

Séminaire de l'EHESS « Approches pluridisciplinaires du rap »
Mercredi 26 novembre 2025 : Légitimation du hip-hop en France
Compte-rendu de Léna Claveyrolas

Introduction : hip-hop et violence

Le rap est un style musical relativement récent qui, au cours de son presque demi-siècle d'existence, a connu de nombreuses évolutions dont le passage statutaire d'une sous-culture marginale à un produit mainstream, en termes de vente comme en termes d'influence socio-culturelle. Dès ses fondations historiques et jusqu'à aujourd'hui, un des débats récurrents interroge le lien du rap avec la violence. Derrière le cliché associant le rap (ses auteurs et ses auditeurs) à une incarnation voire une promotion de la violence, les sciences sociales peuvent renouveler le débat en le contextualisant dans l'histoire et la sociologie, mais aussi dans une certaine méfiance face aux tentations d'uniformisation. Après tout, même si l'on se réfère au seul contexte français, on ne peut manquer l'exemple d'une opposition fondatrice entre deux des premières formations, NTM et IAM, qui incarnent des rapports à la violence très contrastés (assumé et provocateur pour NTM, distancié et conscientisé pour IAM).

Dans cet essai, je ferai d'abord un compte-rendu de la séance consacrée à cette thématique. Puis je prolongerai par une rapide analyse des différentes catégories de violence dont témoigne le rap (et le hip-hop en général) à partir du mythe d'origine du hip-hop et de mon terrain de master sur le rapport à la violence incorporée par les danseurs hip-hop.

À qui s'adresse le rap ? : massification/diversification

J'ai choisi de rendre compte de la séance du 26 Novembre du séminaire, qui proposait une approche sociologique de la légitimation du hip-hop en France. Pour aborder cette thématique, la séance déploie quatre axes d'analyses : d'une part, elle rend compte de la massification de la production qui va de pair avec une diversification des publics. Puis elle explore, d'un côté, l'impact du marché et de la commercialisation qui pérennisent cette dynamique de légitimation et, de l'autre, le rôle ambigu de l'institutionnalisation du rap par les pouvoirs publics. La séance discute enfin des « mémoires contradictoires » du rap à partir d'exemples concrets renvoyant à la violence via les rapports à la police et à la religion. Cette séance s'appuie principalement sur les écrits de trois auteurs : Séverin Guillard et Marie Sonnette (2020), Karim Hammou et Emmanuelle Carinos (2014, 2020). Je les mettrai en dialogue avec un article (Correia 2020) et un documentaire (Corra 2007) traitant des origines du hip-hop, et avec un autre article (Milliot 2020) s'intéressant aux dynamiques plus récentes de la mondialisation du hip-hop.

La discussion de la séance part d'enquêtes quantitatives. Les résultats retranscrits par des graphiques ont l'avantage de donner une image claire et frappante du paysage culturel et commercial du rap, même si on peut interroger certains biais. La première enquête est celle des PCF (Pratiques Culturelles en France) qui présente l'évolution de l'appréciation du rap en fonction des époques (1997, 2008 et 2018) et en fonction des CSP (« ouvriers » et « cadres »). Le choix de croiser l'évolution dans le temps et sociologie des publics est particulièrement intéressant. On comprend que le rap renvoie à une sous-culture qui, avec son histoire et ses codes, est « clivante ». Le « dégoût » croît avec l'âge quelle que soit la CSP, ce qui renvoie à la dimension générationnelle de cette sous-culture, dont on peut penser que les « aînés » ne comprennent pas les codes, et probablement une partie des textes. Du côté sociologique, les classes sociales défavorisées étaient initialement nettement moins « dégoûtées » par le rap, mais le dégoût augmente avec les enquêtes suivantes, et notamment proportionnellement à l'âge. On note toutefois que la transformation du rap d'une sous-culture marginale à un courant « mainstream » est clairement illustrée par la baisse du « dégoût » du rap entre 2008 et 2018 (de 48 à 32%).

Si on entre dans les détails, on réalise qu'au sein des auditeurs de rap, l'appartenance à certaines classes sociales impacte les artistes écoutés. Par exemple, il y a une vingtaine d'années, les classes populaires favorisaient des artistes comme Rohff, Sniper, 112 tandis que les classes moyennes et supérieures préféraient TTC ou La Caution. On constate que ces écarts se creusent de plus en plus. En effet, à la fin des années 2010 - au sein d'un public étudiant - on observe que les personnes qui suivent une formation élitiste se tournent vers des rappeurs incarnant les mêmes catégories sociologiques (des artistes blancs de classes sociales moyennes comme Orelsan ou Lomepal). De l'autre côté et selon la même logique, les membres des classes populaires s'intéressent plutôt à des artistes racisés qui ont grandi dans des milieux défavorisés artistes tels que Booba, PNL, Gims, Jul, Ninho.

On peut questionner un biais potentiel de l'enquête visible à travers le titre du graphique : « l'évolution du dégoût pour le rap ». Le rap a longtemps provoqué une réaction forte, mais, à côté de ceux qui sont « dégoûtés », il faudra avoir accès aux mesures de l'appréciation positive du rap, de ceux qui s'y reconnaissent, ou ont une opinion potentiellement plus neutre (quelles seraient les réponses à la question ouverte : « que pensez-vous du rap ? ») et l'ouverture de tout le spectre des réponses (de l'appréciation à dégoût). Focaliser sur le dégoût pourrait induire l'idée que le rap provoque spécifiquement du dégoût. On imagine mal la même question appliquée à la musique classique ou même à la K.POP.

On peut conclure de cette enquête d'un côté que le rap se massifie, et de l'autre qu'il se diversifie. Ce sont là des constats qui impactent (et sont peut-être aussi la conséquence) de stratégies de l'industrie musicale en France, jouant sur les différents publics (âge, catégories socio-culturelles) ciblées. En effet, cette industrie a perçu ces différents « sous-marchés » qui accompagnent la massification du rap et sa pérennisation. Il faut souligner le rôle des acteurs de la scène rap qui se transforment en entrepreneurs, avec leurs propres labels et artistes qu'ils choisissent de soutenir (Booba), chacun ciblant des publics différents correspondant à leur « identité » (gangsta rap, rap conscient, etc). Parallèlement, d'autres acteurs influents sont ceux en charge de la communication et de l'intermédiation. Ces professionnels de l'industrie musicale participent de la valorisation/légitimation du rap, en même temps qu'ils dessinent les contours de ce qui est acceptable ou pas. La mise en avant de certains artistes plus que d'autres, leur hiérarchisation, est particulièrement visible lors des sélections dans les festivals, la diffusion sur les radios et la remise de prix musicaux.

Pour autant, le succès et la popularité de certains rappeurs ne suffit pas à la reconnaissance du genre à part entière. Les institutions publiques ont du mal à se positionner face à l'essor et à la légitimation en cours du rap, et donc de la culture hip-hop. Cette ambiguïté se perçoit via les actions des politiques publiques comme le soutien occasionnel à la création (budgets pour encourager ou soutenir les cultures urbaines). Alors que, dans le même temps, les institutions (médias, politiques, justice) criminalisent souvent ces cultures, que l'on pense aux graffeurs (et aux conflits avec la RATP) ou aux rappeurs (poursuivis en justice pour leurs lyrics contre la police – « Bavure » de Jo le Phéno ou la laïcité – « Don't laik » de Medine). La stratégie de l'industrie musicale hésite entre promouvoir un « marketing de la marge » et limiter ce qui est perçu comme problématique (lyrics, clips), conscients que les controverses et le *badvertising* font vendre, mais peuvent aussi entacher l'image de cette industrie lucrative.

Les catégories de violence : contre-violence et violence domestiquée

La violence prêtée à certains rappeurs rejoint les accusations (et censures) subies par d'autres styles musicaux avant le rap (du punk à la chanson française avec Brassens, qui ont soulevé les mêmes débats du droit à la catharsis ou à la fiction et du renouvellement générationnel du vocabulaire). La

difficulté d'analyse est accentuée par l'association (réelle ou fantasmée) du rap avec une catégorie sociale (jeunes, racisés, de banlieue) qui intéresse l'industrie de la musique mais inquiète les institutions étatiques. On retrouve dans cette tension l'ambiguïté d'une sous-culture en cours de devenir « mainstream », rejoignant les dynamiques de mondialisation (Milliot 2020) et de domestication de ses dimensions alternatives et marginales.

Du point de vue des sciences sociales, reste à comprendre de quelle violence on parle. Je mentionnerai d'abord le lien fondateur entre culture hip-hop et violence systémique, en rappelant l'exemple de la nuit du 13 au 14 juillet 1977 à New York, quand la ville est privée d'électricité pendant vingt-quatre heures. À l'époque, New York est une ville extrêmement pauvre avec des taux de criminalité et de chômage records. Certains quartiers comme Harlem ou le Bronx sont abandonnés par les politiques publiques, ils n'ont pas accès à des infrastructures ou des programmes sociaux et sont décimés par la drogue et les guerres de gangs. Les politiques publiques discriminantes créent un contexte favorable aux pillages de cette nuit-là (Correia 2020) : « Tous les stores des commerces se sont abaissés d'un seul coup, ça criait « Entrez dans les magasins ! » et tout le monde s'est mis à courir. Avec Riz, on a sorti nos flingues pour protéger notre matos (...) et je me suis rendu au coin de la rue parce qu'il y avait un magasin d'électronique, The Sound Room. Je me suis pris un mixer Meteor Clubman Two. On manquait de matériel et j'ai juste pris ce dont j'avais besoin. Je n'essayais pas de piller tout ce que je pouvais trouver » (cité dans Corra, documentaire *The coolest year in Hell*, 2007).

Ainsi, la violence ponctuelle (vols, dégradations) répond à la violence systémique de la discrimination sociale et raciale et cette nuit de 1977 devient la date de fondation mythique du hip-hop puisque la durée exceptionnelle du black-out dans les quartiers pauvres aurait permis à de nombreux acteurs de se procurer le matériel nécessaire (platines, tables de mixage) indispensables à l'émergence du hip-hop. Plusieurs de mes interlocuteurs sur le terrain rejoignent de nombreux acteurs de la scène hip-hop qui racontent les conséquences de cet incident : « Avant, il n'y avait que quatre crews [groupes] de hip-hop dans toute ville. Après le black-out, il y en avait un à tous les coins de rue » (documentaire *The coolest year in Hell*). A l'origine de la contre-culture hip-hop, on trouve des modes de résistance perçus comme une « contre-violence ».

Pour faire le lien avec les pratiques d'aujourd'hui, je m'appuierai sur mon terrain de master sur un crew de break danseurs en banlieue de Dijon. Dans le break, la violence est omniprésente, mais symbolique et canalisée. On parle de « battles » et d'« affrontement » entre deux « adversaires », mais les règles de fair-play et de fraternité, de loyauté et de respect sont structurantes. On reconnaît l'ancrage dans l'histoire violente des gangs avec les checks et codes langagiers ou gestuels incompréhensibles de l'extérieur. Mais l'interdit principal et systématiquement respecté est de toucher l'adversaire. Et les règles de résolution de conflit sont très strictes et renvoient à la seule danse : « t'as un problème ? Règle-le avec ta danse ! ». Le hip-hop dans son ensemble (break comme rap) semblent articuler plusieurs catégories de violences (systémique originelle, symbolisée et domestiquée aujourd'hui malgré les mots et codes explicites).

On peut se demander jusqu'à quel point la violence dans le rap ne relève pas des mêmes logiques que celles du break : des codes décalés, peu compréhensibles de l'extérieur, qui « miment » la violence, la ritualisent en mémoire des conditions d'émergence historique (une hyper-violence systémique) de la culture hip-hop, et se nourrissent de l'incompréhension et des accusations de violence portées de l'extérieur dans un contexte ambigu fait de discrimination/stigmatisation socio-raciale d'un côté et de rentabilité capitaliste non-négligeable de l'autre.

Références

- Corra Henry, 2007, *The coolest year in Hell, NY1977*, <http://youtu.be/rHXAYddPLsM>, film documentaire
- Correia Mickaël, 2020, « Quand New York s'est éteint. Le black-out de 1977 : une fenêtre sur l'émancipation », *Revue du Crieur*, n°15, pp.62-75, éditions La Découverte.
- Guillard, Séverin & Marie Sonnette (dir), 2020, « Le monde ou rien ? Légitimité et authenticité dans les musiques hip-hop », revue *Volume !* 2020/2 17, 2.
- Hammou, Karim & Emmanuelle Carinos (éds), 2020, *Perspectives esthétiques sur les musiques hip-hop*, Presse Aix-Marseille Université.
- Hammou, Karim, 2014, *Une histoire du rap en France*, La découverte, Poche.
- Milliot Virginie, 2020, « Les corps à corps de la mondialisation : analyse de la situation globale du hip-hop », *ethnographiques.org*, n°40. https://www.ethnographiques.org/2020/Milliot_Nous