville culture, la ville spectacle, la ville festive accentuent le rapport au centre et le revivifient, ce qui permet de maintenir la figure de la ville, donc d'une certaine centralité et d'une urbanité, quand bien [même] d'autres travaux signifient la mort de la ville ou la prééminence de la ville étalée. » (Barthon et al., 2007).

Pourtant, les cas d'Atlanta et de Paris montrent que cet ancrage dans la ville ne s'aligne pas sur un modèle unique. Il varie en fonction du type d'espace urbain dans lequel ces festivals s'implantent, et des projets défendus par les organisateurs.

A Atlanta, le festival sort en 2013 du Masquerade, le complexe culturel dans lequel il se déroulait auparavant, pour investir une pluralité de lieux. Cette évolution s'accompagne d'une volonté d'offrir, grâce cette expérience musicale, une expérience de la ville. Le modèle dont le festival s'inspire est celui de South by Southwest, un rendez-vous musical majeur se tenant chaque année à Austin, au Texas. Dans cette manifestation, la majorité des événements sont concentrés sur quelques rues le long desquelles les spectateurs déambulent d'un concert à l'autre. A Atlanta, cependant, la mise en place d'une expérience similaire pose problème en raison d'une structure urbaine différente. Brian Knott explique :

> « Une des choses négatives à Atlanta est qu'il n'y a pas de vie nocturne concentrée. Si tu vas à South by Southwest, tu as la 2e rue là bas où il y a plein de salles le long de la rue. Ici, tu n'as pas ça.[466] » (02/10/13)

Comme on l'a déjà évoqué, Atlanta est un exemple emblématique de ville fragmentée. Ce mode particulier d'organisation se retrouve dans la répartition des lieux de concerts, qui sont éparpillés entre différents pôles mal reliés par les transports en commun.

L'édition 2013 du A3C Festival se donne donc pour ambition de faire émerger une expérience urbaine cohérente dans une ville fragmentée. Quatre quartiers centraux ont été choisis pour accueillir les événements. Pour pallier le manque de connexions existant entre eux, un système de navettes a été établi, permettant aux spectateurs de se rendre rapidement d'un bout à l'autre de cet espace festivalier (Figure 41a). Chacun des quartiers est présenté comme un îlot à l'intérieur duquel les spectateurs peuvent déambuler afin de découvrir des concerts, mais aussi une ambiance urbaine. Dans le guide accompagnant le festival, une double-page est consacrée à chacun de ces « pôles ». En plus des lieux de concerts, chaque quartier est présenté et ses principaux restaurants sont mentionnés (Figure 41b).

[466] "One of the things that is negative about Atlanta is that there isn't no concentrated nightlife. If you go to South By Southwest, you have 2nd street there where you have a lot of venues all over the street. Here, you don't have that."

Figure 41 : Le A3C Festival, une urbanité en archipel

Figure 41a : plan des quartiers concernés et trajets des navettes

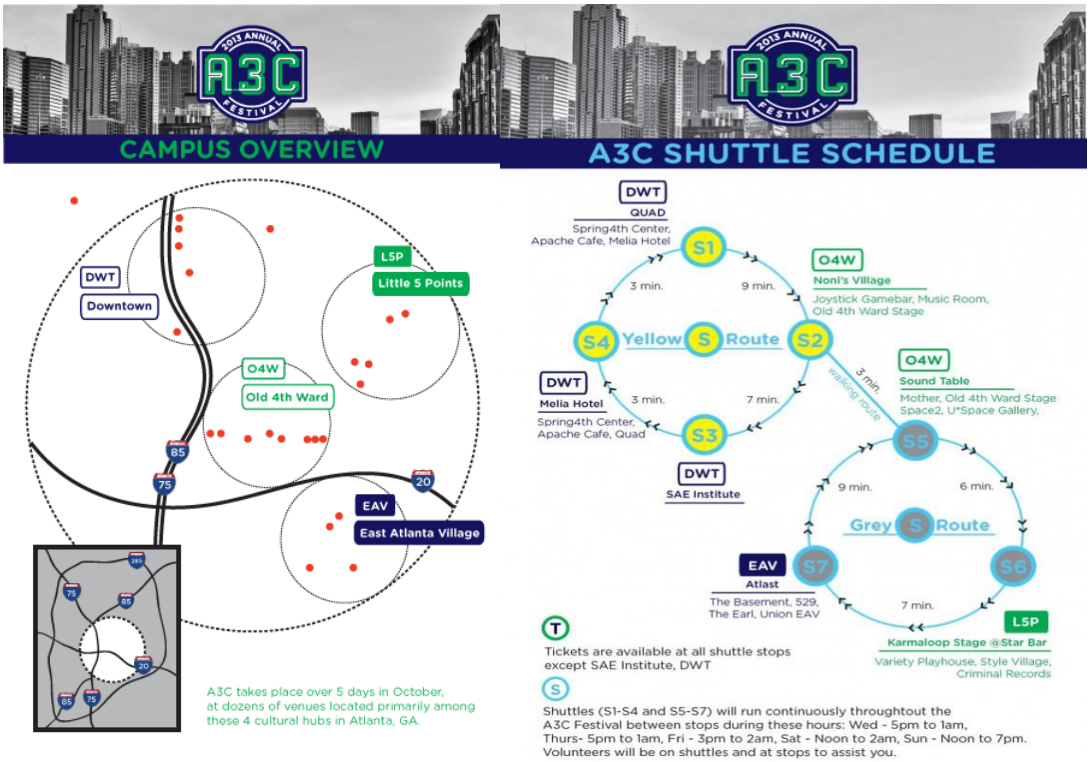


Figure 41b : double page consacrée au quartier de Old 4th Ward

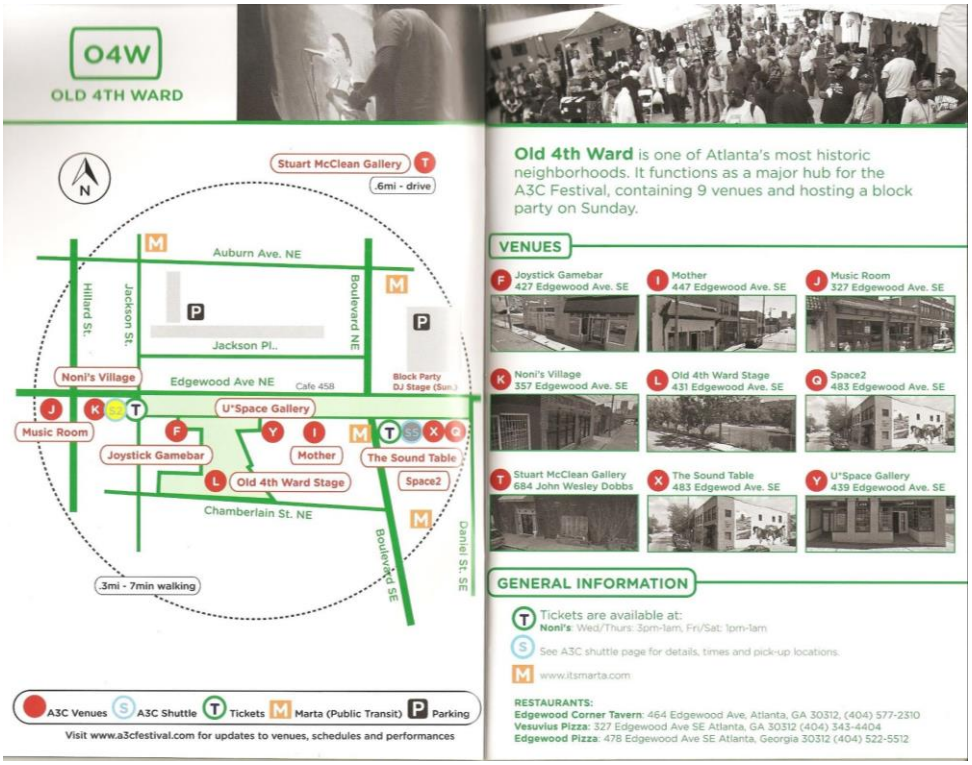


Figure 42 : Répartition des lieux utilisés pour les spectacles organisés durant Paris Hip Hop 2012

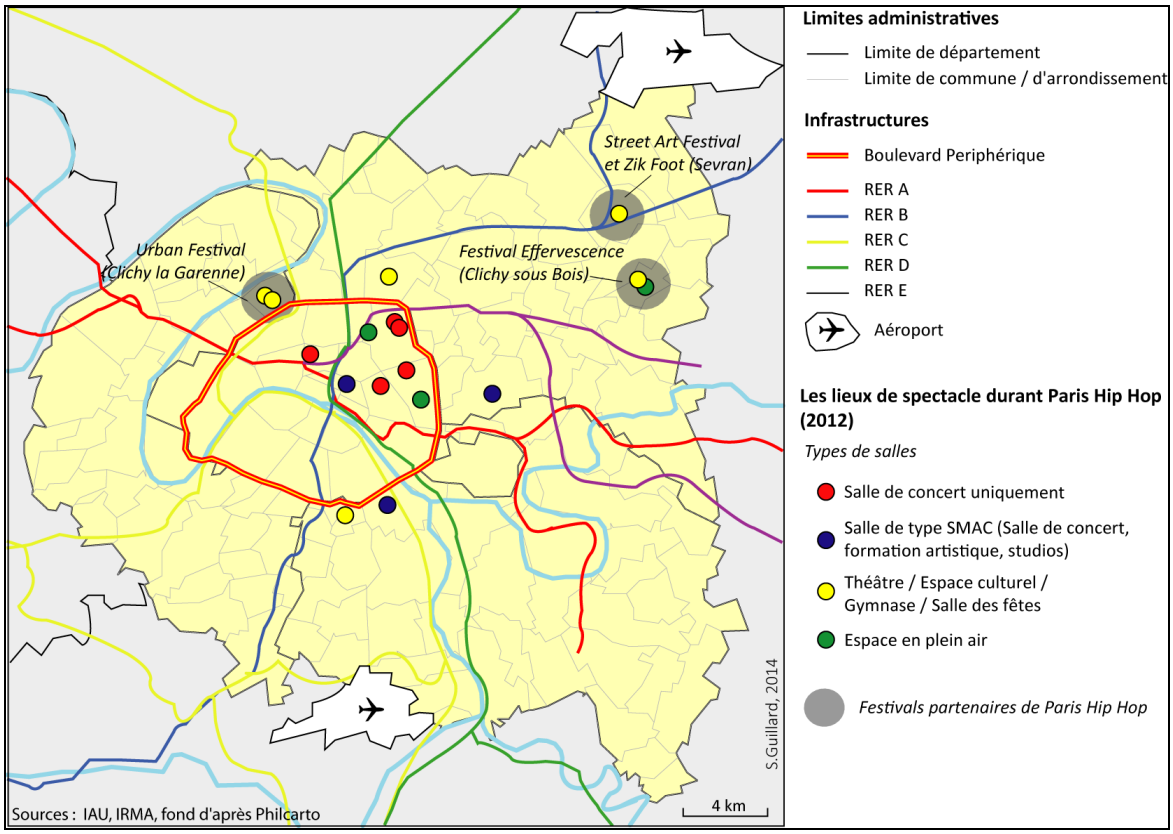
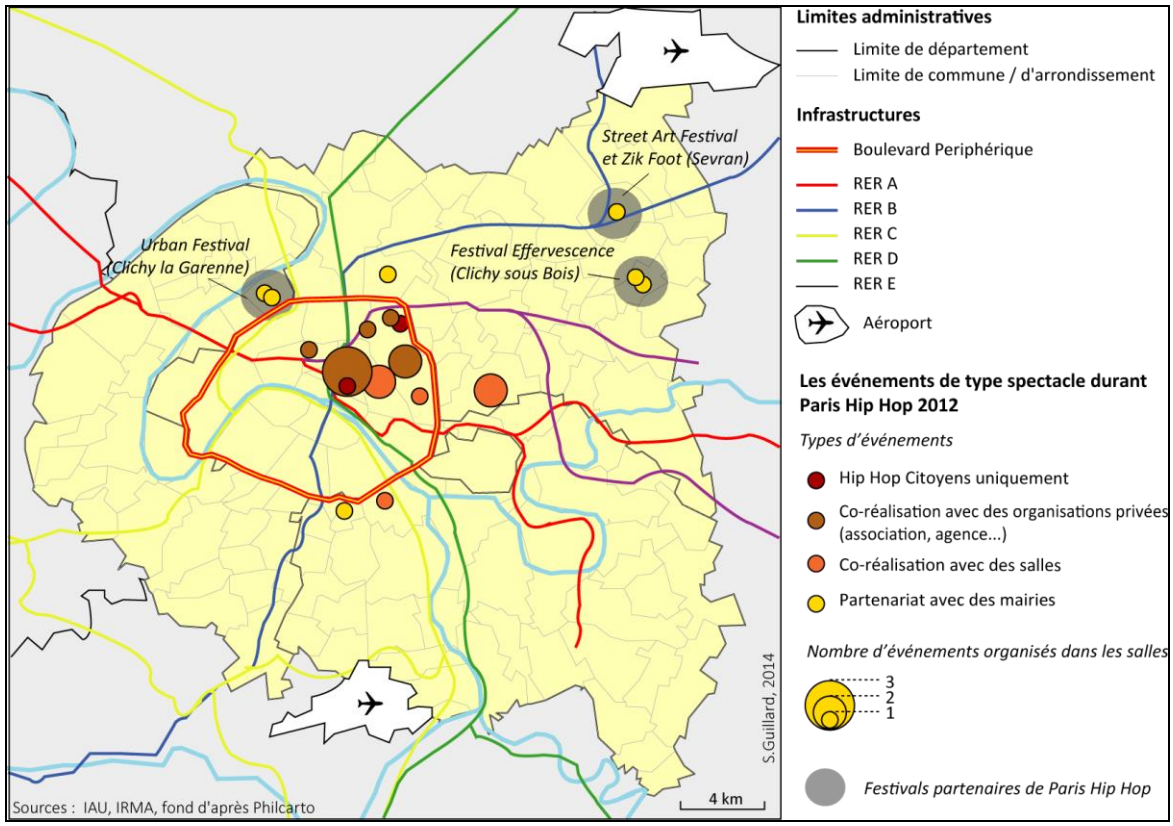


Figure 43 : Répartition et typologie des spectacles organisés durant Paris Hip Hop 2012



A travers le festival, les organisateurs mettent donc en place une urbanité en archipel. Dans une ville où la répartition des lieux culturels ne permet pas l'établissement d'une centralité festivalière unique, la manifestation tente d'établir une expérience urbaine fondée sur la fréquentation de différents pôles entre lesquels elle crée elle-même des liens. Par ce biais, elle essaye de reconstruire un espace festivalier continu au sein duquel les spectateurs peuvent naviguer sans rupture majeure afin de découvrir les événements de la manifestation et les principaux quartiers de la ville dans laquelle elle se déroule.

Paris Hip Hop, en revanche, n'a pas pour objectif de s'imposer comme une expérience totale. Le festival est éclaté à la fois dans l'espace et dans le temps. Etalé sur une quinzaine de jours, il regroupe une multiplicité d'événements prenant place dans des lieux divers, à la fois dans Paris intra-muros et en banlieue. Chacun de ces événements peut être fréquenté de manière séparée, produisant un festival qui peut être abordé de manière discontinue.

Sur ce plan, Paris Hip Hop se distingue non seulement du A3C Festival, mais aussi des événements que les organisateurs prennent pour modèle. Contrairement aux festivals de Cannes et d'Avignon, la ville ne vit pas au rythme de la manifestation. Se déroulant dans une capitale culturelle, et non dans une ville moyenne, Paris Hip Hop n'est qu'un des éléments d'une offre de spectacles beaucoup plus large, entre lesquels les citadins peuvent choisir en fonction de leurs goûts, de leurs moyens et du temps dont ils disposent.

Néanmoins, la répartition des différents endroits investis par le festival donne à réfléchir sur sur la manière dont le rap s'inscrit dans la métropole parisienne, et sur le rôle que joue le festival dans cette implantation. Les Figure 42 et Figure 43 présentent l'ensemble des lieux utilisés pour les spectacles figurant dans la programmation officielle de Paris Hip Hop en 2012. Ces deux documents ne regroupent pas la totalité des événements organisés durant la manifestation, mais seulement ceux se rattachant au rap et à la danse. L'objectif étant d'observer le lien du festival avec l'économie du spectacle vivant, ceux dédiés au graff ou intégrés dans le Hip Hop Campus ont été mis de côté. Ce choix amène à exclure deux événements se déroulant en grande couronne, l'un étant dédié au graffiti, situé dans les Yvelines, et l'autre étant un concert se déroulant à huis clos à la maison d'arrêt de Bois d'Arcy.

La Figure 42 montre l'existence de différents types de lieux utilisés dans le cadre du festival. Certains, comme les théâtres ou espaces culturels, sont présents uniquement en banlieue, tandis que d'autres, les « salles de concert uniquement » se retrouvent exclusivement dans Paris intra-muros. Ces différences renvoient à la répartition de l'offre culturelle en Ile-de-France. Les « salles de concert uniquement » témoignent du fait que Paris concentre depuis longtemps un nombre de lieux exclusivement dédiés aux concerts, parmi lesquelles figurent de nombreuses salles privées. En banlieue, le manque de salles de concerts privées fait que les lieux utilisés sont des endroits polyvalents, souvent tenus par les municipalités qui se chargent d'accueillir les concerts.

Cette dichotomie entre Paris et la banlieue se retrouve lorsque l'on observe l'action menée par les organisateurs du festival. La Figure 43 met en évidence ce dernier point. Ce document se fonde sur l'existence, dans le programme du festival, de différentes manières d'annoncer les événements, dont on peut supposer qu'ils correspondent à différents niveaux d'implication de l'équipe du festival. Tandis que certains événements sont présentés comme

des « événements proposés par Hip Hop Citoyens », d'autres y adjoignent le nom d'une organisation privée ou d'une salle. Dans certains cas, ce sont même des mairies qui prennent le premier rôle, le spectacle étant annoncé uniquement « en partenariat avec Hip Hop Citoyens ».

Tandis que tous les événements organisés uniquement par Hip Hop Citoyens se tiennent dans Paris intra-muros, l'ensemble de ceux organisés en partenariat avec des mairies se font de l'autre côté du périphérique. Dans plusieurs cas, ils sont le fait de festivals partenaires, auquel Paris Hip Hop semble se contenter de prêter main forte.

Cette différence rejoint les discours tenus par les organisateurs. Pour ces derniers, Paris est décrit comme un territoire particulièrement à même de porter la dimension fédératrice des projets de Hip Hop Citoyens. L'un des membres déclare à propos de cette ville :

> « C'est le carrefour des choses aussi. Nous, l'idée c'est qu'on est parisien. On n'allait pas non plus aller sur d'autres territoires où il y a déjà des choses. Il y avait quand même une volonté dès le départ de créer un événement majeur, fédérateur... Paris c'est neutre. Pour fédérer les structures et les projets, la capitale c'est neutre. » (Enquêté n°33, 17/07/12)

A l'instar de beaucoup d'acteurs programmant des concerts à Paris (voir Chap. 6), Hip Hop Citoyens voit en la capitale une zone pouvant jouer à la fois le rôle de carrefour et d'espace symbolique fort pour un événement de grande ampleur. A l'inverse, les villes de banlieue sont perçues comme des zones déjà occupées par certains acteurs opérant de longue date dans le secteur, mais aussi dans lesquelles Hip Hop Citoyens se sent moins légitime pour agir seul :

> « Sur Paris chacun se débrouille dans cette espèce de grande jungle urbaine. Il y a un peu ce côté-là. A Paris, il n'y a pas le problème de quartiers de non-droit, où c'est des territoires qui sont très privatisés par des associations ou des crews. Alors que quand tu vas sur le 93 par exemple, et que tu parles danse, tu penses à Moov'n Aktion qui ont leur festival sur le 93. Si tu veux faire un festival de danse, les mecs ils sont là depuis 5 ou 10 ans, il va falloir que tu réfléchisses. Eux ils ont déjà fait le défrichage. A Paris il n'y a pas forcément ça. » (Enquêté n°33, 17/07/12)

Pour Hip Hop Citoyens, l'organisation de concerts en banlieue passe plutôt par la collaboration avec des acteurs déjà bien implantés sur le territoire, comme les pouvoirs publics ou les associations, que par le fait de promouvoir un événement en leur nom seul. L'objectif est de repousser les frontières de l'investissement public envers le hip-hop. L'un des membres de l'équipe considère que les événements en banlieue ont le but suivant :

> « Rendre visibles soit des initiatives qui existent déjà, […] susciter le développement de projet autour du hip-hop, via les mairies notamment. […] Nous notre truc c'est d'aller voir les mairies pour leur dire d'investir dans le hip-hop. Tu vois, un exemple c'est Clichy-Sous-Bois. Ils ont jamais eu de festival hip-hop. Donc on s'est rencontrés l'année dernière. Ils se sont dit que c'était peut-être une bonne opportunité, pendant Paris Hip Hop, de créer leur propre festival. Parce qu'on a la visibilité, on donne des conseils, on a des relations et des artistes." (Enquêté n°33, 17/07/12)

Si les événements de Paris Hip Hop mettent en évidence la barrière du périphérique dans le spectacle vivant de la région francilienne, celle-ci est à nuancer. Dans les spectacles organisés, il est possible d'identifier des espaces d'entre-deux. Cela peut s'observer sur la Figure 42, à travers le type de lieu désigné sous le nom de « salle de type SMAC ». Qu'elles possèdent officiellement ce label ou non, ces salles ont en commun le fait d'être des lieux cherchant à accompagner les artistes depuis la production jusqu'à la diffusion. Nombre d'entre elles possèdent des studios de répétition et d'enregistrement, en plus de leur salle de concert. Plusieurs de ces lieux se trouvent en proche banlieue. Bien qu'ils ne soient pas tous utilisés dans le cadre du festival, leur présence sur la carte témoigne de l'existence d'une couronne de salles situées autour de Paris possédant ce type de fonctionnement. Plutôt qu'une dichotomie franche entre Paris et banlieue, le festival donne donc à voir un gradient allant depuis le centre vers la périphérie.

Les différentes zones semblent d'ailleurs être amenées à évoluer. Dans un entretien réalisé en 2014, un membre de l'équipe nuance cette opposition entre Paris et sa banlieue :

> « Là, on travaille un truc avec une nouvelle salle [...] à Aubervilliers. [...] On va faire Kery James et on va essayer de faire venir un artiste américain car pour eux, c'est important aussi… C'est une belle salle, un très bel établissement de 1000 places qui est aux portes de Paris. Donc avec le développement, l'évolution de la région parisienne, le Grand Paris, etc, ils ont envie de se positionner… C'est très important pour eux d'essayer d'habituer, de faire en sorte d'avoir des artistes internationaux qui, des fois, vont vouloir être au Bataclan, à la Cigale ou à la Gaîté Lyrique, et se dire qu'ils peuvent se créer aussi une identité comme ça. » (Enquêté n°72, entretien réalisé le 30/04/14)

Tout en reconduisant les frontières existantes dans la répartition des concerts de rap en Ile-de-France, Paris Hip Hop accompagne l'extension des hauts-lieux culturels parisiens au-delà du périphérique, tentant de contribuer à la construction d'un Grand Paris de la culture.

Conformément aux objectifs annoncés par les organisateurs, Paris Hip Hop et le A3C Festival correspondent à des événements investissant une grande portion de l'espace urbain. Ils révèlent les logiques selon lesquelles s'organisent ces espaces et la manière dont s'y implantent les infrastructures culturelles, ainsi que l'influence des festivals sur la construction d'une urbanité propre à chaque ville. Tandis que la manifestation organisée à Atlanta cherche à reproduire une centralité dans une ville étalée et polycentrique, celle de Paris montre certaines fractures qui traversent cette métropole centralisée. Paris Hip Hop montre également le rôle joué par le festival dans l'évolution de ces barrières, par la diffusion d'événements symboliques forts au-delà du périphérique.

Les deux festivals apparaissent donc bien comme des événements fédérateurs. Les divergences qui existent habituellement entre les différents types d'actions menées envers le hip-hop se retrouvent au sein même de la manifestation. Celle-ci contribue en ce sens à refléter et à déplacer des lignes de fractures qui se retrouvent au sein de la scène locale. Cette situation donne lieu à une gestion différenciée des différents événements, qui n'est pas sans impact sur les lieux investis.

4. Une action culturelle à vocation sociale ? Les impacts des festivals sur l'espace urbain

Les recherches menées sur les festivals montrent comment ces manifestations ont bien souvent des conséquences sur les quartiers dans lesquels elles s'implantent. Maria Gravari-Barbas explique :

> « L'événement sert à les décloisonner [les territoires], à faire évoluer leur image, souvent à les "vendre" à des utilisateurs ou à des fonctions nouvelles. Nombreux sont les festivals organisés sur un lieu dont le choix est justifié par le fait qu'il est en passe d'être requalifié. Nombreux sont également les festivals dont le lieu de déroulement a suivi dans la ville les chantiers successifs de requalification, de la même manière que les projecteurs se déplacent sur une scène pour suivre et mettre en valeur l'action. » (Gravari-Barbas, 2007, p.55)

L'action culturelle des festivals est donc souvent une manière de mener une action sociale. Ces manifestations sont un levier d'action sur les quartiers qu'elles investissent. Ces éléments sont d'autant plus importants qu'il s'agit de festivals dédiés à un genre longtemps perçu à travers un prisme social, et qui a même été un outil pour toucher les minorités et leurs quartiers d'habitation (Lafargue de Grangeneuve, 2008).

Néanmoins, la dimension sociale des festivals se traduit différemment. A Paris, les organisateurs refusent de cantonner leur action à un but précis. Manifestation voulue « fédératrice », Paris Hip Hop cherche à rassembler sous une même bannière des événements servant une multiplicité d'objectifs. Néanmoins, les espaces investis et les événements organisés sont rangés en différentes catégories. En raison de ce même caractère fédérateur, le festival hérite en effet des grandes segmentations qui régissent l'économie du spectacle vivant dans la région parisienne (voir Chap.6).

Cette dimension ressort lors d'une discussion tenue durant l'édition 2012 du festival entre l'un des organisateurs et le chercheur états-unien Murray Forman. Après une intervention qu'il assurait au sein du Hip Hop Campus, celui-ci vint demander des conseils aux organisateurs sur les événements à aller voir. Ce soir-là, deux concerts se tenaient dans le cadre du festival, l'un à Aubervilliers et l'autre dans Paris intra-muros, à la Gaîté Lyrique. Murray Forman ne parlant pas couramment français, l'un des membres de l'équipe lui répondit en anglais. Le passage à une autre langue permis de mettre en évidence une grande dichotomie entre les événements du festival. Afin de distinguer les deux concerts du soir, l'organisateur déclara spontanément que le chercheur avait le choix entre un spectacle se déroulant « in the hood » ou un autre se tenant « in a better place » (« dans un meilleur endroit ») (Observation menée en juin 2012).

L'emploi du terme « hood » revêt une signification particulière dans ce contexte. Employé de longue date dans le rap américain, il possède un sens qui, comme on l'a vu, a justement été conceptualisé par Murray Forman (Forman, 2002). Au sein de la discussion, l'emploi du terme « hood » permet donc d'associer Aubervilliers à la jeunesse racisée des quartiers populaires. Le mot semble être utilisé pour confirmer son statut secondaire au sein du festival, en comparaison avec la « better place » que constitue la Gaîté Lyrique.

Cette situation conduit à une distinction forte au sein du festival entre les événements à vocation culturelle et ceux à caractère social. Alors que Loïc Lafargue de Grangeneuve aborde ces modes d'approche comme deux cadres distincts de la politique publique menée envers le hip-hop (Lafargue de Grangeneuve, 2008), cette dichotomie se retrouve à Paris Hip Hop à l'intérieur de la manifestation elle-même. Tandis que les événements à forte portée symbolique sont situés principalement à Paris intra-muros, ceux situés en banlieue servent un but différent. C'est ce qu'explique l'un des membres de Hip Hop Citoyens :

> « Quand on fait une date en plein air à Clichy-sous-Bois ou à Aubervilliers en collaboration avec le service jeunesse, on va tabler que le public ça va être des jeunes d'Aubervilliers plutôt de moins de 30 ans, voire moins de 25 ans. […] On va essayer de leur proposer des artistes qu'ils ont envie de voir, et qu'ils n'auraient pas forcément envie d'aller voir sur Paris quand ils font un Olympia, un Bercy, c'est un peu ça la politique. » (Enquêté n°72, entretien réalisé le 30/04/14)

Contrairement à la programmation dans les salles parisiennes, qui cherche à rassembler un large public dans des hauts-lieux du spectacle vivant, les événements en banlieue ont pour but de répondre à une demande d'un public local, jugé captif. Cette segmentation semble rappeler la différence effectuée par Lafargue de Grangeneuve entre les événements organisés dans une logique de politique culturelle et ceux menés dans le cadre de la Politique de la Ville (Lafargue de Grangeneuve, 2008)

Un concert organisé en plein air à Clichy-sous-Bois illustre de façon emblématique ce dernier angle d'approche. Située dans le département de la Seine-Saint-Denis, cette ville a une place importante dans l'imaginaire de la « banlieue » à la française : il s'agit de l'endroit où s'est déroulé l'incident à la source des émeutes urbaines de 2005[467]. Se tenant sur la pelouse de la mairie, le concert est organisé dans le cadre d'un festival local, Effervescence, intégré à la programmation de Paris Hip Hop. Porté principalement par la mairie, il se tient en partenariat avec Hip Hop Citoyens.

A chaque édition, ce concert accueille en tête d'affiche un rappeur ou un groupe dont l'album figure parmi les grands succès commerciaux de l'année. Inauguré en 2012 par La Fouine et Kamelanc', l'événement accueille par la suite les Psy 4 de la Rime (2013), Black M et le Wati B (2014), Youssoupha (2015) et Lefa et MHD (2016). Signe que l'événement est à destination d'un public local, certains artistes peuvent être amenés à jouer dans d'autres dates du festival. C'est le cas des Psy 4 de la Rime en 2013, qui ont fait un autre concert quelques jours auparavant à Aubervilliers. En plus de ces rappeurs reconnus, la première partie est assurée par des artistes de Clichy et de Montfermeil.

Lors de l'édition 2012, cet événement se déroulait principalement en après-midi et en début de soirée, devant quelques centaines de personnes, où se mélangeaient familles, adolescents et jeunes adultes. Si aucune barrière n'interdisait l'entrée de l'événement, celui-ci

[467] Le 27 octobre 2005, deux jeunes de la ville, Zyed Benna et Bouna Traoré sont électrocutés à l'intérieur d'un poste électrique alors qu'ils cherchent à échapper à un contrôle de police. Se déroulant d'abord à Clichy-sous-Bois et dans la ville voisine, Montfermeil, les émeutes en réaction à cet événement se généralisent par la suite dans un certain nombre de quartiers des villes françaises.

faisait l'objet d'un important déploiement de sécurité. Des cordons de vigiles entouraient la scène, chacun d'entre eux n'étant séparé que de quelques mètres. Ce dispositif était complété par la présence de plusieurs maitres chiens, localisés derrière la scène, ainsi que par des rondes régulières de voiture de police autour de la place (Figure 44).

Figure 44 : Le dispositif de sécurité dans la cadre du festival Effervescence (Clichy-sous-Bois, 2012)

(Photos : S. Guillard, A. Tije-Dra, 04/07/14)

La mise en place d'un tel dispositif s'explique par une inquiétude de la part des organisateurs vis-à-vis de la bonne tenue de l'événement. Les observations sur place permettent d'apprendre que la mairie, qui organise pour la première fois un tel concert, craignait que l'événement ne tourne mal, la pelouse étant localisée au milieu des principales cités de la ville.

Cette inquiétude transparaît aussi dans le discours de certains organisateurs de Paris Hip Hop. L'un d'entre eux justifie que la mise en place d'un cordon de sécurité :

> « C'est vrai que pour que ça se passe bien, il faut aussi que dans des trucs comme ça, […] il y ait tous les services de sécurité nécessaires parce que malgré tout ça reste du rap et dans des endroits, Clichy-sous-Bois, où ça peut quand même déraper. […] Il y a quand même eu dans l'histoire des événements qui ont dérapé comme à Cergy. […] Et du coup le festival n'existe plus. L'année dernière, on a refait Clichy-sous-Bois. […] Il y avait un groupe en première partie qui n'était pas content de quelque chose. […] A une ou deux personnes, ils ont réussi à créer un début de tension. […] Ça a été maîtrisé justement, et les gens étaient là pour discuter. Mais c'est vrai que sur le moment, tu sens que ça peut malgré tout déraper. » (Enquêté n°72, 30/04/14)

La mobilisation d'un dispositif de sécurité est donc défendue à la fois au nom du genre musical programmé et de la zone où le concert se déroule. De la même manière que les auditeurs de Clichy-sous-Bois sont associés à un public local, cette ville est considérée comme une zone où les événements sont susceptibles de « déraper ».

Ces propos sont à mettre en lien avec le traitement médiatique de certains débordements qui se sont déroulés en marge de concerts de rap. Un événement a particulièrement marqué l'organisateur : celui des incidents survenus lors du festival 100 Contests à Cergy. En 2007, cette manifestation dédiée aux « cultures urbaines », voit l'un de ses concerts devenir le lieu d'un affrontement entre bandes. Lorsque les organisateurs décident d'interrompre le spectacle afin de disperser le public, la situation dégénère en émeute et aboutit à un saccage de la gare RER de Cergy Saint-Christophe et à l'incendie d'une voiture de police. L'anecdote déclenche une polémique dans la sphère médiatique et politique. Les faits font la une du journal *Le Monde* le 23 juin. Dans l'article qu'il consacre à la question, Luc Bronner dénonce un événement passé sous silence, alors que « les faits sont pourtant graves » (Bronner, 2007, PR11). Suivant un traitement médiatique en vigueur depuis les années 1980 (Tissot, 2007), le journaliste ne traite pas l'événement comme un cas isolé, mais le relie avec le contexte plus général propre aux « quartiers sensibles ».

La place de la musique est au cœur du débat. La préfecture et l'opposition municipale attribuent ces violences à la programmation de groupes de rap jugés « hard ». A l'inverse, dans une tribune publiée quelques jours plus tard, le maire socialiste de la ville défend le festival, affirmant que « les cultures urbaines sont les meilleures armes contre les violences urbaines » (Lefebvre, 2007, PR26).

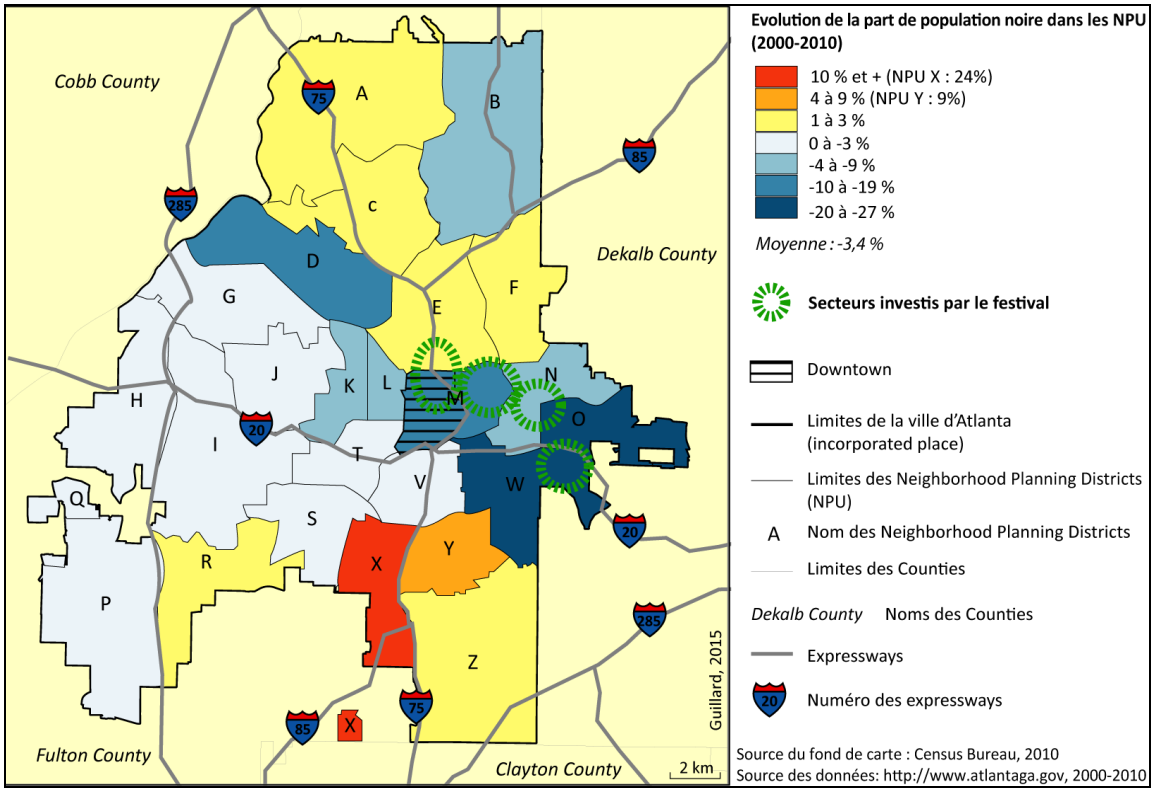
Cette polémique n'est pas sans conséquences pour le festival. Décidant de ne plus programmer de rap sur la grande scène après l'édition 2008, les organisateurs choisissent de ne plus y inclure non plus de groupes locaux l'année suivante (*Le Parisien*, 2009, PR37). Dans le même temps, la sécurité est renforcée, alourdissant un budget qui conduira finalement à l'annulation de l'événement en 2011 (*Le Parisien*, 2011, PR40).

Le traitement médiatique de ces événements montre que les bagarres dans des festivals de rap en banlieue peuvent facilement servir de support à des polémiques de plus grande ampleur. En raison de la localisation des événements et du genre musical qu'ils mobilisent, ces débordements peuvent facilement se changer en points d'accroche pour raviver les débats concernant les dérives de certains quartiers « sensibles».

C'est en ce sens que l'on peut comprendre les inquiétudes émises par les responsables de Hip Hop Citoyens. L'événement de Clichy-sous-Bois témoigne en effet d'un climat de tension. Celui-ci est dû à l'audience concernée, perçue comme plus susceptible de provoquer une émeute que dans le contexte parisien, et à l'organisation d'événements rap en banlieue, où les débordements peuvent avoir des conséquences à long terme sur la tenue d'un festival.

A Atlanta, le A3C festival entretient également un lien fort avec les dynamiques sociales au sein de l'espace urbain. Atlanta est dominée par un important clivage entre un Nord majoritairement blanc et un Sud majoritairement noir (Chap. 6). Le A3C Festival n'est pas implanté n'importe où au regard de cette structure (Figure 45).

Figure 45: Evolution de la répartition des populations noires à Atlanta et implantation du A3C Festival (2013)



Le choix de ces lieux dépend largement de la répartition des infrastructures culturelles au sein de la ville. Pourtant, tous les quartiers possédant des lieux susceptibles d'accueillir des concerts ne sont pas utilisés et les lieux ne correspondent pas forcément aux quartiers qui ont été mis en avant par les rappeurs locaux. Cette démarche n'est pas celle privilégiée par Brian Knott :

> « Je ne pense pas que ce soit ce que les personnes de Bankhead[468] veulent. Je pense que c'est un des cas où la culture là-bas n'est pas forcée. Donc si tu viens et que tu essayes de

[468] Quartier situé dans la partie Ouest de la ville, correspond au NPU K sur la Figure 45.

> faire quelque chose en plus je ne sais pas s'il y a moyen de faire quelque chose d'authentique. […] Dans d'autres lieux, il y a des endroits où les choses qui sont faites le vendredi ou le samedi soir sont plus commerciales. Donc nous sommes en fait plus authentiques que ce qu'ils font habituellement. […] Le Variety Playhouse, c'est le premier concert de rap qu'ils ont fait en 50 ans. Donc, en quelque sorte, on casse une barrière qui existait auparavant. […] Je suis prêt à prendre un risque pour bâtir ce pont. Mais de l'autre côté, c'est un pont différent.[469] » (02/10/13)

Pour Brian Knott, l'enjeu du festival est de faire entrer le rap dans des lieux dans lesquels cette programmation n'est pas habituelle, plutôt que de les faire exister dans les quartiers populaires où il a déjà été largement mis en valeur. Les salles mobilisées par la manifestation se situent à la limite de la partie « noire » et de la partie « blanche » de la ville, dans des quartiers qui ont subi une certaine évolution dans les dernières décennies. La Figure 45 montre qu'il s'agit principalement de zones où la part de Blancs a augmenté entre 2000 et 2010. Dans le cas du A3C Festival, le rap semble donc accompagner l'évolution raciale et sociale des quartiers centraux de la ville.

Un événement permet de mettre en lumière cette dimension de la manifestation : la *block party* organisée dans le quartier de Old 4th Ward. Situé à l'Est de *downtown*, cette zone a connu des évolutions démographiques significatives dans la dernière décennie. Sur la Figure 45, le NPU M, dans lequel s'inscrit ce quartier, a notamment vu sa population noire passer de 73 à 56% de 2000 à 2010. Or, il s'agit justement de l'endroit où se déroulent les concerts en plein air de la manifestation. Le cinquième jour s'y déroule une *block party* en libre accès, qui regroupe certains grands DJ du rap américain, comme Questlove ou DJ Premier (Figure 46).

Pour Brian Knott, cet événement revêt une importance particulière en raison de l'histoire du quartier dans lequel il se déroule. Autrefois appelé Auburn, ce quartier a été un fief de la lutte des droits civiques aux Etats-Unis. Il a été le lieu de naissance et d'habitation de nombreux leaders du mouvement, parmi lesquels Martin Luther King, dont la tombe est située quelques rues plus loin.

Pourtant, le quartier s'est paupérisé depuis. Au début des années 2010, il est devenu un haut lieu du trafic de drogue. Cette situation n'a pas manqué de susciter l'indignation de Brian Knott :

> « Je me rappelle être venu ici pour la première fois - j'étais dans le début de la vingtaine et ma femme m'avait emmené ici - […] m'asseoir et regarder des films sur les années 1960 et comprendre […] comment ça avait pu motiver les gens contre une force aussi effrayante, c'est une sacrée histoire… Et maintenant, on a pris cette partie de la ville et on l'a changée en un trou à rats. C'est quoi notre problème ? […] C'est ici qu'on devrait investir notre

[469] "I don't think that what the people of Bankhead want. I think it is one of those things were the culture there is not forced. So when you come in and try to do something on the top of it I don't know if there is any way to do something that is authentic. […] In other places, there are places where there is more a commercial aspect to what they are doing on Friday or Saturday night. We are in fact more authentic that what they are doing typically. […] The Variety Playhouse, that is the first rap show I've been seeing in 50 years. So we are kind of breaking a barrier that did exist before. […] That's a risk to make a bridge that I wanna take. On the other side, it's a different bridge."

> énergie. On devrait investir notre énergie à raconter cette histoire. Et on peut raconter cette histoire à travers le hip-hop, avec le hip-hop, car toutes ces choses vont de pair.[470] » (02/10/13)

Grâce à la *block party*, Brian Knott utilise le rap comme un outil de réhabilitation de l'image du quartier. Cette mise en récit est présente jusque dans l'installation même du concert, où un portrait du pasteur, réalisé dans le quartier en 2012 dans le cadre d'un programme de *street art,* peut être vu depuis la scène (Figure 46).

Cette volonté de revalorisation du quartier menée par le festival a d'ailleurs connu un certain écho auprès de la municipalité. Alors même que celle-ci n'apporte aucun financement au A3C, Brian précise qu'elle « nous a facilité la tâche pour travailler là-bas » (*they basically made it really easy for us to work there*). Au moment où s'organise le festival, la ville travaille en effet à revitaliser le quartier. Un projet de tramway (*streetcar*) est en cours de réalisation afin de relier le quartier au parc olympique, localisé *downtown*[471].

Figure 46 : L'investissement du quartier de Old 4th Ward dans le cadre du A3C Festival

Source : http://partners.a3cfestival.com/, consulté le 05/06/14

[470] "I remember coming here for the first time, being in the early 20s and my wife taking me there, […] sitting and watching films from the 1960s and understanding […] how it moved people against such a frightening force, this is really a story… And we took this part of the city and turned it into a shithole. What's wrong with us? […] This is where we should invest our energy. We should invest our energy telling this story. And we can tell the story through hip-hop, with hip-hop because those things go together."

[471] La ligne a ouvert en décembre 2014 (Source : http://www.ajc.com/news/news/local-govt-politics/atlanta-streetcar-takes-first-trip/njcwL/, consulté le 01/07/16)

(Photo : S.Guillard, 06/10/13)

Tout en revitalisant le quartier, il est possible de se demander dans quelle mesure l'inscription du festival dans Old 4th Ward ne conduit pas aussi à justifier sa gentrification. Alors que l'investissement du festival dans cette zone se perpétue dans les années suivantes, l'image du quartier se renouvelle progressivement. En 2014, plusieurs articles évoquent le fait que Edgewood avenue, la rue investie par le festival, « a commencé à exploser, à cause du tramway[472] » (*Edgewood Avenue has begun to explode based on the streetcar*). La rue commence à être décrite comme l'un des nouveaux lieux de sortie. Cette évolution s'accompagne d'un changement dans le profil des individus fréquentant cet ancien quartier noir. Le journaliste Cliff Bostock écrit dans le magazine *Creative Loafing* en 2014 que Edgewood avenue est devenue « la zone la plus "diverse" pour manger et faire la fête au sein de la ville. Par "divers" dans ce cas, je veux dire en termes d'âge, d'orientation sexuelle et de style de vie, autant qu'en termes raciaux[473] ».

Alors que Paris Hip Hop donnait à voir une action différenciée entre Paris intra-muros et la banlieue, le A3C Festival semble donc plutôt accompagner le changement rapide subi par certains quartiers du centre-ville. Tout en agissant pour la reconnaissance de l'héritage historique du quartier, la manifestation contribue à changer progressivement l'image qui lui est associée. Elle accompagne le réinvestissement des zones centrales de la ville par des populations plus « diverses », et donc leur rapide gentrification. Dans ces processus, les artistes jouent un rôle spécifique.

---

[472] http://www.atlantamagazine.com/dining-news/revitalization-of-edgewood-avenue-brings-new-restaurants-bars-to-the-area/, consulté le 14/08/16

[473] "the most 'diverse' party and dining area in the city. By "diverse" in this case, I'm talking age, sexual orientation, and lifestyle, as much as race. " (Source : http://clatl.com/atlanta/grazing-on-edgewood-avenue/Content?oid=9080658, consulté le 14/08/16)

Dans les deux cas, les festivals montrent l'association de types de pratiques à des types d'événements. Tandis que certains vont être à même de divertir un public « captif », ayant peu d'accès à la culture, d'autres vont être considérés comme un moyen d'apporter une reconnaissance symbolique au hip-hop, ou de contribuer à la revalorisation de certains quartiers.

5. Les festivals : instruments de sélection dans les scènes locales

Les deux festivals sont enfin des moments durant lesquels certains artistes sont mis en visibilité auprès d'un public extérieur. Bien que regroupant un nombre important d'événements, ces manifestations se tiennent dans un espace-temps réduit, et ne peuvent accueillir qu'une poignée de représentants du genre musical. Le choix des artistes et la prise en compte des scènes locales donnent donc à voir l'aboutissement d'un circuit emprunté par les artistes au sein des scènes locales en France et aux Etats-Unis.

A l'inverse de festivals se déroulant dans des pôles plus secondaires pour le rap, les artistes issus de la scène locale composent à Paris et à Atlanta une part importante de la programmation. Ces villes sont le lieu d'origine d'une part importante des rappeurs qui arrivent à s'imposer nationalement. Plutôt que de représenter la scène locale au sein du festival, l'enjeu est de trouver un équilibre avec les autres types d'artistes programmés. Pour Paris Hip Hop, l'un des programmateurs évoque sa méthode de sélection des artistes en ces termes :

> « Déjà, il y a tout un réseau de producteurs, de labels, de tourneurs* qui nous envoient les actualités, les choses qu'ils vont produire, qui vont sortir. Après, je suis constamment connecté à regarder les groupes sur les médias, à faire de la veille sur les différents réseaux, Internet… […] On est aussi dans un milieu qui fait que tout le monde se parle, l'entourage… Le milieu professionnel, amical, tout ça c'est lié. […] C'est vrai que vers 1994, par rapport à ma génération, j'allais tout le temps dans les magasins pour voir les trucs qui sortaient. J'écoutais les émissions en radio. Maintenant, les choses arrivent à moi. Je vais les chercher par les nouveaux moyens de communication. » (Enquêté n°72, 30/04/14)

Cette méthode est distincte de celle de Brian Knott. Contrairement à l'équipe de Paris Hip Hop, le fondateur du festival effectue sa programmation grâce à des conseils donnés par des personnes ressources situées dans chacune des scènes locales. Il explique :

> « Notre croissance a toujours été lié au fait de contacter et d'identifier ces personnes qui sont… […] On peut les appeler de différentes manières, mais il y a ces gens qui sont des sortes de rampes de lancement pour ce qui se déroule dans leur communauté. Ils sont capables de dire, à Detroit, qui est tendance. […] A Philadelphie, c'est la même chose. Ils peuvent dire ce qui est nouveau, qui y arrive bien, et qui fait de la bonne musique. Et ces gens peuvent nous le dire et susciter note attention[474] » (02/10/13)

[474] "Our growth has always been into trying to dial and identify these people that are... […] You can call these people by different names, but you really have these people who are kind of the launch pins for what is going on in their community. They are able to say, in Detroit, who is hot. […] In Philadelphia it is

Ces pratiques contrastées des organisateurs traduisent une différence de contexte dans chacun des festivals. Comme dans le cas de nombreux événements liés aux musiques actuelles en France, Paris Hip Hop se fonde sur les suggestions d'un réseau de programmateurs, de tourneurs* déjà institué, ce que l'acteur appelle le « système français de la musique ». Si cette économie a pendant longtemps été concentrée sur la région parisienne, elle est aujourd'hui bouleversée par Internet qui devient un moyen de repérer les artistes qui « buzzent ». A l'inverse, le dispositif de sélection mis en place par Brian Knott témoigne d'un rap américain où il est toujours nécessaire d'avoir un « mouvement » dans sa scène d'origine avant d'être reconnu à plus grande échelle. Le A3C Festival est justement l'une des institutions dans lesquelles va s'orchestrer ce passage du local au national.

Les différences dans les manières de faire des deux équipes organisatrices peuvent aussi être mises en lien avec la ligne directrice qui guide chaque festival. Paris Hip Hop naît de la volonté d'imposer un événement symbolique fort lié au hip-hop dans la capitale française. L'objectif est donc d'élaborer une programmation qui puisse exprimer la diversité du mouvement à l'échelle locale, nationale et internationale. Un des membres de Hip Hop Citoyens résume cette stratégie ainsi : « dans chaque style, il y a des artistes qui sont légitimes dans leurs esthétiques. Il faut pouvoir montrer chaque versant. Donc […] on va prendre les artistes qui sont légitimes dans chacune de leurs tendances » (30/04/14).

Le A3C Festival, au départ un « *showcase* local », prend de l'importance d'année en année, ce que Brian Knott attribue au fait que plusieurs artistes ayant joué dans le festival ont obtenu par la suite un succès de grande ampleur :

> « Il s'est avéré qu'en 2008, on a eu B.o.B. qui a joué au festival juste après qu'il ait signé un contrat en maison de disque […]. Puis, l'année suivante, on a eu Yelawolf, J. Cole, Currensy… Il y a probablement eu 7 ou 8 artistes qui ont joué chez nous qui, l'année d'après, ont tous signé des contrats. A ce moment, en 2009, je crois qu'on est devenu un endroit où les artistes qui s'apprêtaient à percer jouaient avant de percer. […] Et je crois que c'est quelque chose pour lequel on est devenu connu. Donc je pense que beaucoup d'artistes de partout dans le pays ont cette idée qu'ils vont venir à A3C, parce qu'il faut avoir ça sur sa liste afin que n'importe qui les reconnaisse comme un artiste légitime[475] »

Le A3C s'impose donc comme un événement symbolique fort autant par le fait qu'il réunit des grandes figures historiques du rap que par sa capacité à détecter de nouveaux talents. Même si Brian Knott reconnaît l'importance des blogs hip-hop dans la percée de

---

the same way. They can say what's new, who is doing well up there, who is doing good music. And these people are able to tell us and then be able to draw in."

[475] "It happened that in 2008, we had B.o.B. performing at the festival immediately before he signed a record deal […]. And then, the next year, we had Yelawolf, J. Cole, Currensy… They might have been 7 to 8 artists who performed with us and the following year, all of them signed record deals. In that moment, in 2009, I think we became a place where artists who were about to break and performed before they break. […] I think it became something we became known for. So I think a lot of artists from all over the country have this idea that they are going to come to A3C, because you have to put that on the check list before anyone sort of recognize you as a legitimate artist."

certains artistes, il leur accorde un rôle différent de celui attribué par Paris Hip Hop. Brian Knott considère que son festival joue un rôle semblable à celui de ces « tastemakers » :

> « C'est une relation totalement incestueuse. C'est étrange. Mais, au final, c'est la même chose que d'être à l'université dans une pièce à passer des albums avec tout le monde qui fait : « j'adore ce disque ! » Maintenant, je m'assois dans une pièce, mais c'est avec Steve (Allhiphop) et John (The Smoking Section), et les gens qui écrivent pour les blogs. Et je dis : « Vous connaissez Scotty ? Vous en avez entendu parler ? J'aime Scotty ». Et ils vont repartir et écrire : "Scotty ça déchire à Atlanta!" Et soudain, Scotty déchire tout à Atlanta. Donc on s'assoit toujours et on écoute des albums, mais il se trouve que l'on est des personnes d'influence, qui s'influencent les unes les autres.[476] »

Enfin, si les artistes émergents ont une importance différente dans chaque festival, c'est que ces manifestations n'occupent pas la même place au sein de leurs scènes locales respectives. A Paris Hip Hop, le festival est la dernière étape d'une sélection qui se fait en amont. Organisatrice du festival parisien, Hip Hop Citoyens l'est aussi de la branche Ile-de-France du Buzz Booster. Ce dispositif permet justement aux organisateurs d'intégrer des artistes émergents à la programmation de Paris Hip Hop :

> « Pour les jeunes artistes découvertes, avec nos amis du réseau des acteurs de festivals de hip-hop français, on a développé le dispositif Buzzbooster […]. Pour nous, c'est aussi un très bon outil pour être encore plus en contact et voir ce qui se fait en Ile-de-France et, par le biais des autres, avoir une visibilité nationale sur le recensement des groupes, sur ce qui se fait. Et, comme on est ultra-sollicités pour faire partie de la programmation du festival, ça fait quand même une porte d'entrée avec un processus un peu organisé, où on essaye de ramener tous les groupes découverte, de les inciter à participer. Ça leur permet de faire des scènes avant, d'organiser un peu la programmation de jeunes groupes d'artistes découverte sur le festival. » (Enquêté n°72, 30/04/14)

En remontant plus en amont dans le circuit de diffusion des artistes, le Buzzbooster permet d'éviter de fonder la programmation uniquement sur des artistes déjà reconnus. Comme dans le cas lillois (Chap 7), ce tremplin* est décrit comme un moyen de mettre la lumière sur des artistes ou des scènes encore peu visibles dans les réseaux rap dominants.

Dans le cas du A3C Festival, la problématique est inverse. Au départ organisé dans la sphère *underground*, le festival d'Atlanta commence tout juste à intégrer les réseaux de l'industrie musicale locale. Malgré l'importance de la manifestation, celle-ci n'est pas annoncée sur Hot 107.9, la principale radio de musiques urbaines locales. Certaines stratégies

[476] "It's a totally incestuous relationship. It's strange. But at the end of the day, it's no different than being in a college and sitting in a room and play records, and everybody being : "I love this record". Now, I'm sitting in the room but it's with Steve (Allhiphop) and John (The smoking section), and the people who are writing for blogs. And I'm like: "Do you know Scotty? Have you heard of him? I like Scotty". And they will come back and write: "Scotty is the shit in Atlanta!" And all of the sudden, Scotty becomes the shit in Atlanta. So, we are still sitting and listening to records, but we happen to be people of influence, and we influence each others."

sont donc mises en place pour arriver à joindre les acteurs culturels dominants localement. Pour Brian Knott, cette prise de contact se fait avec la réputation qu'acquiert le festival. Ayant offert une scène à certains artistes avant que ceux-ci ne percent nationalement, le festival commence à être fréquenté par de grandes figures. Pour un autre membre de l'organisation, l'extension spatiale du festival est aussi un élément de ce changement. Peu visible lorsqu'elle était contenue dans une seule salle de concert, la manifestation l'est plus à partir du moment où elle est disséminée dans plusieurs lieux de la ville (Entretien réalisé le 04/10/13). C'est ainsi qu'à l'occasion de l'édition 2013, le festival fait la couverture du magazine *Creative Loafing*, qui titre : « A3C voit grand ! Le festival de hip-hop local prend d'assaut le monde[477] ».

Ainsi, par leur statut de manifestations de grande ampleur, les festivals permettent de mettre en valeur le rap et sa scène locale. Ils sont une passerelle pour les artistes pour passer du local au translocal. Les festivals signent en ce sens l'aboutissement d'un circuit, entamé au sein de la scène, en ouvrant des portes vers d'autres univers.

Tout en jouant le rôle de tremplin vers l'extérieur, ces manifestations contribuent également à réinscrire le rap dans le local. En incluant une diversité d'événements se déroulant dans une diversité de lieux, ils mettent en évidence la manière dont le rap investit l'espace des villes, se nourrit de ses grands récits et participe à les retravailler. Ils permettent en ce sens de révéler certaines fractures qui traversent la ville et sa scène rap.

Reflet d'une structure urbaine déjà existante, les festivals participent aussi à la transformer. Les différentes caractéristiques associées au rap sont autant d'outils qui servent à initier des changements concernant l'image de la ville, son ambiance ou le profil social de certain de ses quartiers.

Mais la portée des festivals reste cependant limitée. Bien que se tenant depuis plusieurs années, les manifestations observées restent contenues sur un temps court. En outre, étant impulsées par des acteurs liés au rap, elles ne sont qu'une modalité alternative de production de la ville, en comparaison de l'action menée par ses acteurs « officiels ». Néanmoins, ces actions, combinées à l'imaginaire des rappeurs peuvent parfois avoir un impact sur la ville qui dépasse le cadre événementiel. Le rap devient alors un élément vis-à-vis duquel les autorités locales doivent se placer.

II. Du marketing urbain aux politiques publiques : intégrer l'image du rap à la fabrique de la ville

Comme on l'a vu précédemment (Chap. 3), les rappeurs représentent leur ville selon des techniques qui se rapprochent parfois du marketing urbain. Certaines des images qu'ils transmettent pouvant être parfois diffusées largement, il n'est pas étonnant que celles-ci aient un impact sur l'action des institutions officielles des villes. D'une activité spécifique produisant des images *sur* les villes, le rap peut alors se transformer en un élément de l'image *des* villes.

[477] « A3C goes big ! Atlanta's homegrown hip-hop fest takes on the world » (*Creative Loafing*, vol.42, n°23, 3-9 octobre 2013)

Ce changement de fonction ne se fait pas toujours sans obstacles. Lorsqu'il s'intègre aux politiques menées par les autorités locales, le rap est réutilisé par des acteurs qui ne fonctionnent pas forcément selon les mêmes logiques, et qui ne servent pas toujours les mêmes buts que ceux des acteurs des scènes locales. Ainsi, selon quelles modalités peut se faire cette réutilisation du rap dans la production officielle de la ville ? Quelles transformations cela induit-il pour ce genre musical et son ancrage spatial ? Qu'est-ce que cet usage révèle sur les projets urbains que les acteurs institutionnels cherchent à mettre en place ?

Pour observer cela, je reviendrai sur la manière dont le rap a pu être réutilisé dans certaines localités emblématiques, avant de voir comment cette question se décline différemment en fonction des scènes étudiées. Cette étude permettra de mettre en évidence des contrastes dans l'action menée dans les deux pays observés, en raison de différences dans la place du rap et dans la fonction dévolue aux pouvoirs publics. Mais elle permettra aussi de montrer des temporalités différentes dans l'intégration du rap aux projets de ville, depuis les initiatives les plus établies dans le cas états-unien, jusqu'aux projets en cours dans le cas français.

1. Les conséquences du rap sur la production de la ville : de Compton à Marseille

Depuis l'apparition du rap à la fin des années 1970, de nombreux rappeurs français et états-uniens ont lié explicitement leur nom à ceux de villes ou de quartiers spécifiques. Utilisant des techniques parfois proches de celles qui peuvent se retrouver dans le marketing urbain (voir Chap. 3), ils ont construit des images qui n'ont pas été sans effets sur certains des espaces représentés.

Aux Etats-Unis, cette influence est d'autant plus prégnante que la musique est devenue dans les dernières décennies un outil utilisé par les villes pour promouvoir leur image de marque. Deux exemples emblématiques dans ce domaine peuvent être cités : celui de Nashville, ville emblématique de la country, que son *convention & visitors bureau*[478] promeut aujourd'hui comme une « music city[479] » ; et celui d'Austin, où se tient depuis plusieurs décennies le festival de South by Southwest, et qui a adopté depuis 1991 le slogan de « capitale du monde de la musique live[480] » (*Live Music Capital of the World*)

L'usage d'un héritage musical local implique souvent une reformulation de l'image qui lui est associée, transformation qui ne se fait pas toujours sans heurts. Dans le cas de la Nouvelle Orléans, Elsa Grassy montre que la valorisation du jazz dans les politiques de la ville s'est faite suite à un retournement historique de la perception de cette musique au cours du XXe siècle. Associé au départ aux maisons closes du quartier de Storyville, le genre possède une mauvaise image jusqu'aux années 1960. Ce n'est qu'à partir des années 1970 qu'il est progressivement réhabilité par les pouvoirs publics, qui commencent à le voir comme un enjeu

[478] Chargés de promouvoir une ville auprès des touristes de loisir et d'affaire, les *Convention & visitors bureau* aux Etats-Unis ont un rôle similaire à celui des offices de tourisme en France. Le terme anglais a cependant été gardé, afin d'éviter la confusion entre des organisations dont la structure et les modes de financements présentent des différences.

[479] http://www.visitmusiccity.com/, consulté le 16/06/16

[480] http://www.austintexas.org/, consulté le 16/06/16

économique pour la ville. Le genre est ainsi intégré à des stratégies de développement urbain, tout en étant mis en avant comme un élément indispensable à l'image de la ville (Grassy, 2010).

Dans le rap américain, des enjeux similaires ont été observés avec le cas de Compton, une municipalité située à proximité de Los Angeles. Ville à majorité noire dans les années 1980, elle est mise sous les feux des projecteurs avec la sortie en 1998 du premier album du groupe N.W.A., *Straight Outta Compton*. Obtenant un large succès, cet album est considéré comme l'élément fondateur du *gangsta rap* californien, style qui sera largement médiatisé dans les années suivantes. Il met la lumière sur certains rappeurs qui effectueront par la suite une carrière solo à succès, comme Dr Dre ou Ice Cube. En liant son nom à Compton, le groupe N.W.A. fait du nom de la ville un produit marketing largement consommé à travers le pays. C'est ce que décrit Dr Dre :

> « On est arrivé avec Compton, le truc de NWA. Du coup, chaque fois que quelqu'un voit Compton, il va acheter le truc rien que pour le nom, que [les rappeurs] viennent de là ou non. Compton existe de beaucoup de manières différentes dans la musique pour vendre des albums.[481] » (Dr Dre, cité dans Connell et Gibson, 2002, d'après Cross, 1993)

Grâce à son album, N.W.A. donne donc à Compton un rôle central dans le rap. Il ouvre la voie à plusieurs générations de rappeurs locaux qui feront de leur origine un élément central de leur discours. Mais il en fait aussi un lieu connu pour les auditeurs, qui se mettent à consommer les morceaux et l'image de la ville qui l'accompagne.

Comme l'écrit Yohann Le Moigne, le discours de N.W.A. a des conséquences sur la représentation de la ville à l'échelle locale. Dans ses morceaux, le groupe montre la ville sous un angle particulier. Le Moigne écrit que « si le groupe *NWA* n'a pas inventé les images des rues de Compton, il les a filtrées et sélectionnées de telle manière que l'auditeur n'en perçoive que les aspects choquants et sensationnels. » (Le Moigne, 2010). A la suite de N.W.A., cette image est largement reprise dans des films tels que *Boyz N the Hood*[482] ou *Menace II Society*[483]. La ville devient une figure immédiatement mobilisable comme « symbole de la dégénérescence de l'Amérique urbaine » (Le Moigne, 2010). N.W.A. véhicule aussi une image de la ville qui est en décalage avec les évolutions qu'elle subit par la suite. Alors que le groupe la montrait comme un ghetto noir, celle-ci devient à majorité hispanique à partir du recensement de 2000.

Le large succès du groupe fait qu'il impose une image de Compton par rapport à laquelle les pouvoirs publics doivent se placer. A partir des années 2000, ceux-ci mènent une campagne marketing dans le but de proposer un contre-discours à celui véhiculé dans le *gangsta rap*. Intitulée « Birthing a New Compton », celle-ci est à l'origine d'un ensemble de

---

[481] "We came out with Compton, the NWA thing, so every time somebody sees Compton, they are gonna buy that shit just 'cause of the name, whether [the rappers] are from there or not. Compton exists in many ways in the music to sell records."

[482] Singleton J., 1991, *Boyz N the Hood*, Columbia Pictures

[483] Hughes Allan et Hughes Albert, 1993, Menace II Society, New Line Cinema

mesures qui visent à montrer l'amélioration de la situation économique de la ville, tout en donnant l'impression d'y réinstaurer un climat de sécurité (Le Moigne, 2010).

Dans le cas français, ce positionnement des municipalités vis-à-vis de l'image du rap se fait dans un contexte différent. Contrairement aux Etats-Unis où la musique a longtemps été liée à des villes spécifiques, l'existence de ce type d'association en France a longtemps eu du mal à émerger. Toutefois les morceaux dans lesquels les rappeurs « représentent » une ville ont pu conduire à en construire une image avec laquelle d'autres acteurs institutionnels doivent composer.

Cela se retrouve par exemple à Marseille. Loïc Lafargue de Grangeneuve (2006) rappelle que les discours forts des rappeurs locaux sur cette ville, font qu'elle est « considérée au niveau national comme la ville du *rap* en France » (p.69). Dans ce cas, le mouvement hip-hop, dans son ensemble, est encouragé par les pouvoirs publics marseillais. Bien que certaines pratiques soient au départ perçues comme problématiques par les autorités, la mairie trouve peu à peu son intérêt dans le discours porté par les rappeurs. Ceux-ci « "chantent" leur ville qui bénéficie ainsi d'une image beaucoup plus positive, notamment auprès des jeunes » (Lafargue de Grangeneuve, 2006, p.65). Ils vont donc dans le sens de la stratégie adoptée par la municipalité pour redorer l'image de Marseille. Gouvernant un territoire indissociable de la question de l'immigration, la mairie cherche à en construire une nouvelle image fondée sur cette dimension, dans la continuité de la Coupe du Monde de football de 1998, qui a valorisé une France « black blanc beur ». Dans ce contexte, l'encouragement du rap permet de retourner le stigmate associé à la jeunesse des quartiers en emblème, en associant l'image de la ville à des rappeurs qui mettent en avant sa dimension multiculturelle. Pour la mairie, l'encouragement du rap passe par le développement d'infrastructures liées à ce genre musical et par son intégration dans les grandes manifestations culturelles locales (Lafargue de Grangeneuve, 2006)

Néanmoins, ce jeu « gagnant-gagnant » entre rappeurs et institutions a des limites pour la municipalité. En effet, le positionnement de la mairie est justifié par la perception de certains groupes locaux comme plus « mature[s] et modéré[s] » que la « tendance hardcore du rap français […] identifiée à la banlieue parisienne » (Lafargue de Grangeneuve, 2006, p.66). Pourtant, la revalorisation de Marseille par certains rappeurs locaux va parfois de pair avec la critique des hommes politiques locaux, ou l'évocation des inégalités et du racisme subis par les populations immigrées ou leurs descendants. Ces éléments empêchent l'adhésion totale des acteurs municipaux au rap, faisant qu'ils encouragent le rap localement sans pour autant l'intégrer aux stratégies de communication sur la ville.

Les cas de Compton et de Marseille, illustrent donc bien l'existence, dans certaines localités d'une porosité entre les images du local transmises par les rappeurs et celles qui sont élaborées par les acteurs institutionnels. Il montre que la production discursive des artistes *sur* les villes influe sur la « production discursive *des* villes[484] » (Rosemberg, 2000, p.1). Ces cas révèlent également l'existence de débats chez les pouvoirs publics concernant la position à adopter vis-à-vis du rap et de l'image qu'il transmet.

[484] L'italique est ici ajouté.

Ces deux cas donnent également des indices sur des manières de faire distinctes de la part des pouvoirs publics en France et aux Etats-Unis. Dans le cas de Compton, c'est une campagne marketing qui est le principal levier d'action employé par la ville pour revaloriser son image. Dans le cas français, c'est la construction d'équipements et l'organisation d'événements qui sont privilégiées, les pouvoirs publics déléguant aux rappeurs le soin de faire la promotion de l'image de la ville.

Ces exemples nécessitent pourtant d'être mis en perspective avec des analyses portant sur d'autres villes. De par leur statut de hauts lieux du rap, Compton et Marseille sont des exceptions dans leurs pays respectifs. Les scènes d'Atlanta et de Minneapolis, aux Etats-Unis, ainsi que de Paris et Lille, en France, permettent donc de nuancer ces constats, en observant les différentes réutilisations du rap dans des villes où celui-ci ne possède pas la même place.

2. Le rap dans la promotion de la ville aux Etats-Unis : révélateur de dissensions ou symbole de la ville créative ?

Du côté états-unien, l'influence du rap sur le local se retrouve dans les campagnes de promotion de la ville. Dans les dernières décennies, certaines opérations sont menées à Minneapolis-Saint-Paul et à Atlanta afin de promouvoir l'image des deux villes en tant que « marque ». Dans les deux cas, le rap a été un des éléments mis en avant à des fins de valorisation.

Dans les deux villes, ces politiques d'images n'émergent pas dans le même contexte et ne visent pas les mêmes objectifs. A Minneapolis-Saint-Paul, les opérations destinées à promouvoir la métropole sont mises en place récemment. D'après les articles de journaux qui évoquent le sujet, c'est un contexte extérieur qui nécessiterait que les Twin Cities se repositionnent en tant que « marque ». Dans le magazine d'actualité locale *Minnpost*, le journaliste et consultant Steve Berg écrit par exemple en 2008 :

> « L'économie globale est en train de faire le tri parmi les économies métropolitaines entre les gagnants et les perdants. Notre territoire a plus ou moins drainé les jeunes talents au fil des ans et maintenant, dans le but de se maintenir vis-à-vis de concurrents plus agressifs, nous devons étendre notre bassin de recrutement beaucoup plus loin.[485] » (Berg, 2008, PR2)

Dans un contexte où la compétition ne se jouerait plus à l'échelle régionale mais nationale et internationale, c'est l'image des villes qui permettrait la venue de nouvelles populations. Sur ce plan, les Twin Cities seraient bien moins loties que d'autres métropoles du même ordre. C'est ce qu'explique l'auteur d'un rapport sur la question dans le même journal en 2013 :

[485] "The global economy is busy sorting metropolitan economies into winners and losers. Our area has pretty much drained the surrounding states of young talent over the years and now, in order to keep up with more aggressive competitors, we must stretch our recruiting arms far wider. »

> « Pour la plupart des gens, nous ne sommes pas sur le radar des lieux vivants, vivables, progressifs et prospères. Les villes avec lesquelles nous sommes en compétition pour les affaires, l'emploi, et la main d'œuvre jeune et éduquée jouissent d'une identité forte en tant que lieux attractifs et intéressants. Seattle a Microsoft et Nordstrom. La Baie de San Francisco a la haute technologie et la culture d'avant-garde. Denver est la capitale américaine de la bière et a les Rocheuses. Portland est la capitale de la vie urbaine et des jeunes hipsters.[486] » (Walljasper, 2013a, PR60)

Si ces réflexions apparaissent à partir de la fin des années 2000, c'est que plusieurs éléments ont émergé peu de temps auparavant qui ont donné l'impression que les Twin Cities souffraient d'un déficit en termes d'image. C'est d'abord un sondage, commandé au milieu des années 2000 par Meet Minneapolis, le *convention and visitors bureau* de la ville, qui enclenche les discussions sur le sujet. Alors que le Minnesota avait été vanté pour sa qualité de vie dans les années 1970 (voir la couverture du *Time* du 13 août 1973, Chapitre 4, Figure 20, p.196), les résultats apportés par ce sondage sont nettement moins positifs. Ils montrent que, pour les personnes n'ayant aucun lien préalable avec les Twin Cities, celles-ci sont soit inconnues, soit mal considérées. Ces représentations contrastent pourtant avec celles des habitants déjà familiers des deux villes, qui les classent au contraire régulièrement parmi leurs villes préférées (Berg, 2008, PR2 ; Yuen, 2008, PR62). Certains auteurs soulignent que ce déficit d'image pourrait avoir des conséquences pour l'avenir de la métropole. Ainsi, alors que les Twin Cities se seraient longtemps enrichies grâce à une immigration venue de l'extérieur, son solde migratoire serait devenu négatif durant les années 2000 (Walljasper, 2013a, PR60).

Ces résultats conduisent à plusieurs opérations visant à redorer l'image des villes jumelles. En 2008, Meet Minneapolis initie d'abord une campagne de communication intitulée « More to life in Minneapolis Saint Paul ». Cette opération a en partie un objectif de « marketing interne » (Rosemberg, 200) : il s'agit de promouvoir l'aire urbaine auprès de ses habitants, en établissant un nom (Minneapolis Saint Paul), qui puisse remplacer les multiples dénominations souvent employées pour la qualifier (telles que Minneapolis, Saint Paul, les Twin Cities, le Minnesota…). Mais cette campagne a également un objectif de « markerting externe » (Rosemberg, 2000). Comme le déclare la directrice Meet Minneapolis :

> « La stratégie fait partie d'un plan plus large pour rendre le territoire plus compétitif en recrutant une main d'œuvre jeune et qualifiée. […] C'est un souci pressant pour certaines entreprises du Minnesota, notamment à l'heure du départ en retraite des baby-boomers[487] » (cité dans Yuen, 2008, PR62)

---

[486] "We're not on most people's radar of lively, livable, progressive, prosperous, places. The cities we compete with for business, jobs and well-educated young workers enjoy strong identities as attractive, interesting places. Seattle is Microsoft and Nordstrom. The Bay Area is high-tech and avant-garde culture. Denver is America's beer capital and the Rocky Mountains. Portland is the capital of urban livability and young hipsters."

[487] "The strategy is part of a broader plan to make the area more competitive in recruiting young, talented workers. She said it is a pressing concern for some Minnesota companies, especially as baby boomers retire."

Mais la volonté de promouvoir la ville ne se limite pas aux acteurs institutionnels. Suite aux résultats du sondage, des acteurs économiques réfléchissent également à la manière de promouvoir les villes jumelles, avec l'idée d'y attirer un public de jeunes diplômés. C'est dans cette optique qu'est créé en 2011 un organisme nommé « Greater MSP ». Fonctionnant d'abord sur la base d'un partenariat public-privé, puis de fonds exclusivement privés, il se donne pour objectif de mettre en place une politique de communication à l'échelle de la métropole. Composé en majorité de chefs d'entreprises locaux qui cherchent à développer l'économie de la métropole, son but est de « présenter la région comme secteur potentiel d'implantation des entreprises tout en dépassant la réticence des Minnésotains à se mettre en valeur[488] » (Schwartz, 2015, PR48). Cet organisme est le principal initiateur des opérations de promotion de la ville à partir du début des années 2010.

A Atlanta, les campagnes de communication de la ville sont le résultat d'une stratégie sur le très long terme. Dans son livre *Imagineering Atlanta*, Charles Rutheiser montre que, dès les années 1920, sont mises en place des politiques volontaristes visant à imposer une image de la ville à l'échelle nationale, puis internationale. Si les acteurs sont changeants, Rutheiser montre que ces campagnes impliquent à la fois une élite économique blanche, qui cherche à faire d'Atlanta une capitale économique, et des responsables politiques noirs, qui veulent la montrer comme une grande ville noire. Plusieurs vagues de campagnes de promotion sont effectuées en ce sens dans le reste du pays, notamment auprès des hommes d'affaires, mais aussi dans les médias. L'organisation des Jeux Olympiques en 1996 ne serait que le point d'orgue dans la volonté de montrer Atlanta comme prochaine grande ville internationale (Rutheiser, 1996).

Cependant, pour Rutheiser, le message de ces campagnes contraste avec le discours populaire local et des études menées sur la ville. L'idée d'Atlanta comme prochaine métropole internationale masquerait en fait une ville profondément ségréguée, dont l'image est la source de conflits. C'est ce qui conduit les autorités locales à recourir souvent à des symboles créés ex-nihilo plutôt que d'en reprendre d'autres plus ancrés dans l'histoire locale[489].

Ces différences de contexte expliquent en partie le rôle joué par le rap dans les campagnes mises en place par les deux villes.

Dans le cas des Twin Cities, le rap occupe une certaine place dans les réflexions menées autour de la promotion de la ville au début des années 2010. Cela se retrouve notamment dans un dossier spécial sur les Twin Cities publié dans *Delta Sky* en août 2012 (PR17). Edité par la compagnie aérienne Delta Airlines, ce magazine promotionnel figure dans tous les vols qu'elle assure. Il est un support privilégié pour effectuer des campagnes de

[488] "put the region on the radar of corporate site selectors while overcoming Minnesotans' traditional reluctance to brag about themselves."

[489] Rutheiser développe par exemple le cas de Whatizit, la mascotte créée à l'occasion des Jeux Olympiques de 1996. S'apparentant à un être bleu en forme de limace, capable de changer de forme en fonction des situations, ce personnage provoque de nombreuses moqueries parmi les habitants, déçus que l'organisation de l'événement n'ait pas décidé plutôt de s'inspirer des multiples symboles habituellement utilisés pour représenter la ville.

publicité pour certaines destinations, à la fois auprès d'hommes d'affaires, de potentiels résidents, ou encore de touristes.

Le dossier, composé de 17 pages, tente de montrer en quoi la plus grande aire urbaine du Minnesota est un environnement agréable à vivre ou à visiter en raison de ses multiples qualités, dont son dynamisme artistique local. Présentée dans un article de 3 pages, la « scène artistique » est utilisée pour affirmer la qualité de vie de l'endroit (Figure 47). Le chapeau de l'article annonce que « la ville familiale de Minneapolis-St. Paul est un repaire d'artistes sans en avoir l'arrogance[490] ». Parmi les éléments servant à prouver le dynamisme de cette scène locale, c'est notamment la scène musicale qui est mise en avant. L'article mentionne que « les artistes hip-hop Doomtree et Brother Ali, les groupes de rock The Replacement, The Suburbs, Soul Asylum, The Hold Steady et un mec nommé Prince sont tous issus de Minneapolis-St Paul[491] ».

Le dossier donne également la parole à certains acteurs de la scène via des encadrés dans lesquels ils détaillent leur parcours, donnent leur avis sur la ville et recommandent les hauts-lieux à fréquenter. Parmi eux, se trouve la rappeuse Dessa, membre du groupe Doomtree, qui livre son avis sur la scène culturelle locale (Figure 48).

Bien que n'étant pas l'élément central, le rap est donc utilisé à plusieurs reprises par Greater MSP dans sa campagne de publicité. Cela semble venir du fait que le rap concilie deux des angles d'approche adoptés par l'organisme pour valoriser les villes jumelles.

D'une part, cette musique possède l'intérêt de montrer l'existence d'une activité artistique dynamique au sein des Twin Cities, dans le cadre d'une stratégie marketing qui s'inspire directement des réflexions initiées par Richard Florida sur les classes créatives. Dans l'objectif d'attirer à Minneapolis-Saint-Paul une main d'œuvre jeune et qualifiée, l'organisme Greater MSP réutilise en effet le leitmotiv central de cette théorie, l'idée que « la vie culturelle est devenue un indicateur de la qualité de vie d'une ville » (Vivant, 2009, p.67).

D'autre part, le rap permet à l'organisme de montrer la dimension urbaine de la ville, là où les images emblématiques du Minnesota tendaient jusqu'ici à mettre l'accent sur son aspect rural. Par son titre, « *Where life is good* », l'article sur la scène artistique fait référence au dossier cité précédemment : celui du magazine *Time* du 13 août 1973, intitulé « The Good Life in Minnesota » (voir Chapitre 4, Figure 20, p.196). Mais le portrait des villes jumelles, dressé dans cet article, contraste avec celui qui était présenté dans les années 1970. A l'inverse de l'imaginaire rural qu'induisait le reportage du *Time*, l'article de *Delta Sky* utilise l'activité artistique et culturelle locale pour montrer les villes jumelles comme un centre urbain dynamique (Figure 47).

[490] "Family-friendly Minneapolis-St. Paul is an artist's mecca without the attitude."

[491] "Hip-hop artists Doomtree and Brother Ali, rock groups The Replacements, The Suburbs, Soul Asylum, The Hold Steady and a guy named Prince have all emerged from Minneapolis-St Paul"

Figure 47: Titre et illustrations de l'article « Where Life is Good », extrait du dossier spécial « Minneapolis St. Paul » du magazine Delta Sky, Août 2012 (PR17)

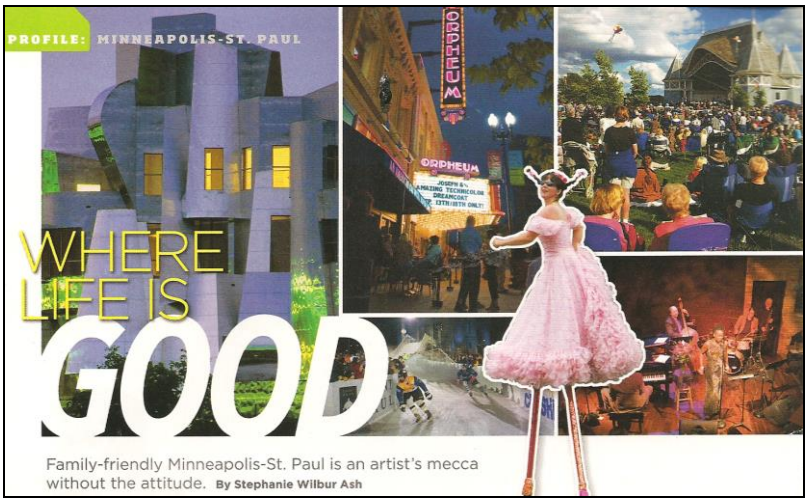
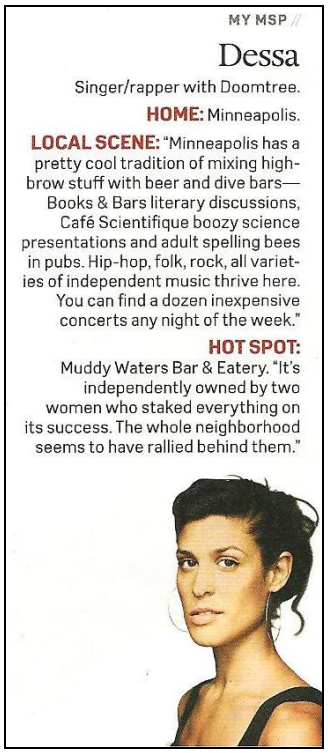


Figure 48 : Un portrait des Twin Cities par la rappeuse et chanteuse Dessa : encadré extrait du dossier spécial « Minneapolis St. Paul » du magazine *Delta Sky*, Août 2012(PR17)



Au-delà de Greater MSP, le rap est un élément évoqué par d'autres acteurs qui s'investissent dans les débats sur l'image des Twin Cities au début des années 2010. Il est par exemple repris par Jay Walljasper, un écrivain et consultant qui produit un rapport sur le sujet en 2013. Dans un article du *Minnpost*, il aborde l'intérêt de reprendre l'image de la ville développée par les rappeurs locaux. Selon lui, la mise en avant de ce genre pourrait avoir un autre avantage : pour une ville qui a longtemps été perçue comme un équivalent de « Vanilla

City, USA[492] », la valorisation de ce genre musical permettrait de refléter la diversité des populations qui s'y sont installées dans les dernières décennies (Walljasper, 2013b, PR61).

Si l'intégration du rap à l'image de la ville semble être considérée d'un bon œil par les acteurs étudiés dans les Twin Cities, cette utilisation est plus contestée à Atlanta. Pourtant, dans les dernières décennies, l'industrie du rap locale produit une image de la ville qui commence à se diffuser au-delà des vidéos et morceaux d'artistes locaux. En 2006, elle se retrouve dans le film *ATL*, réalisé par Chris Robinson, déjà auteur de nombreux clips pour des rappeurs de la scène[493]. Dans ce film, au scénario largement inspiré des représentations de la ville présentées dans le rap, le rôle principal est tenu par T.I. et plusieurs artistes locaux y font une apparition. Quelques années plus tard, c'est au tour de la téléréalité de reprendre cet imaginaire. En 2008 débute sur la chaîne *Bravo* la diffusion de l'émission *Real Housewives of Atlanta*, qui inclut des personnalités s'étant fait connaître d'abord dans l'industrie musicale locale. En 2012, cette offre est complétée par l'émission *Love & Hip-Hop : Atlanta*, sur VH1, qui se focalise sur la vie quotidienne de femmes liées au monde du hip-hop local. Comme cela a déjà été vu au Chapitre 5, ces images ne se limitent pas à une promotion du seul genre rap. Elles montrent plus largement une industrie orientée autour des « musiques urbaines », format musical qui peut inclure d'autres genres (comme le *R&B**), mais qui est historiquement destiné aux populations noires.

La dernière grande campagne de promotion d'Atlanta, lancée en 2005, tente de capitaliser sur cette visibilité apportée par les musiques urbaines. Intitulé « Brand Atlanta », ce programme fait l'objet d'un investissement de 8 millions d'euros. Bien qu'il soit initié par la mairie, il se fait en collaboration avec des acteurs économiques locaux. La municipalité travaille notamment en partenariat avec le *Atlanta Committee for Progress*, une commission qui regroupe des chefs d'entreprises, des universitaires et des organisations à but non-lucratif. Cette opération donne lieu à la création d'une commission, le Brand Atlanta Campaign Committee, qui associe des responsables politiques locaux, des organisations municipales, et des représentants d'entreprises locales[494]. En 2006-2007, 15 millions de dollars sont dépensés pour la campagne, dont environ 8 millions proviennent de la ville, 4 millions d'entreprises et de fondations, 2 millions de donations et 1,2 millions du *convention & visitors bureau*.

Dans cette campagne, la scène musicale locale figure en bonne place. Cependant, elle est utilisée pour montrer une image de la ville bien différente de celle qui était mise en avant dans les Twin Cities. Tandis que, dans le dernier cas, elle devait permettre de montrer l'existence d'une certaine qualité de vie des villes jumelles, elle sert ici à témoigner de la puissance de la métropole.

---

[492] Walljasper reprend ici les associations déjà évoquées entre des zones urbaines « vanille », habitées en majorité par des Blancs, et des zones « chocolat », habitées en majorité par des Noirs. Voir note n°311 p.286.

[493] Robinson C., 2006, *ATL*, Overlook Entertainment / Warner Bros Pictures

[494] Voir le communiqué de presse de la campagne en ligne sur http://www.prnewswire.com/news-releases/mayor-franklin-announces-brand-atlanta-campaign-rollout-55358847.html, consulté le 04/09/16

Cette volonté se retrouve d'abord dans la vidéo de promotion accompagnant la campagne[495]. Reprenant le slogan de l'opération, « Chaque jour est un jour de première » (*Every day is an opening day*), elle cherche à montrer comment le dynamisme de la vie locale pousse la ville vers son statut de capitale en devenir. Que ce soit l'ouverture régulière de nouveaux commerces, celle du plus grand aquarium du monde, l'accueil de sièges sociaux ou les avant-premières de nouveaux spectacles, tout est destiné à montrer que « Atlanta avance » (*Atlanta is on the move*). Les musiques urbaines sont intégrées dans ces gages de réussite. A la fin de la vidéo, on peut noter une apparition du rappeur Lil Jon du chanteur Usher et du producteur Dallas Austin.

La présence des musiques urbaines se retrouve également dans la bande-son qui accompagne la promotion de la ville. La campagne Brand Atlanta inclut la réalisation d'un morceau, « The ATL », destiné à devenir l'hymne officiel de la ville. Composé par le producteur Dallas Austin, il fait intervenir plusieurs acteurs locaux du *R&B**, tels Ciara, 112, Monica ou T-Boz du groupe TLC, qui chantent les louanges d'Atlanta[496]. Diffusé pour la première fois en octobre 2005, avant un match de l'équipe de football américain locale, il fait d'Atlanta la première ville des Etats-Unis à avoir un hymne officiel lié au hip-hop.

Malgré les moyens déployés, la campagne fait l'objet de vives critiques. Les détracteurs critiquent le slogan employé, « Every day is an opening day », perçu comme confus et peu spécifique à la ville (Bosman, 2005, PR9). Mais c'est surtout l'hymne qui focalise les reproches. Alors que certains critiques déplorent sa mauvaise facture, le morceau étant jugé moins accrocheur que ceux déjà produits sur la ville par les rappeurs locaux, d'autres utilisent des arguments qui vont au-delà de la seule dimension esthétique.

Dans bien des cas, c'est l'utilisation même du hip-hop comme outil de promotion d'Atlanta qui est contestée. Loin de concilier différentes perspectives sur la ville, cette musique est révélatrice des tensions qui entourent la définition de l'image du lieu. Rutheiser suggérait qu'Atlanta est le support de multiples récits contradictoires qui font que la ville a longtemps eu du mal à se forger une image distincte (Rutheiser, 1996). On a vu également que ces différences se retrouvaient sur le plan musical, dans les oppositions entre un rock majoritairement investis par des Blancs et un rap, majoritairement investi par des Noirs. Si, dans la période récente, le rap, et plus largement les musiques urbaines, sont devenus des éléments forts de l'imaginaire local à l'échelle nationale, il semble avoir du mal à s'imposer comme un outil de promotion consensuel. Les propos rapportés dans un article du *L.A. Times* sur la question (Jarvie, 2005, PR25) montrent que l'hymne révèle l'existence de plusieurs clivages au sein de la ville.

Il s'agit d'abord d'un clivage spatial. Malgré l'importance de l'industrie du rap localement, celle-ci serait peu visible dans l'espace public. Jermaine Dupri déclare que : « Atlanta est une Mecque de la musique mais on ne le sent pas […]. Quand on va à Nashville, la

[495] En ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=uRecD0IcFKI, consulté le 23/06/16

[496] En ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=4F2BWBJ_Snk, consulté 23/06/16

ville sonne country. Quand on vient à Atlanta – quand on arrive à l'aéroport d'Hartsfield – on n'entend pas le hip-hop.[497] » (rapporté dans Jarvie, 2005, PR25).

L'hymne employé par la ville révèle donc l'existence de décalages dans les représentations et dans les pratiques des différentes catégories de populations qui composent la ville. Comme l'écrit le journaliste du *L.A. Times* :

> « Dans la dernière décennie, la scène hip-hop d'Atlanta s'est développée, induisant des comparaisons avec la Motown de Détroit ou le jazz de Harlem. […] Pourtant, beaucoup de résidents d'Atlanta ne sont pas conscients du fait que leur ville est devenue un épicentre du hip-hop et que les artistes d'Atlanta […] dominaient le classement rap de *Billboard* la semaine dernière. […] En un sens, la présence du hip-hop à Atlanta est souterraine (*underground*). Il est joué dans les caves, dans les studios d'enregistrement, dans les *strip clubs* et les discothèques du Sud de la ville.[498] » (Jarvie, 2005, PR25)

Ce clivage renvoie à l'organisation particulière de la ville, à la fois étalée, polynucléaire et extrêmement ségréguée, notamment entre une ville-centre noire et des *suburbs* blancs.

En ce sens, le débat autour de l'hymne de 2005 apparaît également révélateur de l'existence d'importants enjeux raciaux dans la définition de l'image d'Atlanta. L'initiative d'un morceau composé par Dallas Austin est due à l'une des entreprises chargées de l'élaboration de la campagne, LattimerMoffitt Communications, dont un communiqué précise qu'elle est « tenue par des minorités » (*minority owned*)[499]. Si la représentante de l'entreprise considère que « "The ATL" a exprimé l'âme d'Atlanta[500] » (Jarvie, 2005, PR25), il semble que cette stratégie ait en fait privilégié les habitants de certaines parties de la ville. L'article du *L.A. Times* évoque le fait que les critiques du morceau de Dallas Austin proviennent surtout des habitants des *suburbs*. Face à ces critiques, la représentante de l'entreprise déclare : « Je ne peux pas parler pour les *suburbs* […]. Je ne sais pas ce qui se passe là-bas[501] ».

Au-delà d'une différence de strates sociales et d'espaces de vie, il semble que se rejoue dans cette campagne des rapports de pouvoir raciaux qui ont longtemps structuré la ville. Bien qu'Atlanta soit gouvernée depuis 1973 par un maire noir, la prédominance de ces populations sur le plan politique se traduit encore difficilement en termes économiques. Comme le déclarait en 1996 l'historien Ron Bayor dans un article consacré aux Jeux Olympiques de 1996, « l'économie d'Atlanta est toujours contrôlée par les blancs. Les banques

---

[497] "Atlanta is a music mecca, but you don't feel it […]. When you go to Nashville, the city sounds like country music. When you come to Atlanta -- when you arrive at Hartsfield airport -- you don't hear the hip-hop."

[498] "In the last decade, Atlanta's hip-hop scene has flourished, inspiring comparisons with Detroit's Motown and Harlem's jazz. […] Still, many Atlanta residents are unaware that their city has become a hip-hop hub and that artists based in Atlanta […] dominated last week's Billboard rap charts. […] In a sense, hip-hop's presence in Atlanta is underground: It is played in basements, recording studios, *strip clubs* and night clubs in the south of the city."

[499] Source : http://www.businesswire.com/news/home/20050418006031/en/Brand-Atlanta-Campaign-Selects-Grey-Worldwide-Atlanta, consulté le 23/06/16

[500] "*"The ATL" articulated the soul of Atlanta*"

[501] "I can't speak for the suburbs […]. I don't know what goes on there"

sont toujours blanches, les grandes entreprises sont toujours blanches.[502] » (cité dans Quesenberry, 1996, p.14).

Enfin, c'est un clivage générationnel que ces débats autour de l'hymne semblent révéler. Bien que la ville soit gouvernée par une élite noire, le désir de fonder la campagne sur un morceau lié au hip-hop n'est pas lié à un goût particulier de celle-ci pour ce type de musique. Dans une interview accordée à la *National Public Radio*, Shirley Franklin, la maire d'Atlanta, défend l'hymne en déclarant : « les grandes villes sont construites pour le futur, et n'importe quel maire du monde vous dira cela. […] Donc il faut atteindre les jeunes pour être une ville prospère[503] » (*NPR*, 2005, PR35)

Pour la maire, la conception d'un hymne hip-hop n'a donc pas pour objectif de défendre une « âme d'Atlanta » mais de la rendre populaire auprès d'un public « jeune ». Le morceau est d'ailleurs accueilli de manière mitigée au sein de la ville par des représentants noirs de la génération précédente. C'est ce qu'évoque l'article du *L.A. Times* :

> « Parmi ceux qui ne sont pas tout à fait prêts à adopter ce nouvel hymne se trouve l'ancien maire et figure des droits civiques Andrew Young, qui est dans le comité de Brand Atlanta. […]
> "'The ATL' n'est pas le morceau que l'on recherche", dit-il. "J'ai 73 ans. Je cherche quelque chose sur lequel je peux chanter"
> Fan de rhythm and blues, Young n'aime pas le hip-hop – à part Outkast, dont il dit que le groupe pratiquait une forme d'art plus délicat et civilisé – mais il apprécie le fait qu'il exprime une vitalité et une tristesse qui est propre à la tradition du Sud.[504] » (Jarvie, 2005, PR25)

La promotion du morceau provoque d'autre part des tensions à l'échelle nationale. Elle est en cela révélatrice d'une difficulté de la scène d'Atlanta à exporter ses conventions au-delà des mondes artistiques qui lui sont propres. Certains passages du morceau font par exemple l'objet d'une interprétation hasardeuse de la part de personnes peu familières du fonctionnement de la scène locale. C'est ce qu'explique le *L.A. Times* :

> « Quand Dick Williams a entendu le nouvel hymne de la ville, il fut atterré. Le présentateur de 60 ans de Fox News[505] – qui chante dans une chorale – ne comprenait qu'une seule

[502] "The economics of Atlanta are still controlled by the whites. The banks are still white, the big corporations are still white"

[503] "Great cities are built for the future, and any mayor around the world will tell you that. […] So you must reach out to young people to be a successful city."

[504] "Among those not entirely ready to embrace the new anthem is former mayor and civil rights leader Andrew Young, who is on the Brand Atlanta committee. […]
"'The ATL' is still not the song I'm looking for," he said. "I'm 73. I'm looking for something I can sing."
A rhythm and blues fan, Young does not like hip-hop -- apart from OutKast, which he said he believed was crafting a more sensitive and civilized form of the art -- but he appreciates that it expresses the vitality and sadness that goes with the Southern tradition."

[505] Chaîne cablée d'information en continu du groupe Fox Entertainment. Les présentateurs de cette chaîne ont pour réputation de tenir des discours conservateurs, proches de ceux du parti républicain.

> ligne : "Les mains en l'air, les mains en l'air, les mains en l'air, les mains en l'air, les mains en l'air, c'est parti !"
> "Certainement", dit-il, "pas de bonnes paroles pour une ville avec un fort taux de criminalité."[506] » (Jarvie, 2005, PR25)

Pour l'entreprise de communication ayant conçu le morceau, ce sens n'était pas celui qui était voulu. L'article explique :

> « Sarah Lattimer, une des associées de LattimerMoffitt Communications, la firme de marketing qui a élaboré l'idée de l'hymne d'Atlanta, admet qu'elle a été choquée par les interprétations critiques du morceau : "'Les mains en l'air' est une référence aux clubs", dit-elle. "Dans les discothèques, les gens mettent leurs mains en l'air[507] » (Jarvie, 2005, PR25).

Les critiques à l'échelle nationale ne sont pas uniquement le fait d'un manque de compréhension des conventions du rap local. Ce sont également des considérations raciales qui motivent le présentateur de la Fox à concentrer ses reproches sur l'hymne de Dallas Austin :

> « Bien que Williams, le présentateur de la Fox, ait concédé que ses enfants écoutaient du hip-hop et qu'il se battait avec eux pour le contrôle de l'auto-radio, il pense que promouvoir la culture hip-hop d'Atlanta risque de dissuader les entreprises et les congrès de venir s'installer dans la ville. "La décision de la ville de choisir un hymne noir n'est pas une promotion intelligente", dit-il[508] » (Jarvie, 2005, PR25)

Derrière les critiques du présentateur, c'est donc l'exception d'Atlanta comme ville noire qui est directement remise en cause, dans un pays où les normes dominantes ont longtemps été celles portées par la population *WASP*.

Devant le flot de reproches et de moqueries, la campagne n'arrive pas à se prolonger. Après le remplacement du slogan « Everyday is an opening day » par « City lights, Southern nights », la municipalité finit par couper les fonds alloués à l'initiative en 2009.

Si l'on en croit les vidéos sur la ville qui sont publiées dans les années suivantes sur la chaine Youtube du *convention & visistors bureau*, la promotion institutionnelle tente de s'éloigner du parti-pris de la campagne de 2005. La vidéo publiée en 2009 évite soigneusement

---

[506] "When Dick Williams heard his city's new anthem, he was aghast. The 60-year-old Fox television host -- who sings in a choir -- could understand only one line: "Get 'em up, get 'em up, get 'em up, get 'em up, get 'em up, let's go ...."
"Not," he said, "a good line for a city with a high crime rate.'"

[507] "Sarah Lattimer, a partner of LattimerMoffitt Communications, the marketing firm that conceived the idea of an Atlanta anthem, admits she was shocked by the critical interpretations of the song. " 'Get 'em up' is a club reference," she said. "In a dance club, people throw their hands in the air.'"

[508] "Even though Williams, the Fox host, conceded that his children listened to hip-hop and that he battled them for control of the car radio, he said he believed that promoting Atlanta's hip-hop culture would deter businesses and conventions from coming to the city. "The city's decision to choose a black anthem is not smart marketing," he said."

de mettre le hip-hop au premier plan[509], alors même que la promotion est orientée autour des « nuits du Sud » (*Southern nights*) offertes par Atlanta. Bien que le rappeur Ludacris intervienne pour livrer sa perception de la ville, son discours est contrebalancé par celui de Shawn Mulins, chanteur de « folk-rock », qui donne aussi sa vision de la scène artistique locale. Si la ville est décrite comme une « Mecque du Sud pour les arts et le divertissement », ou par Ludacris comme une « music Motown of the south », les termes « hip-hop » ou « rap » ne sont pas prononcés. La vidéo de 2009 se déroule sur un morceau de musiques électroniques plutôt calme, aux accents jazzy et funky. Les seules paroles du morceau se trouvent à la fin de la vidéo : il s'agit du slogan « City lights, Southern nights » chanté sur un mode emprunté à la soul ou au gospel.

Cette mise au second plan de la scène rap s'accompagne d'une certaine invisibilisation du statut d'Atlanta comme capitale pour les populations noires. Parmi les personnalités convoquées pour parler de la ville, seuls Ludacris et la maire sont des Noirs, tandis que les six autres intervenants sont blancs. Les images montrées dans la vidéo présentent alternativement des habitants blancs et noirs.

Cette volonté de mise de côté du rap se retrouve dans la dernière vidéo de promotion publiée en décembre 2014 par la ville[510]. Intitulée « Welcome to Atlanta », elle présente un équilibre parfait entre Noirs et Blancs dans les intervenants. Bien qu'elle mette en avant la dimension festive et artistique de la ville, celle-ci est montrée principalement à travers les performances de DJ de musiques électroniques dans les clubs locaux ou de groupes de rock. Comme précédemment, la musique accompagnant la vidéo est un morceau sans parole, au style difficilement associable à un genre musical particulier.

A Atlanta et dans les Twin Cities, le rap occupe donc une place différente dans les stratégies de promotion de la ville. Si les deux métropoles ont, à un moment donné, tenté d'exploiter le rap dans leurs stratégies marketing, celui-ci a eu des effets différents.

A Minneapolis et Saint Paul, le rap est intégré aux discussions qui portent sur l'image de la ville, où il est plutôt considéré comme un élément à valoriser. En effet, tout comme le reste de la scène musicale, il semble témoigner de la capacité des villes jumelles à s'imposer comme un centre urbain et culturel dynamique à même d'attirer les classes créatives. A Atlanta, au contraire, l'utilisation du rap donne lieu à controverse. Elle révèle l'existence de tensions fortes et la difficulté de la ville à valoriser son image de grande ville noire auprès du reste du pays.

Si l'usage du hip-hop à Atlanta ne fait pas consensus localement et nationalement, c'est en partie en raison de l'image racialisée de la ville qu'il promeut. On peut alors se demander si ce n'est pas en raison d'une image moins associée aux Noirs que le rap fait plus facilement son chemin dans les stratégies marketing des Twin Cities. A l'inverse d'Atlanta, la très grande majorité des rappeurs mentionnés dans les campagnes de publicité des villes jumelles sont des artistes blancs, dans le cadre d'un rap qui permettrait de montrer la « diversité » des profils raciaux et sociaux qu'il donne à voir. En ce sens, l'intégration plus aisée

[509] En ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=gay6xzZ06mg, consulté le 24/06/16
[510] https://www.youtube.com/watch?v=pQNZQhNGNYo, consulté le 24/06/16

du rap à la promotion de la ville tient sans doute à un tri dans les artistes et les images du local qui s'est déjà opéré en amont (voir chapitre 6, I.), alors que les principaux rappeurs d'Atlanta construisent au contraire leur réputation sur le fait de montrer l'envers de la « Mecque noire ».

3. Des équipements pour le rap en France : d'un outil pour les quartiers à un outil pour la ville ?

Le rap se retrouve également intégré aux stratégies municipales menées dans les villes françaises. Cependant, cette pratique n'est alors pas valorisée de la même manière qu'aux Etats-Unis. Outre-Atlantique, le rap est abordé comme un genre musical. Lorsqu'il est mis en lien avec d'autres esthétiques, c'est avec celles qui prédominent au sein de la scène artistique et musicale locale. En France, les politiques menées envers le rap l'incluent souvent au sein d'un mouvement pluridisciplinaire plus large, celui du hip-hop ou des cultures urbaines. La musique ne serait qu'un des pôles d'une « culture », vis-à-vis de laquelle il serait nécessaire de mener une action globale.

En outre, l'établissement d'un lien entre le hip-hop et la ville dans son ensemble semble être le fruit d'une évolution récente. Si le hip-hop avait pu être lié à l'image de certaines villes, Loïc Lafargue de Grangeneuve montre que l'association entre ce mouvement et un espace s'est longtemps limitée à l'échelle du quartier. Saisi dès le début des années 1990 par les pouvoirs publics, le hip-hop est considéré au départ comme un outil à destination des zones urbaines sensibles. A cette époque, « l'action publique vis-à-vis du hip-hop exprime ses préférences : l'objectif est de soutenir, de valoriser (et éventuellement de « canaliser ») les pratiques culturelles des jeunes des quartiers populaires ; et cet objectif est lui-même subordonné à une finalité supérieure, dont il n'est en quelque sorte que le moyen : le traitement des problèmes sociaux urbains. » (2008, p.12)

Cependant, selon ce chercheur, le hip-hop sortirait progressivement de ces espaces. Tout en cherchant à « canaliser » certains jeunes, les politiques mises en place ont pour but de les valoriser, afin de permettre leur intégration sociale. Encouragé au départ par la Politique de la Ville, le hip-hop se retrouve peu à peu intégré aux politiques culturelles. Cette évolution s'accompagne d'un changement des lieux de pratique, depuis les équipements socioculturels de banlieue, vers les institutions culturelles prestigieuses du centre. Mais, plutôt que de renouveler l'ancrage du hip-hop dans la ville, cette transformation conduirait à sa « déterritorialisation » (p.66). Pour Lafargue de Grangeneuve, sa diffusion dans d'autres milieux fait que, désormais, « le hip-hop est partout, au point que […] son territoire d'origine […] a quasiment disparu » (p.66). Cette « déterritorialisation » témoignerait d'une adaptation du hip-hop aux codes de l'art savant, où la culture est envisagée comme un bien universel (Lafargue de Grangeneuve, cité dans Epstein *et al.*, 2009).

Pourtant, l'idée d'une disparition de l'ancrage spatial du hip-hop semble être battue en brèche par certaines des politiques mises en place dans la période récente. Au début des années 2010, apparaissent à Paris et à Lille des discours émanant des pouvoirs publics qui associent le hip-hop à la ville dans son ensemble. Loin d'y être présenté comme un outil de

traitement des problèmes sociaux, ce mouvement culturel est mis en avant comme un élément du rayonnement de l'agglomération.

En mars 2016, le supplément *Sortir* du magazine *Télérama* consacre un article à « Paris, capitale mondiale du hip-hop ». En se fondant sur plusieurs initiatives publiques et privées dédiées à la danse, l'article détaille le dynamisme du mouvement dans la capitale. Un discours similaire se retrouve dans le cas lillois. Le complexe culturel du Grand Palais, situé dans le quartier d'Euralille, présente la ville comme un « fief[511] », puis comme une « capitale[512] » des cultures urbaines, en évoquant plusieurs projets menés localement.

Cette nouvelle utilisation du hip-hop n'arrive pas à n'importe quel moment dans les deux villes. Ce changement d'image accompagne la construction de deux équipements, La Place à Paris, le Flow –Centre Eurorégional des Cultures Urbaines (CECU) à Lille, dédiés aux différentes disciplines du mouvement. Ces centres culturels sont promus comme des lieux à fort potentiel symbolique. A Lille, le directeur du CECU, Olivier Sergent, déclare au journal *Métro* en mai 2015 : « une grande métropole telle que Lille compte un Opéra, un centre d'art dramatique, il manquait un équipement de ce genre, alors qu'il y avait une réelle demande » (Dufurier, 2015, PR22). De même, pour la capitale, la journaliste Stéphanie Binet écrit dans *Le Monde* : « à Paris, les musiques électroniques et les arts numériques ont la Gaîté lyrique, la musique classique a la Philharmonie, mais la turbulente et pluridisciplinaire culture hip-hop était en reste. […] Alors la création d'un établissement culturel qui réunirait toutes ces disciplines en un lieu fonctionnel semblait évident. » (Binet, 2016, PR7).

Ces lieux sont également présentés comme une action inédite à destination du hip-hop. Jean-Marc Mougeot, directeur de La Place, la présente comme « une première en France, et en Europe » (cité dans *Le Parisien*, 2014, PR41) tandis qu'Olivier Sergent parle du CECU comme d'une structure « unique au monde » (cité dans Seghi, 2014b, PR50). Pourtant, le Flow et la Place symboliseraient un changement de paradigme dans les politiques envers le hip-hop dans le monde francophone. Certains articles évoquent l'ouverture d'une maison des cultures urbaines à Dakar en 2014, et des rumeurs concernant la construction de lieux similaires à Toulouse ou Marseille (Garnier, 2014, PR24).

Ces équipements sont présentés comme des lieux à même de renforcer l'attractivité des deux villes. Bruno Julliard, premier adjoint à la Maire de Paris en charge de la culture, déclare que La Place « accueillera des disciplines et des créations variées, qui contribueront à faire rayonner Paris à l'échelle internationale » (cité dans RogerMulla, 2016, PR45). Malik Moujouil, chargé des cultures urbaines à la Mairie de Lille, explique que le Flow va chercher à avoir « un rayonnement au-delà de la frontière française », être un lieu où « vont converger toutes les initiatives en termes de cultures urbaines » (Entretien du 13/06/12).

Le fait que le traitement du hip-hop par les pouvoirs publics se soit longtemps cantonné à des quartiers spécifiques amène à s'interroger sur les raisons qui conduisent ce mouvement à être lié à la promotion de la ville dans son ensemble. Quels sont les enjeux qui

[511] Source : « Lille, fief des cultures urbaines », 01/07/11, en ligne sur http://www.lillegrandpalais.com/blog/lille-cultures-urbaines-jef-aerosol/, consulté le 29/06/16

[512] Source : « Lille 2012, capitale des cultures urbaines », 29/03/12, en ligne sur http://www.lillegrandpalais.com/blog/lille-2012-capitale-des-cultures-urbaines/, consulté le 29/06/16

président à cette reprise de l'image du rap par les pouvoirs publics locaux dans les espaces urbains de Paris et de Lille ?

a) La Place et le Flow : éléments de contexte

A Paris comme à Lille, La Place et le Flow sont des équipements inédits, à la fois par leur structure et par leur situation.

Au moment où s'écrit cette thèse, La Place est un lieu encore en voie de finalisation, dont l'ouverture est prévue à l'automne 2016. Comprenant 1400 m² dédiés au hip-hop, il se situera en plein cœur de Paris. La création de ce lieu s'intègre à un projet important mené par la mairie de Paris depuis 2002 : celui du réaménagement de la Canopée des Halles, située dans le 1er arrondissement, dont le coût global serait proche du milliard d'euros (*Le Parisien*, 2014, PR41). Le budget du lieu hip-hop en lui-même est cependant plus réduit. Certaines sources rapportent que 700 000 euros de subventions auraient été accordés par la mairie à cet équipement, qui seraient complétés par 10 000 euros de la part du département de la Seine-Saint-Denis et par des financements privés (Oihana, 2014, PR36).

La direction de La Place est assurée par une association loi 1901, présidée par la styliste Agnès b. avec un conseil d'administration regroupant à la fois les membres de l'équipe, des personnalités qualifiées, issues du hip-hop et du secteur des musiques actuelles, et des élus locaux.

A son ouverture, La Place devrait comprendre une grande diversité d'espaces, parmi lesquels des pièces dédiées à la répétition à la création, un studio d'enregistrement, une salle de concert de 400 places et une salle de conférence de 100 places (Figure 49a). Selon l'équipe du lieu, l'objectif est de pouvoir accompagner le développement des artistes de bout en bout, depuis la création de morceaux, d'un album ou d'un spectacle jusqu'à sa diffusion auprès du public.

La Place n'a pas pour vocation d'être un lieu isolé sur le forum des Halles. L'équipe devrait être amenée à collaborer avec les autres structures culturelles ouvertes sur la Canopée, comme le Conservatoire, la Maison des Pratiques Amateurs, ou encore la nouvelle bibliothèque.

Le centre culturel ayant émergé à Lille présente à la fois des similitudes et des différences avec le lieu prévu à Paris. Ouvert en octobre 2014 sous le nom de Centre Eurorégional des Cultures Urbaines (CECU), ce lieu est rebaptisé le Flow en mars 2015. S'il est situé dans une région urbaine de taille plus réduite que la métropole parisienne, la surface du lieu, de 2500 m², est plus importante que dans le cas parisien. Il faut dire que le budget consacré à sa construction est nettement plus conséquent. 12,4 millions d'euros au total auraient été dépensés pour le faire sortir de terre, financé pour moitié par la Ville, et pour le reste par le FEDER (3,4 millions d'euros), le Conseil Général (1 million d'euros), l'Etat (950 000 euros) et le Conseil Régional (900 000 euros)[513]. Dans un mémoire de Master qu'elle consacre au CECU, Lise Sellier considère que la dépense de la Mairie correspond à 10% du budget

[513] Au long du projet, ce financement est cependant amputé du soutien de la région, qui se désengage du projet durant sa réalisation.

qu'elle consacre à la culture, faisant du lieu un des projets phares de la mandature de Martine Aubry (Sellier, 2014).

Le Flow se distingue aussi de La Place par le type de quartier dans lequel il est implanté. Bien que situé non loin du centre, il est localisé dans le quartier populaire de Moulins, dans le Sud de Lille. Classé Zone urbaine sensible, ce quartier a fait l'objet d'un investissement important de la part de la Mairie dans les dernières années, notamment sur le plan culturel. C'est à quelques rues de là que se trouve l'ancienne gare de marchandise de Saint-Sauveur, reconvertie lieu culturel par la ville en 2009. C'est dans ce quartier qu'a été implantée, dans le cadre de Lille 2004, une Maison Folie, installée dans les locaux d'une ancienne brasserie.

Bien qu'il soit présenté comme un nouvel équipement, le CECU vient en fait compléter cette offre existante. Il est juxtaposé à la Maison Folie de Moulins, avec laquelle il partage sa salle de concert. Plus largement, l'ouverture du centre est l'occasion d'une restructuration de l'offre culturelle de la ville de Lille. L'inauguration du lieu, en octobre 2014, est l'occasion de regrouper la Maison Folie de Moulins, celle de Wazemmes et le CECU sous la même équipe de direction. Contrairement à La Place, dont l'activité est gérée par une association, le centre hip-hop de Lille est une régie directe, soit un lieu administré directement par les services municipaux.

Comme à Paris, l'objectif du lieu est d'accueillir une pluralité de disciplines. Si son nom fait référence aux « cultures urbaines », son organisation interne est étroitement liée aux différents éléments du hip-hop. Chaque étage de la structure est dédié à une discipline du mouvement, soit la musique, la danse et le graff (Figure 49b). Le lieu comprend à la fois des studios d'enregistrement et une salle de concert de 600 places. Comme dans le cas parisien, il s'agit donc de mêler des artistes en voie de professionnalisation avec d'autres plus confirmés.

Les deux structures ont en commun la volonté d'accueillir une diversité de publics. Sur ce plan, les discours de Jean-Marc Mougeot et d'Olivier Sergent se rejoignent. Le premier déclare au *Figaro* que, alors qu'« on pourrait penser que le public qui fréquentera ce genre d'endroit est très jeune », « l'enjeu de ce projet sera de répondre aux différentes attentes, et en fonction des disciplines, et en fonction des âges » (cité dans Rodineau, 2015, PR44). Le second explique que le CECU « a été conçu pour accueillir et soutenir les artistes locaux, régionaux, voire internationaux, tout en faisant découvrir graffiti, hip-hop, rap ou djing à un plus large public que celui des initiés » (cité dans Pfahl, 2014, p.10, PR42)

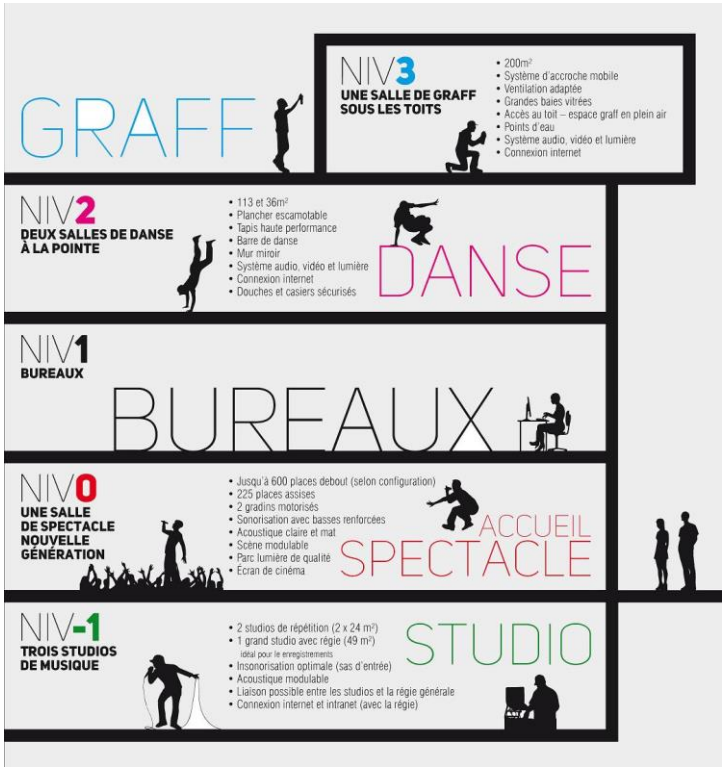
Pourtant, si l'on en croit les discours tenus par l'équipe de chaque lieu, l'émergence de ces centres culturels ne serait pas liée à des échanges entre les acteurs des deux villes. Bien qu'ils soient annoncés comme un changement de paradigme dans les politiques publiques envers le hip-hop, c'est en lien avec des enjeux locaux qu'ils ont d'abord été élaborés. Ces deux lieux sont donc des prismes particulièrement pertinents pour comprendre les enjeux qui guident la mise en avant du hip-hop par les autorités des deux villes au début des années 2010.

Figure 49 : Les caractéristiques de deux lieux du rap : La Place (Paris) et le Flow (Lille)

Figure 49a : La Place (extrait du dossier de presse)

Source : www.paris.fr/viewmultimediadocument?multimediadocument-id=150283, *consulté le 29/06/16*

Figure 49b : Le Flow / CECU (extrait de la plaquette de présentation)



Source : « Le CECU, Premier centre des cultures urbaines en Europe », distribué à l'inauguration (04/10/14)

b) Deux équipements permettant une convergence d'intérêts

Dans chacun des cas, l'émergence des lieux est le résultat d'échanges entre différents acteurs locaux. Dans le cas parisien, la direction de La Place mentionne à plusieurs reprises que le lieu n'était pas prévu dans les plans initiaux de réaménagement de la Canopée. C'est ce qu'évoque Jean-Marc Mougeot dans une interview accordée à l'*Abcdrduson* :

> « A l'époque, on avait dit : "on va construire une Canopée. On va y mettre un Conservatoire, on va y mettre une bibliothèque, on va y mettre un Maison des Pratiques Amateurs" […]. Il était question de 200 m² alloués à la jeunesse. A la délégation de Bruno Julliard [à l'époque adjoint à la jeunesse] de réfléchir à ce que ça pourrait être. Marion Boyer […], la directrice de cabinet, s'est emparée du sujet. Ils ont fait le lien avec la danse. […] Ce faisant tu rencontres une personne qui t'en renvoie à une autre. Tu prends conscience des besoins globaux du hip-hop. Donc ils ont l'intuition qu'il faudrait plus d'espace [et] commence une lutte pour passer de 200 m² à 1400 m². […] Il a fallu convaincre à la fois les gens du hip-hop et les gens de la ville. […] Donc ce truc, il s'est construit un peu comme le hip-hop : de hasard, de convictions et d'envies.[514] »

A Lille, la création du lieu se fait également au fil de discussions. Si l'on en croit le récit donné par Olivier Sergent lors de l'inauguration, ce sont des échanges entre la Maire, Martine Aubry, et le rappeur Axiom qui conduisent à envisager l'idée d'un équipement dédié aux cultures urbaines. Si les deux protagonistes se rencontrent à la suite des émeutes de 2005, l'idée du lieu émerge en 2007 avant de se concrétiser en 2014 (Propos tenus lors de l'inauguration du CECU, 04/10/14).

Dans les deux cas, la décision de créer cet équipement est complétée par une concertation avec les acteurs locaux afin de réfléchir aux besoins auxquels devraient répondre un tel centre. A Lille comme à Paris, des réunions se tiennent notamment avec les acteurs du hip-hop et du tissu associatif local. Celles-ci sont complétées dans le deuxième cas par des rendez-vous pris avec les riverains, dans le cadre de la concertation menée pour la Canopée.

Pour le Flow comme pour La Place, la décision de créer ces lieux résulte donc d'un accord commun entre les pouvoirs publics et certains acteurs du hip-hop. Si ces équipements sont en rupture par rapport aux politiques publiques menées jusqu'ici, leur émergence est permise par le fait qu'ils sont perçus par les différents acteurs en présence comme un moyen de servir leurs intérêts. Les différents comptes rendus de réunions de concertation, les documents de presse et les premières études menées sur le sujet[515] montrent que l'émergence de ces équipements se fait au croisement de plusieurs univers.

A Paris, l'idée de La Place apparaît à un moment de se tiennent de nombreux discours sur l'avenir de la métropole, relatif à la création d'un « Grand Paris ». Les discussions

[514] Source : http://www.dailymotion.com/video/x3yfyxr_jm-la-place-n-aura-pas-d-equivalent-dans-le-monde_music, consulté le 14/07/16

[515] Voir par exemple Sellier, 2014 et Tsongui, 2015.

aboutissent à la création d'un projet lié aux transports en commun, le « Grand Paris Express », qui prévoit la création de nouvelles lignes de métro desservant de nombreuses villes de banlieue. A terme, c'est une reconfiguration de la structure administrative de la métropole qui est envisagée et qui pourrait conduire à la fusion du département de Paris avec ceux de la proche couronne.

Ces différents projets risquent de modifier drastiquement les équilibres entre les différentes zones de l'Ile-de-France. Afin d'anticiper ces changements, la mairie de Paris met en place dès le début des années 2010 des collaborations avec les autres structures administratives de la future métropole. En 2013, par exemple, une convention est signée entre le département et la ville de Paris et la Seine-Saint-Denis visant à définir des objectifs communs pour ces différents territoires[516]. Parmi les thématiques fondatrices de cette collaboration figure notamment celle de la culture. Dans ce contexte, l'émergence d'un centre dédié au hip-hop intervient à point nommé. C'est ce qu'annonce le dossier de presse du lieu[517] :

> « Depuis une dizaine d'années, les collectivités territoriales d'Ile-de-France se sont engagées dans une démarche politique inédite pour faire évoluer la métropole parisienne. Au moment où la construction métropolitaine est à un tournant décisif, la Ville de Paris et le Conseil général de la Seine-Saint-Denis réaffirment leur volonté de servir cette ambition partagée, et la création de l'association "La Place – Centre culturel hip-hop" en est une très belle illustration. » (p.9)

La création de La Place est un moyen de renforcer les collaborations entre le département de la Seine-Saint-Denis et la mairie de Paris. Pour le premier, elle permet de montrer la prise en compte de ses habitants dont les initiatives peinent parfois à être reconnues à l'extérieur. Le président du Conseil Général, Stéphane Troussel, déclare dans le dossier de presse que « offrir aujourd'hui un lieu dédié au cœur de ces Halles rénovées, destination fétiche des trajets en RER pour tant de jeunes de "banlieue", constitue résolument le meilleur moyen de mobiliser les énergies et les talents, pour les faire rayonner bien au-delà de nos territoires. » (p.5).

Du côté de la mairie de Paris, la construction de La Place permet de montrer la capacité de la ville à intégrer les formes culturelles venues de banlieue. Elle confirme également son statut de tête de pont des initiatives culturelles, à une époque où les équilibres métropolitains sont en passe d'être bouleversés. Anne Hidalgo écrit : « avec l'ouverture de la Place, la culture hip-hop pourra bientôt s'épanouir pleinement dans notre ville. Tous les talents présents et à venir seront invités à habiter et faire vivre cet équipement pour faire bouger Paris » (p.3).

Mais si la mairie de Paris envisage le hip-hop comme moyen d'affirmer la place de Paris au sein de la métropole, c'est aussi le résultat de certaines revendications portées de

---

[516] Source : https://cooperation-territoriale.seine-saint-denis.fr/IMG/pdf/03_Convention_Cooperation_Ville_de_Paris-2.pdf, consulté le 14/08/16

[517] Dossier de presse en ligne sur www.paris.fr/viewmultimediadocument?multimediadocument-id=150283, consulté le 14/08/16

longue date par des acteurs investis dans la scène artistique locale. Au début des années 2000 des personnalités liées au hip-hop entament un travail de lobbying auprès de la mairie pour demander une reconnaissance plus large de ce mouvement. Cette initiative est menée notamment par Hip Hop Citoyens, l'association organisatrice de Paris Hip Hop, et se concrétise par le rapport « Pari(s) Hip Hop » remis à la mairie de Paris en 2005. Face à une action publique envers le hip-hop menée surtout par la Politique de la Ville, l'association y défend sa valorisation dans le secteur culturel. De même, alors que les actions de pouvoirs publics se sont souvent concentrées sur les zones de banlieue, le rapport montre que c'est au sein de Paris intra-muros que doivent dorénavant se focaliser les efforts.

La création de La Place signe donc l'aboutissement d'une demande de certains représentants de la scène. Dans sa description sur le site du Forum des Halles, le lieu est présenté comme la concrétisation de la reconnaissance du hip-hop dans le domaine culturel :

> « Trente ans après son arrivée en France, le Hip Hop est encore trop souvent considéré comme une sous-culture. La création de la Place est donc une réponse au besoin de justice et de reconnaissance des artistes du mouvement. C'est l'un des premiers centres culturels du genre au monde, réunissant sous le même toit toutes les disciplines du mouvement.[518] »

Cette reconnaissance se double de la mobilisation, pour l'équipe du lieu, de personnalités du hip-hop. C'est notamment le cas de Jean-Marc Mougeot, qui avant d'être directeur de La Place, a évolué pendant plus de 10 ans dans la scène lyonnaise, d'abord en tant que danseur, puis en tant que directeur du festival L'Original à Lyon.

La Canopée des Halles apparaît comme un lieu à même de réunir les intérêts de la mairie et des représentants du hip-hop. Pour la municipalité, le réaménagement du quartier est un projet aux enjeux conséquents. Place centrale dans Paris, elle est un lieu de passage important à l'échelle francilienne. Les études menées sur les Halles montrent qu'il s'agit d'un endroit particulièrement important pour « la socialisation juvénile banlieusarde » (Truong, 2012, p.8). Or, dans les réunions de concertation menées dans le cadre du réaménagement de la Canopée, l'absence de prise en compte de la « question métropolitaine » ou encore de la « question des jeunes » est soulignée à plusieurs reprises[519]. Pour la Mairie, la construction d'un centre hip-hop apparaît donc comme un outil idéal pour répondre à d'éventuelles critiques.

Du côté des acteurs du hip-hop, les Halles possèdent l'avantage d'être un espace présentant une forte dimension symbolique. Lieu emblématique pour les « jeunes de banlieue », il l'est aussi pour les pratiquants de ce mouvement. C'est ce qu'évoque Jean-Marc Mougeot auprès de l'*Abcdr du son* :

---

[518] Source : http://forumdeshalles.com/public/laplace, consulté le 14/08/16

[519] Voir le compte-rendu de la réunion de concertation sur le projet « Cultures Urbaines » du 14 janvier 2010. Disponible en ligne sur http://api-site-cdn.paris.fr/images/79587.pdf, consulté le 01/07/16. Voir aussi l'analyse qu'en fait Camille Gardesse dans sa thèse (2011).

> « C'est incroyable en fait. […] On connaît l'importance historique, les histoires qui se sont créées là, des *battles** légendaires des gens qui répétaient sur la Place Carrée, les rencontres qui se sont fait dans les cafés aux alentours, les boutiques historiques hip-hop qui ont été et sont encore là dans les Halles. Et à la fois c'est un lieu de rencontre pour les gens de différentes banlieues aux alentours, de toute la France, du monde entier. […] Donc il est bien localisé.[520] »

Situé dans un quartier qui cumule les symboles de la centralité, au sein d'un projet de grande ampleur de la mairie de Paris, et dans un quartier historique pour le hip-hop, La Place est donc perçue comme un lieu à même de devenir un symbole fort pour les acteurs du mouvement.

Dans le cas lillois, l'émergence du Flow semble résulter d'un processus similaire. D'après Malik Moujouil, chargé des cultures urbaines à la Mairie de Lille :

> « Quand tu veux commencer la danse, le graff ou le rap, tu vas avoir des MJC qui vont aider à accompagner des petits projets. […] Après t'as deux cas de figures. Soit tu continues à faire ça, soit […] tu as envie de te développer. Aujourd'hui, les salles de concert classiques […] ne programment pas toutes du rap […]. Les scènes nationales programment très peu de danseurs hip-hop. Et puis les galeries pour diffuser des graffeurs n'en parlons pas. Donc aujourd'hui, comment créer un lieu qui puisse mettre en avant des initiatives venues de ces artistes […] ? Eh bien on créée ce centre eurorégional […]. Ça va être aussi un épicentre, même à l'échelle nationale, avec un label de qualité […], au même titre que pour les résidences au Théâtre de Chaillot ou les accompagnements de la Villette. » (Malik Moujouil, 13/06/12)

Comme on l'a vu au Chapitre 7, parmi les lieux et associations spécialement dédiés au hip-hop qui se chargent d'accompagner la pratique des amateurs, peu de structures réussissent à les faire passer au statut de professionnels[521]. Le CECU doit donc permettre de servir les intérêts de la scène locale, en compensant l'absence d'un maillon dans la chaîne de production du rap.

Le Centre permet également de signer une nouvelle étape dans la reconnaissance des « cultures urbaines » par les institutions municipales. Après la création en 2002 d'un service dédié à la mairie, puis son rattachement à la Culture à partir de 2007, les acteurs de la mairie considèrent que la construction du CECU permet de montrer leur volonté de les valoriser comme une culture légitime.

De plus, la construction du CECU est utile à la mairie pour poursuivre une stratégie plus globale de marketing urbain mise en place depuis plusieurs décennies. Dès la mandature de Pierre Mauroy, la ville tente d'effacer son stigmate lié à la désindustrialisation, en menant une

---

[520] Source : http://www.dailymotion.com/video/x3yfyxr_jm-la-place-n-aura-pas-d-equivalent-dans-le-monde_music, consulté le 14/08/16

[521] Dans un article consacré au CECU dans un numéro de *Lille Mag*, Olivier Sergent déclare d'ailleurs que, « si la région est un vivier d'initiatives, 85% des amateurs ne se professionnalisent pas, faute de moyen pour s'exprimer. » (cité dans Pfahl, 2014, PR42).

politique fondée sur la promotion de la culture. Cette dernière est considérée par les pouvoirs publics comme un moyen de s'affirmer en tant que métropole à part entière, et non comme un point de passage entre Paris, Londres et Bruxelles (Rosemberg, 2000). La construction du CECU s'inscrit dans la continuité de cette stratégie. Ville populaire marquée par plusieurs vagues d'immigration, Lille se doit de ne pas limiter son action aux arts légitimes. C'est en ce sens que le site de la mairie cite le Flow comme un exemple de « reconnaissance de toutes les expressions artistiques », permettant de représenter la « diversité culturelle » de la ville[522].

Mais, en reconnaissant le hip-hop comme une culture légitime, la mairie en fait aussi un élément utilisable pour renforcer son rayonnement au-delà de l'échelle locale. Le centre a été construit par l'atelier King Kong, regroupant des jeunes architectes bordelais. Il permet ainsi à Lille de confirmer sa réputation de ville où les jeunes architectes peuvent venir faire leurs preuves. C'est ainsi qu'un article du *Point* de 2012 la définit comme un « eldorado » pour ces professionnels, citant notamment le CECU en exemple[523].

Au delà des enjeux d'affichage à l'échelle nationale et internationale, l'implantation du centre hip-hop permet à la mairie de mener un projet local. Dans son mémoire de Master, Lise Sellier émet l'hypothèse que le centre puisse être également un moyen de relancer une salle dont l'audience peine à décoller. Elle constate que, si les structures culturelles de la ville de Lille possèdent presque toutes un rayonnement local, la Maison Folie Moulins est l'une des rares à avoir du mal à trouver son public (Sellier, 2014).

La construction du Centre dans le quartier peut enfin être interprétée comme un moyen de revaloriser un quartier. Un article de *La Voix du Nord* considère que la reconnaissance de la culture hip-hop, permise par le CECU, va de pair avec « la redynamisation intelligente d'un quartier sensible » (Seghi, 2014b, PR50). En ce sens, la construction du lieu, tout comme les politiques événementielles, sert d'« outil de légitimation de projets urbains » (Gravari-Barbas, Jacquot, 2007).

En raison de leur capacité à faire converger les intérêts des pouvoirs publics et des acteurs du hip-hop, La Place et le Flow sont donc des équipements dont l'émergence a pu être soutenue par des représentants des deux parties. Leur construction, renforce l'ancrage du rap à l'échelle locale, par l'intégration de ce genre musical à l'image de la ville et par l'implantation d'un lieu spécifique dans l'espace urbain. Malgré leur capacité à réunir certains intérêts, ces équipements suscitent des controverses initiées par divers acteurs. Ces critiques révèlent, comme aux Etats-Unis, l'existence d'enjeux liés à l'association entre le rap et les villes dans les différents contextes étudiés.

c) Des lieux révélateurs des difficultés du rap à s'ancrer dans l'espace urbain

A Paris comme à Lille, un certain nombre de difficultés se retrouvent dans le processus d'élaboration des lieux. Il semble que ces critiques soient plus manifestes dans le cas du Flow.

[522] Source : http://www.lille.fr/Que-faire-a-Lille/Envie-de-culture/Notre-action-pour-la-culture, consulté le 14/08/16

[523] « Eldorado. Lille attire le gratin mondial des architectes et permet à la jeune génération locale de faire ses preuves » (Deffrennes, 2012, PR18)

Cela peut être attribué au fait que ce dernier a déjà ouvert, entrainant ainsi une accélération de la communication, et donc des discussions relatives à sa pertinence. Mais cette situation renvoie aussi à des lieux qui s'insèrent différemment dans leur tissu local, et qui nourrissent un projet distinct.

Une première série de difficultés concerne le rapport des lieux avec les acteurs locaux du hip-hop. A Lille, le CECU correspond à un projet de grande ampleur au regard de la scène existante. Il s'insère dans un contexte où les pouvoirs publics jouent déjà un rôle conséquent dans le circuit du rap local (voir Chapitre 7). L'inauguration du centre suscite donc des craintes de certains acteurs du rap, qui s'inquiètent du fait que le lieu soit utilisé pour regrouper l'ensemble des initiatives publiques envers cette musique. Des acteurs évoquent par exemple le fait que l'« on nous ghettoïse encore une fois » (discussion informelle tenue le 13/06/12), tandis que d'autres considèrent que, « c'est très positif, mais [qu']il ne faudrait pas que d'autres portes se ferment à côté » (DJ Pass cité dans *Voix du Nord*, 2014, PR59).

Plusieurs acteurs redoutent que la construction du centre aboutisse à un changement de priorité de la mairie, qui pourrait préférer valoriser un lieu symbolique plutôt que de financer des initiatives impulsées par les membres de la scène. Ce discours est renforcé par le fait que le Flow s'implante dans le quartier de Moulins, où se trouvent à l'époque plusieurs structures spécialisées qui souffrent de difficultés financières. C'est le cas de l'association Build Up, implantée dans des locaux rue de Wazemmes en octobre 2010, qui accueille un café culturel, un studio d'enregistrement et un centre de formation. Certaines des critiques proviennent de l'un des fondateurs de l'organisation, le rappeur Rekta, qui regrette que le budget alloué au CECU n'ait pas plutôt été investi dans des associations comme la sienne (cité dans Crapet, 2011, PR14).

Cette controverse traduit également un conflit d'authenticité. Bien que Rekta reproche à la mairie de ne pas alimenter plutôt les associations, il déclare que, dans son cas, il « ne veut pas être mis sous perfusion ». Lorsque la *Voix du Nord* évoque la possibilité pour lui d'intégrer le futur centre, il explique : « les compétences dans le domaine du hip-hop, elles sont chez nous. […] Si on n'est pas entendu, on créera un collectif qui rassemblera toutes les associations hip-hop de Lille » (cité dans Crapet, 2011, PR14). Ce qui est reproché ici, c'est un projet initié par les cadres de la mairie, plutôt que par les acteurs légitimes de la culture hip-hop.

Cette question de la concurrence entre les lieux cache donc une deuxième crainte : celle d'un renforcement du contrôle de la mairie sur la production hip-hop locale. Cette peur est alimentée par le fonctionnement du lieu en régie directe, ainsi que par certains propos tenus par la Maire, Martine Aubry. Plusieurs articles traitant de l'ouverture du lieu rapportent des petites phrases prononcées par cette dernière lors de l'inauguration, comme le fait que l'« on peut dire des choses importantes sans être vulgaire, sans tags qui salopent les murs » (Garnier, 2014, PR24). Elles font craindre aux acteurs locaux que, plutôt qu'un lieu de reconnaissance du hip-hop, celui-ci devienne un lieu destiné à contrôler le mouvement.

Cette situation apparaît d'autant plus problématique que certaines personnes jugent cette influence responsable du décalage existant entre le rap promu localement et celui qui possède une visibilité à l'échelle nationale. Les rappeurs locaux qui obtiennent un certain

« buzz » au-delà de la région semblent être ceux vis-à-vis desquels la mairie désire prendre ses distances. Un article de la *Voix du Nord* annonce par exemple :

> « Voici un formidable pari culturel [...] d'un centre eurorégional des cultures urbaines (CECU) qui, planté dans le quartier populaire lillois de Moulins, tente le grand écart. D'un côté Gradur et MCG, rappeurs du cru, qui totalisent 2,9 millions de vues sur YouTube avec un clip, âpre et agressif. Du rap ghetto pur et dur où l'on sort les "pepoms" [fusils à pompe]. Loin de l'image républicaine défendue par Martine Aubry, lors de l'inauguration. De l'autre, une structure municipale, dirigée par Olivier Sergent qu'il sait "attendue au tournant" si elle n'est pas à "la hauteur des ambitions" que l'on devine artistiques. Les deux approches sont-elles inconciliables? » (Seghi, 2014c, PR51)

Derrière la critique des acteurs locaux, se retrouve la crainte d'un lieu qui ne sera pas en phase avec l'esthétique des rappeurs à succès et avec l'authenticité du genre défendue par les acteurs de la scène. Seul lieu de grande ampleur dédié au rap localement, le CECU est perçu comme un lieu qui segmente, et dont l'action de mise en valeur pourrait se transformer en mise sous tutelle.

La peur de l'enfermement se retrouve également dans le cas de La Place. Stéphanie Binet considère dans *Le Monde* que la création du centre culturel semblait « évidente » mais « en même temps difficile à mettre en pratique tant les acteurs hip-hop sont allergiques à toute mise sous tutelle » (Binet, 2016, PR7). Néanmoins, en comparaison du CECU, La Place correspond à un projet d'ampleur beaucoup plus réduite, dans le cadre d'une scène beaucoup plus vaste. Plutôt qu'un risque d'enfermement du hip-hop au sein d'un lieu, c'est la difficulté du centre à s'intégrer dans une scène déjà saturée qui semble essentielle. Jean-Marc Mougeot précise que, dans le contexte parisien, La Place ne pourra être qu'un lieu parmi d'autres :

> « Le hip-hop existe déjà. Il y a des artistes rap qui font Bercy, La Cigale, l'Olympia. Ils ont pas attendu La Place pour exister. Ça continuera. Nous, on sera un maillon de cette chaîne et ce sera super intéressant pour ce que ça va produire, pour les artistes et pour les publics.[524] »

Face à une scène où les pouvoirs publics occupent un rôle plus réduit, La Place se positionne différemment. C'est ce qu'évoque Bruno Julliard dans *Le Monde* :

> « Certains craignent d'être instrumentalisés *[…].* Mais les artistes émergents comme les plus anciens ont conscience que la culture hip-hop a besoin de reconnaissance et de soutien public pour favoriser la création, pour maintenir un niveau élevé de qualité sans passer par la loi du marché » (cité dans Binet, 2013, PR6)

Dans le contexte parisien, La Place est plutôt défendue comme une alternative vis-à-vis d'une scène dominée avant tout par le secteur privé. A l'inverse du CECU, la difficulté du centre culturel est donc de s'imposer comme un haut lieu du hip-hop avec des moyens publics

[524] Source : http://www.paris.fr/actualites/la-place-un-lieu-pour-la-culture-hip-hop-3330, consulté le 14/08/16

limités. Avec une salle de 400 places, il est difficile de programmer des artistes de haut niveau alors que des salles privées de plus grande capacité proposent souvent des arrangements plus avantageux.

Pour cette raison, l'équipe du Centre cherche à définir La Place comme une pierre angulaire des lieux du hip-hop subventionnés, tout en multipliant les collaborations avec l'extérieur. Comme l'annonce Bruno Julliard dans *Le Monde* : « ce centre hip-hop a plus vocation à être une tête de réseau, une large boîte à outils, qu'un lieu autosuffisant. Son ouverture n'est pas une fin en soi, plutôt le début de notre investissement dans le hip-hop *»* (Binet, 2013, PR6)

Au-delà des rapports avec la scène locale, une deuxième série de difficultés concerne l'inscription des lieux dans leurs quartiers. A Lille, l'image de Moulins pose problème pour le CECU. Quartier populaire classé ZUS, il est revendiqué comme tel par certains rappeurs locaux. Peu de temps avant l'ouverture du Centre, deux rappeurs, Maestro et MCG, tournent des clips à Moulins qui font polémique, car les artistes y apparaissent avec des armes à la main. Cette mise en scène des vidéos est présentée comme un reflet de la situation du quartier. *La Voix du Nord* y voit « la réalité codifiée d'un quartier qui s'enfonce » (Seghi, 2014a, PR49) tandis que les rappeurs affirment révéler la vie du quartier « dans sa réalité » (Seghi, 2015, PR52), même si les armes utilisées seraient factices.

Néanmoins, ces débats révèlent l'existence de limites dans la reconnaissance du hip-hop par la mairie. Lors de l'inauguration du CECU, Martine Aubry revient sur la polémique, en déclarant que le centre sera « ce que les artistes en feront. Un endroit public et ouvert dont la seule règle d'expression est le respect de la loi », et que « les grands artistes ne sont pas toujours ceux qui s'expriment le plus haut et le plus fort » (cité dans Seghi, 2014b, PR50). L'implantation du CECU dans le quartier de Moulins pâtit donc de l'image préalable du quartier, en raison de la manière dont elle est exploitée par les rappeurs.

La polémique est renforcée par le fait que le lieu se serait installé à la place d'un ancien squatt, le « chti'darras », dont les occupants avaient fait un travail à destination du hip-hop. Le jour de l'inauguration un tract non signé, intitulé « le Hip Hop n'a pas de maison » est distribué devant le CECU. Il rappelle l'implantation du squatt, et dénonce une « répression qui prend des allures "culturelles" et esthétiques ». Cet héritage sert aussi d'arguments à certaines critiques qui décrivent le CECU comme un « truc de bobo », dont l'objectif serait de « faire du quartier un trait d'union entre la proche banlieue et le centre-ville. Avec la culture comme principale composante » (Statius, 2014, PR54)

Du côté des Halles, l'implantation de La Place véhicule un imaginaire inverse. Dans un mémoire de Master 1 sur la question, Wilfried Sosso Tsoungui constate que, bien qu'étant un signal symbolique fort, le lieu n'est pas destiné à attirer les classes créatives. La Place est pensée d'abord comme un projet culturel métropolitain avant d'être un outil de développement économique (Tsoungui, 2015).

Les problèmes posés par l'inscription du Centre parisien ne sont pas liés à la question de la revitalisation d'un quartier par la culture mais à la venue d'un public de « jeunes métropolitains », dont le profil tranche avec celui des habitants du quartier (Gardesse, 2011). Dans les réunions d'information sur le lieu, on peut donc trouver la trace d'une méfiance de

certains riverains vis-à-vis du profil de personnes que l'équipement pourrait drainer. C'est le discours tenu par le maire du 1er arrondissement, Jean-François Legaret, dans une réunion de présentation des nouveaux équipements des Halles tenue en 2015 :

> « J'ai entendu dire : "il n'y en a que pour les jeunes. On va finalement attirer des jeunes des banlieues qui ne sont pas de chez nous et il va y avoir des problèmes de sécurité." […] Des jeunes qui viennent d'ailleurs, de toute façon, ils viendront parce que c'est cela la réalité des Halles […]. Ce n'est pas parce qu'il y aura La Place […] qu'il y aura plus de jeunes qui viendront de banlieue. Je pense qu'on leur fera faire des choses plus intelligentes au lieu de les laisser glander dans le secteur »[525]

Face à un discours qui associent le hip-hop aux jeunes de banlieue, le maire évoque donc La Place comme un moyen, à l'instar des politiques menées de longue date envers le hip-hop, de canaliser un public qui fréquente le quartier. Cette image du lieu est aussi celle qui fonde la critique menée par d'autres acteurs impliqués dans les réunions de concertation. Pour certains, l'équipement hip-hop serait un moyen grossier de contenir les « jeunes de banlieue », et de continuer à maintenir une segmentation entre les publics, là où les projets de la Canopée devraient privilégier plutôt l'ouverture et le dialogue. Cela se retrouve dans le compte-rendu d'une réunion sur la dimension métropolitaine du quartier :

> « Pierre Grenet, Parole des Halles, rappelle que la dimension métropolitaine a été intégrée dans le processus de réflexion aux forceps. Finalement l'équipement innovant qui doit donner du sens à l'ensemble du projet - le pôle des cultures urbaines - ressemble à un lieu alibi. […] Pour lui, le seul lieu d'accueil large du public ne doit pas être confisqué par un public spécifique. […] Il espère que la salle associée au lieu de hip-hop sera un lieu plus ouvert pour des événements pris en charge par des associations. Le fait que ce [centre] puisse être coordonné par une régie lui semble essentiel pour éviter de recréer un ghetto.[526] »

A Lille, le terme de « ghetto » est invoqué par les membres de la scène locale. A Paris, ce sont plutôt les riverains qui le mobilisent, en cherchant à s'opposer à une utilisation du hip-hop comme un moyen de contenir un public jugé problématique. Cette critique rencontre aussi un écho auprès d'acteurs liés au genre rap. Le magazine spécialisé *Down with this* dénonce l'idée de La Place, en jugeant qu'elle va servir à maintenir une segmentation entre le hip-hop et d'autres formes d'art, plutôt que de contribuer à sa reconnaissance comme une culture à part entière. L'article considère que « le hip-hop, pour briller, doit être au contact de la société et d'autres cultures, s'en nourrir et s'en influencer, et non se ranger au milieu d'un centre commercial. » (Garnier, 2014, PR24)

---

[525] Source : Réunion d'information. Présentation des nouveaux équipements publics des Halles, 9/06/15, en ligne sur : http://www.parisleshalles.fr/sites/default/files/2015-06-09%20CR%20Reunion%20equipements%20publics%20Canopee_vf.pdf, consulté le 14/08/15

[526] Source : Etude dimension métropolitaine des Halles. Séminaire de concertation sur les esquisses de propositions de service, 12/12/09, Compte-rendu établi par Ville Ouverte, en ligne sur http://api-site-cdn.paris.fr/images/80473.pdf, consulté le 14/08/16

Face à ces réactions, l'équipe du Centre cherche à le défendre comme un lieu fédérateur, où le hip-hop pourra justement s'ouvrir à d'autres publics. Lors de la réunion de présentation des équipements des Halles en juin 2015, Jean-Marc Mougeot affirme :

> « Peut-être que certains d'entre vous ont une crainte de ce que peut pouvoir amener potentiellement ce centre, mais n'ayez crainte, […] Paris offre quelque chose qui n'existe pas au monde. […] Nous allons offrir aux populations, au public hip-hop de venir dans ce centre, mais nous vous inviterons, vous aussi, nous serons assez malins pour vous forcer à venir par la manière dont nous le proposerons, les supports avec lesquels nous le proposerons […]. Ce sera ouvert vraiment à tous, ce n'est pas fait que pour les hip-hoppers, c'est fait pour tous les gens curieux de culture, curieux de nouveauté, curieux de rencontres, de débattre sur des sujets de société, artistiques, techniques.[527] »

A Lille comme à Paris, les centres hip-hop cherchent donc à se départir de leur association au « jeune de banlieue ». Cependant, l'équipe de La Place tente d'en faire un facteur de reconnaissance culturelle, là où le CECU était attaqué comme un outil de gentrification. L'émergence de la Place étant issue de débats sur la présence des « jeunes métropolitains » dans le quartier, la prise de distance avec ce profil permet de montrer un renouvellement de la considération du hip-hop par les collectivités locales, et plus largement de la manière dont cette culture est perçue par le large public.

En France comme aux Etats-Unis, les images et les actions liées au rap conduisent donc cette musique à être réutilisée par les autorités officielles de la ville. Dans chacun des cas, cette adoption du rap ne se fait pas de manière générique, mais par rapport à des enjeux spécifiquement locaux.

En fonction des villes étudiées, le rap occupe en effet une place plus ou moins grande dans les politiques. Cette importance ne dépend pas uniquement de l'impact des artistes locaux à l'échelle nationale et internationale. Elle se fait aussi en relation avec l'image du local que les artistes transmettent dans leur morceau et à la manière dont le rap est perçu par les autorités locales. Ces actions envers le rap traduisent des stratégies différentes, qui éclairent à la fois la structure de la scène locale et le projet que la ville cherche à mettre en place.

Plus largement, c'est un certain contexte national de l'action institutionnelle envers le rap que ces différents exemples permettent de révéler. Elles témoignent notamment d'un rôle particulier dévolu aux pouvoirs publics dans chacun des pays. Deux les deux cas, le rap sert ainsi un discours sur l'image de la ville. Mais, dans le cas français, cette situation se double aussi de la construction d'équipements spécifiquement dédiés au hip-hop, dans un contexte où les pouvoirs publics occupent un rôle central dans le soutien aux pratiques culturelles. Enfin, ce sont des perceptions contrastées du rap dans les différentes localités qui transparaissent, et qui se traduisent par des associations différentes entre cette musique et certains ensembles plus larges (une scène musicale locale, des mouvements pluridisciplinaires

[527] Source : Réunion d'information. Présentation des nouveaux équipements publics des Halles, 9/06/15, en ligne sur : http://www.parisleshalles.fr/sites/default/files/2015-06-09%20CR%20Reunion%20equipements%20publics%20Canopee_vf.pdf, consulté le 14/08/15

comme le hip-hop ou les cultures urbaines), certaines échelles (le quartier, la ville, la métropole…), et certaines populations (classes créatives, populations noires, « jeunes métropolitains »…).

***

Lorsque le rap est repris dans le cadre d'une action politique menée dans l'espace urbain, la question de son ancrage urbain s'avère donc de nouveau un élément central. Loin d'être traitée comme un simple fait culturel, cette musique est utilisée comme un outil à même de dire quelque chose sur la ville, et d'agir sur elle. C'est ainsi que la mise en valeur du rap oscille entre politiques culturelles et politiques urbaines.

Ces actions peuvent prendre différentes formes, allant de manifestations éphémères à la construction de lieux dédiés à cette musique, et impliquer différents acteurs, de ceux des scènes locales à ceux des structures institutionnelles et politiques. Elles peuvent alors servir différents objectifs, depuis la mise en visibilité de la ville par le rap, jusqu'à la mise en visibilité du rap par les villes.

C'est ainsi que, en fonction des cas, la mise en avant du rap se fait entre consensus et dissensions. Si certaines initiatives aboutissent à une double valorisation du rap et de la ville, d'autres contribuent au contraire à révéler les fractures qui existent au sein de l'espace urbain. Tout comme la définition du rap est débattue dans les scènes locales, l'action politique envers cette musique révèle ainsi l'existence de conflits d'authenticité autour de l'image de la ville.

Conclusion de la Partie 4 :

Cette partie a permis de montrer comment, tout comme dans les œuvres ou dans les pratiques se déroulant dans la scène locale, la circulation du rap hors de ses mondes d'origine pouvait amener à une modification de son ancrage local. Les deux chapitres dédiés à cette étude ont permis de montrer comment ces transformations se faisaient selon un double mouvement.

D'une part, la sortie de la scène peut amener à détacher le rap du local, et conduisant à la diffusion d'artistes et de styles musicaux dans différents univers. Cette circulation peut cependant conduire à sa réappropriation dans d'autres contextes, et à son rattachement à de nouvelles localités.

D'autre part, cette exportation peut amener à renforcer l'ancrage dans les localités d'origine du rap et des rappeurs. Lorsqu'elle devient écoutée ailleurs, cette musique devient un élément qui a d'autant plus de valeur à revendiquer pour les personnes situées dans l'« ici » auquel est associé le rap. Il peut parfois même devenir un élément par rapport auquel les représentants officiels des villes cherchent à se placer, que ce soit pour s'en distancier ou pour en faire un élément de leur image.

Cette partie a néanmoins montré comment cette sortie de la scène s'accompagnait d'un certain nombre de filtres. Ceux-ci sont dus à la prise de contact des rappeurs avec d'autres univers, par lesquels se fait leur diffusion. Deux secteurs ont plus particulièrement été identifiés : celui de la sphère marchande, d'une part, et celui de la sphère « publique » d'autre part.

En retour, l'exportation du rap va avoir des conséquences sur ces univers. En se diffusant à l'extérieur, les styles musicaux et les artistes vont influencer l'imaginaire dominant associé au genre. En se réinscrivant au sein de la ville, le rap va peu à peu en modifier l'image. Et ce nouveau contexte influencera en retour les pratiques se déroulant dans les scènes locales.

Conclusion générale

Lors d'un séjour à Atlanta en mars 2013, j'effectue un entretien avec DJ Burn One, un *beatmaker** renommé localement. Il m'explique alors la manière dont il mobilise l'héritage musical local dans les instrumentaux* qu'il compose pour les rappeurs de la ville :

> « J'aime l'idée de créer un pont […] Maintenant, tout le monde sonne de la même manière. Tout le monde a les mêmes 808 puissantes. […] C'est juste que c'est un style très facile à copier. […] Donc, on en revient à la juxtaposition. Il faut reprendre un peu les racines car il ne faut pas perdre la base de la musique. Il faut reprendre les racines de la ville et les mélanger avec quelque chose d'autre. Rester neuf (*fresh*).[528] » (DJ Burn One, 21/03/13)

A travers cette déclaration transparaissent plusieurs grands enjeux qui ont guidé le raisonnement de cette thèse. Burn One évoque tout d'abord un cadre général : celui d'une accélération des échanges qui ferait disparaître des différences régionales qui ont longtemps été présentes dans le rap américain. En faisant référence aux sons produits par les synthétiseurs Roland TR-808, il décrit plus particulièrement un style largement diffusé dans le pays, celui de la *trap music*. Mais, malgré ces évolutions, Burn One déclare qu'il continue à s'inspirer des sons emblématiques de la scène locale. Démarche personnelle, elle aussi guidée par les associations fortes qui se sont peu à peu tissées entre le rap et le lieu. Comme le montre le glissement dans l'usage du terme de « racines », l'histoire du rap à Atlanta est peu à peu devenue celle de la ville.

Dans la veine des associations effectuées par Burn One, cette thèse est partie de l'idée qu'il existait de nombreux discours visant à définir une musique, le rap, par rapport à certains espaces locaux. Portées par une grande diversité d'acteurs, ces déclarations semblaient être à la source de l'authenticité des rappeurs, mais également des styles élaborés dans ce genre musical. L'objectif de mon travail a donc été de remonter la chaîne de production du matériau musical, pour comprendre l'origine de ces associations.

Or, à force de chercher à la fois où s'élabore l'ancrage spatial du rap, et où il est marqué du sceau de l'authenticité, il apparaît que celui-ci ne se construit pas en un seul endroit. L'authenticité du lieu se forge au fil de sa circulation entre divers univers, qui sont autant d'arènes dans lesquelles cette question est débattue et retravaillée. Cette dimension se trouve d'abord au niveau de la salle de concert, où elle imprègne les performances qui sont faites par les artistes et par leurs auditeurs. Mais elle est présente également à l'échelle de la scène locale, influençant l'articulation des différents lieux musicaux et leur ancrage dans l'espace urbain. Lorsque les artistes commencent à sortir de la scène, elle devient un enjeu de débat avec les institutions extérieures (médias, industries culturelles…) auxquelles ils se sont

[528] "I like to create a bridge. […] Everybody sounds the same right now. Everybody has the right loud 808 stuff... […] It's just a really easy style to copycat. […] So it goes back to the juxtaposition. Grabbing a little bit of the roots because you don't want to lose the base of the music... Grabbing some of the roots of the city and match it with something from somewhere else. Keeping fresh."

confrontés. Cette question transparaît enfin dans les images et les sons présentés dans les œuvres. Cristallisant une représentation du lieu, ces produits musicaux permettent sa diffusion à un public plus large, en changeant ainsi sa portée. Les débats sur l'ancrage spatial du rap prennent alors une dimension translocale, entrant en lien avec les normes qui régissent sa pratique dans d'autres contextes. Mais, en se diffusant, les images véhiculées par les rappeurs renouvellent également son implantation locale : le rap devient alors un élément susceptible d'être saisi dans le cadre de politiques de promotion et d'animation de la ville.

A ces différentes étapes, les débats sur l'ancrage spatial du rap croisent deux logiques. D'une part de celle des mondes artistiques dans lesquels les rappeurs s'inscrivent. Au cours de leur carrière, ceux-ci entrent en contact avec différents univers (scènes locales, industrie médiatique et culturelle « nationale », scènes « virtuelles »), qui fonctionnent tous selon des régimes d'authenticité différents. Les conventions de ces mondes sont perçues comme autant d'injonctions vis-à-vis desquelles les artistes doivent se placer, soit en les adoptant, soit en les retravaillant, soit en s'y opposant.

D'autre part, l'ancrage spatial du rap se construit en lien avec les enjeux des villes dans lesquelles il s'inscrit. Dans leurs œuvres, les rappeurs doivent souvent se situer par rapport à une image préalable du lieu, avec laquelle ils entreprennent de négocier. Dans leurs pratiques, les acteurs des scènes locales reproduisent et retravaillent les lignes de fracture qui existent au sein de l'espace urbain. Enfin, les représentants officiels de la ville eux-mêmes jouent parfois un rôle dans la production du rap, en cherchant à valoriser cette musique dans le cadre de leur action politique. A tous ces niveaux, le rap participe à la fois à révéler et à agir sur les logiques de production et de structuration des villes.

Dans un contexte de mondialisation et d'accélération des échanges, le maintien de cet ancrage local fait pourtant l'objet de débats. Alors que certains journalistes ou chercheurs annoncent la fin des divisions et des revendications spatiales qui auraient longtemps structuré le genre, cette thèse a montré, au contraire, à quel point cette évolution était complexe. Loin d'être unanimement acceptée, l'expression d'un ancrage local est depuis longtemps un objet de débat au sein des scènes locales du rap, mais aussi dans les sphères médiatiques et culturelles plus larges. De ces confrontations, il découle une plus ou moins grande mise en avant de ce trait par les rappeurs, en fonction des univers qu'ils désirent toucher et de l'authenticité dont ils cherchent à se prévaloir au sein du genre. Ces différents mondes ne disparaissent pas dans la période récente mais leur rôle se trouve toutefois reconfiguré. Avec l'arrivée d'Internet, notamment, c'est un nouvel espace que les artistes peuvent investir, afin de contourner les régimes d'authenticité localisés. Cependant, loin d'être un espace de liberté pour les artistes, ce nouvel univers accueille également des « scènes virtuelles » porteuses de normes. L'expression d'un imaginaire local ne connaît donc pas une évolution uniforme dans le rap. L'importance qui lui est accordée dépend des scènes dans lesquelles les rappeurs s'inscrivent, et de l'existence en leur sein d'un ensemble d'acteurs qui le soutiennent.

Ainsi, alors que cette thèse cherchait au départ à repérer où s'élaborait l'ancrage spatial du rap, elle a plutôt mis en évidence un cheminement : celui d'une musique qui se construit entre ancrage et circulation ou, pour le dire autrement, entre « fixité » et « fluidité » (Connell et Gibson, 2002). Pour adopter cette perspective, il a cependant fallu procéder à de

multiples recontextualisations de la pratique du rap, ce qui a progressivement amené à déconstruire les échelons d'analyse habituellement utilisés pour aborder cette musique.

Alors qu'un ensemble d'études considère que le rap exprime des « spécificités locales », j'ai montré au contraire comment celles-ci étaient le résultat d'une construction, qui s'élaborait dans des mondes artistiques localisés. Avec le prisme de la scène, les images et les sons produits à cet échelon apparaissent ainsi comme le produit de débats entre acteurs, se déroulants dans des lieux précis.

De même, l'échelon du « rap national » est peu à peu devenu celui d'une poignée de personnes, dont les actions arrivaient à s'imposer comme dominantes à l'échelle du pays. Alors que certains chercheurs considèrent l'industrie médiatico-culturelle comme une scène « globale » (Guibert, 2006), j'ai montré au contraire ce que celle-ci pouvait avoir de spécifiquement local.

Enfin, plutôt qu'un phénomène « global », le rap apparaît comme un espace dans lequel les circulations translocales doivent passer par de multiples filtres. Loin d'être une culture « universelle », il est un genre où les œuvres et les modes peuvent faire l'objet d'appropriations multiples, leur entrée et leur sortie de différents mondes artistiques dépendant des représentations de l'« ici » et de l' « ailleurs » des individus qui s'y retrouvent.

Plutôt que d'observer les échelles d'implantation du rap comme quelque chose de donné, j'ai donc montré comment celles-ci résultaient de rapports de pouvoir, entre des acteurs investissant différents espaces. Au fil de l'analyse, c'est une structure des mondes du rap entre centres et périphéries qui a été mise en évidence.

Ce type de relation s'est d'abord présenté à l'échelle des villes étudiées, entre des zones situées au cœur et à la marge de la scène. A chaque fois, cette structure s'est construite en lien avec les lignes de fractures existant dans l'espace urbain et les régimes d'authenticité qui prédominent localement. Néanmoins, j'ai montré comment, dans les espaces les plus périphériques, des rappeurs mènent des stratégies visant à changer cette hiérarchie. Celles-ci passent notamment par la construction, dans les œuvres, d'un discours destiné à retourner le stigmate associé au lieu. Performance menée sur le plan symbolique, elle n'est cependant pas toujours suivie d'effets sur le plan des pratiques. Dans la région parisienne, la « banlieue » occupe par exemple une place importante pour l'imaginaire lié au rap, bien qu'elle reste périphérique dans l'économie du spectacle du spectacle vivant. Une autre stratégie adoptée peut être de changer d'échelle d'action. Cela se retrouve par exemple dans le Nord de la France, en raison d'un décalage entre le régime d'authenticité de la scène locale et celui de le l'industrie musicale francilienne : tandis que les artistes importants dans la région peinent souvent à s'exporter à l'échelle nationale, d'autres, plus marginaux, arrivent à se faire un nom en investissant directement les réseaux de la capitale.

Ces oppositions entre centre et périphéries sont donc présentes également à l'échelle des pays. Cette thèse a en effet montré les contrastes qui transparaissaient, en France et aux Etats-Unis, entre des capitales du rap (Paris et Atlanta) et des zones plus secondaires (la région lilloise et les Twin Cities). Mais elle a aussi étudié la façon dont ces oppositions s'exprimaient de manière différente dans les deux cas. Atlanta est apparue comme un centre dont les spécificités sont régulièrement affirmées, tandis que Paris s'est apparentée plutôt à une capitale générique. Ces différences sont le résultat d'une histoire propre à chaque ville : tandis

qu'Atlanta est une capitale récente, qui reste sous la tutelle de New York et Los Angeles, Paris est la ville où le rap français s'est implanté en premier, et où s'élabore encore ses normes. Mais ces contrastes traduisent une structuration géographique distincte du rap dans chaque pays. Fonctionnant selon un système multipolaire, le rap américain semble laisser une certaine place aux villes secondaires. C'est ainsi que, même si les Twin Cities ne s'imposent pas comme un grand foyer du rap, les artistes locaux arrivent peu à peu à placer leur ville sur la carte de ce genre musical. A l'inverse, l'étude des rappeurs du Nord de la France montre la difficulté pour des artistes de « province » à s'imposer dans un système centralisé, qui plus est dans un contexte où les revendications régionales sont souvent mal perçues.

Enfin, ces relations entre centre et périphéries se sont retrouvées dans les échanges existant entre les deux pays étudiés. Les Etats-Unis correspondent à bien un centre dans lequel émergent les nouvelles tendances qui sont ensuite diffusées aux périphéries françaises. Néanmoins, l'analyse comparée des deux pays a montré que cette circulation ne se faisait pas de manière fluide. Avant d'être exporté à l'international, un artiste ou un style états-unien doit passer par un ensemble d'étapes afin de devenir un produit commercialisable. A l'inverse, ces produits ne sont reçus qu'imparfaitement en France, leur importation se heurtant à des mondes du rap déjà bien structurés. Pour être consommés et appropriés sur le sol français, ils doivent donc acquérir un sens en lien avec ce contexte d'implantation.

***

De cette analyse des relations entre rap, localisation et authenticité, il ressort des éléments qui peuvent contribuer aux réflexions menées dans plusieurs domaines de recherche.

Ce travail présente d'abord un intérêt pour les études sur le rap. Dans la continuité de travaux récents, j'ai montré comment l'univers du rap n'était pas un ensemble uniforme, mais un espace de discussions et de débats, entre des acteurs ayant chacun leur définition du genre. Mais, grâce à la démarche comparative, cette réflexion a aussi été poussée plus loin. En mettant en regard différentes terrains, certains éléments considérés comme représentatifs du rap français et américains sont apparus comme propres à certaines localités. A travers cette étude, c'est donc l'importance de recontextualiser les pratiques du rap qui a été démontrée.

Cette thèse fournit également une contribution au champ quelque peu balisé de la géographie de la musique. L'objectif a été d'élargir le spectre d'étude dans ce domaine, en appréhendant les produits musicaux en lien avec leur contexte de production. Tandis que certains géographes abordent la musique comme un « géo-indicateur », susceptible de décoder des réalités socio-spatiales (Romagnan, 2000 ; Raibaud, 2014), j'ai montré en quoi les représentations présentes dans les œuvres n'étaient pas un reflet du réel, mais une construction répondant à des normes artistiques spécifiques.

Par ce biais, cette approche s'insère plus largement dans les débats de la géographie et de la sociologie culturelle, notamment ceux autour du « territoire » et de l'« identité ». Dans les dernières décennies, des chercheurs ont critiqué les usages trop fixistes de ces concepts, qui contribuaient à réifier les objets qu'ils décrivent (Ripoll et Veschambre, 2004 ; Avanza et Laferté, 2005 ; Brubacker et Junqua, 2001). Or, en observant l'ancrage spatial du rap comme

une construction sociale, j'ai employé des mots qui permettent de relire ces questions sous l'angle d'un processus. Plutôt que de parler d'identité, j'ai eu recours aux termes de performance, d'image, ou même de son. Ces différents mots suggèrent en effet que les pratiques et discours donnés à voir n'existent pas en tant que tels, mais qu'ils sont le résultat d'une construction qui avait lieu en amont. Plutôt que d'employer le terme de territoire, j'ai employé celui de scène, développé dans le champ des *Popular Music Studies*. En invitant à étudier de manière fine les contextes dans lesquels se fait l'activité musicale, cette approche permet de montrer la dimension changeante des acteurs en présence, des normes produites, et des échelles investies. En mettant l'accent sur les différences plutôt que sur les points communs, ce terme permet de prendre en compte la part de « fluide et de flou » (Monnet, 2000) relative à l'ancrage et la circulation de l'activité musicale.

Si cette thèse a donc été nourrie par les analyses menées en *Popular Music Studies*, elle a aussi cherché à en poursuivre les réflexions. Dans ce travail, j'ai notamment défendu l'intérêt d'aborder l'activité musicale par le prisme de l'espace, en considérant ce dernier non comme un objet spécifique, mais comme une dimension qui imprègne la pratique de bout en bout. Cette attention plus marquée aux contextes a permis de prolonger un des débats qui se déroule dans ce champ : celui de l'authenticité. Alors que cette notion a été abordée comme une construction sociale ou historique, lié à un type de musique spécifique, il apparaît que cette valeur peut aussi varier au sein d'un même genre, en fonction des contextes spatio-temporels dans lesquels elle était formulée.

Mais, aborder la musique avec les outils du géographe a également conduit à prêter attention aux différents niveaux de son ancrage spatial. Ainsi, les scènes locales n'ont pas été étudiées uniquement à partir de la répartition des lieux dans l'espace urbain. Leur manifestation s'est retrouvée sur une diversité de plans, depuis les performances se déroulant dans les salles de concerts, jusqu'aux images véhiculées au sein des œuvres.

Enfin, alors que les *Popular Music Studies* se concentrent bien souvent sur les mondes artistiques liés à la musique, cette thèse a cherché à aller au-delà : elle a montré comment la production du rap, tout en étant menée dans les scènes musicales, se faisait aussi en lien avec des enjeux extérieurs. Elle a ainsi conduit à approfondir la relation entre cette musique et un type d'espace particulier, celui des villes.

Au-delà du rap, ce sont donc certains apports de l'objet musique pour l'étude de l'espace urbain qui apparaissent. Dans des villes occidentales de plus en plus marquées par les questions festives et événementielles, l'approche par les scènes musicales a montré la manière dont certaines relations sociales pouvaient s'y tisser. Elle a notamment mis en évidence le rôle joué par le goût dans la fréquentation et le contournement de certains lieux, indiquant comment ce biais contribuait à transformer ou reproduire des lignes de fracture traversant l'espace urbain.

***

Si cette thèse a apporté un ensemble d'éléments, théoriques et empiriques, pour observer l'inscription des faits culturels dans les villes occidentales dans un contexte mondialisé, il serait dorénavant possible d'élargir la réflexion d'autres approches. A la fin de ce

travail, apparaissent en effet plusieurs perspectives à même de l'enrichir et de le pousser dans de nouvelles directions.

En cherchant à repérer où se faisaient les associations entre le rap et certains espaces, cette thèse s'est attelée à remonter la « chaîne de coopération » (Becker, 2010) à la source des œuvres. Cependant, en adoptant cette approche, j'ai dû mettre de côté une des dimensions de l'activité musicale : la réception. Certes, cette question apparaît de manière ponctuelle dans la thèse, lorsque sont observées les interactions en concerts, le contexte national dans lequel les œuvres s'inscrivent ou les processus de circulation des modes musicales. Mais elle ne reste qu'un élément explicatif dans une thèse qui s'est concentrée sur la production du rap. Or, l'étude de ce processus étant bien entamée, la réception apparaît comme une piste fructueuse, qui pourrait être analysée de deux manières.

Comme on l'a vu au Chapitre 8, la réception peut d'abord être celle des institutions. En effet, l'image des villes véhiculée par les rappeurs suscite un intérêt particulier chez ceux qui participent à la fabriquer. Il pourrait donc s'agir de prolonger cette étude en voyant comment, une fois produite, cette musique en vient à s'inscrire durablement dans le paysage urbain, par la construction de lieux qui lui sont dédiés ou par son intégration à l'image d'une ville. Cette question semble d'autant plus importante que, avec le temps, le rap s'impose comme un élément central de l'histoire de certaines villes. Ainsi, depuis plus d'une décennie, l'entreprise *Hush Tours* propose à New York des visites touristiques sur les lieux de naissance du hip-hop. Cette démarche amène encore une fois à interroger son lien avec l'urbain. La page d'accueil du site rapporte en effet une citation du *New York Times*, qui considère que le succès de ces visites symbolise le fait que « le hip-hop fait partie du patrimoine officiel de New York[529] ». Depuis plus de 10 ans, un million de visiteurs seraient venus voir les lieux et quartiers d'origine du hip-hop, présentés par les guides. A travers, ces initiatives, c'est donc une nouvelle étape de l'ancrage spatial de cette musique qui apparaît : celle de sa patrimonialisation et de sa mise en tourisme.

D'autre part, cette question de la réception peut être analysée du côté des auditeurs. Il semble en effet exister une vraie lacune dans les recherches dans le domaine, notamment en ce qui concerne les approches géographiques. En effet, si des études ont été menées sur la réception du rap en France, celles-ci tendent malheureusement à mettre de côté sa dimension spatiale. Dans son ouvrage sur *Les Publics du rap*, Stéphanie Molinero précise par exemple que son terrain s'est déroulé à Paris et à Rouen, mais elle ne prend pas en compte les différences qui pourraient exister entre les deux villes (Molinero, 2009). Pourtant, la consommation du rap se fait dans des lieux précis de l'espace urbain. Il pourrait donc s'agir de l'observer comme une expérience urbaine, et d'analyser ce qu'elle révèle sur les villes dans lesquelles elle s'inscrit. Mais cette étude pourrait également amener à pousser plus loin la réflexion sur le goût. On l'a vu, les images véhiculées par certains rappeurs ne sont pas sans impact sur les espaces qu'ils décrivent. Comment ces éléments influencent-ils les représentations et les pratiques de différentes parties de la ville par les auditeurs ? Partir d'un genre qui a longtemps été associé aux espaces de minorités pourrait ainsi permettre d'interroger le rôle de certaines pratiques

[529] « Hip-hop has become part of New York's official cultural heritage », http://www.hushtours.com/, consulté le 01/10/16.

culturelles dans le renouvellement, voire même la gentrification, de certaines zones de l'espace urbain.

Cette thèse a également mis de côté certains pans de l'ancrage spatial du rap et des rappeurs. Cela est dû au fait que, bien que les enquêtes aient été menées sur plusieurs pays, elles se sont avant tout focalisées sur des villes. Un deuxième prolongement de cette étude pourrait donc être de changer d'échelle d'analyse.

Pour cela, il pourrait d'abord être envisagé de mener l'étude à une échelle plus vaste. A travers le cas de la *trap music*, le Chapitre 7 a déjà permis d'aborder la question de la circulation translocale de certaines tendances musicales. Or, il ne s'agit pas de la seule mode qui se propage entre les scènes musicales. Un article publié sur le site de Radio Nova explique par exemple comment, plus récemment, ce sont des sonorités liées au *dancehall* qui se sont diffusées au sein du rap américain. Or, l'article lie cette circulation à l'influence d'une des nouvelles capitales du genre, Toronto, où résiderait une importante communauté jamaïcaine[530].

Mais cette ouverture sur le « global » permettrait également d'étudier les images véhiculées par les rappeurs à cette échelle. En effet, tout en exprimant un fort ancrage dans l'« ici », de nombreux artistes donnent également à voir des images de l'« ailleurs ». Ainsi, lorsque le rappeur Gradur, originaire de Roubaix[531], sort les deux premiers clips de son premier album, ceux-ci ne se déroulent pas dans le Nord-Pas-de-Calais : le premier est tourné à Chicago[532], tandis que le second prend place en Thaïlande[533]. Derrière ces localisations, ce sont des questions de circulations culturelles qui sont en jeu. Le choix de la capitale de l'Illinois permet de signer le rattachement du rappeur à une nouvelle esthétique, le *drill*, développée dans cette ville, tandis que le tournage en Thaïlande permet de capitaliser sur une des destinations touristiques en vogue chez les « jeunes de banlieue[534] ». Avec ces choix, ce sont donc de nouvelles facettes de l'imaginaire du rap qui mériteraient d'être analysées, depuis l'« ailleurs authentique » de l'Amérique, jusqu'à un « ailleurs exotique » de la Thaïlande.

Ce changement de l'échelle étudiée pourrait aussi s'effectuer par une focalisation sur un contexte plus restreint. La dimension comparative paraissait importante à mettre en place pour ce travail de doctorat car elle permettait de mettre l'accent sur un type d'espace peu analysé en géographie : celui des mondes artistiques locaux. Cependant, à la fin de cette recherche, il subsiste chez moi une certaine frustration de n'avoir pu aborder l'entière complexité de chacun des terrains étudiés. En mettant l'accent sur les scènes locales, un élément est parfois passé au second plan : celui de la trajectoire individuelle des différents rappeurs étudiés. Mener une étude à une échelle plus fine pourrait en ce sens permettre de déplacer l'analyse, en voyant comment l'ancrage dans un monde artistique se combine avec

[530] http://www.novaplanet.com/novamag/65177/pourquoi-l-ete-2016-a-vu-le-dancehall-envahir-rap-et-r-n-b, consulté le 01/10/16

[531] Voir Chap 7 pour le détail de son parcours.

[532] En ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=4Cw_sgFePv4, consulté le 01/10/16

[533] En ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=jW7J-belbVk, consulté le 01/10/16

[534] Voir sur ce sujet la thèse en cours de Anissa Ouamrane, www.theses.fr/s143499, consulté le 01/10/16

celui dans la vie quotidienne, ou comment le rap ne peut être qu'une étape dans un parcours de vie.

Enfin, une dernière perspective possible se situe dans le prolongement des questions abordées jusqu'ici : celle de la sortie de l'objet rap. Cette musique a constitué un objet particulièrement intéressant à aborder durant la thèse, car elle permettait d'aborder de front de multiples dimensions : la question des représentations et des pratiques de la ville, celle des industries culturelles, de la circulation des faits culturels dans la mondialisation, de la place des minorités en milieu urbain, etc. Or, une manière de poursuivre ce travail serait de se concentrer sur l'une de ces facettes, quitte à élargir la réflexion à d'autres objets.

On pourrait alors voir dans quelle mesure certains outils, développés pour l'analyse de la musique, sont à même d'être utilisés pour d'autres domaines. L'étude des scènes locales du rap a en effet montré l'existence d'autres mondes sociaux qui peuvent être abordés selon un prisme similaire. Ainsi, si les journalistes traitant du rap agissent de manière périphérique sur les scènes rap, ils se trouvent au centre d'une autre scène qui leur est propre : celle du monde du journalisme. De même, les programmateurs de salles mènent leur action par rapport à un univers du spectacle vivant qui possède ses lieux de rencontre phares, ses temps forts, et ses normes. Déplacer l'étude sur d'autres domaines permettrait ainsi de voir dans quelle mesure la scène est un outil utilisable en géographie et en études urbaines pour analyser d'autres formes de pratiques artistiques, ou même d'interactions sociales, qui prennent place dans l'espace urbain.

Au-delà de la dimension artistique du sujet, il serait également possible de se concentrer de manière plus approfondie sur sa dimension urbaine. Cette thèse a notamment tenté d'apporter une contribution à l'analyse de la géographie des minorités. Dans ce cadre, c'est notamment le diptyque racialisation / spatialisation qui a été mis en avant, comme un outil efficace pour analyser les différences dans le traitement des minorités en France et aux Etats-Unis. Ce sujet s'inscrit à la suite d'une littérature déjà publiée sur la manière d'aborder les minorités dans les deux pays, notamment dans une optique comparative. Or, des travaux sur le sujet semblent d'autant plus importants à mener que l'utilisation d'un vocable spatial pour qualifier les minorités françaises semble loin de s'amenuiser, notamment dans le champ politique[535]. De futures recherches sur le sujet pourraient ainsi être l'occasion d'apporter une contribution aux réflexions menées en sciences sociales sur la dimension spatiale des inégalités et des discriminations[536]. Dans ce cadre, l'étude des produits et des pratiques culturelles, associées ou non au rap, pourrait encore une fois présenter un prisme original pour observer les enjeux qui touchent aujourd'hui les grandes villes dans un contexte mondialisé.

[535] *Le Monde*, 2015, « Manuel Valls évoque 'un apartheid territorial, social, ethnique' en France », http://www.lemonde.fr/politique/article/2015/01/20/pour-manuel-valls-il-existe-un-apartheid-territorial-social-ethnique-en-france_4559714_823448.html, mise en ligne le 20/01/15, consulté le 11/02/15

[536] Colloque « Discrimination territoriales : usages et enjeux de la notion » http://www.futurs-urbains.fr/fichiers/programmeDiscTerrit.pdf, Créteil, 2012, Lab'Urba / LVMT / ARDIS

Bibliographie

Adamek-Schyma B., 2006, « Les géographies de la nouvelle musique électronique à Cologne : entre fluidité et fixité », *Géographie et Cultures*, n°59, pp. 105-126

Amiraux V., Simon P.,2006, "There are no minorities here : cultures of scholarship and public debate on immigrants and integration in France", *International journal of comparative sociology*, vol. 47, pp.191-215

Anderson B., 2002 [1991], *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 213p.

Appadurai A., 2005 [1996], *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la mondialisation*, Paris, Editions Payot et Rivages, 331p.

Arborio A.-M., Fournier P., 2005, *L'Enquête et ses méthodes : l'observation directe. 3e édition*, Paris, Armand Colin, Coll.128, 128p.

Augustin J.-P., 2014, « Préface » *in* Canova N., *La Musique au cœur de l'analyse géographique*, Paris, L'Harmattan, pp.9-14

Austin, J.L., 1979, "Performative Utterances", in *Philosophical Papers. Third Edition*, Oxford, Clarendon Press, pp.233-252

Avanza M., Laferté G., 2005, « Dépasser la construction des identités ? Identification, image sociale, appartenance », *Genèses*, 61, décembre 2005, pp. 134-152

Balaji M., 2009a, *Trap(ped) Music and Masculinity : The Cultural Production of Southern Hip-Hop at the Intersection of Corporate Control and Self-Construction*, Thèse de doctorat sous la direction de McAllister M., Pennsylvannia State University

Balaji, M., 2009b, "Owning black masculinity: The intersection of cultural commodification and self-construction in rap music videos", *Communication, Culture and Critique*, 2(1), pp.21–38.

Barthon C., Garat I., Gravari-Barbas M., Veschambre V., 2007, « L'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les événements culturels et festifs : des villes, des festivals, des pouvoirs », *Géocarrefour*, vol.82/83, en ligne sur http://geocarrefour.revues.org/2155, consulté le 05/09/16

Bazin H., 1995, *La culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer, 305p.

Beaud S., Weber F., 2010, *Guide de l'enquête de terrain, 4e édition augmentée*, Paris, La Découverte, Coll. Grands Repères, 334p.

Becker H., 1985 [1963], *Outsiders, Etudes de sociologie de la déviance*, Paris, Métaillé, 248 p.

Becker H., 2010 [1982], *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, Coll. Champs arts, 381p.

Bennett A., 1999, “Hip hop am Main : the localization of rap music and hip-hop culture”, *Media Culture Society*, 21, p.77-91

Bennett A., 2000, *Popular Music and Youth Culture. Music, Identity and Place*, New York, St Martin's Press, 223 p.

Bennett A., 2004, “Consolidating the music scenes perspective”, *Poetics*, n°32, pp.223-234

Bennett A. et Peterson R., 2004, *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, 264p.

Bennett A., Taylor J., Woordward I., 2014, *The Festivalization of Culture*, London, Routledge, 294 p.

Berque A., 1993, « Urbanité », *in* Brunet R., Ferras R., Théry H. (dir), 1993, *Les Mots de la géographie, dictionnaire critique*, Montpellier-Paris, Reclus – La Documentation Française, p.498

Béru L., 2009, « Le rap engagé, une expansion du local au global sur des critères sociaux, spatiaux et ethniques », Raibaud Y. (dir), 2009, *Comment la musique vient aux territoires*, Actes du colloque organisé par le laboratoire de recherche ADES / MSHA (Bordeaux, 2007), Pessac, Publications de la MSHA, pp.127-139

Béthune C., 2003, *Le rap. Une esthétique hors la loi*, Paris, Éditions Autrement, collection Mutations, 245p.

Béthune C., 2004a, *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck, 167p.

Béthune C., 2004b, « Le Franchissement de l’Atlantique », *Volume !*, Vol.3, n°2, pp.19-27

Blum B., 2009, *Le Rap est né en Jamaïque*, Bordeaux, Castor Astral, 237p.

Body-Gendrot S., 1996, « Préface », in Sassen S., *La ville globale : New York, Londres, Tokyo*, Paris, Descartes, 1996, pp. 7-23.

Boichot C., 2013, « Les espaces de la création artistique à Paris et Berlin : entre pôle artistique et centralité urbaine », *Territoire en mouvement*, n°19-20, vol.2, en ligne sur : http://tem.revues.org/2122, consulté le 28/09/16

Bonnemaison J., 2004, *La Géographie culturelle*, Paris, CTHS, 152p.

Boogaarts I., 1993, « Festivalomania. A la recherche du public marchand », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n°57-58, p. 114-119.

Boucher M., 1998, *Rap, expression des lascars. Significations et enjeux du rap dans la société française*, Paris, L’Harmattan, 492 p.

Bourdieu P. 1979, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de minuit, Coll. « Le Sens commun », 670p.

Bourdieu P., Wacquant L., 1998, « Sur les ruses de la raison impérialiste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 121-122, pp.109-118

Boyer C., Carroué L., Gras J., Le Fur A., Montagné-Villette S., 2006, *La France. Les 26 Régions*, Armand Collin, Coll. U, 355p.

Brenner, 2001, "The limits to scale? Methodological reflexions on scalar structuration", *Progress in Human Geography*, n°25, vol 4, pp.591-614

Brennetot A., 2004, « Des Festivals pour animer les territoires », *Annales de géographie*, n°635, pp.29-50

Brubaker R. et Junqua F., 2001, « Au-delà de L'"identité" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 139, pp. 66-85.

Brunet R., 1993, « Imaginaire », *in* Brunet R., Ferras R., Théry H. (dir), 1993, *Les Mots de la géographie, dictionnaire critique*, Montpellier-Paris, Reclus – La Documentation Française, p.271

Brunet, 1993, « Marquage », *in* Brunet R., Ferras R., Théry H. (dir), 1993, *Les Mots de la géographie, dictionnaire critique*, Montpellier-Paris, Reclus – La Documentation Française, p.320

Brunet, 1993, « Milieu », *in* Brunet R., Ferras R., Théry H. (dir), 1993, *Les Mots de la géographie, dictionnaire critique*, Montpellier-Paris, Reclus – La Documentation Française, p. 330-331

Bruneteaux P., Lanzarini C., 1998, « Les Entretiens informels », *Sociétés contemporaines*, n°30, vol.2, pp.157-180

Brydges B., Gilligan S., Matheson Z., Stolarick K., 2013, *The Geography of Myspace: Part One*, rapport en ligne sur http://martinprosperity.org/media/MySpace%20Whitepaper_Part%2001_FINAL.pdf, consulté le 27/07/16

Buire C., Simetière A., 2010, « Les "désirs d'être" du hip-hop à Luanda. Par delà les clichés de l'Atlantique Noir », *Géographie et cultures*, n°76, pp. 81-97

Buscatto M., 2003, « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument », *Revue française de sociologie*, Vol.44, n°1, pp.35-62

Butler J, 1993, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York, Routledge, 288p.

Cadman L., 2009, "Nonrepresentational Theory/Nonrepresentational Geographies", in Kitchin R., Thrift N. (eds), *International Encyclopaedia of Human Geography*, Amsterdam, Elsevier, pp.456-463

Calberac Y., 2011, « Le Terrain des géographes est-il un terrain géographique ? Le terrain d'un épistémologue », *Carnet de géographes*, n°2, en ligne sur :

http://www.carnetsdegeographes.org/carnets_terrain/terrain_02_01_Calberac.php, consulté le 15/11/13

Calenge P., 2002, « Les territoires de l'innovation : les réseaux de l'industrie de la musique en recomposition », *Géographie, Economie, Société*, vol.4, pp.37-56

Calio J., 1998, *Le Rap : Une réponse des banlieues ?*, Lyon, Ed. Aléas, 146 p.

Canova N., 2010, « Perspectives géographiques pour la musique. La mobilisation du flamenco comme ressource territoriale », *Carnet de géographes*, n°1, octobre 2010, en ligne sur http://www.carnetsdegeographes.org/carnets_recherches/rech_01_02_Canova.php, consulté le 28/09/16

Canova N., 2013, « Music in French geography as space marker and placer maker », *Social & Cultural Geography*, 14:8, pp.861-867

Canova N., 2014a, *La Musique au cœur de l'analyse géographique*, Paris, L'Harmattan, 213 p.

Canova N., 2014b, « Musique et inertie disciplinaire en géographie », *in* Canova N., Bourdeau P., Soubeyran O., *La Petite musique des territoires. Arts, espaces et sociétés*, Paris, CNRS Editions, pp.53-71

Canova N., Bourdeau P., Soubeyran O. (dir), 2014, *La Petite musique des territoires. Arts, espaces et sociétés*, Paris, CNRS Editions, 241p.

Caponi G.D. (ed.), 1999, *Signifyin(g), Sanctifyin', and Slam Dunking. A Reader in African American Expressive Culture*, Amherst, University of Massachusetts Press, 467p.

Carmichael R. et Radford C., 2013, « So So Def at 20 : How it all began », *Creative Loafing*, 21/02/13, http://clatl.com/atlanta/so-so-def-at-20/Content?oid=7588247, consulté le 27/07/16

Chang J., 2005, *Can't Stop Won't Stop : une histoire de la génération hip-hop*, Paris, Editions Allia, 668p.

Chanca M., 2013*, Le rôle des acteurs culturels encadrant les pratiques musicales dans la définition de la place du rap à Aubervilliers*, Mémoire de Master 1 sous la direction de Sophie Blanchard et Séverin Guillard, UPEC, 68p.

Chapuis A., 2012, « Performance touristiques et production des identités spatiales individuelles à Amsterdam », *Thèse de doctorat à l'Université Paris 1 sous la direction de Rémy Knafou*, 452 p.

Charnas D., 2010, *The Big Payback. The History of the Business of Hip-Hop*, New York, New American Library, 655p.

Chaudoir P., 2007, « La ville événementielle : temps de l'éphémère et espace festif », *Géocarrefour*, Vol.82/3, en ligne sur http://geocarrefour.revues.org/2301, consulté le 19/07/16

Chivallon C., 2008, « Black Atlantic revisited. Une relecture de Paul Gilroy pour quelques prolongements vers le jazz », *L'Homme*, n°187-188, p.343-374

Cissé S.-H., 1992, *Rap en Nord*, Miroirs Editions, 96p.

Claval P., 1992, « Champ et perspectives de la géographie culturelle », G*éographie et cultures* n°1, p.7-38

Cohen S., 1991, *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*, Oxford, Clarendon Press

Cohen S., 1999, "Scenes", *in* Horner B, Swiss T (eds), *Key Terms in Popular Music and Culture*, Malden, Blackwell, pp.239-247

Collectif, 2008, *Le Réseau. Le guide annuaire de la culture hip-hop en France*, Paris, Irma éditions, 480p.

Collet A., 2012, « Montreuil, « Le 21e arrondissement de Paris » ? La gentrification ou la fabrication d'un quartier ancien de centre-ville », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°195, pp.12-37

Collignon B, 2001, « La Géographie et les minorités. Déconstruire et dénoncer les discours dominants », in Collignon B., Staszak J.-F. et alli., *Géographies anglo-saxonnes. Tendances contemporaines*, Paris, Belin, pp. 23-28

Condry I., 2006, *Hip-Hop Japan. Rap and the Paths of Cultural Globalization*, Stanford, Duke University Press, 245 p.

Connell J., Gibson C., 2002, *Sound tracks, popular music, identity and place*, London, New-York, Routledge, 320p.

Crenshaw, 1993, "Beyond Racism and Misogyny: Black Feminism and 2 Live Crew", in D. Tietjens Meyers (éd.), *Feminist Social Thought: A Reader*, New York, London, Routledge, pp. 247-263

Crozat D., 2008, « *Scène*, musique et espaces hyper réels », *Géocarrefour*, Vol. 83/1 |, en ligne sur http://geocarrefour.revues.org/5383, consulté le 11 octobre 2012

Davis M., 2000, *City of Quartz. Los Angeles, capitale du futur*, Paris, La Découverte, 392p.

Dear M., 2002, "Los Angeles and the Chicago School : Invitation to a Debate", *City & Community*, vol.1, Issue 1, pp.5-32

Debarbieux B., 1995, « Imagination et imaginaire géographiques », *in* Bailly A., Ferras R., Pumain D., *Encyclopédie de Géographie, deuxième édition,* Paris, Ed. Economica, pp.875-888

Debarbieux, B., 2003, « Imaginaire géographique », *in* Lévy, Jacques, et Lussault, Michel (dir.). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, p.489-491.

Debarbieux B., 2004, « Imaginaire spatial », *Hypergeo*, en ligne sur http://www.hypergeo.eu/spip.php?article208, consulté le 19/07/16

De Certeau M., 1990, *L'Invention du quotidien. 1.arts de faire*, Paris, Folio, Coll. Essais, 350p.

Delphy, 2008, *Classer, dominer. Qui sont les autres ?*, Paris, La Fabrique Editions, 227 p.

Desverité J.-R., Green A.-M., 1997, "Le rap comme pratique et moteur d'une trajectoire sociale", in Green A.-M. (dir), *Des jeunes et des musiques. Rock, rap, techno*, Paris, L'Harmattan, pp.169-213

Diallo D., 2009, « La musique rap comme forme de résistance ? », *Revue de recherche en civilisation américaine*, vol.1, en ligne sur http://rrca.revues.org/80, consulté le 18/04/15

Diallo D., 2012, *Histoire des Noirs aux Etats-Unis*, Paris, Ellipses, 141p.

Donnat O. (dir), 2009, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique : enquête 2008*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication / La Découverte, 288p.

Dorin S., 2005, « La globalisation du rock vue de Calcutta », *Volume!*, n°4, vol.1, pp.139-150

Douzet F., 2007, *La Couleur du pouvoir. Géopolitique de l'immigration et de la ségrégation à Oakland, Californie*, Paris, Belin, 384p.

Dowd, T. J., 2014, "Music Festivals as Transnational Scenes: The Case of Progressive Rock in the Late 20th and Early 21st Centuries", in Bennett A., Taylor J., Woodward I., *The Festivalization of Culture*, London, Routledge, pp.147-168, en ligne sur https://www.academia.edu/9188852/Music_Festivals_as_Trans-National_Scenes_The_Case_of_Progressive_Rock_in_the_Late_20th_and_Early_21st_Centuries, consulté le 01/10/16

Dubus C., 2007, *Territoires de la musique et culture mondialisée à Dar Es-Salam (Tanzanie)*, Mémoire de Master 2 de géographie sous la direction de Gervais Lambony P. et Houssay-Holzscuch, Université Paris 10 Nanterre/ENS-LSH

Dubus C., 2009, « Le rap, entre lieux et réseaux : Etats-Unis, France, Tanzanie », Raibaud Y. (dir), *Comment la musique vient aux territoires*, Actes du colloque organisé par le laboratoire de recherche ADES / MSHA (Bordeaux, 2007), Pessac, Publications de la MSHA, pp.141-152

Duhamel P., Knafou R., 2007, « Le tourisme dans la centralité parisienne », Saint-Julien T., Le Goix R., *La Métropole parisienne. Centralité, inégalités, proximités*, Paris, Belin, pp.39-64

Epstein R., Goutouly-Paquin G., Paquin C., 2009, « Interview de Loïc Lafargue de Grangeneuve », en ligne sur http://culture-et-territoires.fr/entretient-L-Lafargue-De.html, consulté le 03/08/16

Equipe MIT, 2002*, Tourismes 1. Lieux communs*, Paris, Ed. Belin, Collection Mappemonde, 320p.

Fabriès-Verfaillie M., Stragiotti P., 2000, *La France des villes*. Le temps des métropoles ?, Paris, Bréal, 336p.

Fassin E., 1997, « L'Epouvantail américain : penser la discrimination française », *Vacarme,* n°4-5, septembre-novembre 1997, en ligne sur http://www.vacarme.org/article1159.html, consulté le 28/09/16

Fassin E., 1999, "Good to Think : the American Reference in French Discourses of Immigration and Ethnicity", in Joppke C., Lukes S. (eds), *Multicultural Questions*, Oxford, Oxford University Press, pp.224-241

Fassin E., 2010, « Homosexuels des villes, homophobes des banlieues ? », *Métropolitiques*, 01/12/10, en ligne sur http://www.metropolitiques.eu/Homosexuels-des-villes-homophobes.html, consulté le 03/08/16

Fassin D. et Fassin E., 2009, *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*, Paris, La Découverte, 274p.

Fernando Jr S. H., 2000 [1992], *The New Beats. Culture, musique et attitudes du hip-hop*, Paris, Ed. Kargo, 409p.

Flores J., 1994, "Puerto Rican and Proud, Boyee!: Rap Roots and Amnesia", in A. Ross and T. Rose (eds), *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*, Routledge, London, p.89-98

Florida R., 2002, *The Rise of the Creative Class: And how it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York, Basic Books, 404p.

Florida R., 2007, "Why making the scene makes good cents for the rest of us", 29/12/07, *Creative Class*, en ligne sur http://www.creativeclass.com/_v3/creative_class/2007/12/29/urban-sound-system-2/, consulté le 27/07/16

Florida R., 2012a, "The Geography of America's Music Scenes", *Citylab*, mis en ligne le 06/08/12 sur http://www.citylab.com/design/2012/08/geography-americas-music-scenes/2709/, consulté le 27/07/16

Florida R., 2012b, "America's Most Popular Music Scenes", *Citylab*, mis en ligne le 12/11/12, sur http://www.citylab.com/weather/2012/11/americas-most-popular-music-scenes/3588/, consulté le 27/07/16

Florida R., 2013, "The Geography America's Pop Music/Entertainment Complex", *Citylab*, mis en ligne le 28/05/13 sur http://www.citylab.com/design/2013/05/geography-americas-pop-musicentertainment-complex/5219/, consulté le 27/07/16

Florida R. et Jackson S., 2010, "Sonic City: The Evolving Economic Geography of the Music Industry", *Journal of Planning Education and Research*, n°29, vol.3, pp.310-321

Florida R., Mellander C., Stolarick K., 2010, "Music scenes to music clusters: the economic geography of music within the US, 1970-2000", *Environment and Planning A*, vol.42, pp.785-804

Forman M., 2002, *The hood comes first : race, space and place in rap and hip-hop*, Middletown, Wesleyan, 400 p.

Forman M., Neal M.-A., 2012, *That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader, 2nd Edition*, New York, Routledge, 760 p.

Fourcaut A., 2000, « Pour en finir avec la banlieue », *Géocarrefour*, vol.75, n°2, pp.101-105

Frith S., 1998, *Performing Rites. On the value of Popular Music*, Cambridge, Harvard University Press, 352p.

Garland, 2013, « So So Def Covers Creative Loafing », *mauricegarland.com*, 22/03/13, http://mauricegarland.com/2013/02/soso-def-covers-creative-loafing/, consulté le 27/07/15

Garat I., 2005, « La fête et le festival, éléments de promotion des espaces et représentation d'une société idéale », *Annales de géographie*, vol.114, n°643, p.265-284.

Gardesse C., 2011, *La concertation citoyenne dans le projet de réaménagement du quartier des Halles de Paris (2002 – 2010), Les formes de la démocratisation de l'action publique en urbanisme et ses obstacles*, Thèse de doctorat à l'Université Paris Est Créteil, sous la direction de Zetlaoui-Léger Jodelle

Garland P., 1971, « Atlanta. Black Mecca of the South », *Ebony*, Vol.26, n°10, pp.152-157

Gervais-Lambony P., 2003, « Quelques remarques générales sur la comparaison en sciences sociales en général, et en géographie en particulier », *in* Gervais-Lambony P., Landy F., Oldfield S., (dir.), *Espaces arc-en-ciel. Identités et territoires en Afrique du Sud et en Inde*, Paris, Géotropiques-Karthala, IFAS, pp.29-40

Gervais-Lambony P., 2004, « De l'usage de la notion d'identité en géographie. Réflexions à partir d'exemples sud-africains », *Annales de Géographie*, n°638-639, pp.469-488.

Ghorra-Gobin C., 2003, *Villes et société urbaine aux Etats-Unis*, Paris, Armand Colin, Coll. U, 191p.

Ghorra-Gobin C., 2006, « Territoires et représentations : l'imagination géographique de la société américaine », *Revue française d'études américaines*, n°108, pp.84-97

Ghorra-Gobin C., Musset A. (dir), 2012, *Canada, Etats-Unis, Mexique*, Paris, Editions Sedes/CNED, 268p.

Gilroy P., 1993, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, Editions Amsterdam, 334p.

Goffman E., 1973a [1959], *La mise en scène de la vie quotidienne. T.1 : La présentation de soi*, Paris, Editions de minuit, 251p.

Goffman E., 1973b [1971], *La mise en scène de la vie quotidienne. T.2 : Les relations en public*, Paris, Editions de minuit, 371p.

Goffman E., 1975 [1963], *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Editions de Minuits, 175p.

Gottdiener, 2002, "Urban Analysis as Merchandising: The 'LA School' and the Understanding of Metropolitan Development", in John Eade et Christopher Mele (ed.), *Understanding the City: Contemporary and Future Perspectives*, Oxford, Blackwell Publishing, pp.159-180

Grassy E., 2010, *Le Lieu musical : du texte à l'espace, un itinéraire sémantique. Poétique des catégories géographiques dans les musiques populaires américaines (1920-2007)*, Thèse de doctorat sous la direction de M.-M. Martinet, Université Paris IV Sorbonne, 872 p.

Gravari-Barbas M., 2007, « A la conquête du temps urbain : La ville festive des "24 heures sur 24" », *in* Duhamel P et Knafou R., *Les Mondes urbains du tourisme*, Paris, Belin, pp. 55-74

Gravari-Barbas M. et Gaburn N. (dir), 2012, « Les imaginaires touristiques », Via@, n°1, en ligne sur http://viatourismreview.com/fr/all-issues/, consulté le 19/07/16

Gravari-Barbas M. et Jacquot S., 2007, « L'événement, outil de légitimation de projets urbains : l'instrumentalisation des espaces et des temporalités événementiels à Lille et Gênes », *Géocarrefour*, Vol. 82/3, en ligne sur http://geocarrefour.revues.org/2217, consulté le 10/08/16

Gravari-Barbas Maria et Renard-Delautre C., 2015, *Starchitecte(s). Figures d'architectes et espace urbain / Celebrity Architects and Urban Space*, Paris, L'Harmattan, 270p.

Gravari-Barbas M. et Veschambre V., 2005, « S'inscrire dans le temps et s'approprier l'espace : enjeux de pérennisation d'un événément éphémère. Le cas du festival de BD à Angoulème », *Annales de géographie*, n°643, pp. 285-306

Gravari-Barbas M. et Violier P., 2003, *Lieux de culture, culture des lieux. Production(s) culturelle(s) locale(s) et émergence des lieux : dynamiques, acteur, enjeux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 301p.

Gregoris M.-T., Lusso B., 2014, « Pérenniser l'événement culturel dans la métropole lilloise après la Capitale européenne de la culture. Le rôle des acteurs dans les manifestations de Lille 3000 », *Rives Méditerranéennes*, 47, pp.59-76

Gregson N., Rose G., 2000, "Taking Butler elsewhere: performativities, spatialities and subjectivities", *Environment and Planning D: Society and Space*, vol.18, pp.433-452

Grésillon B., 2002, *Berlin. Métropole culturelle*, Paris, Belin, Coll. Mappemonde, 352 p.

Grésillon B., 2008, « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle », *Annales de géographie*, n°660-661, pp. 179-198

Guedj P., 2010, « Jazz et tourisme : construction et patrimonialisation d'une musique noire aux Etats-Unis », *Géographie et cultures*, n°76, pp.31-46

Guibert G., 2004, « Recension de Tony Mitchell (ed.), *Global Noise. Rap and Hip-Hop outside the USA* », *Volume!*, n°3, vol.2, pp.150-152

Guibert G., 2006, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Paris / St Amant Tallende, Irma Editions / Mélanie Séteun, 558p.

Guibert G., 2008, « Les Scènes locales en France. Définitions, enjeux, spécificités », Dauncey H., Le Guern P. (dir), *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires France / G.B.*, Nantes / Paris, Mélanie Séteun / Irma éditions, pp.221-236

Guibert G., 2010, « La recherche sur le hip-hop en France. Un essai de lecture historique », Communication à la journée d'études « 'Sex sells. Blackness too ?' Stylisation des rapports de domination dans la culture hip-hop » *(Paris, 28/06/10)*, LabTop

Guibert G., 2012, "La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux", in Dorin S., *Sound Factory. Musiques et logiques de l'industrialisation*, Paris, Ed. Mélanie Seteun / Uqbar, pp.93-124

Guibert G. et Bellevance G. (dir.), 2014, « La notion de "scène", entre sociologie de la culture et sociologie urbaine. Genèse, actualité et perspectives », *Cahiers de Recherche sociologique*, n°57, Montréal, Athéna Editions

Guibert G. et Parent E., 2004, Présentation du numéro « Sonorités du hip-hop. Logiques globales et hexagonales », *Copyright Volume !*, Vol 2, p.5-16

Guillard S., 2010, « "Putting the Twin Cities on the Map" : Rap, ville et identités à Minneapolis / Saint Paul, Etats-Unis », Mémoire de Master 1 sous la direction de Béatrice Collignon, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 143p.

Guillard S., 2012, «"Représenter sa ville" : l'ancrage des identités urbaines dans le rap des Twin Cities », *Cybergeo*, en ligne sur http://cybergeo.revues.org/25357, consulté le 03/08/16

Guillard S., 2014, « "To be in the place" : les *open mics* comme espaces de légitimation dans les scènes rap à Paris et Atlanta », Belgéo, vol.4, en ligne sur https://belgeo.revues.org/13025, consulté le 03/08/16

Guillard S., 2016, « Le rap, miroir déformant des relations raciales dans les villes des Etats-Unis », *Géoconfluences*, en ligne sur http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-regionaux/etats-unis-espaces-de-la-puissance-espaces-en-crises/corpus-documentaire/le-rap-miroir-deformant-des-relations-raciales-dans-les-villes-des-etats-unis, consulté le 19/08/16

Guillard S., Sonnette M., 2014, « 'Mais le rap, c'est sexiste, non ?' Réflexions genrées à partir d'une question imposée aux chercheurs et chercheuses sur le rap », Séminaire « Culture Populaire, Genre et Jeunesse au XXe siècle » (*Université Paris Est Créteil, 19/01/2014*)

Guiu C. (dir), 2006a, « Géographie et Musique, quelles perspectives ? », *Géographie et Cultures*, n°59, Paris, L'Harmattan

Guiu C., 2006b, « Géographie et musique : état des lieux. Une proposition de synthèse », *Géographie et Cultures*, n°59, pp.7-26

Guiu C., 2009, « Les géographies sonores. Rythmes et contrepoints », *in* Raibaud Y. (dir), 2009, *Comment la musique vient aux territoires*, Actes du colloque organisé par le laboratoire de recherche ADES / MSHA (Bordeaux, 2007), Pessac, Publications de la MSHA, pp.29-58

Hammou K., 2009, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français*, Thèse de doctorat sous la direction d'Emmanuel Pedler, EHESS, 648 p.

Hammou K., 2010, « Comment la « banlieue » vint au rap », *Sur un son rap*, 26 mars 2010, en ligne sur http://surunsonrap.hypotheses.org/628, consulté le 03/08/16

Hammou K., 2011, « Avis de recherche : *represent, represent, represent* ! », *Sur un son rap*, 22 janvier 2011, en ligne sur http://surunsonrap.hypotheses.org/1803, consulté le 27/09/16

Hammou K., 2012, *Une Histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 302 p.

Hammou K., 2014a, « Une Histoire du rap en France. Postface à l'édition 2014 », *Sur un son rap*, en ligne sur http://surunsonrap.hypotheses.org/2860, consulté le 08/07/15

Hammou K., 2014b, « Le deuxième marché mondial... Vraiment ? », *Sur un son rap*, 14 juillet 2014, en ligne sur http://surunsonrap.hypotheses.org/3038, consulté le 27/09/16

Hammou K., 2015, "Rap et banlieue: crepuscule d'un mythe?", *Informations sociales*, vol.4, n°190, p.74-82

Hancock C., 2008, « Décoloniser les représentations : esquisse d'une géographie culturelle de nos "Autres" », *Annales de géographie*, n°660-661, vol 2-3, pp. 116-128

Haraway, 1988, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, Vol.14, N°3, pp.575-599

Harris A., 2004, "Where I'm From. How a trip to Kenya changed the way I think about the termes African-American and black American", *Slate*, 29/07/14, en ligne sur http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2014/07/black_american_versus_african_american_why_i_prefer_to_be_called_a_black.single.html, consulté le 12/07/16

Harris K., 2000, "'Roots?' The Relationship between the Global and the Local within Extreme Metal Scene", *Popular Music*, vol. 19, n°1, p.13-30

Hartog F., 2003, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 271p.

Harvey D., 2008, « L'Art de la rente : mondialisation et marchandisation de la culture », in Harvey D., *Géographie de la domination*, Paris, Les Prairies Ordinaires, pp.23-56

Hesmondhalgh D., 2005, "Subcultures, Scenes or Tribes ? None of the Above", *Journal of Youth Studies*, Vol.8, N.1, pp.21-40

Hess M. (ed), 2010a, *Hip-Hop in America : A Regional Guide. Volume 1 : East Coast and West Coast*, Santa Barbara, Greenwood Press, 734p.

Hess M. (ed), 2010b, *Hip-hop in America : a regional guide, volume 2 : The Midwest, the Dirty South and Beyond*, Santa Barbara, Greenwood Press, 539p.

Hess M., 2010c, "'It's Only Right to Represent Where I'm From': Local and Regional Hip Hop Scenes in the United States", in Hess M. (ed), *Hip-Hop in America : A Regional Guide. Volume 1: East Coast and West Coast*, Santa Barbara, Greenwood Press, pp.vii-xxix

Hodkinson P., 2004, "Translocal Connexion in the Goth Scene", in Bennett A., Peterson R., 2004, *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, pp.131-148

Kaiser M., 2009, « Le concept de 'scène' : entre activité artistique locale, réseau stylistique global et vie sociale urbaine », *Revue 2.0.1*, n°2, p.49-53

Kaiser M., 2013, "Keeping the Message Alive. The Politics of Glocal Hip-hop Scenes", Communication au colloque "Changing the Tune": Popular Music and Politics in the XXIst Century *(Strasbourg, juin 2013)*

Kervella E., Toffana A., 2013, *Certifié(e)s Hip Hop. 50 portraits hip-hop en région Pays de la Loire*, Le Mans, Editions de la Reinette, 2013.

Kitwana B., 2003, The Hip-Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African-American Culture, New York, Basic Civitas Books, 256p.

Kitwana B., 2005, *Why white kids love hip-hop. Wankstas, wiggers, wannabes and the new reality of race in America*, New-York, Basic Civitas Books, 212 p.

Krims A., 2000, *Rap music and the poetics of identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 217p.

Krims A., 2002, "Foreword: Francophone Hip-Hop as a Colonial Urban Geography", *in* Durand A.-P. (ed.), 2002, *Black, Blanc, Beur : Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World*, Lanham, Maryland and Oxford, The Scarecrow Press, pp.vii-x

Kruse H., 1993, "Subcultural identity in Alternative Music Culture", *Popular Music*, vol. 12, n°1, pp.31-43

Jackson P., 2000, "Rematerializing social and cultural geography", *Social and Cultural Geography*, vol 1, n°1, pp.9-14

Jacono J.-M., 1998, « Pour une analyse des chansons de rap », *Musurgia*, vol.5, n°2, pp.65-75.

Janotti Jr. J., 2012, "Interview - Will Straw and the importance of music scenes in music and communication studies", *Revista de Associação National dos Programas de Pos-Graduação*, vol.15, n°2, en ligne sur http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/812/599, consulté le 04/02/14

Jouvenet M., 2006, *Rap, techno, électro… Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 290p.

Laing D., 1985, *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*, Milton Keynes, Open University Press

Lafargue de Grangeneuve L., 2006, « Comment Marseille est devenue l'autre capitale du *rap* français. Politique musicale et identité locale », *Géographie et Cultures*, n°59, pp. 57-70

Lafargue de Grangeneuve L., 2008, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presse Universitaires du Mirail, 237 p.

Lafargue de Grangeneuve L., Kauffman I., Shapiro R., 2008, *Cultures urbaines, territoire et action publique*, Rapport final pour le ministère de la culture et de la communication, programme « Culture et territoires en Ile-de-France », octobre 2008, en ligne sur http://culture-et-territoires.fr/IMG/pdf/Loic_Lafargue-Rapport_culture_IDF.pdf, 168 p.

La Fouine, Madani K., Séranot C., 2013, *Drôle de parcours*, Paris, J'ai lu, 351p.

Lapassade G., Rousselot P., 1990, *Le Rap ou la fureur de dire. Essai*, Paris, Loris Talmart, 126 p.

Lapeyronnie D., 2008, *Ghetto urbain. Ségrégation, violence, pauvreté en France aujourd'hui*, Paris, Robert Laffont, 624 p.

Laporte A., « Capitale », *Hypergeo*, en ligne sur : http://www.hypergeo.eu/spip.php?article593, consulté le 03/08/16

Le Bigot B., Fleury A., 2013, « L'adepte du couchsurfing, un néo-routard urbain ? », *Téoros*, vol.32, n°1, p.100-111

Lechaume A., 1997, « Chanter le pays : sur les chemins de la chanson québécoise contemporaine », in *Géographie et cultures*, n°21, pp.45-58

Le Moigne Y., 2010 « Du rôle du gangsta rap dans la construction d'une représentation : le cas de Compton, "ghetto noir" à majorité hispanique », *Cycnos*, vol.27, n°1, pp.57-72

Lena J., 2012, *Banding Together. How Communities Create Genres in Popular Music*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 242p.

Lévy J., 2013, « Milieu », *in* Lévy, Jacques, et Lussault, Michel (dir.). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, Belin, pp.670-673

Liefooghe C., Mons D., Paris D., 2016, *Lille, métropole créative ? Nouveaux liens, nouveaux lieux, nouveaux territoires*, Vileneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 348p.

Logan J., 2014 : « Separate and Unequal in Suburbia », en ligne sur : http://www.s4.brown.edu/us2010/Data/Report/report12012014.pdf, consulté le 03/08/16

Lussaut M., 2003« Urbanité », *in* Lévy J., Lussault M. (dir), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, pp.966-967

MacCannell D., 1999 [1976], "Staged Authenticity", *in The Tourist. A new theory of a leisure class*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, pp.91-107

Massey D., Denton N., 1995, *American Apartheid*, Paris, Descartes & Cie, 384p.

Maurin E.,2004, *Le ghetto français. Enquête sur le séparatisme social*, Paris, Seuil, La République des idées, 96p.

McDowell L., 2006, « Les espaces de la masculinité : les hommes et les garçons au travail », *Géographie et Cultures*, n°54, pp.103-119

Menger P.-M., 1993, « L'Hégémonie parisienne. Economie et politique de la gravitation artistique », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n°6, pp. 1565-1600

Milon A., 2003, « La Figure de la relégation dans la musique rap », in Laffanour A., Territoires de musiques et cultures urbaines. Rock, rap, techno… L'émergence de la création musicale à l'heure de la mondialisation », Paris, L'Harmattan, pp.99-106

Miller M., 2008, « Dirty Decade: Rap Music and the U.S. South: 1997-2007 », *Southern Spaces*, en ligne sur : http://southernspaces.org/2008/dirty-decade-rap-music-and-us-south-1997%E2%80%932007, consulté le 27/07/16

Miller M., 2010, "'The Sound of Money': Atlanta, crossroad of the Dirty South", in Hess M. (ed), *Hip-Hop in America : A Regional Guide, Volume 2 : The Midwest, the South, and Beyond*, Greenwood Press, Santa Barbara, Denver, Oxford pp.467-494

Milliot V., 1997, *Les Fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement hip-hop lyonnais*, Thèse de doctorat sous la direction de François Laplantine, Université Lumière Lyon 2

Milliot V., 2006, « The "French Touch" : le hip-hop au filtre de l'universalisme républicain », *Anthropologie et Société*, vol.30, n°2, pp.175-197

Mitchell T. (ed), 2001, *Global Noise. Rap and Hip-Hop Outside the USA*, Middletown, Wesleyan University Press, 336p.

Mitchell T., 2001, "Another Root - Hip-hop outside the USA", in Mitchell T. (ed), 2001, *Global Noise. Rap and Hip-Hop Outside the USA*, Middletown, Wesleyan University Press, pp.1-38

Mitchell W.T.J., 2014, "New Afterword" in Gates Jr. H.L., *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*, Reissued edition, New York, Oxford University Press, 352 p.

Molinero S., 2009, *Les Publics du rap, enquête sociologique*, Paris, L'Harmattan, 352p.

Monnet J., 2000, « Les dimensions symboliques de la centralité », *Cahiers de géographie du Québec*, vol.44, n°123, pp.399-418

Monnet J., 2001, « Pour une géographie du fluide et du flou », *La Géographie. Acta Geographica*, n°1502 bis, pp.89-94

Moore Adam, 2008, « Rethinking scale as a geographical category: from analysis to practice », *Progress in Human Geography*, n°32, vol 2, pp.203-225

Moore Allan, 2002, "Authenticity as authentification", *Popular Music*, Volume 21/2, pp.209-223

Morisset L., 2009, *Des régimes d'authenticité. Essai sur la mémoire patrimoniale*, Rennes / Québec, Presses Universitaires de Rennes / Presses de l'Université du Québec, 131p.

Moulard S., 2009, « Le Rap à Dakar. Mise en perspective du local et du global dans une culture populaire urbaine au Sénégal », Raibaud Y. (dir), 2009, *Comment la musique vient aux territoires*, Actes du colloque organisé par le laboratoire de recherche ADES / MSHA (Bordeaux, 2007), Pessac, Publications de la MSHA, pp.153-163

Mouvements, 2000, « Hip-hop. Les pratiques, le marché, la politique », n°11, sept-oct 2000

Mucchielli L., 1999, « Le rap, tentative d'expression politique et de mobilisation collective de jeunes des quartiers relégués », *Mouvements*, 3, p. 60-66, en ligne sur : http://laurent.mucchielli.free.fr/rappolitique.htm#A, consulté le 02/12/15

National Endowment for the Arts, 2009, *2008 Survey of Public Participation in the Arts*, en ligne sur https://www.arts.gov/sites/default/files/2008-SPPA.pdf, consulté le 03/06/15

Ndiaye P., 2009, « Questions de couleur. Histoire, idéologie et pratiques du colorisme », *in* Fassin D. et Fassin E., 2009, *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*, Paris, La Découverte, pp.45-62

Noiriel G., 2006, *Le Creuset français. Histoire de l'immigration XIXe-XXe siècle*, , Seuil, Coll. Points, 448p.

O'Brien E., 2008, "Mapping the city one rap at a time : place and hip-hop in Minneapolis, Minnesota", *Columbia undergraduate journal of history*, Spring 2008, Vol. 1, Issue 1, en ligne sur : http://cujh.columbia.edu/2009/02/emma-obrien-mapping-city-one-rap-at.html, consulté le 01/09/15

Observatoire de la musique, 2010, *Rapport 2010. Paysage radiophonique*, en ligne sur http://philharmoniedeparis.fr/sites/default/files/dmr_2010.pdf, consulté le 03/08/16

Ondrej C. et Koubek M., 2012, "Include 'em all? Culture, politics and a local hardcore/punk scene in the Czech Republic", *Poetics*, 40, 1-21

Pailhé J., 1998, « Le jazz, mondialisation et territorialité », *Mappemonde*, n°51, vol.3, pp.38-43

Pate A., 2010, *In the heart of the beat. The poetry of rap*, Lanham, The Scarecrow Press, 142p.

Peck J., 2005, "Struggling with the Creative Class", *International Journal of Urban and Regional Research*, Vol. 29.4, December, pp.740-770

Pecqueux A., 2003, « Indifférence, attention, latéralité. Ethnographie d'un concert de rap », *in* Barril A. *et al.* (dir), *Le public en action. Usages et limites de la notion d'espace public en sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, pp. 319-337

Pecqueux, 2004, « La violence du rap comme katharsis : vers une interprétation politique », *Volume!*, n°3, vol.2, pp.55-70

Pecqueux A., 2007, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, 268p.

Pecqueux A., 2009, *Le Rap*, Paris, Le Cavalier Bleu, Coll. Idées reçues, 127p.

Pendanx M., 2006, « Les Bandas revisitent les lieux », *Géographie et Cultures*, n°59, pp.27-41

Perry I., 2004, *Prophets of the Hood. Politics and Poetics in Hip Hop*, Durham, Duke University Press, 248 p.

Petit E., 2010, « Du fil de l'eau en fil à retordre. Comment bricoler des techniques de terrain protéiformes en une méthodologie qualitative cohérente en géographie ? », *L'Information géographique*, vol.74, pp. 9-26

Picaud M., 2015, « Les salles de musique à Paris : hiérarchies de légitimité et manières d'entendre les genres musicaux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°206-207, vol.1, p. 68-89

Pile S., 2010, "Emotion and affect in recent human geography", *Transactions of the Institute of British Geographers*, Vol.35, issue 1, pp.5-20

Pinçon M., Pinçon-Charlot M., 2005, « La pratique de l'observation », in *Voyage en grande bourgeoisie. Journal d'enquête*, Paris, PUF, pp.55-79

Pleven B., 2011, Intervention au Café Géo « Le géographie a-t-elle sa place dans les fictions ? Villes et territoires dans les séries télévisées américains contemporaines » *(Le Mans, 21 novembre 2011)*, en ligne sur http://cafegeo.univ-lemans.fr/cg13.html, consulté le 19/07/16

Potter R. A., 1995, *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, New York, State University of New York Press, 197 p.

Prevos J.-M., 2001 "Postcolonial Popular Music in France. Rap Music and Hip-Hop Culture in the 1980s and 1990s", in Mitchell T. (ed), 2001, *Global Noise. Rap and Hip-Hop Outside the USA*, Middletown, Wesleyan University Press, pp.39-56

Prevos J.-M., 2002, "Two decades of Rap in France: Emergence, Developments, Prospects", in Durand A.-P. (ed.), 2002, *Black, Blanc, Beur : Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World*, Lanham, Maryland and Oxford, The Scarecrow Press, pp.1-21

Quittelier B., 2014, *Les Territoires du Hip-Hop à Bruxelles, marqueurs des transformations contemporaines d'un mouvement culturel populaire*, Thèse de doctorat en Géographie à l'Université Libre de Bruxelles sous la direction de Jean-Michel Decroly, 391p.

Quesenberry P., 1996, “The Disposable Olympics Meets the City of Hype”, *Southern Changes*, Vol.18, N°.2, pp.3-14

Raibaud Y., 2006, « Les fêtes musicales : expérience de la ville et performativité », *Géographie et Cultures*, n°59, pp.87-104

Raibaud Y. (dir), 2009, *Comment la musique vient aux territoires*, Actes du colloque organisé par le laboratoire de recherche ADES / MSHA (Bordeaux, 2007), Pessac, Publications de la MSHA, 318 p.

Raibaud Y. (dir), 2010, « Géographie des musiques noires », *Géographie et cultures*, n°76, Paris, L’Harmattan

Raibaud Y., 2010, « Musique noire : la musique des Afriques dans le monde », in Raibaud Y. (dir), « Géographie des musiques noires », *Géographie et cultures*, n°76, pp.3-11

Raibaud Y., 2011, « De nouveaux modèles de virilité : musiques actuelles et cultures urbaines », in Welzer-Lang D., Zaouche-Gaudron C., *Masculinités : Etat des lieux*, Erès, pp.169-181

Raibaud Y., 2014, « Music and territory from a geographical vantage », *in* Canova N., Bourdeau P., Soubeyran O. (dir), 2014, *La Petite musique des territoires. Arts, espaces et sociétés*, Paris, CNRS Editions, pp.39-51

Rainhorn J. (dir)., 2007, *Histoire et mémoire des immigrations en région, XIXe-XXe siècles*, Rapport pour l’Agence Nationale pour la Cohésion Sociale et l’Egalité des Chances (ACSé), Mai 2007, en ligne sur http://barthes.ens.fr/clio/acsehmr/npdc.pdf, consulté le 08/06/15

Ravier T., 2003, « Booba ou le démon des images », *La Nouvelle Revue Française*, n°567, pp.37-56

Regards sociologiques, 2010, « Mobilité / autochtonie : sur la dimension spatiale des ressource sociales », n°40, en ligne sur http://www.regards-sociologiques.com/sommaires/rs-40, consulté le 14/05/13

Renahy N., 2010, « Classes populaires et capital d’autochtonie, Genèse et usages d’une notion », *Regards sociologiques*, n°40, pp.9-26

Retière J.-N., 2003, « Autour de l’autochtonie. Réflexions sur la notion de captial social populaire », *Politix*, Vol. 16, n°63, pp.121-143

Robertson R., 1995, “Glocalization : Time-Space Homogeneity-Heterogeneity”, in Featherstone M., Lash S., Robertson R., *Global Modernities*, London, Sage Publications, pp.25-44

Rérat P., 2006, « Le rap des steppes : l’articulation entre logiques globales et particularités locales dans le *hip-hop* mongol », *Géographies et Cultures*, n°59, pp. 43-56

Ripoll F., 2005, *La dimension spatiale des mouvements sociaux. Essais sur la géographie et l'action collective dans la France contemporaine à partir des mouvements de " chômeurs" et "altermondialistes",* Thèse de doctorat, université de Caen Basse-Normandie, 741 p.

Ripoll F. et Veschambre V., 2004, « Du Territoire à l'appropriation de l'espace : Vers une articulation de l'idéel et du matériel dans l'analyse des rapports sociaux », *Géopoint 2002: L'idéel et le matériel en géographie*, Avignon, Groupe Dupont Editeur, pp. 195-199

Romagnan J.-M., 2000, « La musique : un nouveau terrain pour les géographes », *Géographie et Cultures*, n°36, pp. 107-126

Romagnan J.-M., 2003, « L'activité musicale in situ au service de l'analyse géographie : l'école de musique du district de moyenne Durance (Alpes-de-Haute-Provence) », Méditerranée, vol.100, n°100, pp.23-28

Rose T., 1994, *Black noise. Rap music and black culture in contemporary America*, Middletown, Wesleyan University Press, 237p.

Rosemberg M., 2000, *Le Marketing urbain en question. Production d'espace et de discours dans quatre projets de villes*, Paris, Anthropos, 184p.

Rosemberg M., 2003, « Communication territoriale », *in* Lévy J., Lussault M. (dir), 2003, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, pp.184-185

Rutheiser C., 1996, *Imagineering Atlanta. The Politics of Place in the City of Dreams*, London, New York, Verso, 324p.

Sarig R., 2007, *Third Coast, Outkast, Timbaland and How Hip-Hop became a Southern Thing,* Cambridge, Da Capo Press, 364p.

Sassen S., 1996, *La Ville globale : New York, Londres, Tokyo*, Paris, Descartes et Cie, 530p.

Schell J., 2010, "From St. Paul to Minneapolis, all the hands clap for this : hip-hop in the Twin Cities", *in* Hess M. (ed.), *Hip-hop in America : a regional guide, volume 2 : The Midwest*, Santa Barbara, Greenwood Press, pp. 363-391

Schuman A., 2006, « "Ghetto" : un mot et son US/age au XXe siècle », *in* Depaule J.-C. (dir), *Les Mots de la stigmatisation urbaine*, Paris, UNESCO/MSH, pp.41-55

Scott A.-J., 1999, "The US recorded music industry: on the relations between organization, location, and creativity in the cultural economy", *Environment and Planning A*, vol.31, pp.1965-1984

Sellier L., 2014, *Quels sont les enjeux et les écueils de l'institutionnalisation de la culture hip-hop ? Le cas de la ville de Lille*, Mémoire de Master sous la direction de Bruno Raoul, Université de Lille 3

Shank B., 1988, "Transgressing the boundaries of a rock 'n' roll community", *First Joint Conference of IASPM-Canada and IASPM-USA (Yale University, 1 October 1988)*

Shank B., 1994, *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*, Hanover, University Press of New England, 312p.

Sigler T. et Balaji M., 2013, "Regional Identity in Contemporary Hip-Hop Music: (Re)presenting the Notion of Place", *Communication, Culture & Critique*, n°6, pp.336-352

Silver D., 2010, "Atlanta, the Rap and R&B Capital of the World: Urban Economics", *Live@Leeds*, en ligne sur https://steveleeds.wordpress.com/2010/04/07/atlanta-the-rap-and-rb-capital-of-the-world-urban-economics/, consulté le 27/07/16

Silver, D., Clark T.N., Rothfield L., 2006, *A Theory of Scenes*, en ligne sur : https://sites.google.com/site/tncresearch/atheoryofscenes, consulté le 30/12/15

Silver D., Clark T. N., Navarro C. J., 2010, "Scenes: Social Context in an Age of Contingency", *Social Forces*, vol.88, n°5, pp.2293-2324

Silver D., 2012, "The American scenescape: amenities, scenes and the qualities of local life", *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society*, 5, pp.97-114

Silver D. & Clark T.N., 2013, Buzz as an Urban Resource, *Canadian Journal of Sociology/Cahiers canadiens de sociologie*, 38(1), pp. 1-32.

Silver D., Clark T. N., 2015, "The Power of Scenes. Quantities of amenities and qualities of places", *Cultural Studies*, Vol.29, Issue 3, pp.425-449

Silverstein P., 2002, "'Why Are We Waiting to Start the Fire?': French Gangsta Rap and the Critique of State Capitalism", in Durand A.-P. (ed.), 2002, *Black, Blanc, Beur : Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World*, Lanham, Maryland and Oxford, The Scarecrow Press, pp.45-67

Sklower J., 2016 (à paraître), « Jazz(audio)logies. Régimes d'écoute et pratiques du free jazz en France », *in* Picard T. et Seité Y. (dir.), *La Critique de jazz*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes

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 sous la direction de Laurent Fleury et Bruno Péquignot, Paris 3, 756 p.

Stadnicki R., 2010, « Armelle Choplin et Nouakchott : du comparatisme à la monographie », *Carnets de Géographes*, n°1, en ligne sur : http://www.carnetsdegeographes.org/carnets_lectures/lect_01_04_Stadnicki.php, consulté le 01/09/15

Steiner B.-J., 2013, "Rappers Who Have Claimed To Be 'King of New York'", *XXL*, mis en ligne le 15/08/13 sur http://www.xxlmag.com/news/2013/08/rappers-who-have-claimed-king-of-new-york-title/, consulté le 27/07/16

Straw W., 1991, "System of Articulation and Logic of Change: Communities and Scenes in Popular Music", in *Cultural Studies*, 5(3), pp.368-88

Straw W., 2004, “Cultural scene”, *Loisir et société / Society and Leisure*, Vol. 27, n°2, pp.411-422

Straw, 2015, “Some Things a Scene Might Be”, *Cultural Studies*, Vol.29, Issue 3, pp.476-485

Subra P., 2009, « Le Grand Paris, Stratégies urbaines et rivalités géopolitiques », *Hérodote*, n°135, vol.4, pp.49-79

Tagg P., 1989, “Open letter about ‘Black Music’, ‘Afro-American Music’ and ‘European Music’”, *Popular Music*, volume 8/3, pp.285-298

Tévanian P., 2009, « Les Bronzés font du Ch’ti. Entretien avec Dias et HK du MAP (Ministère des Affaires Populaires) », *Mouvements*, n°57, vol. 1, pp.97-109

Thrift N., 1997, “The Still Point : resistance, expressive embodiment and dance”, in Pile S., Keith M., *Geographies of resistance*, London, New York, Routledge, pp. 124-151

Thrift N., Dewsbury J.-D., 2000, “Dead geographies - and how to make them live”, *Environment and Planning D: Society and Space*, vol.18, pp.411-432

Tissot S., 2007, *L’Etat et les quartiers. Genèse d’une catégorie d’action publique*, Paris, Ed du Seuil, 300p.

Tissot S. et Poupeau F., 2005, « La spatialisation des problèmes sociaux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 4, 159, p. 4-9

Tödt D., 2011, « Rap music and Cities », sur le blog *Sur un son rap*, mis en ligne le 11 juillet 2011 sur http://surunsonrap.hypotheses.org/1952, consulté le 27/07/16

Toop D., 1984, *The Rap Attack : African Jive to New York Hip-Hop*, Boston, South End Press, 168 p.

Truong F., 2012, « Au-delà et en deçà du Périphérique. Circulations et représentations territoriales de jeunes habitants de Seine-Saint-Denis dans la métropole parisienne », *Métropoles*, 11, en ligne sur https://metropoles.revues.org/4568, consulté le 03/08/16

Tsongui W., 2015, « L’instrumentalisation de la culture en question pour revaloriser l’attractivité économique d’un espace. La Place, futur centre culturel hip-hop », Mémoire de Master sous la direction de Isabelle Géneau de Lamarlière, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

Tullos A., Miller M., Dowd T., 2003, “Atlanta: a city without sound ?”, *Footnotes, Newsletter of the American Sociological Association,* Vol. 31, n°5, en ligne sur : http://www.asanet.org/footnotes/mayjun03/indexone.html, consulté le 27/07/16

Valnet J., 2013, *M.A.R.S., Histoires et légendes du hip-hop marseillais*, Marseille, Editions Wildproject, 280p.

Vicherat M., 2001, *Pour une analyse textuelle du rap français*, Paris, L’Harmattan, 144p.

Vieillard-Baron H., 2006, « Des Banlieues françaises aux périphéries américaines : du mythe à l'impossible confrontation ? », *Hérodote*, n°122, vol.3, pp.10-24

Vieillard-Baron H., 2011, *Banlieues et périphéries. Des singularités françaises aux réalités mondiales, 2e édition revue et augmentée*, Paris, Hachette Supérieur, 304 p.

Vigour C., 2005, *La Comparaison dans les sciences sociales. Pratiques et Méthodes*, Paris, La Découverte, Coll. Repères, 336p.

Vivant E., 2007, « Les événements *off* : de la résistance à la mise en scène de la ville créative », *Géocarrefour*, vol.82/3, pp.131-140

Vivant E., 2009, *Qu'est-ce que la ville créative ?*, Paris, PUF, 96p.

Wacquant L., 1992a, « Banlieues françaises et ghetto noir américain : de l'amalgame à la comparaison », *Comparatives Studies*, vol. X, n° 4, p. 81-103.

Wacquant L., 1992b, « Pour en finir avec le mythe des "cités-ghettos", les différences entre la France et les États-Unis », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 54, p. 21-30.

Wacquant L., 2007, *Parias urbains. Ghetto, banlieue, État*, Paris, La Découverte, 332 p.

Weiner J. 2012, "Where You're From and Where You're @. Azealia Banks, A$AP Rocky, TNGHT, and the end of hip-hop regionalism", *Slate*, 06/20/12, en ligne sur http://www.slate.com/articles/arts/music_box/2012/06/azealia_banks_a_ap_rocky_tnght_and_the_end_of_hip_hop_regionalism_.html, consulté le 10/08/16

Wolfe T., 1999 [1998], *Un Homme, un vrai*, Paris, Ed. Pocket, 1009 p.

Woo B., Rennie J., Poyntz S., 2015, "Introduction : Scene Thinking", *Cultural Studies*, Vol.29, Issue 3, pp.285-297

Zeneidi-Henry D., 2005, « Les Punk ou la comédie des genres : une analyse à l'épreuve des pratiques spatiales et corporelles », *Géographie et Cultures*, No.54, pp.85-102.

Sitographie

Billboard, magazine états-unien consacré à l'industrie du disque, http://www.billboard.com/, dernière consultation le18/12/15

Census Bureau, Bureau du recensement, chargé de la production et de la diffusion des statistiques officielles aux Etats-Unis, https://www.census.gov, dernière consultation le 15/07/16

Country Rap Tunes, blog d'actualité et de partage de vidéo dédié au rap du Sud, http://countryraptunes.com/, consulté le 10/05/16

CNRTL, Centre National de Recherches Textuelles et Linguistes, www.cnrtl.fr, dernière consultation le 03/08/16

Creative Loafing, magazine répertoriant les actualités culturelles à Atlanta, http://clatl.com, dernière consultation le 03/08/16

City Pages, magazine répertoriant les actualités culturelles dans les Twin Cities, http://www.citypages.com/, dernière consultation le 03/08/16

Dirty Glove Bastard, blog d'actualité et de partage de vidéo dédié au rap du Sud, http://dirty-glove.com/, consulté le 10/05/16

Dictionnaire de la Zone, Dictionnaire d'argot des banlieues, http://www.dictionnairedelazone.fr, dernière consultation le 03/08/16

Institut National de la Statistique et des Etudes Economiques (INSEE), Institut chargé de la production et de la diffusion des statistiques officielle en France, http://www.insee.fr, dernière consultation le 15/07/16

International Federation of the Phonographic Industry (IFPI), organisation représentant les intérêts de l'industrie musicale dans le monde, http://ifpi.org/, dernière consultation le18/12/15

Rap Genius, base de données et site collaboratif d'explication de paroles de rap en ligne, http://rap.genius.com/, dernière consultation le 21/07/16

Recording Industry Association of America (RIAA), organisation représentant les intérêts de l'industrie musicale aux Etats-Unis, https://www.riaa.com/, dernière consultation le18/12/15

Syndicat National de l'Edition Phonographique (SNEP), organisation représentant les intérêts de l'industrie musicale états-unienne, http://www.snepmusique.com/, dernière consultation le18/12/15

Youtube, site de diffusion de vidéo en ligne, https://www.youtube.com/, consulté le 28/07/16

Table des matières

SOMMAIRE 5

INTRODUCTION 7

PARTIE 1 : ETUDIER LE RAP ET SON ANCRAGE SPATIAL EN FRANCE ET AUX ETATS-UNIS 17

Chapitre 1 : La ville au prisme du rap : construction d'un objet de recherche 19

I. La dimension spatiale du rap, objet d'un regard scientifique en France et aux Etats-Unis 20

1. Rap français, rap américain : deux contextes nationaux, quel ancrage urbain ? 21
   a) Le rap, musique des minorités urbaines ? 22
   b) La définition du rap comme construction sociale : l'assignation aux minorités en question 29
   c) Les enjeux de l'« essence » du rap en France et aux Etats-Unis 35
2. Quand le rap s'exporte... La globalisation du rap en question 38
   a) Les ruses de la raison mondialisée : l'ici et l'ailleurs dans les recherches sur le rap « global » 40
   b) Local, national, global : les échelles du traitement du rap et leurs conséquences 44

II. Musique, ville et mondialisation : construire une approche du rap 48

1. Un point de départ : l'approche de la musique en géographie française 48
2. Aborder le rap par les scènes : une approche de la musique au croisement des disciplines 53
   a) Une généalogie de la scène : d'une catégorie de pratique à une catégorie d'analyse 55
   b) Qu'est-ce que la scène ? La dimension spatiale de la musique selon les Popular Music Studies 57
   c) Des passerelles vers les études urbaines : scènes, classes créatives et développement urbain 62
   d) Approcher le rap par les scènes : bilan de la notion et perspectives géographiques 66

Chapitre 2 : Des villes et des scènes : terrains d'études et méthodologie d'enquête 71

I. Les zones d'études : une comparaison d'espaces aux multiples enjeux 72

1. Deux pays : les cadres de la comparaison France - Etats-Unis 73
2. Quatre villes, quatre scènes : la mise en comparaison de différentes localités 81
   a) Quatre villes : hiérarchie urbaine, répartition spatiale et structuration sociale 82
   b) Quatre scènes : la place des villes étudiées dans le monde du rap 94

II. Méthodologie adoptée et conditions de l'enquête 98

1. Construire un rapport au terrain dans une démarche comparative 98

a) Manier la comparaison dans la pratique de la recherche 98
b) La place des terrains : le statut changeant des villes dans la démarche de recherche 100
c) La place sur le terrain : le rôle situé du chercheur entre contrainte et ressource 103
2. Approcher les villes du rap entre enquête ethnographique et analyse de contenu 108
d) Des techniques d'enquête formalisées : observation, entretien et analyse de contenu 109
e) Aux delà des méthodes formelles : l'expérience personnelle dans la démarche de terrain 117

PARTIE 2 : DE L'AUTHENTICITE A L'AUTHENTIFICATION : LES ENJEUX DES IMAGINAIRES DU RAP 123

Chapitre 3 : Situer les scènes : image du local, contexte national et authenticité 125

I. Les représentations spatiales dans le rap : le « réel », le fictif et l'authentique 127
1. La place des représentations spatiales dans les études sur le rap 127
2. D'autres outils pour analyser les représentations : imaginaire et image de marque 131
3. Constitution du corpus et grille d'analyse : performances et discours sur le local dans les œuvres musicales 135

II. La carte du rap en France et aux Etats-Unis : hiérarchies urbaines et imaginaires alternatifs 137
1. Les ventes d'album : une géographie des disques d'or dans les années 2000 139
2. Les « cartes mentales » du rap en France et aux Etats-Unis 147
3. L'industrie musicale : les inégalités de ressources à l'échelle nationale 151

III. Rapper depuis le centre ou les périphéries : position des villes et authenticité du local 156
1. From the "Kings of New York" to the "Kings of the South" : définir Atlanta comme nouvelle capitale du rap 157
2. "We trying to put something here. In Midwest for hip-hop" : placer les Twin Cities sur la carte du rap aux Etats-Unis 166
3. Du « rap en Nord » au « Rap du Nord » ? La difficile mise sur la carte d'un rap de « province ». 173

Chapitre 4 : Représenter sa ville : enjeux locaux, normes artistiques et stratégies individuelles 185

I. Quand le rap « éclaire » le local : les imaginaires spatiaux dans les villes du rap 186
1. Construire un lieu du rap : mécanismes de représentation et jeux sur les imaginaires dominants 187
a) L'ancrage du rap dans l'histoire locale de la musique 187
b) Identifier le lieu : rendre visible un espace local dans un genre musical 190
c) Authentifier le lieu : revendiquer un environnement local entre le rural et l'urbain 193

2. L'intégration du rap dans une politique du local : des imaginaires spatiaux en débats 198
a) Les politiques locales du rap : des imaginaires en confrontation au sein des scènes 198
b) Le rap dans les politiques du local : la remise en cause des imaginaires dominants dans les œuvres 204

II. Revendiquer le local : les usages du « represent » dans les scènes du rap 210
1. Des usages différenciés de la revendication locale à Atlanta et dans le Nord de la France 211
a) Représenter Atlanta : de la ville à la scène 211
b) Représenter le Nord : entre la ville, la région et les quartiers de France 221
2. Les enjeux de la revendication locale dans les scènes du rap 229

PARTIE 3 : DE L'AUTHENTIFICATION AUX REGIMES D'AUTHENTICITE : STRUCTURES ET PRATIQUES DES SCENES RAP 243

Chapitre 5 : « In the place to be » : les *open mics* comme espaces d'authentification dans les scènes rap 245

I. *Authenticity on stage* : l'ancrage spatial du rap à l'échelle des performances scéniques 246

II. Les scènes rap au prisme des *open mics* 250
1. Les *open mics* : définition et intérêt de l'objet d'étude 250
2. Economie et format des *open mics* dans les capitales du rap 252

III. "Started from the bottom now we here": les *open mics* à Atlanta, entre performance et performativité 254
1. Des lieux de mise en scène de la célébrité... 255
2. ... Par des individus en quête de reconnaissance 258
3. La mise en scène de soi comme expression performative 259
4. Performances et normes de la scène 262

IV. "Faire partie des vrais": les *open mics* à Paris et la rhétorique de l'authenticité 264
1. Les performances à Paris : une mise en scène de l'authenticité 265
2. Pratiques spatiales et références symboliques 268
3. Les *open mics* comme arènes de l'authenticité 270

V. Les *open mics* comme révélateurs de deux capitales du rap 273
1. Les open et la construction d'une légitimité musicale 273
2. L'ancrage de l'industrie musicale 274
3. Les scènes locales du rap et les régimes d'authenticité locaux 276

Chapitre 6 : Régimes d'authenticité, minorités et ancrage spatial dans les scènes locales 279

I. Structuration des scènes états-uniennes et rapports sociaux de race 281

1. L'importance de la catégorie race dans l'appréhension des villes états-uniennes 282

2. « Des identités dissonantes » (Shank, 1994) : les questions raciales dans les imaginaires musicaux de la ville 286

a) Atlanta : des imaginaires différenciés entre genres musicaux 286

b) Les Twin Cities : la construction d'une authenticité musicale au sein de la scène rap 293

3. « A weird version of racism » : la ségrégation raciale dans les scènes rap 296

a) Les Twin Cities : différents quartiers, différentes pratiques 296

b) Atlanta : concentration des pratiques, fragmentation dans les lieux 301

II. Les scènes françaises et la spatialisation des questions sociales 308

1. La catégorie « banlieue » dans les villes françaises : espace des minorités, espace du rap ? 308

a) La spatialisation des questions sociales : aborder la question des minorités en terrain français 309

b) La construction de la banlieue dans la région parisienne et dans son rap 311

c) Symbole des quartiers populaires ou de l'éloignement régional ? Usages, appropriations et contestations de la catégorie « banlieue » dans le rap du Nord 315

2. L'imaginaire du « banlieusard » dans le rap francilien : assignation, authentification et distinction 320

a) Les racailles et la rue : les débats sur la banlieue dans la scène francilienne 321

b) La sortie des lieux propres : réception médiatique et racialisation du rap 327

3. La banlieue en pratiques : les centres et périphéries du spectacle vivant dans la région parisienne 336

a) « Si tu n'es pas à Paris tu es nulle part » : les enjeux économiques et symboliques de la centralité culturelle 337

b) Programmer le rap au centre : les processus de distinction dans le rap parisien 340

c) Programmer le rap en banlieue : entre public local et placement dans une économie régionale 343

d) Les évolutions de la programmation du rap en banlieue : crainte de la gentrification et dépendance des fonds locaux 347

PARTIE 4 : AU-DELA DES SCENES : CIRCULATIONS ARTISTIQUES ET MISE EN VISIBILITE DES VILLES 353

Chapitre 7 : Sortir de la scène : trajectoires artistiques et circulations spatiales 355

I. La carrière et le circuit : Ressources locales et émergence des artistes à Atlanta et dans la région lilloise 356

1. La scène locale : une étape de carrière entre ressource et contrainte 357

2. Des inégalités dans les structures locales : un héritage de l'histoire des scènes 360

3. Des inégalités dans les opportunités : conséquences de l'économie locale du rap ? 367

II. La construction d'un buzz : production du rap et trajectoire des rappeurs 380

1. Atlanta : investir le local pour percer au national 381

2. Le Nord de la France : la sortie du local et le « plafond de verre » national 386
3. La scène et le son : des différences de pratiques qui influencent l'image du local 395

III. « Trap(ped) on the way » : Les circulations et les appropriations des styles musicaux entre les scènes 400

1. « This is our sound » : la cristallisation d'une association entre une musique et un lieu à Atlanta 401
   a) La genèse d'un son : les origines de la trap selon DJ Toomp 402
   b) Un son d'Atlanta ? La réappropriation de la trap au croisement du rap et de l'electro 405
2. « Traveling overseas » : les appropriations multiples de la *trap* dans le contexte français 408
   a) La trap music : une mode de plus dans le milieu électro ? 408
   b) Kaaris, et l'ancrage de la trap music dans le rap français 410
3. Un délire américain ? La sédimentation d'une mode dans le rap français 412
   a) La trap : une nouvelle norme ? 413
   b) Des difficultés d'adaptation qui révèlent un mode social du rap français 414

Chapitre 8 : La mise en visibilité du rap en ville : entre politiques culturelles et politiques urbaines 419

I. Les festivals : mise en visibilité de la ville, mise en visibilité des scènes rap 420

1. Le festival : outil d'observation de l'ancrage de la musique dans la ville 421
2. La promotion des festivals : combiner l'image de la ville et l'image du rap 424
3. Le festival en ses lieux : la production d'une urbanité festivalière 431
4. Une action culturelle à vocation sociale ? Les impacts des festivals sur l'espace urbain 438
5. Les festivals : instruments de sélection dans les scènes locales 446

II. Du marketing urbain aux politiques publiques : intégrer l'image du rap à la fabrique de la ville 449

1. Les conséquences du rap sur la production de la ville : de Compton à Marseille 450
2. Le rap dans la promotion de la ville aux Etats-Unis : révélateur de dissensions ou symbole de la ville créative ? 453
3. Des équipements pour le rap en France : d'un outil pour les quartiers à un outil pour la ville ? 464
   a) La Place et le Flow : éléments de contexte 466
   b) Deux équipements permettant une convergence d'intérêts 469
   c) Des lieux révélateurs des difficultés du rap à s'ancrer dans l'espace urbain 473

CONCLUSION GENERALE 483

BIBLIOGRAPHIE 491

SITOGRAPHIE 511

TABLE DES MATIERES **513**

TABLE DES FIGURES **519**

TABLE DES TABLEAUX **521**

TABLE DES ENCADRES **521**

Table des figures

Figure 1 : Carte des albums de rap américain ayant obtenu un disque d'or en France entre 2001 et 2012, selon l'origine revendiquée des artistes 76

Figure 2 : Paris et sa proche banlieue : grands ensembles administratifs et principales limites 84

Figure 3 : Le Nord-Pas-de-Calais et la région lilloise : grands ensembles administratifs et principales limites 86

Figure 4 : Atlanta : grands ensembles administratifs et principales limites 89

Figure 5 : Les Twin Cities : grands ensembles administratifs et principales limites..... 91

Figure 6 : Situation des villes étudiées et répartition ethno-raciale de la population aux Etats-Unis (2010) 93

Figure 7 : Population par groupe ethno-raciale dans les villes étudiées en 2010 93

Figure 8 : les multiples dimensions de la comparaison..... 97

Figure 9 : la dynamique d'allers-retours entre les terrains durant la thèse 100

Figure 10 : Carte des albums de rap ayant obtenu un disque d'or aux Etats-Unis entre 2001 et 2012..... 141

Figure 11 : Carte des albums de rap ayant obtenu un disque d'or en France entre 2001 et 2012 142

Figure 12 : « Hip hop map of the United States » : la carte du rap aux Etats-Unis selon Wikimedia 149

Figure 13 : « US Cultural Regions: Rap and Hip Hop in the US »: la carte du rap selon un blog australien..... 149

Figure 14 : Pochette de la compilation "CRSKP présente : La relève Nord Sud Est Ouest" 151

Figure 15 : La carte des labels (*recording companies*) aux Etats-Unis selon Scott, 1999..... 153

Figure 16 : Faire avec les images dominantes : l'image du tracteur chez Feini-X Crew et Kamini 181

Figure 17 : L'imaginaire de la mine dans le rap du Nord de la France 191

Figure 18 : Le détournement des symboles de la ville dans le rap de Minneapolis : Pochette de l'album *The Road Less Traveled* (Unknown Prophets, 2006, ATC25) 192

Figure 19 : La mise en scène de la ruralité dans le rap d'Atlanta : pochette de l'album *Dark Days, Bright Nights* (Bubba Sparxxx, 2001, AA2) 195

Figure 20 : « La Belle vie dans le Minnesota » : La couverture du magazine *Time* du 13 août 1973..... 196

Figure 21 : Pochette de l'album *Put Yo Hood Up* de Lil Jon and The Eastside Boys (2001, AA1) 205

Figure 22 : Pochette de l'album *Les Bronzés font du ch'ti* du Ministère des Affaires Populaires (2009, AN25) 207

Figure 23 : Performances d'artistes et de journalistes dans les *open mics* d'Atlanta..... 256

Figure 24 : Organisateur de soirées en séance de *photocall* 257

Figure 25 : La « tournée » des *open mics* d'un artiste d'Atlanta..... 261

Figure 26 : Diffuser sa marque : des t-shirts indiquant le site internet et le titre de l'album d'un rappeur..... 263

Figure 27 : Performance d'un rappeur dans un *open mic* parisien..... 266

Figure 28 : Appartenance raciale et lieux de musique dans *Welcome to Atlanta* et *We Fun*... 289

Figure 29 : La mise en scène de la ville dans *Welcome to Atlanta* et *We Fun* 290

Figure 30 : Répartition de la population noire et lieux du rap dans les Twin Cities (2010) 297

Figure 31 : Part de la population noire par Neighborhood Planning District à Atlanta (2010). 302

Figure 32 : Extraits de prospectus annonçant une soirée dédiée aux musiques électroniques (à gauche) et au rap (à droite) à Atlanta..... 305

Figure 33 : Photo de l'extérieur du complexe culturel The Masquerade (Atlanta, 2013) 307

Figure 34 : La figure de la strip-teaseuse, élément de l'image du groupe Outkast : 374

Figure 35 : La reprise des conventions du *strip club* par Rihanna : extrait du clip de « Pour it up » (2013) 375

Figure 36 : Jermaine Dupri rappant au So So Def Anniversary Concert (Atlanta, 23/02/13) ... 398

Figure 37 : Pochette de l'album Trap Muzik de T.I. (2003, AA6)..... 404

Figure 38 : Exemples de gestuelles dans les concerts de rap français..... 416

Figure 39 : Affiche de l'édition 2012 du festival Paris Hip Hop 426

Figure 40 : Couverture du guide officiel du A3C Festival (2013)..... 431

Figure 41 : Le A3C Festival, une urbanité en archipel 433

Figure 42 : Répartition des lieux utilisés pour les spectacles organisés durant Paris Hip Hop 2012..... 434

Figure 43 : Répartition et typologie des spectacles organisés durant Paris Hip Hop 2012 434

Figure 44 : Le dispositif de sécurité dans la cadre du festival Effervescence (Clichy-sous-Bois, 2012) 440

Figure 45: Evolution de la répartition des populations noires à Atlanta et implantation du A3C Festival (2013) 442

Figure 46 : L'investissement du quartier de Old 4th Ward dans le cadre du A3C Festival 444

Figure 47: Titre et illustrations de l'article « Where Life is Good », extrait du dossier spécial « Minneapolis St. Paul » du magazine Delta Sky, Août 2012 (PR17) 457

Figure 48 : Un portrait des Twin Cities par la rappeuse et chanteuse Dessa : encadré extrait du dossier spécial « Minneapolis St. Paul » du magazine *Delta Sky*, Août 2012(PR17)457

Figure 49 : Les caractéristiques de deux lieux du rap : La Place (Paris) et le Flow (Lille) 468

Table des tableaux

Tableau 1: Part des différents genres musicaux dans les ventes au détail de musique enregistrée aux Etats-Unis (1999-2008) 79

Tableau 2 : Part des différents genres musicaux dans les ventes au détail de musique enregistrée d'après le SNEP (2002 -2010) 79

Tableau 3 : Décompte des observations et des entretiens menés durant l'enquête de terrain 111

Tableau 4 : Caractéristiques économiques de Paris Hip-Hop et du A3C Festival 423

Table des encadrés

Encadré 1 : Aire urbaine, MSA ou municipalité ? Définitions administratives et statistiques des villes françaises et états-uniennes 82

Encadré 2 : Quelques exemples de statuts publiés sur la page Facebook du *Spotlight Open Mic* 259

Encadré 3: Atlanta comme capitale de la culture noire : Extrait et traduction des paroles de "Welcome to Atlanta (Coast to Coast Remix)", de Jermaine Dupri (2001)..... 287

Encadré 4 : Images du local et conflits d'authenticité dans le rap dans les Twin Cities : les paroles de « Say Shh », d'Atmosphere (2003) et « Get Fresh » de Muja Messiah (2008) 295

Encadré 5 : Le parcours de Gradur : des *freestyles** au disque d'or 377

ANNEXES

Table des annexes

ANNEXE 1 : GLOSSAIRE **II**

ANNEXE 2 : GRILLE D'OBSERVATION D'UN CONCERT **VI**

ANNEXE 3 : TABLEAU DES ENTRETIENS **VIII**

ANNEXE 4 : L'ELABORATION DES CARTES SUR LES DISQUES D'OR DU RAP FRANÇAIS ET AMERICAIN (2001-2012) **XIV**

ANNEXE 5 : DISCOGRAPHIE **XXXI**

ANNEXE 6 : SOURCES JOURNALISTIQUES ETUDIEES **XXXVIII**

Annexe 1 : Glossaire

A&R : Originellement, A&R est une abréviation de « Artists and Repertoire ». Il s'agit du sigle servant à désigner une branche de l'organigramme des grands labels états-uniens, dédiée au développement des artistes. Par extension, le terme en est venu à désigner les personnes, employées dans cette branche, qui sont chargées de recruter de nouveaux artistes pour le label et d'assurer leur développement. En raison de la répartition de l'industrie musicale sur le territoire états-unien, le travail des A&R a également un intérêt sur le plan géographique. Alors que les dirigeants (*executives*) des grands labels sont localisés dans les principales métropoles du pays, les *A&R*s sont généralement envoyés comme des représentants de ces labels dans les scènes locales à la recherche de nouveaux talents.

Battle : Compétition organisée entre rappeurs ayant pour but de déterminer qui a le meilleur niveau. L'issue de la confrontation peut-être soumise à évaluation par un jury choisi à l'avance ou par le public. Le format de la *battle* se retrouve aussi couramment dans certaines autres disciplines du hip-hop, comme la danse ou le DJing.

Beat : En anglais, le terme « beat » désigne un rythme ou une pulsation. Dans le rap, il sert à désigner la rythmique à la base d'un morceau. Dans son acception large, il peut devenir synonyme d'instrumental*.

Beatbox : « Technique vocale qui consiste à effectuer un *beat** en se servant du corps et de la bouche comme caisse de résonnance. » (Sonnette, 2013, p.693)

Beatmaker : Appelés aussi « producteur », les beatmakers sont ceux qui produisent la partie instrumentale des morceaux de rap. Ils sont donc à la source du beat* ou des intrus*.

BPM : Abréviation de « beat par minute » (BPM). Unité de mesure couramment employée pour qualifier le tempo d'un morceau dans les musiques populaires, chaque « beat » correspondant à un temps ou une pulsation.

Crunk : Le *crunk* désigne un sous-genre de la musique rap élaboré dans le Sud des Etats-Unis. Le terme est parfois considéré comme une contraction des mots « *crazy* » (fou) et « drunk » (ivre). Roni Sarig écrit qu'il s'agit à l'origine d'une mauvaise conjugaison du participe passé du verbe « crank », qui signifie au départ soit tourner une manivelle, soit augmenter un volume ou une pression. Avec les années, le mot acquiert dans la scène rap d'Atlanta une connotation de pouvoir, d'intensité, de volume, « to get crunk » signifiant devenir plus excité, plus puissant (Sarig, 2007). Ce terme est utilisé dès 1994 par le groupe Outkast. Il est repris durant les années 2000 pour désigner un type de musique spécifique qui s'inspire des styles dansants pratiqués quelques années auparavant à Memphis et Miami. Matt Miller (2010, p.486) le décrit comme un style qui privilégie des « phrases accrocheuses plutôt que des paroles développées, le tout sur des rythmiques aux basses à faire

trembler le sol, conçus pour des larges sonos des clubs[537] ». Les instrumentaux de *crunk* privilégient par ailleurs une ambiance épurée et sombre, afin de créer une « ambiance menaçante » (« *menacing feel* »). Vocalement, les performances de *crunk* sont composées de « refrains chantés ou vociférés, ponctués de cris prolongés et d'autres sons vocaux chargés émotionnellement[538] ». Au niveau des paroles, le *crunk* « se concentre souvent sur les danseuses féminines, soit en tant que destinataire pour des incitations à la danse, soit en tant que toile de fond objeifiée pour d'autres récits[539] », bien que les paroles contiennent également souvent des descriptions de confrontation et de violence entre hommes (Miller, 2010, p.486).

Ego trip : Procédé par lequel le rappeur vante son talent d'artiste dans le cadre d'une compétition entre rappeurs. En fonction des cas, l'adversaire vis-à-vis du quel le rappeur se place peut être directement ciblé ou bien décrit de manière plus évasive. Souvent mis en place dans les paroles de morceaux, l'ego trip est un bon exemple de stratégie performative employée par les artistes à des fins d'auto-valorisation.

Featuring (ou feat) : En anglais, « to feature » signifie « inclure », « mettre en vedette ». Dans le rap, « on parle de *featuring* ou de *feat* lorsqu'un artiste en invite un autre à collaborer au sein d'un album ou lors d'un concert. » (Sonnette, p.694)

Flow : « Débit ou phrasé du rap, façon d'interpréter vocalement les paroles sur une "instru". Correspondant à la signature vocale de chaque rappeur, le flow est le résultat de la conjonction entre la rythmicité de la profération des paroles, la gestion du souffle, les associations de mots entre eux et de leurs sonorités, la tessiture vocale, et bien sûr l'appariement à une "instru". » (Pecqueux, 2009, p.123).

Freestyle : « Originellement, to *freestyle* signifie rapper a capella avec éventuellement le soutien d'une personne pratiquant le *beat-box**. C'est également improviser son texte sur le vif ou scander un texte que l'on vient d'écrire. » (Sonnette, 2013, p.694)

Grillz : Prothèse dentaire, en général composée de métal précieux (or, argent…), en vogue notamment à partir des années 2000 chez les rappeurs du Sud des Etats-Unis.

Instrumental (ou « instru ») : Composition instrumentale composée par un *beatmaker*. Il s'agit de la base sur laquelle les rappeurs placent leurs paroles, en suivant un certain *flow*.

Intermittent du spectacle : Statut spécifique au cas français qui vise à compenser la précarité des métiers du spectacle, où les contrats de travail sont souvent saisonniers et de courte durée. Grâce à ce statut, les personnes qui exercent une activité liée au monde artistique bénéficient, lorsqu'elles ont travaillé un certain nombre d'heures, d'une allocation chômage spécifique qui doit permettre de

[537] "With hooks rather than extended lyrics voiced over beats with floor-rumbling bass designed for large club systems"

[538] "The crunk vocal performance involves collectively chanted or shouted choruses punctuated by extended screams and other emotionally charged vocal sounds"

[539] "Crunk lyrics often focus on female dancers, either as addressees of exhortations to dance or as objectified background to other narratives"

pallier aux périodes de « creux ». Chez les chanteurs et musiciens, les heures comptées pour l'intermittence proviennent principalement des concerts qu'ils effectuent.

Manager : personne qui encadre la carrière de l'artiste. Il assiste ce dernier dans ses démarches et ses choix artistiques, en assure la promotion et le représente auprès des professionnels de la musique. Ses attributions peuvent être variables, allant de la négociation d'un contrat à des conseils sur le contenu d'un morceau, en passant par la négociation de cachets. Dans le dernier cas, son rôle se rapproche alors de celui du tourneur*.

Maxi : terme parfois utilisé pour désigner un album court de trois à cinq titres.

MC : Abréviation de Maitre de Cérémonie. Terme souvent employé comme un synonyme de rappeur. L'origine de ce terme provient des *block parties* (fêtes de quartier) où les premiers rappeurs avaient pour but de « chauffer » la salle lors de prestations principalement orchestrées par des DJ.

Mixtape : A l'origine, les *mixtapes* désignent des compilations effectuées par des DJs, regroupant un sélection d'artistes. Progressivement, ce terme s'est mis à désigner des albums enregistrés par les rappeurs dans un but promotionnel. « Enregistrées sur des cassettes audio dans les années 1980 et 1990, elles sont aujourd'hui distribuées sous forme de disques compacts de qualité inférieure aux albums standards, ou même de mp3 téléchargeables sur Internet – l'essentiel étant pour l'artiste de les diffuser le plus largement possible afin de se faire connaître. » (Grassy, 2010, p.121). Les *mixtapes* sont souvent publiées par les rappeurs entre les albums officiels. Projets moins aboutis, ils ont pour but de faire patienter les fans, mais aussi de maintenir leur notoriété.

R&B : Sous sa forme non abrégée le « Rhythm and Blues » désigne au départ un segment de l'industrie musicale servant à qualifier la musique « noire ». A partir des années 1940, il devient également associé à un style musical, situé « à mi-chemin entre le blues électrique et le *rock and roll* » (Grassy, 2010, p.122). Dans les années 1990, le R&B évolue pour intégrer des influences rap, mais s'en distingue par des pratiques d'interprétations chantées.

Sample : De l'anglais « échantillon ». « Il s'agit d'un fragment de quelques secondes, prélevé dans une œuvre musicale préexistante, puis réintroduit dans un autre contexte […] pour former une nouvelle œuvre » (Pecqueux, 2009, p.124). Dans certains styles de rap, les *samples* sont l'un des éléments à la base des « instrus » : ils sont alors reproduits en boucle et combinés avec un *beat**.

Scratch : « Technique qui consiste à faire aller et venir manuellement un disque vinyle sous un diamant de façon à produire un effet percussif. » (Béthune, 2003). « Il est possible de dire que le *scratch* est une forme de *sampling* mécanique, à la différence près que les bruits produits par la manipulation du disque lui-même (ce qu'évoque le verbe anglais *scratch*, « gratter, rayer ») font également partie de l'effet sonore désiré. » (Grassy, 2010, p.123)

Single : Au départ, les singles désignent « les titres sortis indépendamment d'un album (à l'époque du vinyle, il s'agissait de 45 tours). » (Grassy, 2010, p.123). Depuis, le terme est resté pour désigner le morceau d'un album utilisé à des fins promotionnelles. Généralement destiné à être diffusé en radio il bénéficie aussi très souvent d'un traitement vidéo.

Snap : De l'anglais « claquer (des doigts). Apparu à Atlanta quelques temps après le *crunk*, le *snap* désigne un « style caractérisé par des tempos légèrement plus lents que le *crunk* et des instrumentaux extrêmement minimalistes qui prennent pour tempo le son de claquement de doigts[540] » (Miller, 2010, p.491). Comme le *crunk*, "les paroles du *snap* ont une structure qui se fonde largement sur des jeux de questions-réponses, et qui met en avant des récits d'objéification sexuelle, de désir, de titillements, et de conquête, le tout dans le contexte d'un *strip club* ou d'une boîte de nuit[541] » (Miller, 2010, p.491).

Tourneur : Personne chargée d'organiser les tournées d'un artiste.

Tremplin : Forme de concert destinée aux artistes en début de carrière. Il s'agit d'une compétition durant laquelle ceux-ci interprètent quelques morceaux devant un public, tout en étant évalué par un jury. Les gagnants d'un tremplin se voient souvent offrir des récompenses, comme de l'argent, des sessions en studio ou le financement d'un album, ce qui doit leur permettre de progresser dans leur carrière.

[540] "Style characterized by slightly slower tempos than crunk and extremely sparse backing tracks which often feature the metronomic sound of snapping fingers"

[541] "Snap relies heavily upon call-and-response lyrical constructions and often features narratives of sexual objectification, desire, titillation, and conquest set in a strip club or nightclub"

Annexe 2 : Grille d'observation d'un concert

I/ Questions

Relation à la problématique :

- Qu'est-ce que le concert dit sur la ville ? Sur l'urbain ?

Discours sur la ville, le quartier… ? Par quel biais ? (paroles des morceaux, iconographie, interactions avec le public…)

- **Lien entre expérience locale et phénomène global** ?

Qu'est-ce que ce concert apprend sur la culture dans laquelle il s'inscrit ?

- **Opposition ou appartenance à certains groupes ?**

Qu'est-ce que ce concert apprend sur les différences entre les scènes ? Entre différents groupes sociaux ? Traduction en termes spatiaux ?

Quelle place par rapport aux catégories de références du rap ? (Minorités, « banlieue »…)

Etude d'un événement local :

- Qu'est-ce que le concert dit sur le **fonctionnement de la scène locale ?**
- Comment le concert permet-il la **création d'une expérience collective et urbaine ?**

Mise en perspective :

- Par rapport à d'autres concerts ? (typologie des concerts)

- **Avec les événements sur d'autres terrains ?**

II/ Éléments du concert

Généralités : date, lieu, horaires, tarifs, limitation d'âge

Expérience personnelle

Endroit où je me sens bien ? Où j'ai passé un bon moment ?

Points appréciés / qui ont posé problème. Raisons ?

Lieu

- Caractéristiques : situation, capacité, place dans le monde du rap…
- Concert assis / debout
- Disposition de la salle (place de la scène, bar)
- Eléments de décor (lesquels ? temporaires ou permanents ? signification ?)
- Manifestation du concert aussi à l'extérieur ?
- Quelle impression d'ensemble donne le lieu ?
- Repérer les différents acteurs en présence, leur rôle, leur fonction

Déroulement (comment se déroule un concert de rap ?)

- Début et Fin / Avant et après

- Comment se fait l'entrée des spectateurs ? Leur sortie ? (présence de seuils ? Comment se manifestent-ils ?) Distribution de flyers ?
- Durée du spectacle, de chaque groupe.
- Musique entre les concerts ?
- Comment se succèdent les groupes ?

Groupe

- *Composition* (nombre, âge, sexe, couleur de peau, fonction, apparence vestimentaire, manière de parler, présence…) + différences entre les membres ?
- *Discours* : textes (adaptation pour la scène ?), présentation entre les chansons, référence à un style de musique ?, interjections, références ?,…
- *Comportement* (sur scène, vis-à-vis du public…)
- *Musique* : quel style ? Se traduit dans les discours ? Changement par rapport à l'album ? Quelle importance de chaque instrument ? Quel positionnement sur la scène ?
- *Occupation de l'espace* : le groupe reste-il au milieu de la scène ? Franchit-il l'espace scénique ? De quelle manière ?
- *Invités* ? Lesquels ? Même style de musique ?

Public

- *Caractéristiques*
- *Réactions* au concert : aux paroles et aux musiques, aux comportements des autres membres du public. Adhésion ou hostilité ? Quelle écoute (distraite, captivée, respectueuse ou non, bruit ou non, applaudissements,…) ? Indifférence / Latéralité / Attention (Pecqueux, 2003) ?
- *Relation des artistes avec le public* (avant, pendant et après le concert) : Proximité ou distance ? Par quel moyen cela est-il exprimé ?

Annexe 3 : Tableau des entretiens

Légende :

Twin Cities | **Atlanta** | **Région parisienne** | **Région lilloise**

Ville d'entretien	N°	Nom	Activités	Date(s) de l'entretien principal	Type de source (entretien formel, discussion informelle, observation, informateur privilégié...)	Origine géographique revendiquée / Lieu de vie actuel (si différent) OU Rayon d'action	Age au moment de l'entretien (date de naissance)	Sexe	Race (Origine étrangère)	Lieu de l'entretien principal	Rap comme source de revenu principale
Twin Cities (2010)	1	Felix (Heiruspecs)	Rappeur	04/03/2010	Entretien semi-directif, observation de concert	Saint Paul	31 ans (1979)	M	Noir	Café	n.d.
	2 et 3	Crescent Moon et Anatomy (Kill the Vultures)	Groupe de rap (Rappeur et Beatmaker)	07/03/2010	Entretien semi-directif, observation de concert	Minneapolis	28 ans (1982) et 28 ans (1982)	M	Blancs	Café	n.d.
	4	Sims (Doomtree)	Rappeur	10/03/2010	Entretien semi-directif, observation de concert	Minneapolis	27 ans (1982)	M	Blanc	Café	n.d.
	5 et 6	Big Jess et Mad Son (Unknown Prophets)	Groupe de rap (Rappeur, beatmaker et Rappeur)	14/03/2010	Entretien semi-directif, discussions informelles, observation de concert	Minneapolis (Nord Est)	33 ans (1976) et n.d.	M	Blancs	Studio de répétition	Non
	7	Muja Messiah	Rappeur	19/03/2010	Entretien semi-directif, observation de concert	Minneapolis (Nord)	40 ans (1970)	M	Noir	Café	n.d.
	8		Rappeur	23/03/2010	Entretien semi-directif, discussions informelles, observation de concert	Minneapolis (Nord - Sud)	30 ans (1980)	M	Noir	Campus universitaire	n.d.
	9		Propriétaire d'une boutique spécialisée	24/03/2010	Entretien semi-directif	Saint Paul	n.d.	M	Noir	Boutique spécialisée	Oui
	10		Gérant d'une boutique spécialisée, rappeur	26/03/2010	Entretien semi-directif	Saint Paul	34 ans (1976)	M	Noir, Hispanique	Boutique spécialisée	Oui

	11	**Truthmaze**	Rappeur, artiste de spoken word	12/04/2010 19/04/10 21/04/2010	Entretien semi-directif	Minneapolis (Nord)	42 ans (1968)	M	Noir	Studio, café	n.d.
	12	**M.anifest**	Rappeur	14/04/2010	Entretien semi-directif, observation de concert	Minneapolis (Nord Est)	28 ans (1982)	M	Noir (Ghana)	Café	n.d.
	13		Rappeur, artiste de spoken word	17/04/2010	Entretien semi-directif, observation de concert	Brooklyn Park	18 ans (1991)	M	Blanc, Asiatique	Café	Non
	14	**Big Zach / New MC (Kanser)**	Rappeur	20/04/2010	Entretien semi-directif, observation de concert	Minneapolis (Nord)	33 ans (1977)	M	Blanc	Café	n.d.
	15	**Desdamona**	Rappeur, artiste de spoken word	23/04/2010	Entretien semi-directif, discussions informelles, observation de concert	Saint Paul	n.d.	F	Blanc	Café	Oui
	16	**Maria Isa**	Rappeur, directeur de label	25/04/2010	Entretien semi-directif, observation de concert	Saint Paul	23 ans (1987)	F	Hispanique	Evénement caritatif	n.d.
	17	**E.G. Bailey**	Rappeur, artiste de spoken word, directeur de label	27/04/2010	Entretien semi-directif, discussions informelles, observation de concert, informateur privilégié	Minneapolis (Nord)	n.d.	M	Noir (Libéria)	Studio de radio	Oui
	18	**Ecid**	Rappeur, DJ, beatmaker, directeur de label	28/04/2010	Entretien semi-directif	Richfield / Saint Paul	26 ans (1983)	M	Blanc	Domcile / Home Studio	n.d.
	19	**Tony Bones, Big Wiz**	Rappeur, directeur de label	29/04/2010	Entretien semi-directif, observation de concert	Minneapolis (Sud, Nord Est)	n.d.	M	Blancs	Domicile / Home Studio	Non
	20	**Tou Saiko Lee**	Rappeur, artiste de spoken word	04/05/2010	Entretien semi-directif, observation de concert	Minneapolis (Sud)	env. 31 ans	M	Asiatique (Thailande)	Café	Non
Région parisienne	**21**	**Yaya Bagayoko**	Responsable du pôle Hip-Hop et programmateur à la salle la Ligne 13, rappeur	03/02/11	Entretien semi-directif	Saint-Denis	34 ans (1977)	M		Lieu de travail	Oui
	22		Rappeur	25/05/2012	Entretien semi-directif, discussion informelle, observations de concerts	Seine Saint-Denis	33 ans (1979)	M	(Uruguay)	Café	Non
	23		Rappeur	01/06/2012	Entretien semi-directif, observation de concerts	Atlanta / Paris	35 ans (1977)	M	Noir (Etats-Unis)	Domicile	Oui
	24	**Alex Monville**	Programmateur de salle	04/06/2012	Entretien semi-directif, discussions informelles, informateur privilégié	Bobigny	46 ans (1966)	M		Salle de concert	Oui

	25		Rappeur	05/06/2012	Entretien semi-directif, observation de concerts	/ Sartrouville	26 ans (1986)	M		Domicile	Non
Région lilloise	**26**	**Malik Moujouil**	Chargé de mission en mairie	13/06/2012	Entretien semi-directif	Lille	37 ans (1974)	M		Lieu de travail	Oui
	27 et 28	**Saknes et Ywill (La Jonction)**	Groupe de rap (Rappeurs)	13/06/2012	Entretien semi-directif, discussions informelles, informateurs privilégiés, observations de concerts	Lille	30 ans (1982) et 30 ans (1982)	M		Café	Oui ; Non
	29 et 30	**Anibal et Nabil (Kaotik)**	Groupe de rap (Rappeurs)	14/06/2012	Entretien semi-directif	Tourcoing	24 ans et 24 ans	M		Parc	Non
	31	**Paranoyan**	Rappeur	15/06/2012	Entretien semi-directif	Lille	30 ans (1982)	M		Domicile d'un ami	Oui
Région parisienne	**32**	**Axiom**	Rappeur	11/07/2012	Entretien semi-directif	Lille / Paris	37 ans (1975)	M		Café	Oui
	33		Membre de l'association hip hop Citoyen	12/07/2012	Entretien semi-directif, discussions informelles, suivi durant le festival Paris hip hop	Ile de France	40 ans (1972)	M		Studio de radio	Oui
Altanta	**34**		Journaliste spécialisé	20/08/2012	Entretien semi-directif, discussion informelle	Atlanta	n.d.	M	Noir	Café	Oui
	35		Gérant d'une boite de nuit, manager*, directeur de label	22/08/2012	Entretien semi-directif	Atlanta (West end) et College Park	28 ans (1984)	M	Noir	Café	Oui
	36		Directeur d'une structure dédiée aux musiques urbaines (label, tourneur, salle de concert et studio)	01/09/2012	Entretien semi-directif, discussions informelles	Atlanta (Castleberry Hill)	n.d.	M	Noir	Studio	Oui
Région lilloise	**37**	**Veerus**	Rappeur	16/11/2012	Entretien semi-directif, observation de concerts	Dunkerque	22 ans (1990)	M		Domicile d'un ami	Oui
Région parisienne	**38**		DJ, Organisateur d'événements	22/01/2013	Entretien semi-directif, Observation de concerts	Paris	36 ans (1976)	M		Restaurant	Non
	39		Directeur d'une agence de communication et d'événementiel	29/01/2013	Entretien semi-directif	Paris	33 ans (1979)	M		Café	Oui

	40	**Abdel Aderdour**	Manager* et tourneur*	31/01/2013	Entretien semi-directif, discussions informelles	Paris et Lille	34 ans (1978)	M		Café	Non
Atlanta	**41**		Organisateur d'open mics	15/02/2013	Entretien semi-directif et discussions informelles, observations lors d'evenements	Atlanta	26 ans (1986)	M	Noir	Café	Non
	42		Journaliste spécialisé	16/02/2013	Entretien semi-directif, discussions informelles, informateur privilégié	Atlanta	32 ans (1980)	M	Noir	Café	Oui
	43		Rappeur	19/02/2013	Entretien semi-directif, Observation de concerts	Atlanta (Northside)	24 ans (1988)	M	Noir	Campus universitaire	Non
	44		A&R*	20/02/2013	Entretien semi-directif, discussions informelles, informateur privilégié	Atlanta	26 ans (1986)	M	Noir	Café	Oui
	45 et 46		Directeur de label et rappeur	26/02/2013	Entretien semi-directif, discussions informelles, informateurs privilégiés, observations de concerts	Atlanta (Eastside)	23 (1990) et n.d.	M et M	Blanc et Noir	Domicile	Oui et Non
	47	**Killer Mike**	Rappeur	01/03/2013	Entretien semi-directif, observation de concert	College Park	38 ans (1975)	M	Noir	Lieu de travail	Oui
	48	**Boog Brown**	Rappeur	12/03/2013	Entretien semi-directif	Atlanta et Detroit	31 ans (1982)	F	Noir	Café	Oui
	49	**Dj Toomp**	Beatmaker	15/03/2013	Entretien semi-directif	Atlanta	43 ans (1970)	M	Noir	Studio	Oui
	50	**Dj Burn One**	Beatmaker, DJ	21/03/2013	Entretien semi-directif, observation en studio	/ Atlanta	27 ans	M	Blanc	Domicile	Oui
	51	**Scotty ATL**	Rappeur	22/03/2013	Entretien semi-directif, observation de concerts	Atlanta (Eastside)	28 ans (1985)	M	Noir	Café	Non
	52		Directeur d'une agence de communication et d'événementiel	27/03/2013	Entretien semi-directif, observation à des concerts	Atlanta	n.d.	M	Noir	Domicile	Non
	53	**Tom P**	Rappeur	29/03/2013	Entretien semi-directif, observation à des concerts	Decatur	28 ans (1985)	M	Blanc	Café	Non
	54		DJ, beatmaker	06/04/2013	Entretien semi-directif, observation à des concerts	Atlanta	30 ans (1983)	F	Blanc	Domicile	Non

	55	**DJ Jelly**	DJ	04/05/2013	Entretien semi-directif	Atlanta	43 ans (1970)	M	Noir	Studio de radio	Oui
	56 et 57 et 58		Groupe (rappeurs)	02/04/2013	Entretien semi-directif, observation en studio	Stone Mountain	n.d.	M	Noirs	Studio	n.d.
Atlanta	**59**	**MT Motherland Boy**	Rappeur	02/10/2013	Entretien semi-directif, discussions informelles, observation de concerts	Atlanta	29 ans (1984)	M	Noir (France)	Café	Non
	60		Employé au A3C Festival	04/10/2013	Entretien semi-directif	Atlanta	28 ans (1984)	M	Blanc	Café	Non
	61		Employé au A3C Festival, DJ	04/10/2013	Entretien semi-directif / discussion informelle	Atlanta	35 ans (1978)	M	Noir	Café	Oui
	62	**Brian Knott**	Organisateur du A3C festival	09/10/2013	Entretien semi-directif	Atlanta	38 ans	M	Blanc	Café	Oui
Région lilloise	**63**	**Foudealer**	Rappeur	22/11/2013	Entretien semi-directif	Roubaix	30 ans (1983)	M		Café	Non
Région parisienne	**64**		Rappeur, Organisateur d'événements, propriétaire d'une boutique spécialisée et d'un studio, directeur de label	20/01/2014	Entretien semi-directif, observation de concerts	Paris	33 ans (1980)	M		Boutique spécialisée	Oui
Région lilloise	**65 et 66 et 67**		Journalistes spécialisés	23/01/2014	Entretien semi-directif, discussions informelles	Nord Pas de Calais	32 ans (1981) et 28 ans (1985) et 27 ans (1986)	M		Domicile	Non
	68		Coordinateur, programmateur et chargé de communication d'une association dédiée aux musiques urbaines	25/01/2014	Entretien semi-directif, discussions informelles, informateur privilégié	Nord Pas de Calais	32 ans (1981)	F		Lieu de travail	Oui
Région parisienne	**69**		DJ, beatmaker	21/02/2014	Entretien semi-directif	/Paris	33 ans (1981)	M		Lieu de travail	Oui

	70		DJ, beatmaker	10/03/2014	Entretien semi-directif	Lille / Paris	38 ans (1976)	M		Café	Oui
	71	**Etienne Choteau**	Directeur d'une agence d'événementiel	23/04/2014	Entretien semi-directif	Nord Pas de Calais / Paris	26 ans (1988)	M		Café	Oui
	72		Membre de l'association hip hop Citoyen	30/04/2014	Entretien semi-directif, discussions informelles, suivi durant le festival Paris hip hop	Ile de France	33 ans	M		Lieu de travail	Oui
Région lilloise	**73**	**Gallick (Les Amateurs)**	Rappeur	19/06/2014	Entretien semi-directif, observation à des concerts	Mons en Baroeul	34 ans (1980)	M		Café	Non
Région lilloise	**74**	**Badie Sahmim**	Tourneur, Manager*, et directeur d'une agence d'événementiel	19/06/2014	Entretien semi-directif	Nord Pas de Calais	35 ans (1978)	M		Café	Oui
Région lilloise	**75**	**Martin Coulon**	Manager*, tourneur*, responsable de studio	20/06/2014	Entretien semi-directif, discussions informelles	Nord Pas de Calais	38 ans (1974)	M		Domicile	Oui
Région parisienne	**76**	**Saidou (ZEP)**	Rappeur	24/09/2014	Entretien semi-directif, discussions informelles	Roubaix, Lille / Paris, Lille	39 ans (1975)	M		Café	Oui
	77 et 78	**Pink Tee et Mandjé**	Rappeur et manager*	04/10/2014	Entretien semi-directif, observation de concert	Lille	24 ans (1990)	M et M		Café	Non
Région parisienne	**79**	**Yann Cherruault**	Journaliste, rédacteur en chef d'un magazine hip hop	02/02/2015	Enrtetien semi-directif	Paris	43 ans (1971)	M		Café	Oui

Annexe 4 : L'élaboration des cartes sur les disques d'or du rap français et américain (2001-2012)

Cette annexe fournit des éléments complémentaires pour comprendre comment ont été construites les cartes, présentées aux chapitres 2 et 3. Elle est composée de trois sections : une première section présente le seuil du disque d'or et ses enjeux, une deuxième la méthodologie d'élaboration des cartes, et une troisième dresse la liste des albums sélectionnés.

Le seuil des disques d'or

Au Etats-Unis comme en France, un album est certifié disque d'or à partir du moment où il atteint un certain seuil de vente. En 2012, celui-ci était de 50 000 albums en France et de 500 000 aux Etats-Unis. Pour les chaque pays, un organisme se charge de remettre et de répertorier les disques d'or obtenus par les artistes tout genre confondu : la *Recording Industry Association of America* pour les Etats-Unis, et le *Syndicat National de l'Edition Phonographique* en France.

L'établissement de cartes répertoriant les disques d'or du rap a nécessité de prendre en compte plusieurs problèmes liés à cet indice au cours des années 2000.

Tout d'abord, les classements produits pour cette décennie interviennent dans le cadre d'une crise du disque. Face à cette situation, le SNEP et le RIAA adoptent des stratégies différentes, qui conduisent à modifier la pertinence de l'indice. En France, le SNEP choisit à plusieurs reprises de baisser le seuil nécessaire pour l'obtention d'un disque d'or : celui-ci passe de 100 000 à 75 000 au 1er juillet 2006, puis à 50 000 au 1er juillet 2009. L'objectif est alors d'adapter le seuil à l'évolution des ventes de disques, en lui faisant conserver un poids symbolique identique dans un marché où il devient de plus en plus difficile d'atteindre le seuil demandé.

Du côté états-unien, le RIAA adopte une stratégie différente. Si le seuil ne change pas, l'organisme décide en revanche d'intégrer assez tôt dans son classement les pratiques d'achat et d'écoute de la musique en ligne. C'est ainsi que, à partir de 2004, les téléchargements d'albums en format numérique sont pris en compte. Le SNEP, de son côté, n'intégrera ce facteur qu'en 2011.

Ensuite, alors que la liste du RIAA répertorie l'ensemble des disques certifiés aux Etats-Unis, on peut constater certains manques dans celle établie par le SNEP. Ainsi, au long des années 2000, certains artistes déclarent avoir obtenus un disque d'or pour certains de leurs albums sans pour autant être répertoriés sur le site de l'organisme. Cette absence peut être expliquée de deux manières.

D'une part, le fait d'atteindre le nombre de ventes nécessaires à l'obtention d'un disque d'or ne signifie pas qu'il est attribué automatiquement. Cette certification découle d'une demande qui doit être faite par l'artiste, et celle-ci est obtenue après vérification des ventes par un expert. Or, dans une période de doutes vis-à-vis de l'importance des ventes de disque et du rôle de l'industrie musicale, on peut supposer que certains artistes n'ont jamais demandé leur disque d'or, quand bien même leurs ventes leur permettraient de l'obtenir.

D'autre part, un artiste peut avoir intérêt à clamer avoir obtenu un disque d'or même si les ventes n'ont pas tout à fait atteint le seuil nécessaire. A partir des années 2010, il s'agit d'ailleurs d'une stratégie couramment employée par certaines maisons de disque, qui l'utilisent comme un effet d'annonce pour « booster » les ventes d'un artiste. Les chiffres donnés se fondent alors sur la

vente en gros (c'est-à-dire le nombre d'albums disposés en magasin) et non celle au détail (le nombre d'exemplaires vendus) même si, dans la majorité des cas, le nombre de ventes au détail est amené à rattraper celles de la vente en gros quelques semaines après.

Pourtant, parfois, ces absences sur le site du SNEP restent difficiles à expliquer. Il subsiste dans plusieurs cas des archives sur Internet dans lesquelles il est possible de voir un artiste se faire remettre un disque d'or, alors que celui-ci n'est pas indiqué par l'organisme. D'autres albums ne sont pas mentionnés alors qu'ils ont pourtant été incontestablement vendus en plus d'exemplaires que le seuil nécessaire. Pour les années les plus récentes, les statistiques du SNEP ont donc été complétées avec des sources externes, issues pour la plupart des sites des artistes, des maisons de disque ou de magazines spécialisées dans le rap. Les disques d'or complémentaires n'ont cependant été ajoutés à la base de donnée que lorsqu'ils étaient indiqués par une source sure et lorsqu'il était fait mention explicitement d'une date à laquelle le seuil avait été atteint.

Méthodologie d'élaboration des cartes

L'élaboration des cartes sur les disques d'or du rap en France et aux Etats-Unis s'est effectuée en plusieurs étapes.

Le SNEP et le RIAA ne fournissant pas de classement par genre musical, il a fallu identifier manuellement les albums appartenant au genre rap. Pour cela, une première sélection a été faite à partir des albums dans lesquels la partie vocale donne lieu à une forme d'interprétation rappée sur au moins la moitié du disque. L'intérêt de cette sélection est qu'elle permet de prendre en compte des albums qui n'aurait pas forcément été associés au genre rap par certains auditeurs, mais dont la forme d'interprétation les rapprochait pourtant de ce genre musical. Par la suite, cette sélection a été complétée par des albums qui, bien que n'étant pas majoritairement rappés, étaient le fait d'artistes s'identifiant comme rappeurs. Pour le cas états-unien, c'est le cas par exemple de l'album *808S & Heartbreak* de Kanye West, sorti en 2008. Bien que l'artiste revendique son appartenance au genre rap et que la plupart de ses morceaux présentent habituellement une forme d'interprétation rappée, cet album est majoritairement chanté, grâce à l'utilisation d'une technique particulière de vocodeur, l'*auto-tune*. C'est donc ici l'identification de l'artiste au genre rap, ainsi que l'influence de cet album dans le domaine qui ont donné lieu à son inclusion dans le corpus.

Une origine géographique a été attribuée par la suite à chaque album. Elle correspond à l'origine déclarée par les artistes. L'échelle choisie est celle du département pour le cas français et celle des villes pour le rap américain. Cette différence provient de la volonté de choisir une échelle qui fasse sens dans le domaine du rap et qui répondre aux objectifs de l'étude. Ainsi, si les rappeurs français « revendiquent » souvent leur ville en plus de leur département, il s'agissait cependant d'une échelle trop fine pour dire des choses sur une carte du rap à l'échelle nationale.

Il faut préciser que l'origine choisie s'est fondée sur celle qui était revendiquée par le personnage du rappeur (la *star personnality*, pour reprendre les termes de Frith, 1998), et non pas forcément sur celle de l'artiste incarnant ce rappeur. Si celle-ci était la même dans la plupart des cas, elle a cependant différé pour certaines exceptions. C'est le cas par exemple du rappeur Fatal Bazooka, personnage fictif créé par l'humoriste Michael Youn : bien que ce dernier soit originaire de la région parisienne, le personnage affirme représenter la Savoie. C'est donc cette dernière origine qui a été prise en compte. De même, lorsque l'album a été effectué par deux rappeurs venant de deux endroits différents, l'album a été mentionné deux fois, dans chacun des lieux d'origine revendiqués. Cette situation intervient une fois, dans le cas états-unien, avec l'album *Watch The*

Throne, des rappeurs Jay-Z, originaire de New York, et Kanye West, originaire de Chicago. Dans ce cas exceptionnel, l'album a été traité comme s'il s'agissait d'un disque publié par chacun des deux rappeurs indépendamment.

Une fois cette base de données constituée, des cartes ont été produites pour chacun des deux pays. Ces cartes ont pris en compte les disques de rap répertoriés ayant atteint le disque d'or à la période concernée et pouvant être attribués à une origine géographique spécifique (ce qui exclut par exemple les compilations). Pour les cartes du chapitre 3, ce sont uniquement les artistes nationaux (ou affiliés[542]) qui ont été présentés. Dans le chapitre 2, une carte a également répertorié les albums de rap américain certifiés en France.

Le nombre d'albums utilisés pour la carte du chapitre 2 étant faible, j'ai décidé de ne présenter qu'une seule carte pour l'ensemble de la période. Pour les documents du chapitre 3, en revanche, il était nécessaire d'identifier plusieurs périodes, l'objectif étant de prendre en compte l'évolution temporelle dans l'origine des artistes. Il a donc fallu trouver un intervalle qui puisse montrer un ensemble de données suffisamment importantes pour être généralisables. Dans son analyse des albums de rap français, Karim Hammou avait par exemple établi des seuils de 3 ans entre chaque génération de ce genre musical (2009). Il considérait que, même si un artiste ne publiait pas un album chaque année, il en sortait en moyenne un tous les 3 ans afin de rester d'actualité. Dans le cas des disques d'or, ce seuil ne semblait pas adapté. En effet, le nombre d'individus statistiques correspondant à l'ensemble de la période (246 pour le rap américain et surtout 68 pour le cas français) semble bien trop faible pour pouvoir découper le corpus en 4 périodes. Par ailleurs, l'obtention d'un disque d'or pour un artiste correspond à quelque chose de beaucoup plus incertain que la seule publication d'un album. Dans ce cadre, les cartes du chapitre 3 ont plutôt été élaborées sur la base d'intervalles de 6 ans.

[542] Ainsi, l'albums du rappeur Drake, originaire de Toronto, ont par exemple été inclus aux cartes sur le rap américain, cet artiste collaborant et évoluant largement dans un contexte états-unien.

Listes des albums ayant obtenu un disque d'or entre 2001 et 2012

Etats-Unis

Année de certification	Artiste	Album	Label	Origine géographique	Date de sortie	Date de certification
2012	Kendrick Lamar	Good Kid, M.A.A.D. City	Top Dawg Entertainment / Aftermath / Interscope Records	Los Angeles	22/11/2012	14/12/2012
2012	2 Chainz	Based on a T.R.U Story	Def Jam	Atlanta	14/08/2012	14/12/2012
2012	Rick Ross	God Forgives, I Don't	Def Jam	Miami	31/07/2012	12/09/2012
2012	Pitbull	Planet Pit	RCA Records	Miami	21/06/2012	02/08/2012
2012	Kid Cudi	Man on the Moon II : The Legend	Universal Republic	Cleveland	09/11/2010	26/07/2012
2012	Nicki Minaj	Pink Friday : Roman Reloaded	Universal / Cash Money / Young Money	New York	03/04/2012	22/06/2012
2012	Drake	Take Care	Universal	Toronto	15/11/2011	31/01/2012
2012	Young Jeezy	TM : 103 Hustlerz Ambition	Def Jam	Atlanta	20/12/2011	31/01/2012
2012	LMFAO	Sorry for Party Rocking	Interscope / Cherry Tree / Will.I.Am Music Group / Party Rock	Los Angeles	21/06/2012	18/01/2012
2011	J.Cole	Cole World : The Sideline Story	Roc Nation / Columbia	Fayetteville	20/09/2011	02/12/2011
2011	Lil Wayne	Tha Carter IV	Universal Republic	Nouvelle Orléans	29/08/2011	16/11/2011
2011	Jay-Z, Kanye West	Watch the throne	Roc-A-Fella	New York / Chicago	12/08/2011	15/09/2011
2011	Eminem	Recovery	Shady / Aftermath / Interscope	Detroit	18/06/2010	18/08/2011
2011	Wiz Khalifa	Rolling Papers	Atlantic	Pittsburgh	29/03/2011	21/06/2011
2011	Pitbull	Armando	MR.305 / Distributed by Sony Music Latin	Miami	02/11/2010	13/04/2011
2011	T.I.	No Mercy	Grand Hustle / Atlantic	Atlanta	07/12/2010	14/01/2011
2011	Kanye West	My Beautiful Dark Twisted Fantasy	Roc-A-Fella	Chicago	22/11/2010	11/01/2011
2010	Nicki Minaj	Pink Friday	Universal Motown	New York	22/11/2010	17/12/2010
2010	B.O.B.	B.O.B. Presents : The Adventures of B.O.B.	Atlantic	Atlanta	27/04/2010	15/12/2010
2010	Kid Cudi	Man on the Moon : The End of Day	Universal Motown	Cleveland	28/09/2009	30/11/2010
2010	Lil Wayne	I am not a Human Being	Universal Motown	Nouvelle Orléans	27/09/2010	18/11/2010
2010	Rick Ross	Teflon Don	Maybach Music / Slip N'Slide / Def Jam	Miami	20/06/2010	10/11/2010

2010	Drake	Thank me later	Universal Motown	Toronto	15/06/2010	20/07/2010
2010	Drake	So Far Gone	Universal Motown	Toronto	15/09/2009	30/06/2010
2010	Ludacris	Battle of the Sexes	Disturbing Tha Peace / Def Jam	Atlanta	09/03/2010	04/06/2010
2010	Young Money	We Are Young Money	Universal Motown	Nouvelle Orléans	21/12/2009	24/05/2010
2010	M.I.A.	Kala	Interscope / XL Recordings	Londres	21/08/2007	05/03/2010
2010	Lil Wayne	Rebirth	Universal Motown	Nouvelle Orléans	02/02/2010	05/03/2010
2010	50 Cent	Before I Self Destruct	Shady / Aftermath / Interscope	New York	09/12/2008	21/01/2010
2009	Jay-Z	Blueprint 3	Roc Nation / Atlantic	New York	08/09/2009	13/11/2009
2009	Black Eyed Peas	The E.N.D.	Interscope	Los Angeles	06/06/2009	14/09/2009
2009	Eminem	Relapse	Interscope / Aftermath / Shady / Goliath / Web Records	Detroit	15/05/2009	27/08/2009
2009	Daddy Yankee	Talento de Barrio	El Cartel / Interscope	Puerto Rico	12/06/2008	17/04/2009
2009	T-Pain	THR33 Ringz	Jive	Tallahassee	11/11/2008	03/04/2009
2009	Daddy Yankee	El Cartel : The Big Boss	El Cartel / Interscope	Puerto Rico	05/06/2007	26/03/2009
2009	Kanye West	808S & Heartbreak	Roc-A-Fella / Def Jam	Chicago	24/11/2008	27/01/2009
2009	Ludacris	Theater of the Mind	Def Jam / Disturbing tha Peace	Atlanta	24/11/2008	27/01/2009
2008	T.I.	Paper Trail	Grand Hustle	Atlanta	30/09/2008	15/12/2008
2008	Nelly	Brass Knuckles	Deerty / Universal Motown	Saint-Louis	16/09/2008	12/12/2008
2008	Young Jeezy	The Recession	Def Jam	Atlanta	02/09/2008	10/12/2008
2008	Plies	Definition of Real	Slip N Slide / Atlantic	Fort Myers	10/06/2008	14/10/2008
2008	Nas	Nas	Def Jam	New York	15/07/2008	11/09/2008
2008	Lil Wayne	Tha Carter, Vol.3	Cash Money / Universal	Nouvelle Orléans	10/06/2008	14/07/2008
2008	Rick Ross	Trilla	Def Jam	Miami	11/03/2008	08/05/2008
2008	Lupe Fiasco	Lupe Fiasco's The Cool	Atlantic	Chicago	27/11/2007	15/04/2008
2008	Akwid	La Novela	Univision Music	Los Angeles	04/03/2008	11/04/2008
2008	Akwid	Los Aguacates de Jiquilpan	Univision Records	Los Angeles	30/08/2005	19/03/2008
2008	Akwid	E.S.L.	Univision Records	Los Angeles	03/10/2006	19/03/2008
2008	Plies	The Real Testament	Slip N Slide / Atlantic	Fort Myers	07/08/2007	29/02/2008
2008	Bow Wow & Omarion	Face Off	Columbia	Colombus	01/08/2007	13/02/2008

2007	Jay-Z	American Gangster	Roc-A-Fella	New York	06/11/2007	06/12/2007
2007	Timbaland	Shock Value	Blackground	Virginia Beach	03/04/2007	06/12/2007
2007	Bone Thugs 'N Harmony	Strength & Loyalty	Interscope	Cleveland	08/05/2007	29/11/2007
2007	Common	Finding Forever	G.O.O.D. Music	Chicago	31/07/2007	25/10/2007
2007	Kanye West	Graduation	Def Jam	Chicago	11/09/2007	18/10/2007
2007	T.I.	T.I. VS T.I.P.	Grand Hustle	Atlanta	03/07/2007	30/08/2007
2007	Fabolous	From Nothin' to Somethin'	Def Jam	New York	12/06/2007	24/07/2007
2007	Pretty Ricky	Late Night Special	Atlantic	Miami	23/01/2007	07/06/2007
2007	Various	Eminem Presents The Re-Up	Shady Records	Compilation	05/12/2006	16/03/2007
2007	Nas	Hip Hop is Dead	Def Jam	New York	19/12/2006	12/03/2007
2007	Pimp C	Pimpalation	Rap-A-Lot / Asylum	Houston	11/07/2006	08/03/2007
2007	Snoop Dogg	Tha Blue Carpet Treatment	Geffen	Los Angeles	21/11/2006	20/02/2007
2007	Bow Wow	The Price of Fame	Columbia	Colombus	19/12/2006	23/01/2007
2007	Young Jeezy	The Inspiration	Def Jam	Atlanta	12/12/2006	23/01/2007
2006	Jay-Z	Kingdom Come	Roc-A-Fella	New York	21/11/2006	14/12/2006
2006	Jay-Z	Kingdom Come	Roc-A-Fella	New York	21/11/2006	14/12/2006
2006	Diddy	Press Play	Bad Boy	New York	17/10/2006	21/11/2006
2006	Hector Bambino	Los Rompe Discotekas	Machete Music	Puerto Rico	20/06/2006	16/11/2006
2006	Rick Ross	Port of Miami	Def Jam	Miami	08/08/2006	08/11/2006
2006	Ludacris	Release Therapy	Def Jam	Atlanta	26/09/2006	08/11/2006
2006	TobyMac	Momentum	Forefront Records	Washington	25/10/2001	02/11/2006
2006	Chingy	Hoodstar	Capitol	Saint-Louis	19/09/2006	24/10/2006
2006	Outkast	Idlewild	Laface/Zomba	Atlanta	22/08/2006	26/09/2006
2006	Wisin Y Yandel	Pa'l Mundo	Machete Music	Puerto Rico	08/11/2005	12/09/2006
2006	Busta Rhymes	The Big Bang	Interscope	New York	13/06/2006	30/08/2006
2006	E-40	My Ghetto Report Card	Reprise	S.F. Bay Area	14/03/2006	25/08/2006
2006	Ice Cube	Laugh Now, Cry Later	Lench Mob Productions	Los Angeles	06/06/2006	25/08/2006
2006	Yung Joc	New Joc City	Bad Boy	Atlanta	23/05/2006	11/08/2006

2006	TobyMac	Welcome to Diverse City	Forefront Records	Washington	23/09/2004	02/08/2006
2006	Don Omar	King of kings	Machete Music	Puerto Rico	23/05/2005	31/07/2006
2006	Bone Thugs 'N Harmony	Greatest Hits	Ruthless	Cleveland	16/11/2004	17/07/2006
2006	LL Cool J	Todd Smith	Def Jam	New York	11/04/2006	18/05/2006
2006	Daddy Yankee	Barrio Fino en directo	VI Music	Puerto Rico	13/12/2005	08/05/2006
2006	Juvenile	Reality Check	Atlantic	Nouvelle Orléans	07/03/2006	25/04/2006
2006	T.I.	King	Atlantic	Atlanta	19/03/2006	25/04/2006
2006	Calle 13	Calle 13	Sony BMG Norte	Puerto Rico	25/11/2005	24/04/2006
2006	Wisin Y Yandel	Pa'l Mundo	Machete Music	Puerto Rico	08/11/2005	04/04/2006
2006	D4L	Down for life	Atlantic	Atlanta	08/11/2005	31/03/2006
2006	Bun B	Trill	Rap-A-Lot / Asylum	Houston	18/10/2005	20/03/2006
2006	Dem Franchize Boyz	On Top of Our Game	Virgin	Atlanta	07/02/2006	16/03/2006
2006	T-Pain	Rappa Ternt Sanga	Jive/Zomba	Tallahassee	06/12/2005	09/03/2006
2006	Alexis and Fildo	The Pitbulls	Sony BMG Norte	Puerto Rico	11/11/2005	08/03/2006
2006	Notorious B.I.G.	Duets: The Final Chapter	Bad Boy	New York	20/12/2005	03/02/2006
2006	Angel & Khriz	Los MVP's	Machete Music	Puerto Rico	19/02/2006	03/02/2006
2006	Various	Monsters of Rap	Razor & Tie	Compilation	25/07/2000	03/02/2006
2006	Notorious B.I.G.	Duets: The Final Chapter	Bad Boy	New York	20/12/2005	03/02/2006
2006	Eminem	Curtain Call: The Hits	Interscope	Detroit	29/11/2005	27/01/2006
2006	Yukmouth	Thugged out - The Albulation	Virgin / Rap-A-Lot	S.F. Bay Area	03/11/1998	19/01/2006
2006	Ludacris & DTP	Disturbing Tha Peace	Def Jam	Atlanta	13/12/2005	19/01/2006
2006	Lil Wayne	Tha Carter, Vol.2	Cash Money	Nouvelle Orléans	06/12/2005	18/01/2006
2006	Nelly	Sweatsuit	Universal	Saint-Louis	22/11/2005	18/01/2006
2006	Juelz Santana	What the game's been missing	Def Jam	New York	22/11/2005	03/01/2006
2005	Soundtrack	Get Rich or Die Tryin'	Interscope	Compilation	08/11/2005	21/12/2005
2005	Chamillionaire	The Sound of Revenge	Universal Records	Houston	18/10/2005	15/12/2005
2005	Twista	The Day After	Atlantic	Chicago	04/10/2005	09/12/2005
2005	Three 6 Mafia	Most Known Unknown	Columbia	Memphis	27/09/2005	02/11/2005

2005	Paul Wall	The People's Champ	Atlantic	Houston	13/09/2005	18/10/2005
2005	Young Jeezy	Let's Get It	Def Jam	Atlanta	02/08/2005	29/09/2005
2005	Kanye West	Late Registration	Roc-A-Fella	Chicago	30/08/2005	29/09/2005
2005	Missy Elliott	The Cookbook	Atlantic	Virginia Beach	05/08/2005	15/09/2005
2005	Tony Touch	The Reggaetony Album	EMI Latin	New York	28/06/2005	13/09/2005
2005	Tony Touch	The Reggaetony Album	EMI Latin	New York	28/06/2005	13/09/2005
2005	Ying Yang Twins	U.S.A.: United States of Atlanta	TVT	Atlanta	28/06/2005	25/08/2005
2005	Bow Wow	Wanted	Columbia	Colombus	12/07/2005	25/08/2005
2005	Don Omar	The Last Don	VI Music	Puerto Rico	17/06/2003	03/08/2005
2005	Pretty Ricky	Bluestars	Atlantic	Miami	17/05/2005	26/07/2005
2005	Common	Be	Geffen	Chicago	24/05/2005	14/07/2005
2005	The Black Eyed Peas	Monkey Business	A&M	Los Angeles	07/06/2005	14/07/2005
2005	Will Smith	Lost and found	Interscope	Philadelphie	29/03/2005	06/07/2005
2005	Jay-Z and Linkin Park	Collision Course	Warner Bros	New York	30/11/2004	19/06/2005
2005	Jay-Z and Linkin Park	Collision Course	Warner Bros	New York	30/11/2004	19/06/2005
2005	Vico-C	Desahogo	EMI Latin	Puerto Rico	01/03/2005	06/06/2005
2005	Mike Jones	Who is Mike Jones?	Warner Bros	Houston	19/04/2005	31/05/2005
2005	50 Cent	The Massacre	Aftermath / Interscope	New York	03/03/2005	11/04/2005
2005	Pitbull	M.I.A.M.I. (Money is a Major Issue)	TVT	Miami	24/08/2004	08/04/2005
2005	The Game	The Documentary	Aftermath / Interscope	Los Angeles	18/01/2005	23/03/2005
2005	The Game	The Documentary	Aftermath / Interscope	Los Angeles	18/01/2005	23/03/2005
2005	Jadakiss	Kiss of Death	Interscope	New York	06/04/2004	11/03/2005
2005	2Pac	Loyal to the Game	Interscope	S.F. Bay Area	07/12/2004	15/02/2005
2005	Young Buck	Straight Outta Cashville	Interscope	Nashville	24/08/2004	26/01/2005
2005	Ludacris	The Red Light District	Def Jam South	Atlanta	07/12/2004	14/01/2005
2005	Cam'Ron	Purple Haze	Roc-A-Fella	New York	07/12/2004	14/01/2005
2005	Ja Rule	R.U.L.E.	The Inc.	New York	09/11/2004	14/01/2005
2005	Lil' Jon & The Eastside Boyz	Crunk Juice	TVT	Atlanta	16/11/2005	12/01/2005

2005	Nas	Street's Disciple	Columbia	New York	30/11/2004	07/01/2005
2005	Xzibit	Weapons of Mass Destruction	Columbia	Los Angeles	14/12/2004	07/01/2005
2004	T.I.	Urban Legend	Atlantic	Atlanta	23/11/2004	17/12/2004
2004	Eminem	Encore	Interscope	Detroit	12/11/2004	17/12/2004
2004	Snoop Dogg	R&G (Rhythm and Gangsta)	Geffen	Los Angeles	16/11/2004	17/12/2004
2004	Chingy	Powerballin'	Capitol	Saint-Louis	16/11/2004	17/12/2004
2004	Fabolous	Real Talk	Elektra	New York	09/11/2004	13/12/2004
2004	Ivy Queen	Diva Platinum Edition	Universal Music Latino	Puerto Rico	27/01/2004	02/12/2004
2004	Method Man	Tical 0: The Prequel	Def Jam Records	New York	18/05/2004	02/12/2004
2004	Shyne	Godfather Buried Alive	Gangland Records	New York	10/08/2004	01/12/2004
2004	Trick Daddy	Thug Matrimony	Slip N Slide / Atlantic	Miami	26/10/2004	01/12/2004
2004	Jay-Z and R. Kelly	Unfinished Business	Island Def Jam / Jive Records	New York	26/10/2004	01/12/2004
2004	Don Omar	Last Don Live, Vol 1	VI Music	Puerto Rico	08/06/2004	30/11/2004
2004	Luny Tunes	La Trayectoria	Mas Flow / Universal Music Latino	Puerto Rico	22/06/2004	30/11/2004
2004	Jae-P	Esperanza	Univision Records	Los Angeles	28/09/2004	19/11/2004
2005	Nas	Street's Disciple	Columbia	New York	30/11/2004	18/11/2004
2004	Nelly	Suit	Universal Records	Saint-Louis	14/09/2004	01/11/2004
2004	Nelly	Sweat	Universal Records	Saint-Louis	14/09/2004	01/11/2004
2004	L.L. Cool J	The Definition	Def Jam Records	New York	31/08/2004	05/10/2004
2004	Trillville / Lil' Scrappy	The Kings of Crunk and BME Presents: Trillville and Lil' Scrappy	Warner Bros	Atlanta	23/03/2004	09/09/2004
2004	D12	D12 World	Interscope	Detroit	27/04/2004	09/09/2004
2004	Lloyd Banks	The Hunger for More	Interscope	New York	22/06/2004	09/09/2004
2004	Lloyd Banks	The Hunger for More	Interscope	New York	22/06/2004	09/09/2004
2004	Lil Wayne	Tha Carter	Cash Money	Nouvelle Orléans	29/06/2004	07/09/2004
2004	Akwid	Komp 104.9 Radio Compa	Univision Music	Los Angeles	15/06/2004	24/08/2004
2004	Akwid	Hoy, Ayer and Forever	Aries Music Entertainment	Los Angeles	24/02/2004	29/07/2004
2004	8 Ball & MJG	Living Legends	Bad Boy / Universal	Memphis	11/05/2004	20/07/2004
2004	Beastie Boys	To The 5 Boroughs	Capitol	New York	15/06/2004	20/07/2004

2004	L.L. Cool J	10	Def Jam	New York	15/10/2002	30/06/2004
2004	Petey Pablo	Still Writing In My Diary : 2nd Entry	Jive	Greenville	04/05/2004	28/06/2004
2004	Insane Clown Posse	The Ringmaster	Island Records	Detroit	08/03/1994	07/06/2004
2004	Jae-P	Ni de Aqui Ni de Alla	None	Los Angeles	19/09/2003	27/05/2004
2004	Lil' Flip	U Gotta Feel Me	Columbia	Houston	30/03/2004	04/05/2004
2004	J-Kwon	Hood Hop	So So Def	Saint-Louis	30/03/2004	03/05/2004
2004	Various	Bad Boy's 10th Anniversary	Bad Boy / Universal	Compilation	09/03/2004	27/04/2004
2004	Cassidy	Split Personality	Arista	Philadelphie	16/03/2004	19/04/2004
2004	Kanye West	The College Dropout	Roc-A-Fella Records	Chicago	10/02/2004	06/04/2004
2004	Don Omar	The Last Don	VI Music	Puerto Rico	17/06/2003	18/03/2004
2004	Juvenile	Juve The Great	Cash Money / Universal	Nouvelle Orléans	23/12/2003	15/03/2004
2004	Twista	Kamikaze	Atlantic	Chicago	20/01/2004	26/02/2004
2004	Baby Bash	Tha Smokin' Nephew	Universal Records	Houston	23/09/2003	19/02/2004
2004	Big Tymers	Big Money Heavyweight	Cash Money / Universal	Nouvelle Orléans	09/12/2003	19/02/2004
2004	Jay-Z	The Black Album	Def Jam Records	New York	14/11/2003	17/02/2004
2005	Daddy Yankee	Barrio Fino	VI Music	Puerto Rico	13/07/2004	07/02/2004
2004	Vico-C	En Honor A la Verdad	EMI Latin	Puerto Rico	04/11/2003	27/01/2004
2004	Ying Yang Twins	Me & My Brother	TVT	Atlanta	16/09/2003	23/01/2004
2004	Westside Connection	Terrorist Threats	Hoo Bangin' / Capitol	Los Angeles	09/12/2003	12/01/2004
2003	Nelly	Da Deerty Versions	Universal Records	Saint-Louis	25/11/2003	17/12/2003
2003	Missy Elliott	The Is Not A Test	Elektra	Virginia Beach	25/11/2003	17/12/2003
2003	G-Unit	Beg For Mercy	Interscope	New York	11/11/2003	16/12/2003
2003	2Pac	Resurrection	Interscope	S.F. Bay Area	04/11/2003	16/12/2003
2003	Obie Trice	Cheers	Interscope	Detroit	16/09/2003	09/12/2003
2003	T.I.	Trap Muzik	Atlantic	Atlanta	19/08/2003	08/12/2003
2003	Bad Boy's Da Band	Too Hot For T.V.	Bad Boy / Universal	New York	30/09/2003	17/11/2003
2003	Murphy Lee	Murphy's Law	Universal Records	Saint-Louis	23/09/2003	17/11/2003
2003	Ludacris	Chiken & Beer	Def Jam South	Atlanta	07/10/2003	10/11/2003
2003	Youngbloodz	Drankin Patnaz	Arista	Atlanta	26/08/2003	07/11/2003

2003	DMX	The Grand Champ	Def Jam Records	New York	16/09/2003	07/11/2003
2003	Outkast	Speakerboxxx / The Love Below	So So Def	Atlanta	23/09/2003	23/10/2003
2003	Akwid	Proyecto Akwid	Univision Records	Los Angeles	10/06/2003	22/10/2003
2003	Bow Wow	Unleashed	Columbia	Colombus	19/08/2003	25/09/2003
2003	Black Eyed Peas	Elephunk	A&M	Los Angeles	24/06/2003	25/09/2003
2003	The Neptunes	The Neptunes Present… Clones	Arista	Virginia Beach	19/08/2003	22/09/2003
2003	Chingy	Jackpot	Capitol	Saint-Louis	15/06/2003	12/09/2003
2003	Soundtrack	2 Fast 2 Furious	Def Jam South	Compilation	27/05/2003	14/08/2003
2004	Three 6 Mafia	Da Unbreakables	Columbia	Memphis	21/09/2004	24/06/2003
2003	The Roots	Phrenology	MCA	Philadelphie	26/11/2002	03/06/2003
2003	Cam'Ron Presents The Diplomats	Diplomatic Immunity	Roc-A-Fella Records	New York	11/03/2003	19/05/2003
2003	Lil' Jon & The Eastside Boyz	Kings of Crunk	TVT	Atlanta	29/10/2002	30/04/2003
2003	Fabolous	Street Dreams	Elektra	New York	04/03/2003	11/04/2003
2003	Lil' Kim	La Bella Mafia	Atlantic	New York	04/03/2003	08/04/2003
2003	50 Cent	Get Rich or Die Tryin'	Aftermath / Interscope	New York	06/02/2003	20/03/2003
2003	Easy-E	Eternal E	Priority	Los Angeles	28/11/1995	21/02/2003
2003	2Pac	Better Dayz	Interscope	S.F. Bay Area	26/11/2002	31/01/2003
2003	Nas	God's Son	Columbia	New York	13/12/2002	14/01/2003
2003	Busta Rhymes	It Ain't Safe No More	J Records	New York	26/11/2002	06/01/2003
2003	Snoop Dogg	Paid Tha Cost To Be Da Bo$$	Priority	Los Angeles	26/11/2002	03/01/2003
2002	Cam'ron	Come home with me	Roc-A-Fella Records	New York	14/05/2002	19/12/2002
2002	Ja Rule	The Last Temptation	The Inc.	New York	19/11/2002	19/12/2002
2002	Missy Elliott	Under Construction	Elektra	Virginia Beach	12/11/2002	12/12/2002
2002	Jay-Z	The Blueprint 2 : The Gift and the curse	Roc-A-Fella Records	New York	12/11/2002	10/12/2002
2002	Soundtrack	8 Mile	Interscope	Detroit	29/10/2002	03/12/2002
2002	Xzibit	Man vs. Machine	Columbia	Los Angeles	01/10/2002	12/11/2002
2002	Styles P	A Gangster and a Gentleman	Ruff Ryders / Interscope	New York	25/06/2002	11/10/2002
2002	Lil' Flip	Undaground Legend	Columbia	Houston	27/08/2002	10/10/2002

2002	Trick Daddy	Thug Holiday	Slip N Slide / Atlantic	Miami	06/08/2002	06/09/2002
2002	Lil Wayne	500 Degreez	Cash Money / Universal	Nouvelle Orléans	23/06/2002	03/09/2002
2002	Various	Irv Gotti Presents: The inc	The Inc.	Compilation	02/07/2002	14/08/2002
2002	Nelly	Nellyville	Universal Records	Saint-Louis	25/06/2002	26/07/2002
2002	Will Smith	Born to Reign	Columbia	Philadelphie	25/06/2002	26/07/2002
2002	Various	P. Diddy Presents: We Invented The Remix	Bad Boy / Arista	Compilation	14/05/2002	28/06/2002
2002	Eminem	The Eminem Show	Aftermath / Interscope	Detroit	26/05/2002	27/06/2002
2002	Lauryn Hill	MTV Unplugged 2.0.	Columbia	New York	07/05/2002	11/06/2002
2002	Lil' Jon & The Eastside Boyz	Put Yo Hood Up	TVT	Atlanta	22/05/2001	06/06/2002
2002	Big Tymers	Hood Rich	Cash Money / Universal	Nouvelle Orléans	30/04/2002	31/05/2002
2002	Jay-Z and R. Kelly	The Best of Both Worlds	Island Def Jam / Jive Records	New York	19/03/2002	14/05/2002
2002	Nappy Roots	Watermelon, Chicken & Gritz	Atlantic	Bowling Green	26/02/2002	16/04/2002
2002	Mystikal	Tarantula	Jive	Nouvelle Orléans	18/12/2001	11/04/2002
2002	Various	Todo exitos de Hip Hop	Lideres Entertainment Group	Compilation	13/11/2001	13/03/2002
2002	Snoop Dogg Presents Tha Eastsidaz	Duves 'n Trayz… The Old Fashioned Way	TVT	Los Angeles	31/07/2001	11/03/2002
2002	Outkast	Big Boi and Dre Present… Outkast	Arista	Atlanta	04/12/2001	06/03/2002
2002	Lil'Romeo	Lil'Romeo	Priority	Nouvelle Orléans	03/07/2001	04/03/2002
2002	Fat Joe	J.O.S.E. (Jealous Ones Still Envy)	Atlantic	New York	26/11/2001	25/02/2002
2002	N.W.A.	Greatest Hits	Priority	Los Angeles	02/07/1996	14/02/2002
2002	Wu-Tang Clan	Iron Flag	Loud	New York	18/12/2001	29/01/2002
2002	Mobb Deep	Infamy	Loud	New York	11/12/2001	29/01/2002
2002	Bow Wow	Doggy Bag	Columbia	Colombus	18/12/2001	23/01/2002
2002	Nas	Stillmatic	Columbia	New York	18/12/2001	16/01/2002
2002	Ludacris	Word of Mouf	Def Jam South	Atlanta	27/11/2001	11/01/2002
2002	Busta Rhymes	Genesis	J Records	New York	27/11/2001	07/01/2002
2001	DMX	The Great Depression	Def Jam Records	New York	23/10/2001	14/12/2001
2001	Bubba Sparxxx	Dark Days, Bright Nights	Interscope	Lagrange	08/10/2001	30/11/2001
2001	Ja Rule	Pain is love	The Inc.	New York	02/10/2001	07/11/2001

2001	Afroman	The Good Times	Universal Records	Los Angeles	28/08/2001	24/10/2001
2001	Jay-Z	The Blueprint	Roc-A-Fella Records	New York	11/09/2001	16/10/2001
2001	Fabolous	Ghetto Fabolous	Elektra	New York	11/09/2001	11/10/2001
2001	D12	Devil's Night	Interscope	Detroit	19/06/2001	13/09/2001
2001	St. Lunatics	Free City	Universal Records	Saint-Louis	05/06/2001	18/07/2001
2001	LL Cool J	G.O.A.T.	Def Jam Records	New York	12/09/2000	25/06/2001
2001	Missy Elliott	Miss E… So Addictive	Elektra	Virginia Beach	26/04/2001	18/06/2001
2001	Lil Wayne	Lights Out	Cash Money / Universal	Nouvelle Orléans	19/12/2000	12/06/2001
2001	2Pac	Until the End of Time	Death Row / Interscope	S.F. Bay Area	27/03/2001	10/05/2001
2001	Trick Daddy	Thugs are us	Slip N Slide / Atlantic	Miami	20/03/2001	19/04/2001
2001	Various	The Source - Hip Hop Hits Vol.4	Def Jam	Compilation	12/12/2000	25/01/2001
2001	Xzibit	Restless	Loud	Los Angeles	12/09/2000	23/01/2001

France

Année	**Artiste**	**Album**	**Distributeur**	**Pays**	**Origine géographique**	**Type de certification[543]**	**Durée d'obtention**
2012	Booba	Futur	Tallac Records / Universal	France	92	Or	0 mois
2012	Sexion d'Assaut	L'apogée à Bercy	Jive Epic / Sony	France	75	Or	1 mois
2012	Sexion d'Assaut	L'Apogée	Jive Epic / Sony	France	75	Diamant	6 mois
2012	Youssoupha	Noir Désir	Bomaye Music / EMI	France	95	Or	3,3 mois
2011	Orelsan	Le Chant des sirènes	n.d.	France	14	Or	1 mois
2011	Abd Al Malik	Château Rouge	Barclay / Universal	France	67	Or	3 mois
2011	DJ Abdel	Evolution 2011	n.d.	France	Compilation	Or	1 mois
2011	La Fouine	La Fouine vs Laouni	Jive Epic / Sony	France	78	Platine	9 mois
2011	Pitbull	Planet Pit	Jive Epic / Sony	EU	Miami	Or	6 mois

[543] Au moment où ces albums ont été répertoriés, le site du SNEP n'indique pas la date précise à laquelle les albums obtiennent la certification, mais plutôt la durée qu'ils mettent à l'acquérir. En outre, tous les albums ne sont pas répertoriés dès le franchissement du disque d'or, notamment lorsque l'album se vend en très grande quantité. J'ai donc également indiqué le type de certification mentionné sur le site.

2011	LMFAO	Sorry for Party Rocking	Polydor / Universal	EU	Los Angeles	Platine	6 mois
2011	Sexion d'Assaut	Les Chroniques du 75, En Attendant l'apogée	Jive Epic / Sony	France	75	Platine	7 mois
2011	Soprano	La Colombe et le Corbeau	EMI	France	13	Triple Platine	1 an 15 mois
2010	Black Eyed Peas	The Beginning	Polydor / Universal	EU	Los Angeles	Double Platine	1 mois
2010	Black Eyed Peas	The E.N.D.	Polydor / Universal	EU	Los Angeles	Triple Platine	4 mois
2010	Booba	Lunatic	Tallac / Because Music	France	92	Platine	n.d.
2010	Eminem	Recovery	Polydor / Universal	EU	Detroit	Platine	6 mois
2010	Jay-Z	Blueprint 3	Warner	EU	New York	Or	1 an 9 mois
2010	Kery James	Réel	Warner	France	94	Or	1 an 14 mois
2010	Rohff	La Cuenta	EMI	France	94	Or	0 mois
2010	Booba	Lunatic	Tallac / Because Music	France	92	Or	0 mois
2010	Sexion d'Assaut	L'école des points vitaux	Jive Epic / Sony	France	75	Triple Platine	7 mois
2010	Soprano	La Colombe	EMI	France	13	Platine	3 mois
2009	Abd Al Malik	Dante	Polydor / Universal	France	67	Or	3 mois
2009	Assassin	Touche d'espoir	Assassin Prod / EMI	France	75	Or	9 ans 5 mois
2009	Diam's	SOS	EMI	France	91	Double Platine	1 mois
2009	Hocus Pocus	Place 54	Mercury / Universal	France	44	Or	2 ans 2 mois
2009	La Fouine	Mes repères	Jive Epic / Sony	France	78	Or	8 mois
2009	LIM	Délinquant	Tous Illicites	France	92	Or	2 ans
2009	Sinik	Ballon d'or	Mercury / Universal	France	91	Or	0 mois
2008	Kery James	A l'ombre du show business	UP Music / Warner	France	94	Or	1,5 mois
2008	Booba	Ouest Side	Barclay / Universal	France	92	Platine	2 ans 9 mois
2008	Sefyu	Suis-je le gardien de mon frère ?	G-Huit / Because Music	France	93	Or	1,2 mois
2008	Psy 4 de la rime	Les cités d'or	Barclay / Universal	France	13	Or	6 mois
2008	Rohff	Le code de l'horreur	EMI	France	94	Or	0 mois
2007	50 Cent	Curtis	Interscope / Universal	EU	New York	Or	2 mois
2007	Arsenik	Quelque chose a survécu	EMI	France	95	Or	5 ans 1 mois
2007	Compilation	Planète Rap 2007 Volume 3	Strategic Marketing Group / Sony BMG	France	Compilation	Or	3 mois

2007	Compilation	Planète Rap 2007 Volume 2	EMI Music France / EMI Music France	France	Compilation	Or	6 mois
2007	Compilation	Planète Rap 2007	Strategic Marketing Group / Sony BMG	France	Compilation	Or	6 mois
2007	Compilation	Planète Rap 2006	Strategic Marketing Group / Sony BMG	France	Compilation	Or	1 mois
2007	Fatal Bazooka	T'as vu	UP Music / Warner	France	73	Platine	7 mois
2007	IAM	Saison 5	Polydor / Universal	France	13	Or	n.d.
2007	Kamini	Psychostar World	RCA / Sony	France	1	Or	1 mois
2007	MC Solaar	Chapitre 7	UP Music / Warner	France	94	Or	1 mois
2007	P. Diddy	Press Play	WEA / Warner	EU	New York	Or	1 ans 2 mois
2007	Sinik	Le Toit du monde	UP Music / Warner	France	91	Or	0 mois
2007	Snoop Dogg	Tha Blue Carpet Treatment	Geffen Records / Universal	EU	Los Angeles	Or	6 mois
2007	Soprano	Puisqu'il faut vivre	EMI	France	13	Or	2 mois
2006	113	113 degrés	Jive Epic / Sony	France	94	Or	7 mois
2006	Diam's	Dans ma bulle	EMI	France	91	Triple Platine	8 mois
2006	Fonky Family	Marginale Musique	Jive Epic / Sony	France	13	Or	5 mois
2006	Joey Starr	Gare au Jaguarr	Jive Epic / Sony	France	93	Or	1 ans 11 mois
2006	Kery James	Si c'était à refaire	UP Music / Warner	France	94	Or	4 ans 6 mois
2006	Abd Al Malik	Gibraltar	Polydor / Universal	France	67	Or	6 mois
2006	Oxmo Puccino	Opéra Puccino	Delabel / EMI	France	75	Or	8 ans 2 mois
2006	Sinik	Sang Froid	UP Music / Warner	France	91	Platine	6 mois
2006	Sniper	Trait pour trait	UP Music / Warner	France	95	Platine	4 mois
2005	3e Œil	Hier, aujourd'hui, demain	Sony / Columbia	France	13	Or	6 ans 5 mois
2005	50 Cent	The Massacre	Universal / Interscope	EU	New York	Or	1 mois
2005	Black Eyed Peas	Monkey Business	Universal / Interscope	EU	Los Angeles	Or	1 mois
2005	Eminem	Curtain Call - The Hits	Universal / Interscope	EU	Detroit	Double Or	0 mois
2005	IAM	Anthologie	EMI	France	13	Or	4 mois
2005	Jay-Z / Linkin Park	Collision Course	Warner / WEA	EU	New York	Or	10 mois
2005	Rohff	Au-delà de mes limites	EMI	France	94	Or	0 mois
2005	Sinik	La Main sur le coeur	Warner / UP Music	France	91	Or	8 mois
2005	Snoop Dogg	R&G The Masterpiece	Universal / Geffen	EU	Los Angeles	Or	7 mois

2004	Assassin	Le futur… Que nous réserve-t-il ?	Assassin Prod / EMI	France	75	Or	11 ans 7 mois
2004	Black Eyed Peas	Elephunk	Interscope / Universal	EU	Los Angeles	Platine	1 ans 6 mois
2004	Booba	Panthéon	Tallac Records / Barclay / Universal	France	92	Or	1 mois
2004	Eminem	Encore	Interscope / Universal	EU	Detroit	Double Or	1 mois
2004	Kool Shen	Dernier Round	Epic / Sony	France	93	Or	6 mois
2004	Rohff	La Fierté des Nôtres	EMI	France	94	Or	2 mois
2003	50 Cent	Get Rich or Die Tryin'	Interscope / Universal Music	EU	New York	Or	7 mois
2003	Booba	Temps Mort	45 Scientific / BMG France	France	92	Or	1 an
2003	Boss	Boss 1	Epic / Sony Music	France	Compilation	Or	4 ans 8 mois
2003	Compilation	Planète Rap 2003	Sony Music Media / Sony Music	France	Compilation	Or	4 mois
2003	Compilation	Rap & R'n'B Non Stop 2003	Rap & R'n'B 2003 / Warner Music France	France	Compilation	Double Or	2 mois
2003	Diam's	Brut de Femme	EMI Music France / EMI Music France	France	91	Or	3 mois
2003	Eminem	BOF 8 Mile	Interscope / Universal Music	EU	Detroit	Or	9 mois
2003	IAM	Revoir un Printemps	EMI Music France / EMI Music France	France	13	Or	2 mois
2003	MC Solaar	Mach 6	Sentinel Ouest / Warner Music France	France	94	Or	0 mois
2003	Neg'Marrons	Rue Case Nègre	Small / Sony Music	France	95	Or	6 ans 10 mois
2003	Saïan Supa Crew	X Raisons	EMI Music France / EMI Music France	France	92	Or	1 ans 11 mois
2003	Sniper	Gravé dans la roche	Desh Musique / Warner Music France	France	95	Or	1 mois
2003	Snoop Dogg	Paid Tha Cost To Be Da Boss	Priority Records Inc / EMI Music France	EU	Los Angeles	Or	1 an
2002	113	113 Fout la merde	Small / Sony Music	France	94	Or	1 mois
2002	2Pac	Greastest Hits	Jive / Zomba	EU	San Francisco	Or	4 ans 1 mois
2002	Compilation	Planète Rap	Sony Music Media / Sony Music	France	Compilation	Or	2 mois
2002	Fonky Family	Hors-série Vol.2	Small / Sony Music	France	13	Or	6 mois
2002	IV My People	Certifié Conforme	IV My People / Sony Music	France	Compilation	Or	1 ans 10 mois
2002	Lunatic	Mauvais Œil	Marketing / Warner Music France	France	92	Or	2 ans 1 mois
2002	Première Classe	Première Classe	Delabel Editions / Secteur A / Delabel	France	X	Or	1 ans 6 mois
2002	Rohff	La Vie avant la Mort	Delabel Editions / EMI Music / Delabel	France	94	Or	9 mois
2002	Sniper	Du Rire aux Larmes	East West France / Warner Music France	France	95	Or	1 ans 3 mois
2002	Disiz La Peste	Le Poisson Rouge	Barclay / Universal Music / Barclay	France	91	Double Or	1 ans 2 mois

2002	Eminem	The Eminem Show	Polydor International / Universal Music / Polydor	EU	Detroit	Platine	4 mois
2001	Akhenaton	Sol Invictus	/La Cosca	France	13	Or	2 mois
2001	Assassin	Homicide Volontaire	Delabel/Polygram Editions	France	75	Or	6 ans 1 mois
2001	Compilation	Cut Killer Show 2 et DJ Abdel A l'Ancienne	Universal Music / ULM / ULM	France	Compilation	Or	0 mois
2001	Divers	Cut Killer et DJ Abdel présentent : Hip hop Soul Party	/ULM	France	Compilation	Or	1 mois
2001	DJ Abdel	A l'ancienne	Universal Music / ULM / BMG Publishing / Eastory	France	Compilation	Or	2 mois
2001	Dr Dre	Chronic 2001	Universal/Polydor/Polydor Int.	EU	Los Angeles	Or	1 an 3 mois
2001	Eminem	The Marshall Mathers LP	Polydor Int./Universal/Polydor	EU	Detroit	Or	9 mois
2001	Fonky Family	Art de Rue	Sony Music / Small	France	13	Or	1 mois
2001	Pit Baccardi	Pit Baccardi	Delabel / Delabel Editions	France	75	Or	1 an 11 mois
2001	Snoop Dogg	Tha Last Meal	Virgin France / EMI Music Publishing	EU	Los Angeles	Or	6 mois
2001	MC Solaar	Cinquième As	Warner Music France / East West France	France	94	Platine	4 mois

Annexe 5 : Discographie

Le tableau suivant liste le corpus d'album étudié dans les scènes d'Atlanta, du Nord de la France et des Twin Cities. Ce corpus sert de base à l'analyse menée principalement aux Chapitres 3 et 4 et 5.

Le Chapitre 3 ayant pour objectif de replacer les œuvres musicales dans une histoire des scènes, il a été décidé de faire figurer les différentes œuvres dans un ordre chronologique, et non alphabétique. Ce classement permet de mettre en évidence certaines évolutions dans chaque scène, en ce qui concerne le format des albums, les labels de rattachement ou l'origine géographique. Il amène aussi à montrer l'existence de figures récurrentes à différents moments de l'histoire musicale locale.

Afin que le lecteur puisse se repérer dans ce classement, chaque entrée possède un code, qui est mentionné dans les références données dans le corps du manuscrit. Chaque album (A) est suivi d'une ou deux lettres correspondant à son indicateur de région (A pour Atlanta, N pour le Nord de la France, et TC pour les Twin Cities), ainsi que d'un numéro. Le classement étant effectué dans un ordre chronologique, plus le numéro est grand, plus l'album est récent.

Code	Ville d'origine	Date de sortie	Artiste	Album	Label	Format
Atlanta						
AA1	Atlanta	2001	Lil' Jon & The Eastside Boyz	Put Yo Hood Up	TVT	Album CD
AA2	Lagrange	2001	Bubba Sparxxx	Dark Days, Bright Nights	Interscope	Album CD
AA3	Atlanta	2001	Ludacris	Word of Mouf	Def Jam South	Album CD
AA4	Atlanta	2001	Outkast	Big Boi and Dre Present… Outkast	Arista	Album CD
AA5	Atlanta	2002	Lil' Jon & The Eastside Boyz	Kings of Crunk	TVT	Album CD
AA6	Atlanta	2003	T.I.	Trap Muzik	Atlantic	Album CD
AA7	Atlanta	2003	Youngbloodz	Drankin Patnaz	Arista	Album CD
AA8	Atlanta	2003	Ying Yang Twins	Me & My Brother	TVT	Album CD
AA9	Atlanta	2003	Outkast	Speakerboxxx	La Face / Arista	Album CD
AA10	Atlanta	2003	Outkast	The Love Below	La Face / Arista	Album CD
AA11	Atlanta	2003	Ludacris	Chiken & Beer	Def Jam South	Album CD
AA12	Atlanta	2004	Trillville / Lil Scrappy	The Kings of Crunk and BME Presents: Trillville and Lil' Scrappy	Warner Bros	Album CD
AA13	Atlanta	2004	T.I.	Urban Legend	Atlantic	Album CD

AA14	Atlanta	2004	Ludacris	The Red Light District	Def Jam South	Album CD
AA15	Atlanta	2005	Ying Yang Twins	U.S.A.: United States of Atlanta	TVT	Album CD
AA16	Atlanta	2005	Young Jeezy	Let's Get It	Def Jam	Album CD
AA17	Atlanta	2005	D4L	Down for life	Atlantic	Album CD
AA18	Atlanta	2005	Lil' Jon & The Eastside Boyz	Crunk Juice	TVT	Album CD
AA19	Atlanta	2005	Ludacris & DTP	Disturbing Tha Peace	Def Jam	Album CD
AA20	Atlanta	2006	Dem Franchize Boyz	On Top of Our Game	Virgin	Album CD
AA21	Atlanta	2006	T.I.	King	Atlantic	Album CD
AA22	Atlanta	2006	Outkast	Idlewild	La Face / Zomba	Album CD
AA23	Atlanta	2006	Ludacris	Release Therapy	Def Jam	Album CD
AA24	Atlanta	2006	Young Jeezy	The Inspiration	Def Jam	Album CD
AA25	Atlanta	2007	T.I.	T.I. VS T.I.P.	Atlantic	Album CD
AA26	Atlanta	2008	Young Jeezy	The Recession	Def Jam	Album CD
AA27	Atlanta	2008	T.I.	Paper Trail	Atlantic	Album CD
AA28	Atlanta	2008	Ludacris	Theater of the Mind	Def Jam / Disturbing Tha Peace	Album CD
AA29	Atlanta	2010	Ludacris	Battle of the Sexes	Disturbing Tha Peace / Def Jam	Album CD
AA30	Atlanta	2010	B.O.B.	B.O.B. Presents : The Adventures of B.O.B.	Atlantic	Album CD
AA31	Atlanta	2010	T.I.	No Mercy	Atlantic	Album CD
AA32	Atlanta	2011	Young Jeezy	TM : 103 Hustlerz Ambition	Def Jam	Album CD
AA33	Atlanta	2012	2 Chainz	Based on a T.R.U Story	Def Jam	Album CD

Nord de la France

AN1	Maubeuge	1994	A Free K	Sans préservatif il faut paniquer	Polygram	CD 2 titres
AN2	Lille ?	1995	Dynamik TRC	Chronique Funeste	n.d.	Vinyle
AN3	Lille	1996	Atila	Pour une guérilla urbaine	La Plebe Production	Vinyle (Maxi 33 tours)
AN4		1997	DCJ	Délibérement contre la Justice		
AN5	Lille	1998	La Fronde	La Fronde	La Plebe Production	EP 5 titres
AN6	Dunkerque	1998	Lesly Ja	Trahir ses principes	Lme Records	Album CD
AN7	Lille	1999	Mental Kombat	L'arrêt public	Kafard invasion	Album (11 titres)
AN8	Dunkerque	1999	Lesly Ja & Produxion Incorruptible	Peur sur la ville	Lme Records	EP 4 titres
AN9	Lille	2001	Juste Cause	La dette de l'occident	n.d.	EP
AN10	Lille	2001	Mental Kombat	Rap superstar	Kafard invasion	CD 5 titres
AN11	Lille	2002	Juste Cause	Président	n.d.	EP

AN12	Maubeuge	2002	Ultim D-Fens	L'orage dans la tête la rage dans les textes	n.d.	Album CD
AN13	Valenciennes	2002	Point Critik	Le serment du jeu hip hop	n.d.	Album CD
AN14	Dunkerque	2002	Lesly Ja & Produxion Incorruptible	Aux larges des raisons	Lme Records	Album CD
AN15	Lille	2003	Coup 2 pression	Force et Honneur	Kafard Production	Album CD
AN16	Dunkerque	2003	Lesly Ja	Des grands rien, des petits tout	Lesly Ja	Album CD
AN17	Lille	2004	Da Hyponitk	Maintenant ou Jamais	Wagram	CD / Distribution nationale
AN18	Lille	2004	Mental Kombat	La légende	Kafard invasion	Album CD
AN19	Mons en Baroeul	2005	Amateurs	Enquête préliminaire	Call 911	Album CD / Diffusion nationale ?
AN20	Lille	2006	MAP	Debout la d'dans	Booster / PIAS	Album CD / diffusion nationale
AN21	Lille	2006	Axiom	Axiom	Kafard Productions	Album CD / diffusion nationale
AN22	Lille	2008	La Jonction	Street Radio	Justlikehiphop (distribution)	Album CD
AN23	Dunkerque	2008	Lesly Ja	Black Album	Djaml	Album CD / Diffusion nationale
AN24	Lille / Roubaix	2009	Pression I.Légal	Cravate Colombienne	Pias	Album CD / Diffusion nationale ?
AN25	Lille	2009	MAP	Les bronzés font du Ch'ti	PIAS	Album CD / Diffusion nationale
AN26	Roubaix	2009	Foudealer	Avant Gout	Freaks records	Album CD
AN27	Tourcoing	2009	Kaotik	Mixtape vol.1	n.d.	Album CD
AN28	Maubeuge	2009	Feini-X Crew	Retour de Flammes	n.d.	Album CD
AN29	Roubaix	2010	Section 59	ça pue la rue vol.2	n.d.	Album CD
AN30	Maubeuge	2010	Feini-X Crew	Feini-X Files Vol.1	Secteur 7	Album CD
AN31	Lille	2011	Paranoyan	Mes racines sont au ciel	autoproduction	Clé USB
AN32	Lille	2011	Paranoyan	Textes, drogues et divertissement	autoproduction	Clé USB
AN33	Lille	2011	Paranoyan	Un coussin péteur sur une chaine électrique	autoproduction	Clé USB

AN34	Dunkerque	2011	Veerus	Nouvelle aube	Jayfly	EP
AN35	Lille	2011	Axiom	Axiom a.k.a. Hicham	Europacorp / Kafard Productions / Sony Music	Album CD / Diffusion nationale
AN36	Lille	2011	ZEP	Zone d'expression populaire	autoproduction	Album CD / Diffusion nationale
AN37	Lille	2011	Saknes	Sur ma tête	n.d.	Album CD
AN38	Lille	2011	Soulkast	Honoris Causa	Alariana / Off Shoot	Album CD / Diffusion nationale
AN39	Dunkerque	2011	Lesly Ja	Funèbre Tequila	Lordz Records	Album CD
AN40	Dunkerque	2012	QWH	Jeu de Mails	Jayfly muzziq / Musicast (distribution)	Album CD
AN41	Dunkerque	2012	Veerus	Apex	Jayfly	EP
AN42	Lille	2012	ZEP	Le bal de la zone	Pias France	EP
AN43	Maubeuge	2012	Mc Métis	Ma Quête	Secteur 7	Album CD
AN44	Valenciennes	2012	Nature Morte	Avant l'album	n.d.	Album CD
AN45	Maubeuge	2012	Feini-X Crew	Feini-X Files Vol.2	Secteur 7	Album CD
AN46	Lille	2013	La Jonction	Le Point sur le J	Musicast (distribution)	Album CD / Diffusion nationale
AN47	Lille	2013	Paranoyan	L'école du micro sans argent	autoproduction	Album CD
AN48	Lille	2013	Pink Tee	C.O.O.L.	n.d.	EP

Twin Cities

ATC1	Minneapolis	1985	T.C. Ellis	Twin Cities Rapp	Twin Town Records	Single
ATC2	Minneapolis	1986	IRM Crew	I dream of DJ's	CChill Productions Inc.	CD 3 titres
ATC3	Minneapolis	1996	Micranots	Return of the Travellahs	Rhymesayers Entertainment	Cassette (réédité en CD)
ATC4	Minneapolis	1996	Musab / Beyond	Comparison	Rhymesayers	Album CD
ATC5	Minneapolis	1996	Northside Hustlaz Clic	NSHC 4life, Vol. II	n.d.	Album CD
ATC6	Minneapolis	1997	Atmosphere	Overcast !	Rhymesayers Entertainment	Album CD
ATC7	Saint-Paul	1998	Abstract Pack	Bousta set it (for the record)	Pack Material	Album CD
ATC8	Saint-Paul	2000	Heiruspecs	Antidisestablishmetabolism	Interlock Records	Album CD

ATC9	Minneapolis	2000	Micranots	Obelisk Movements	Sub Verse	Album CD
ATC10	Minneapolis	2000	Unknown Prophets	World premier	Unknown Prophets	Album CD
ATC11	Minneapolis	2001	Atmosphere	Lucy Ford : the Atmosphere EPs	Rhymesayers Entertainment	Album CD
ATC12	Minneapolis	2002	Atmosphere	God Loves Ugly	Rhymesayers Entertainment	Album CD
ATC13	Saint-Paul	2002	Heiruspecs	Small steps	Interlock Records	Album CD
ATC14	Minneapolis	2002	Unknown Prophets	Now you know	N.E. Time Entertainment	Album CD
ATC15	Minneapolis	2003	Atmosphere	Seven's Travel	Rhymesayers/Epitaph	Album CD
ATC16	Minneapolis	2003	Brother Ali	Shadows on the sun	Rhymesayers Entertainment	Album CD
ATC17	Minneapolis	2004	Los Nativos	Dia de los muertos	Rhymesayers Entertainment	Album CD
ATC18	Minneapolis	2004	Micranots	The Emperor and the assassin	Rhymesayers Entertainment	Album CD
ATC19	Minneapolis	2005	Atmosphere	You can't imagine how much fun we have	Rhymesayers Entertainment	Album CD
ATC20	Saint-Paul	2005	Desdamona	The Ledge	Zlink Entertainment	Album CD
ATC21	Minneapolis	2005	I Self Devine	Self Destruction	Rhymesayers Entertainment	Album CD
ATC22	Minneapolis	2005	Kill the vultures	Kill the Vultures	JIB Door	Album CD
ATC23	Minneapolis	2005	Sims	Lights out Paris	Doomtree Records	Album CD
ATC24	Saint-Paul	2006	Ecid	Biograffiti	Fill in the breaks	Album CD
ATC25	Minneapolis	2006	Unknown Prophets	The Road Less Traveled	N.E. Time Entertainment	Album CD
ATC26	Minneapolis	2007	Brother Ali	The Undisputed Truth	Rhymesayers Entertainment	Album CD
ATC27	Saint-Paul	2007	Desdamona	The Source	FS Music	Album CD
ATC28	Saint-Paul	2007	Heiruspecs	10 years strong	Heiruspecs	Album CD
ATC29	Minneapolis	2007	Kill the vultures	The Careless Flame	JIB Door	Album CD
ATC30	Accra (Ghana)	2007	M.anifest	Manifestations	Kwame A. Tsikata & singitdamnit Music	Album CD
ATC31	Minneapolis	2008	Atmosphere	When life gives you lemon, you paint that shit gold	Rhymesayers Entertainment	Album CD
ATC32	Minneapolis	2008	Doomtree	Doomtree	Doomtree Records	Album CD
ATC33	Saint-Paul	2008	Heiruspecs	Heiruspecs	Eclectone	Album CD
ATC34	Minneapolis	2008	Kanser	Future retro legacy	Kanser	Album CD
ATC35	Minneapolis	2008	Kill the vultures	Midnight Pine	JIB Door	Album Digital
ATC36	Minneapolis	2008	Mike Mictlan & Lazerbreak	Hand Over Fist	Doomtree Records	Album CD
ATC37	Brooklyn Park	2008	Muja Messiah	Mpls Massacre	Black Corners	Album CD
ATC38	Brooklyn Park	2008	Muja Messiah	Thee Adventures of a B-Boy D-Boy	Black Corners	Album CD
ATC39	Minneapolis	2009	Brother Ali	Us	Rhymesayers Entertainment	Album CD
ATC40	Saint-Paul	2009	Ecid	Red Beretta	Fill in the breaks	Album CD
ATC41	Minneapolis	2009	E.G. Bailey	American Afrikan	Truruts/Speakeasy Records	Album CD

ATC42	Minneapolis	2009	Kanser	Best of our old stuff (1997-2003)	Kanser	Album CD
ATC43	Minneapolis & Saint Paul	2009	Prof & Saint Paul Slim	Recession Music	Stophouse records	Album CD
ATC44	Minneapolis	2009	Toki Wright	A Different Mirror	Rhymesayers / Soul Tools	Album CD
ATC45	Minneapolis	2009	Unknown Prophets	Le System D	Unknown Prophets	Album CD
ATC46	Minneapolis	2010	Tony Bones	Talk of the Street	Long Doe Records	Album CD
ATC47	Accra (Ghana)	2010	M.anifest	The Birds and the beats	n.d.	Album Digital

Discographie complémentaire

En plus de se fonder sur un corpus propre à chaque scène, cette thèse a mobilisé à plusieurs reprises d'autres types d'album, que ce soit pour en étudier le contenu ou pour retracer le parcours d'un groupe. Les albums en questions sont présentés dans le tableau ci-dessous. Cette liste ne présentant pas la même cohérence que le corpus présenté précédemment, son classement a été effectué par ordre alphabétique.

Artiste	**Date de sortie**	**Titre**	**Label**
B.o.B.	2013	Underground Luxury	Atlantic Records / Grand Hustle Records / Rebel Rock Ent.
Big Krit	2014	Cadillactica	Def Jam
Collectif	2011	CRSKP présente : La Relève Nord Sud Est Ouest	Yallah en avant !
Doc Gynéco	1996	Première Consultation	Virgin Records / Parlophone
Drake	2013	Nothing was the same	Cash Money Records Inc.
Fatal Bazooka	2007	T'as vu	UP Music / Warner
Funkadelic	1975	Chocolate City	Casablanca
HK et les Saltimbanks	2011	Citoyens du monde	Rare Productions
HK et les Saltimbanks	2012	Les Temps modernes	Blue Line
Kamini	2007	Psychostar World	RCA / Sony
Killer Mike	2012	R.A.P. Music	Williams Street Records
Lil' Flip et Z-Ro	2005	Kings of the South	Rap-A-Lot Records
Nas	2006	Hip-Hop is Dead	Def Jam Music Group / Columbia Records
Outkast	1994	Southernplayalisticadillacmuzik	LaFace Records
Outkast	1996	ATLiens	LaFace Records

Outkast	2000	Stankonia	LaFace Records / Arista
Sexion d'Assaut	2009	L'Ecrasement de tête	Wati B / Because Music
1995	2012	La Suite	Undoubleneufcinq / Polydor

Annexe 6 : Sources journalistiques étudiées

Afin d'alléger le manuscrit et d'éviter toute confusion avec les ressources bibliographiques, j'ai décidé de faire figurer les références complètes des sources journalistiques étudiées dans une annexe à part. J'ai inclus dans la liste uniquement les documents sur lesquels a été menée une étude spécifique dans le cadre de l'enquête. Ainsi, lorsque les articles ont été employés comme un outil d'analyse au même titre que les sources scientifiques, ils ont été inclus dans la bibliographie. De même, lorsqu'ils n'ont servi que comme une référence ponctuelle, destinée à illustrer un propos, ils ont plutôt été mentionnés en note de bas de page dans le manuscrit.

J'ai choisi de classer les articles présentés dans cette annexe par ordre alphabétique d'auteur. Lorsque celui-ci n'était pas mentionné, j'ai indiqué que celui était « non déterminé » (n.d.). Pour placer l'article dans la liste, j'ai alors utilisé le nom du journal à la place de celui de l'auteur. Lorsque plusieurs articles ont été publiés par le même auteur au cours d'une même année, j'ai les ai distingué par l'emploi de lettres (a, b, c), afin que l'on puisse constater leur différence dans le corps du manuscrit. J'ai en outre doublé chaque référence d'un code (PR, pour presse + numéro), permettant de signaler dans le texte un article figurant dans cette annexe.

Code	Auteur (s)	Année	Titre	Journal / Magazine	Date de publication	Lien / Référence	Date de consultation
PR1	Baltzer (Nicolas) et Maizi (Mehdi)	2013	Kaaris : "les compromis, ça n'existe pas". Interview	*Abcdr du son*	15/10/2013	www.abcdrduson.com/interviews/kaaris/	27/10/2014
PR2	Berg (Steve)	2008	Check out this brand: 'Minneapolis Saint Paul -- More to life'	*Minnpost*	23/01/2008	https://www.minnpost.com/cityscape/2008/01/check-out-brand-minneapolis-saint-paul-more-life	14/08/2016
PR3	Big Browser	2010	TOLERANCE – L'interview polémique du groupe Sexion d'assaut	*Big Browser*	24/09/2010	http://bigbrowser.blog.lemonde.fr/2010/09/24/tolerance-linterview-polemique-du-groupe-sexion-dassaut/	03/08/2016
PR4	Bihan (Julien)	2014	Marcel : "Je veux mettre les rappeurs face à ce qu'ils sont"	*Yard*	n.d.	http://oneyard.com/magazine/la-rencontre-de-tonton-marcel/	10/08/2016
PR5	Binet (Stéphanie)	2012	Rap = MCs : les "maitres de cérémonie" à Paris et leur "battles" sans merci	*Le Monde*	26/06/2012	http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/06/25/rap-mcs-les-maitres-de-ceremonie-a-paris-et-leurs-battles-sans-merci_1724195_3246.html	01/10/2016
PR6	Binet (Stéphanie)	2013	Le hip-hop s'enracine au Forum des Halles	*Le Monde*	06/06/2013	http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/06/06/le-hip-hop-s-enracine-au-forum-des-halles_3425068_3246.html	14/08/2016
PR7	Binet	2016	Le hip-hop est dans La Place	*Le Monde*	02/04/2016	http://www.lemonde.fr/architecture/article/2016/04/0	14/08/2016

	(Stéphanie)					2/le-hip-hop-est-dans-la-place_4894427_1809550.html	
PR8	Blair (Elizabeth)	2010	Strip Clubs: Launch Pads For Hits In Atlanta	*NRP*	23/12/2010	http://www.npr.org/blogs/therecord/2010/12/23/132287578/strip-clubs-launch-pads-for-hits-in-atlanta	10/08/2016
PR9	Bosman (Julie)	2005	Atlanta Looks to Sum Itself Up in Just Six Words	*New York Times*	17/11/2005	http://www.nytimes.com/2005/11/17/business/media/atlanta-looks-to-sum-itself-up-in-just-six-words.html	02/10/2016
PR10	Bourgeot (Charles-Olivier	2015	Roubaix: Nyda, le "bras droit" du rappeur Gradur	*Nord Eclair*	07/02/2015	http://www.nordeclair.fr/info-locale/roubaix-nyda-le-bras-droit-du-rappeur-gradur-ia50b12891n628260	02/09/2016
PR11	Bronner (Luc)	2007	Des bandes rivales et la police se sont affrontés à Cergy sans faire événement	*Le Monde*	22/06/2007	http://www.lemonde.fr/societe/article/2007/06/22/des-bandes-rivales-et-la-police-se-sont-affrontees-a-cergy-sans-faire-evenement_926942_3224.html	14/08/2016
PR12	Collectif	2011	Dossier « Nos Régions ont du talents »,	*Rap Mag*	juillet-aout 2011	Hors Série, pp,38-75	
PR13	Combes (Marie-Laure)	2010	Sexion d'Assaut veut se faire pardonner	*Europe 1*	07/10/2010	http://www.europe1.fr/musique/sexion-d-assaut-veut-se-faire-pardonner-284806	03/0/2016
PR14	Crapet (Emmanuel)	2011	Rekta : "Il y a déjà une maison du hip-hop dans le quartier de Moulins"	*La Voix du Nord*	07/04/2011	http://www.lavoixdunord.fr/Locales/Lille/actualite/Secteur_Lille/2011/04/07/article_rekta-il-y-a-deja-une-maison-du-hip-hop.shtml	14/08/2016
PR15	Daizek	2014	Gradur signe chez Universal	*Rap2France*	18/11/2014	http://www.rap2france.com/news/gradur-singe-chez-unuversal.html	02/09/2014
PR16	Dendoune (Ferhat)	2015	Gradur, le rappeur disque d'or en 3 jours : festif, anti-clashs, il mérite son succès	*L'Obs - Le Plus*	10/03/2015	http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1337111-gradur-disque-d-or-en-3-jours-un-rappeur-qui-ne-se-prend-pas-au-serieux-ca-fait-du-bien.html	02/09/2016
PR17	n.d.	2012	Dossier "Minneapolis St. Paul. Twice as Nice"	*Delta Sky*	aout 2012	pp.103-119	
PR18	Deffrennes (Geoffroy)	2012	L'architecture électrise la ville	*Le Point*	12/04/2012	http://www.lepoint.fr/villes/l-architecture-electrise-la-ville-12-04-2012-1455494_27.php	01/10/2016
PR19	Denoyer (Jeremy)	2013	Kaaris : 'Les politiques sont comme nous, c'est des cailleras en costards.'	*Rage Mag*	18/10/2013	http://ragemag.fr/kaaris-les-politiques-cest-cailleras-en-costards-47652/	27/10/2014
PR20	Deshours (Mathias)	2012	Trap Muzik : la « prochaine grosse chose	*Brain Magazine*	15/11/2012	http://www.brain-magazine.fr/article/reportages/11819-Trap-Muzik:-la-__prochaine-grosse-chose__	14/08/2016
PR21	Doucet (David)	2014	Kaaris : "Je suis un personnage de manga"	*Les Inrocks*	08/01/2014	http://www.lesinrocks.com/2014/01/08/musique/kaaris-je-suis-un-personnage-de-manga-11457854/	14/08/2016
PR22	Dufurier (Julien)	2015	A Lille, le Flow dans le bon tempo	*Metronews*	21/05/2015	http://www.metronews.fr/lille/a-lille-le-flow-dans-le-bon-tempo/moer!OUM9XvICUWys/	14/08/2016
PR23	n.d.	2010	NRJ lâche Sexion d'Assaut	*L'Express*	29/09/2010	http://www.lexpress.fr/culture/musique/nrj-lache-	03/08/2016

						sexion-d-assaut_923523.html	
PR24	Garnier (Alain)	2014	La place du hip-hop à Lille	*Down with this*	24/10/2014	http://downwiththis.fr/mag/la-place-du-hip-hop-a-lille/	14/08/2016
PR25	Jarvie (Jenny)	2005	Atlanta Tune Skips a Beat in the 'Burbs	*Los Angeles Time*	11/12/2005	http://articles.latimes.com/2005/dec/11/nation/na-anthem11	14/08/2016
PR26	Lefebvre (Dominique)	2007	Il n'y a pas eu d'émeutes urbaines à Cergy	*Le Monde*	27/06/2007	http://www.lemonde.fr/idees/article/2007/06/27/il-n-y-a-pas-eu-d-emeutes-urbaines-a-cergy-par-dominique-lefebvre_928646_3232.html	14/08/2016
PR27	Lévy (Audrey)	2010a	Connaissez-vous Sexion d'Assaut	*Le Point*	25/05/2010	http://www.lepoint.fr/musique/connaissez-vous-sexion-d-assaut-20-05-2010-1273763_38.php	03/08/2016
PR28	Lévy (Audrey)	2010b	Sexion d'Assaut ou la ritournelle de l'homophobie haineuse	*Le Point*	04/10/2010	http://www.lepoint.fr/culture/sexion-d-assaut-ou-la-ritournelle-de-l-homophobie-haineuse-04-10-2010-1244856_3.php	03/08/2016
PR29	Maizi (Mehdi)	2015	Les cinq disques de rap français qui ne figurent pas dans mon livre sur les 100 meilleurs disques de rap français	*Vice*	21/04/2015	http://www.vice.com/fr/read/extras-rap-francais-2384	14/08/2016
PR30	n.d.	2014	Trace Urban Music Awards : Qui est Gradur, phénomène du rap, validé par Booba ?	*Metronews*	24/10/2014	http://www.metronews.fr/culture/trace-urban-music-awards-qui-est-gradur-phenomene-du-rap-valide-par-booba/mnjx!UGFQ485HLWndo/	02/09/2016
PR31	Mortaigne (Veronique)	2010	Sexion d'Assaut : "Je ne savais pas le sens de homophobe…"	*Le Monde*	27/09/2010	http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/09/27/je-ne-savais-pas-le-sens-de-homophobe_1416557_3246.html	03/08/2016
PR32	Mortaigne (Veronique)	2012	Sexion d'Assaut en embuscade rue des Martyrs	*Le Monde*	05/03/2012	http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/03/05/sexion-d-assaut-en-embuscade-rue-des-martyrs_1651987_3246.html?xtmc=sexion_d_assaut_1995&xtcr=6	03/08/2016
PR33	n.d.	2010	Accusé d'homophobie, le groupe Sexion d'Assaut "s'excuse"	*MyTf1news*	29/09/2010	http://lci.tf1.fr/france/societe/2010-09/accuse-d-homophobie-le-groupe-sexion-d-assaut-s-excuse-6081937.html	03/08/2016
PR34	Nat V.	2010	Interview. Sexion d'Assaut	*International Hip Hop*		n°10, p.26	
PR35	n.d.	2005	Re-branding the City of Atlanta	*NPR*	14/11/2005	http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=5012383	14/08/2016
PR36	Oihana (Gabriel)	2014	Paris : Le premier centre hip-hop ouvrira aux Halles à l'automne 2015	*20 Minutes*	04/07/2014	http://www.20minutes.fr/paris/1414887-20140704-paris-premier-centre-hip-hop-ouvrira-halles-automne-2015	14/08/2016

PR37	n.d.	2009	Les rappeurs privés du festival 100 Contests	*Le Parisien*	30/05/2009	http://www.leparisien.fr/cergy-95800/les-rappeurs-prives-du-festival-100-contests-30-05-2009-531351.php	14/08/2016
PR38	n.d.	2010a	Sexion d'Assaut ou le rap responsable	*Le Parisien*	15/04/2010	http://www.leparisien.fr/loisirs-et-spectacles/sexion-d-assaut-ou-le-rap-responsable-15-04-2010-887163.php	03/08/2016
PR39	n.d.	2010b	Sexion d'Assaut, le phénomène rap	*Le Parisien*	14/06/2010	http://www.leparisien.fr/abo-loisirs-et-spectacles/sexion-d-assaut-le-phenomene-rap-14-06-2010-963567.php	03/08/2016
PR40	n.d.	2011	Après Furia, le festival 100 Contests disparaît aussi	*Le Parisien*	25/01/2011	http://www.leparisien.fr/cergy-95800/apres-furia-le-festival-100-contests-disparait-aussi-25-01-2011-1241641.php	14/08/2016
PR41	n.d.	2014	Paris : "La Place", centre culturel hip-hop ouvrira ses portes fin 2015	*Le Parisien*	04/07/2014	http://www.leparisien.fr/flash-actualite-culture/paris-la-place-centre-culturel-hip-hop-ouvrira-ses-portes-fin-2015-04-07-2014-3977431.php	15/08/2016
PR42	Pfahl (Valérie)	2014	Temple pour cultures urbaines	*Lille Mag (*n°105, p.10)	oct-14	http://en.calameo.com/read/002898805b9e0633c80dc	01/10/2016
PR43	Radford (Chad)	2013	Trap/dubstep : Adrian Sosebe	*Creative Loafing*	20/06/2013	http://www.clatl.com/music/article/13074121/trapdubstep-adrian-sosebee	14/08/2016
PR44	Rodineau (Claire)	2015	Halles de Paris : "Le hip-hop a toute sa place au Forum"	*Le Figaro*	18/08/2015	http://www.lefigaro.fr/culture/2015/08/17/03004-20150817ARTFIG00248-jean-marc-mougeot-le-hip-hop-a-toute-sa-place-au-forum.php	14/08/2016
PR45	RogerMulla	2016	La Place, le nouveau centre culturel Hip Hop des Halles de Chatelet	*Next Moovement*	07/06/2016	http://nextmoovment.com/la-place-centre-culturel-hiphop-des-halles-de-chatelet/	14/08/2016
PR46	Sanchez (Kevin)	2013	Sadek : "Quand je fais mon rap, c'est comme un film de Tarantino "	*Bknews*	08/03/2013	https://bknnewsdotcom.wordpress.com/2013/03/08/sadek-quand-je-fais-mon-rap-cest-comme-un-film-de-tarantino/	27/07/2016
PR47	Sar (Yérim)	2013	Qui est Kaaris, alias le Chuck Norris du rap français ?	*Premiere*	03/01/2013	http://fluctuat.premiere.fr/Musique/News/Qui-est-Kaaris-alias-le-Chuck-Norris-du-rap-francais-3620176	27/10/2014
PR48	Schwartz (Nelson)	2015	In the Twin Cities, Local Leaders Wield Influence Behind the Scenes	*New York Times*	28/12/2015	http://www.nytimes.com/2015/12/29/business/in-the-twin-cities-local-leaders-wield-influence-behind-the-scenes.html?hpw&rref=business&action=click&pgtype=Homepage&module=well-region&region=bottom-well&WT.nav=bottom-well&_r=1	01/10/2016
PR49	Seghi (Patrick)	2014a	Armés dans les rues de Lille : l'incroyable clip de rap tourné à	*La Voix du Nord*	16/05/2014	http://www.lavoixdunord.fr/region/armes-dans-les-rues-de-lille-l-incroyable-clip-de-rap-	14/08/2016

			Moulins			ia19b57396n2138205	
PR50	Seghi (Patrick)	2014b	Lille : Martine Aubry inaugure le CECU, nouveau temple des cultures urbaines	*La Voix du Nord*	05/10/2014	http://www.lavoixdunord.fr/region/lille-martine-aubry-inaugure-le-cecu-nouveau-temple-des-ia19b0n2417612	14/08/2016
PR51	Seghi (Patrick)	2014c	Le CECU pourra-t-il ignorer les "pepoms" de Gradur et MCG	*La Voix du Nord*	17/10/2014	Edition du 17/10/14, p.12	
PR52	Seghi (Patrick)	2015	A Lille, MCG rappe Moulins : "je suis fier d'avoir grandi ici"	*La Voix du Nord*	24/05/2015	http://www.lavoixdunord.fr/region/a-lille-mcg-rappe-moulins-je-suis-fier-d-avoir-ia19b57396n2845502	14/08/2016
PR53	Siankowski (Pierre)	2010	Sexion d'assaut : OPA sur le rap français	*Les Inrocks*	26/04/2010	http://www.lesinrocks.com/2010/04/26/musique/sexion-dassaut-opa-sur-le-rap-francais-1131350/	03/08/2016
PR54	Statius (Tomas)	2014	A Lille, une maison du hip-hop pour remplacer celle qui existait déjà	*Street Press*	03/12/2014	http://www.streetpress.com/sujet/1417086444-maison-hip-hop-lille	14/08/2016
PR55	Stirgus (Eric)	2010	Reed : Atlanta will not tolerate Freaknik-related trouble	*Atlanta Journal Constitution*	14/04/2010	http://www.ajc.com/news/news/local/reed-atlanta-will-not-tolerate-freaknik-related-tr/nQfBj/	14/08/2016
PR57	VHH	2011a	Isham – Conçu pour le HipHop	*La Voix du HipHop*	26/07/2011	http://www.lavoixduhiphop.net/V2/2011/interviews/isham-concu-pour-le-hiphop/	10/08/2016
PR58	VHH	2011b	La mise au point d'Ahmed MC	*La Voix du HipHop*	26/07/2011	http://www.lavoixduhiphop.net/V2/2011/interviews/la-mise-au-point-dahmed-mc/	10/08/2016
PR59	n.d.	2014	Ouverture du CECU à Lille : un projet qui fait beaucoup parler chez les rappeurs	*La Voix du Nord*	03/10/2014	http://www.lavoixdunord.fr/region/ouverture-du-cecu-a-lille-un-projet-qui-fait-beaucoup-ia19b57396n2414633	14/08/2016
PR60	Walljasper (Jay)	2013a	Minneapolis-St. Paul's identity crisis could mean trouble for our future	*Minnpost*	24/07/2013	https://www.minnpost.com/arts-culture/2013/07/minneapolis-st-paul-s-identity-crisis-could-mean-trouble-our-future	14/08/2016
PR61	Walljasper (Jay)	2013b	Challenges Minneapolis-St. Paul's image as a livable place	*Minnpost*	25/07/2013	https://www.minnpost.com/arts-culture/2013/07/challenges-threaten-minneapolis-st-pauls-image-livable-place	14/08/2016
PR62	Yuen (Laura)	2008	New campaign hopes to rebrand the Twin Cities	*Minnesota Public Radio*	22/01/2008	http://www.mprnews.org/story/2008/01/21/branding	14/08/2016

Musique, villes et scènes :
Localisation et production de l'authenticité dans le rap en France et aux Etats-Unis

Des associations entre la musique et certains espaces se retrouvent à de multiples niveaux dans le rap français et américain : des rappeurs affirment « représenter » certaines villes ou certains quartiers, les spécificités stylistiques du rap américain sont expliquées par les contextes urbains dans lesquels elles ont émergé tandis que le rap français est abordé dans les médias comme le reflet d'un univers propre à la « banlieue ». Qu'y a-t-il derrière ces associations ? Où et comment émergent-elles ? Dans quelle mesure participent-elles à construire l'authenticité de cette musique ? Pour répondre à ces questions, cette thèse analyse les lieux dans lesquels se construit cet ancrage local. Elle se fonde sur des enquêtes de terrains approfondies menées dans quatre villes : à Atlanta et à Minneapolis/Saint Paul, aux Etats-Unis, dans les régions parisienne et lilloise, en France. Depuis les imaginaires géographiques des œuvres jusqu'aux performances dans les salles de concerts, depuis l'organisation de festivals jusqu'à la circulation des styles musicaux, c'est tout un circuit de production du rap qui apparaît, et qui met en évidence le fonctionnement de deux univers : celui des mondes artistiques liés à cette musique et celui des espaces urbains dans lesquels ils s'inscrivent. Cette thèse apporte ainsi un éclairage inédit sur la place de la culture en France et aux Etats-Unis, et sur la façon dont elle s'insère dans les villes, dans un contexte mondialisé.

Mots-clés : Rap, musique, ville, scène, authenticité, imaginaire, performance

---

Music, cities and scenes:
Location and the production of authenticity in French and American rap music

Associations between music and spaces are to be encountered on many levels in French and American rap music: rappers claim to « represent » cities or neighborhoods, stylistic specificities of American rap are explained by the urban contexts in which they emerged, while French rap music is seen by the media as reflecting the sphere of the « banlieue ». How can such associations be understood, where and how are they forged, and to what extent do they contribute to the construction of the authenticity of the music? This dissertation aims to answer these questions by investigating the places in which this local rootedness is constructed, on the basis of in-depth fieldwork in four cities: Atlanta and Minneapolis/Saint-Paul, in the U.S., and in the urban areas of Paris and Lille, in France. The thesis considers the geographic imaginaries embedded in the music, performances in live music venues, the organization of festivals and the circulation of musical styles in order to uncover the chain of production of rap music. It casts light simultaneously on artistic worlds related to this music and on the urban spaces in which it is embedded. Thereby, it uncovers little explored aspects of the location of culture in France and the US, and how it is tied to cities, in a globalized context.

Key words: Rap music, city, scene, authenticity, imaginaries, performance