

CHAPITRE VI. 40 ANS DE MUSIQUES HIP-HOP EN FRANCE : (IL)LÉGITIMATION, INSTITUTIONNALISATION ET PATRIMONIALISATION

Karim Hammou, Marie Sonnette-Manouguian

in Karim Hammou et al., 40 ans de musiques hip-hop en France

Ministère de la Culture - DEPS | « Questions de culture »

2022 | pages 173 à 211

ISBN 9782724638905

DOI 10.3917/deps.hammo.2022.01.0173

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/40-ans-de-musiques-hip-hop-en-france---page-173.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Ministère de la Culture - DEPS.

© Ministère de la Culture - DEPS. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

CHAPITRE VI

40 ans de musiques hip-hop en France : (il)légitimation, institutionnalisation et patrimonialisation

Karim HAMMOU et Marie SONNETTE-MANOUGUIAN*

Les recherches en sciences sociales s'intéressent de longue date aux processus qui confèrent plus ou moins de reconnaissance sociale aux pratiques culturelles et aux œuvres qui en sont les supports, comme ce fut le cas pour la bande dessinée¹ ou le jazz². En son sens académique le plus répandu, la théorie de la légitimité culturelle est, chez Pierre Bourdieu, une théorie de la valeur : quels mécanismes et quels acteurs accordent de la valeur aux biens symboliques ? Quels sont ceux qui les en privent ? Deux types de légitimation sont à distinguer : d'un côté, une légitimation culturelle,

* Karim Hammou est chargé de recherche au CNRS, membre de l'équipe Cultures et sociétés urbaines du Cresppa. Marie Sonnette-Manouguian est sociologue, maîtresse de conférences à l'université d'Angers, chercheuse au laboratoire ESO (CNRS).

1. Luc BOLTANSKI, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, 1975, p. 37-59.

2. Philippe COULANGEON, « Les musiciens de jazz. Les chemins de la professionnalisation », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, vol. 36, 1999, p. 54-68 ; Jean-Louis FABIANI, « Carrières improvisées. Théories et pratiques de la musique de jazz en France », dans Raymond MOULIN (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation française, 1986, p. 231-245 ; Olivier ROUEFF, *Jazz. Les échelles du plaisir*, Paris, La Dispute, 2013.

que les œuvres acquièrent au sein de l'espace social par un jeu d'homologie avec les goûts des publics dominants³; de l'autre, une légitimation artistique, interne au champ de production, au sein duquel les œuvres, les artistes et les genres se positionnent hiérarchiquement, dans un monde professionnel restreint⁴. La plupart des travaux sur ce thème en sociologie de la culture se sont attachés à comprendre les processus de légitimation, soit le passage d'une relative dévalorisation sociale de biens symboliques émergents vers l'acquisition d'une valeur sociale croissante, sous l'effet de l'investissement de groupes sociaux privilégiés et de l'accès au statut de pratique culturelle établie⁵. Néanmoins, dans le cas des musiques hip-hop, le schéma d'une évolution linéaire d'une illégitimité culturelle initiale vers une légitimité culturelle univoque est particulièrement déstabilisé⁶.

Deux autres processus, qui permettent aux genres artistiques de perdurer, constituent des étapes de la légitimation culturelle : l'institutionnalisation et la patrimonialisation. En sociologie, l'institutionnalisation, en son sens large, désigne le processus par lequel des croyances, des activités ou des organisations acquièrent le statut d'objet « que les individus trouvent devant eux et qui s'impose plus ou moins à eux⁷ ». En science politique, elle caractérise, dans un sens restreint, la routinisation d'une intervention publique sur un objet donné, soit « l'apparition d'institutions

3. Pierre BOURDIEU, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de minuit, 1979.

4. Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

5. Pour des exemples de processus inverses, voir celui de « divulgation et dévalorisation » de la littérature de savoir-vivre qui diffuse la notion de civilité au XVIII^e siècle en France : Roger CHARTIER, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987. Voir également le cas de l'échec du processus de légitimation des *soap operas* aux États-Unis : Melissa SCARDAVILLE, « High art, no art: the economic and aesthetic legitimacy of U.S. soap operas », *Poetics*, vol. 37, 2009, p. 366-382.

6. Pauline CLECH, « Une légitimation non linéaire du rap en banlieue rouge depuis 1990. Analyse de la construction sociale d'une légitimité et d'une illégitimité artistique locale », *Volume!*, vol. 17, n° 2, 2020, p. 129-146; Séverin GUILLARD et Marie SONNETTE, « Légitimité et authenticité du hip-hop. Rapports sociaux, espaces et temporalités de musiques en recomposition », *Volume!*, vol. 17, n° 2, 2020, p. 7-23; Karim HAMMOU, « Mainstreaming French rap music: commodification and artistic legitimization of “othered” cultural goods », *Poetics*, vol. 59, 2016, p. 67-81.

7. Marcel MAUSS et Paul FAUCONNET, « La sociologie: objet et méthode », *Grande Encyclopédie*, vol. 30, Paris, Société anonyme de la Grande Encyclopédie, 1901, p. 168.

et d'agents spécialisés qui vont trouver [...] la légitimité de leur existence et de leur action⁸ » dans la prise en charge de cet objet. Pour éviter toute confusion entre ces deux sens, on parlera de « pérennisation » pour le premier sens et on conservera le terme *institutionnalisation* pour le second. La patrimonialisation, quant à elle, qualifie « le processus de constitution de la musique comme patrimoine, à savoir, étymologiquement, à la fois un héritage du passé, volontiers monumental, et une possession dont on jouit⁹ », et cela par des « procédures de sauvegarde, de conservation et de valorisation [...] en vue de [sa] transmission¹⁰ ».

À l'ère de l'éclectisme des consommations culturelles¹¹ et de la diversification des biens symboliques, la légitimation des genres musicaux populaires n'est pas un processus dont l'achèvement est attendu : nous ne nous attachons pas à savoir comment et quand les musiques hip-hop passeront du statut de musiques populaires au statut de musiques savantes, ni même si cette transition se fera un jour. Selon les acteurs, les médiations, les lieux ou les temporalités, un genre populaire et les artistes qui s'y rattachent peuvent être plus ou moins légitimes et offrir plus ou moins de profits de distinction à leurs auditeurs : ce sont bien les nuances et les ambivalences de ce processus qui nous intéressent ici.

Les jeux concurrents de légitimation et d'illégitimation culturelle au cours des quatre décennies d'existence des musiques hip-hop en France conduisent, dans un premier temps, à la formation d'un monde social professionnel identifié par la catégorie « rap français¹² ». Cette étape, marquant l'émergence d'un réseau d'acteurs spécialisés dans la production des musiques hip-hop, est un tournant dans la pérennisation de ces musiques qui

8. Alexis SPIRE, « De l'étranger à l'immigré. La magie sociale d'une catégorie statutique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 129, 1999, p. 50-56.

9. Sophie MAISONNEUVE, « L'industrie phonographique et la patrimonialisation de la musique dans la première moitié du xx^e siècle », *Le Temps des médias*, n° 22, 2014, p. 77.

10. Guy DI MÉO, « Processus de patrimonialisation et construction des territoires », dans *Patrimoine et industrie en Poitou-Charentes. Connaitre pour valoriser*, actes de colloque, Poitiers, Châtellerault, Geste, 2007, p. 87-109.

11. Philippe COULANGEON, « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie*, vol. 44, n° 1, 2003, p. 3-33.

12. Karim HAMMOU, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2012.

ont souvent été promises à un éphémère « effet de mode » (voir introduction). Elle mène à l'émergence de structures relativement stables consacrées à la production et à la diffusion des œuvres de ces genres musicaux, condition nécessaire, bien que non suffisante, pour que s'amorce un processus de légitimation. Mais le genre rap connaît depuis ses débuts des processus concurrents d'illégitimation politique, médiatique et juridique¹³, souvent liés à l'assignation du rap aux banlieues et à l'altérisation de la jeunesse populaire racisée¹⁴, dont les rappeurs sont érigés en symboles. Quant au RnB, cumulant l'illégitimité de ses associations au commercial, au féminin et au populaire, il demeure l'un des genres musicaux les plus illégitimes et dont la consommation confère des « capitaux symboliques négatifs¹⁵ », à l'instar de nombreuses pratiques culturelles attribuées aux femmes et aux classes populaires.

Dans ce chapitre, les musiques hip-hop sont examinées au croisement de dynamiques sociales pesant de façon contradictoire sur l'évolution de leur légitimité culturelle et artistique. Le rôle de chacune des instances traditionnellement considérées comme fondamentales dans la construction des hiérarchies¹⁶ est passé en revue, autour d'une thématisation par types de processus et d'espaces d'intervention des acteurs qui co-construisent la valeur sociale des musiques hip-hop. La première partie s'attache au processus de légitimation culturelle des musiques hip-hop, saisi par l'évolution de la morphologie sociale de leurs publics. La deuxième partie étudie la légitimation artistique en observant la position des musiques hip-hop au sein du marché de production de la culture en France : comment les professionnels de l'industrie prennent-ils en charge ces genres musicaux depuis leur apparition ? La troisième partie s'arrête sur les processus d'institutionnalisation afin de percevoir l'ambivalence des politiques

13. Marie SONNETTE, *Des manières critiques de faire du rap : pratiques artistiques, pratiques politiques. Contribution à une sociologie de l'engagement des artistes*, thèse de sociologie, université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 2013.

14. K. HAMMOU, *Une histoire du rap en France*, op. cit. Pour comprendre notre usage des termes se rapportant à la racialisation, voir notre introduction.

15. Toril Moi, « Appropriating Bourdieu: feminist theory and Pierre Bourdieu's sociology of culture », *New Literary History*, vol. 22, n° 4, 1991, p. 1019-1047.

16. Pierre BOURDIEU, « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, vol. 22, 1971, p. 114.

publiques qui prennent les musiques hip-hop pour objet. Enfin, la quatrième partie observe les manières dont la mise en récit et la mémoire des musiques hip-hop sont élaborées par des acteurs concurrents : dans le sens d'une stigmatisation d'un côté, dans le sens d'une patrimonialisation de l'autre.

La légitimation culturelle des musiques hip-hop : massification et diversité des publics

Dans *La Distinction*, Pierre Bourdieu observe une homologie entre la valeur des biens symboliques, hiérarchisés selon une échelle de légitimité culturelle, et la valeur sociale de celles et ceux qui les consomment. L'observation de la composition sociale des publics des musiques hip-hop est donc essentielle pour comprendre leur positionnement en matière de légitimité.

Morphologie sociale des goûts et dégoûts pour le hip-hop en France

L'écoute du rap en France a toujours été diverse socialement, et contrairement aux représentations sociales ordinaires, elle n'a pas, à ses débuts, un ancrage exclusivement populaire¹⁷. Avant la massification de la diffusion du genre, l'audience populaire du rap est nécessairement limitée, d'autant plus dans un monde pré-numérique où se procurer des nouveautés musicales signifie avoir accès aux radios parisiennes qui les diffusent ou à des circuits privés d'importation (notamment en provenance des États-Unis). Si les premières statistiques ne sont disponibles qu'en 1997¹⁸, leur analyse révèle que le taux d'écoute du rap est alors aussi fort chez les enfants de cadres que chez les enfants d'ouvriers¹⁹. Cependant, les chiffres de 2008 indiquent une désaffection

17. Voir notamment le rôle du monde culturel et musical parisien dans les années 1980, notamment celui de la radio Nova, dans le développement de la pratique du rap : K. HAMMOU, *Une histoire du rap en France*, *op. cit.*, p. 64-69.

18. Cette sous-partie et les travaux cités s'appuient sur les enquêtes de 1997, 2008 et 2018 produites par le Département des études de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture à propos des pratiques culturelles des individus résidant en France.

19. Stéphanie MOLINERO, *Les Publics du rap. Enquête sociologique*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 18.

relative des classes supérieures : bien que l'écoute du rap ait massivement progressé – trois fois plus de Français disent écouter du rap en 2008 qu'en 1997 –, il est désormais consommé de façon privilégiée par les milieux populaires (voir chapitre IV), et c'est chez les enfants de cadres que le taux d'écoute du rap est devenu le plus faible : « Contrairement à la fin des années 1990, le rap serait donc désormais un goût de classe (populaire) – et un dégoût de classe (supérieure²⁰) ». En observant les avis culturels *a priori* des lycéens, Tomas Legon décrit l'acuité avec laquelle les adolescents des classes supérieures identifient « avant même d'en avoir fait l'expérience les biens culturels qui semblent être destinés à une vulgarisation trop importante et/ou à un public aux goûts et aux rapports à la culture beaucoup plus populaires²¹ ». Cette localisation du rap²² au bas des hiérarchies de classe du goût musical permet de le qualifier de genre musical illégitime²³.

À la fin des années 2010, l'étude de la consommation musicale en France indique une pérennisation de l'écoute des musiques hip-hop. La nouvelle catégorie de perception des styles musicaux nommée « urbain » résiste particulièrement bien à la crise du disque (voir chapitre III), jusqu'à représenter une part substantielle du marché (près de 25 % du chiffre d'affaires des ventes et des consommations numériques de la musique enregistrée en France en 2016). Cette popularisation des musiques hip-hop dans la France des années 2010 est-elle de nouveau accompagnée d'un recul relatif de son écoute par les enfants des classes supérieures ? En 2018, l'écoute du rap et du RnB est, comme en 2008, doublement populaire : elle est plus répandue que jamais, car présente chez plus d'un résident de la France métropolitaine sur trois et chez près de 80 % des moins de 25 ans ; et elle est ancrée de façon privilégiée dans les milieux

20. Karim HAMMOU et Stéphanie MOLINERO, « Plus populaire que jamais ? Réception et illégitimation culturelle du rap en France (1997-2008) », dans Caroline GIRON-PANEL, Jean-Claude YON et Solveig SERRE (dir.), *Les Publics des scènes musicales en France (XVIII^e-XX^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 125-144.

21. Tomas LEGON, *La Recherche du plaisir culturel. La construction des avis a priori en musique et cinéma chez les lycéens*, thèse de sociologie, EHESS, Paris, 2014, p. 209.

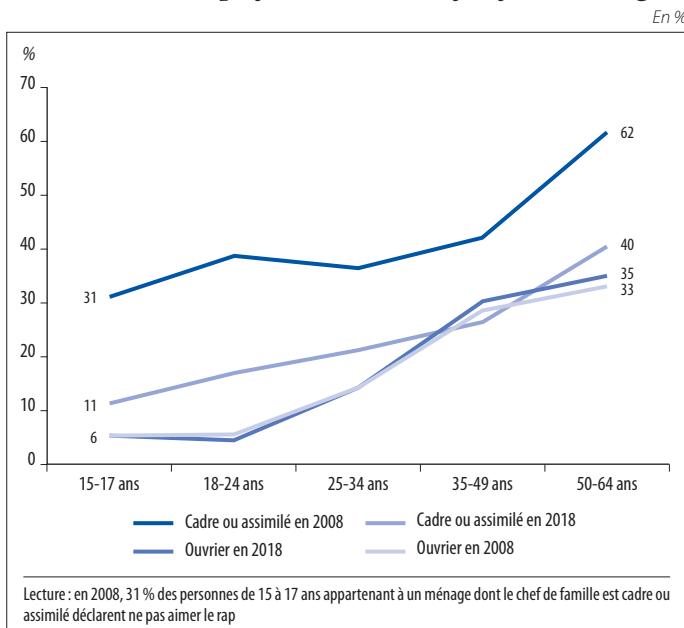
22. Et, dans une moindre mesure, de la « variété internationale et RnB » ainsi que des « musiques électroniques, techno ».

23. Nicolas ROBETTE et Olivier ROUEFF, « An eclectic eclecticism: methodological and theoretical issues about the quantification of cultural omnivorism », *Poetics*, vol. 47, 2014, p. 32.

*40 ans de musiques hip-hop en France:
(il)légitimation, institutionnalisation et patrimonialisation*

populaires. Cependant, la baisse du rejet du rap est spectaculaire, dans la population générale (en 2008, le rap est rejeté par 48 % de la population, contre seulement 32 % en 2018), mais aussi chez les cadres, qui déclarent beaucoup moins qu'en 2008 ne pas aimer le rap et – mis à part pour la tranche des 18-24 ans – expriment un dégoût dans des proportions proches de celles des ouvriers²⁴.

Graphique 1 – Évolution du dégoût pour le rap entre 2008 et 2018, selon la profession ou catégorie socioprofessionnelle du chef de famille et l'âge



Source : enquêtes « Pratiques culturelles » 2008 et 2018, Deps-doc, ministère de la Culture, 2022

24. Il faut signaler que cette baisse du dégoût concerne d'autres genres musicaux et que l'évolution est notable pour les autres genres fréquemment rejettés : le metal (de 57 % en 2008 à 48 %), l'électro (de 40 % à 25 %), l'opéra (de 39 % à 30 %). Elle correspond probablement à une transformation du rapport à l'expression du dégoût musical en général ainsi qu'à un effet de questionnaire. En 2008, la question posée était : « Dans cette liste, y a-t-il des genres de musique que vous n'écoutez jamais parce que vous savez qu'ils ne vous plairont pas ? » ; en 2018 : « Dans cette liste, y a-t-il des genres de musiques que vous n'aimez pas du tout ? »

Si les cadres constituent, après les agriculteurs, le groupe socioprofessionnel le moins réceptif au rap, les écarts avec les autres catégories sociales se sont réduits. Ainsi, le rap, notamment privilégié dans les milieux ouvriers, et le RnB, privilégié dans les milieux ouvriers et employés, sont (toujours) des musiques populaires en 2018, mais leurs publics se massifient tout en poursuivant leur diversification (voir chapitre iv, tableau 1).

Les distinctions internes aux genres musicaux comme indicateurs des nouvelles logiques distinctives

Si en 2018 les musiques hip-hop sont écoutées par 38 % de la population, avec des taux au-dessus de la moyenne pour les cadres, les indépendants ou les ouvriers, c'est du côté des distinctions internes qu'il faut regarder où se jouent les nouvelles frontières du « goût dominant » entre certains artistes ou esthétiques spécifiques. Des distinctions notables existent entre les genres associés aux musiques hip-hop : alors que le rap a progressé parmi les genres préférés de la population générale en France (de 4 % à 8 %), le RnB, lui, a baissé (de 4 % à 2 %). La différence de morphologie des publics du rap et du RnB s'explique notamment par des logiques de distinction de sexe. Les facteurs d'explication de l'inégal engagement dans l'écoute des musiques hip-hop se logent dans les logiques d'« identité ouvrière » et de « distinctions masculines » qui marquent ses publics (voir chapitre iv). Concernant l'écoute du RnB, on constate un désengagement beaucoup plus important des cadres, notamment des hommes cadres, qui lui attribuent une plus faible valeur culturelle en s'en détournant. Le RnB, comme les variétés françaises, cumule les attributs dévalorisants du « vulgaire », du « commercial » et du « féminin », attributs particulièrement répulsifs aux yeux des publics masculins et issus des catégories sociales supérieures. Dans les années 2000, Florence Eloy et Tomas Legon soulignent le clivage de l'écoute du RnB selon le sexe chez les collégiens²⁵, prolongeant le constat de Dominique Pasquier :

25. Florence ELOY et Tomas LEGON, « Les formes de distinction parmi les jeunes auditeurs de rap et de r'n'b : d'une sociologie de la consommation à une sociologie de la réception », *Volume!*, vol. 17, n° 2, 2020, p. 167-183.

Si des biens culturels masculins peuvent être perçus comme désirables par les filles au moment de l'adolescence, la réciproque n'est pas vraie, avec un certain rejet masculin des goûts associés au féminin²⁶.

Des lignes de clivage intra-genre existent également et sont visibles chez les auditeurs de rap. En 2008, les amateurs de rap issus des classes supérieures préfèrent indiquer, dans les questions ouvertes, leur goût pour le « hip-hop » plutôt que pour le « rap », affichant ainsi un attrait pour le rap américain ; associée à leur absence d'écoute de la radio Skyrock, cette préférence révèle notamment que « la désaffection des classes supérieures pour le rap semble donc étroitement liée au rap français²⁷ ».

Les logiques distinctives intra-genre apparaissent aussi lorsque sont étudiés les goûts et les dégoûts pour des artistes spécifiques, révélant que les processus de légitimation du genre musical ne bénéficient jamais à l'ensemble des artistes qui s'y rattachent. Dans les années 2000, Stéphanie Molinero montre que l'appartenance à une classe sociale peut expliquer le goût pour la moitié des artistes les plus cités par les amateurs de rap : les publics populaires s'attachent davantage aux groupes et rappeurs Sniper, 113 ou Rohff, tandis que les publics issus des classes moyennes et supérieures préfèrent les groupes La Caution, Svinkels ou TTC²⁸. Les premiers préfèrent « des artistes dont les textes rendent compte de la domination sociale » et dont les « productions musicales se réfèrent à des codes connus (alternance couplet refrain, refrains chantés) » ; les seconds privilégent les productions musicales qui « témoignent d'une originalité », qui se « réfèrent d'ailleurs à des genres musicaux plus légitimes (jazz, rock, musiques électroniques²⁹) ». Cependant, certaines productions musicales touchent l'ensemble des classes sociales : celles de certains artistes dits « « underground » (Fabe, Assassin, La Rumeur) et celles particulièrement inscrites dans « le circuit de production et de diffusion

26. Dominique PASQUIER, *Cultures lycéennes. La tyrannie de la majorité*, Paris, Autrement, 2005, citée par F. ELOY et T. LEGON, « Les formes de distinction parmi les jeunes auditeurs de rap et de r'n'b », art. cité.

27. K. HAMMOU et S. MOLINERO, « Plus populaire que jamais? », art. cité.

28. S. MOLINERO, *Les Publics du rap*, op. cit., p. 204.

29. *Ibid.*, p. 228.

massive du disque (NTM, IAM, Oxmo Puccino, MC Solaar, Diam's³⁰).

À la fin des années 2010, l'enquête de Julien Boyadjian³¹ sur les goûts culturels des publics étudiants illustre la persistance et le renouvellement d'un goût de classe pour certains artistes³². Quelle que soit la formation de l'enseignement supérieur qu'ils suivent, les étudiants déclarent écouter le plus souvent des artistes attachés au genre rap. Mais en ce qui concerne les « formations élitistes », les rappeurs le plus souvent cités – Lomepal et Orelsan – sont des artistes blancs issus de la petite bourgeoisie culturelle³³, bénéficiant d'une reconnaissance de la presse culturelle généraliste et d'une programmation en dehors des seules radios musicales jeunes. Au contraire, au sein des formations populaires, les rappeurs les plus cités – Nino, Jul, Booba, Lacrim, PNL et Gims – sont des artistes souvent racisés, issus de milieux plus modestes et programmés principalement par les radios jeunes spécialisées dans la diffusion des musiques urbaines. Un rappeur apparaît toutefois dans les préférences des deux groupes : Damso, qui bénéficie d'une forte popularité au sein de toutes les formations étudiées grâce à une « multipositionnalité dans le champ musical³⁴ », entre couverture médiatique des *Inrockuptibles* et parrainage du rappeur Booba. En revanche, le rappeur Jul est un marqueur d'« indignité culturelle » : massivement cité par les étudiants de formations populaires, il n'apparaît pas dans les préférences des étudiants des

30. *Ibid.*, p. 238.

31. Julien BOYADJIAN, « Au-delà des nomenclatures de genres. Une analyse comparative des goûts musicaux des publics étudiants », *Politiques de communication*, n° 13, 2019, p. 97-125.

32. Tout comme nous pouvons l'observer dans les résultats de l'enquête « Pratiques culturelles » de 2018 avec une logique de genre et de classe dans la répartition des goûts pour Booba et NTM (voir chapitre iv).

33. Pierre Bourdieu évoque l'existence d'une « petite bourgeoisie ascendante » qui fait état d'une « bonne volonté culturelle ». Voir P. BOURDIEU, *La Distinction*, *op. cit.*, p. 367. Certains sociologues, dont dernièrement Ivan Bruneau et Nicolas Renahy, font le choix de la redéfinir comme « petite bourgeoisie culturelle [...] tant du fait de sa pérennisation que du prolongement de ses principes de différenciation à l'égard de la petite bourgeoisie d'exécution ». Voir Ivan BRUNEAU et Nicolas RENAHY, « Une petite bourgeoisie au pouvoir. Sur le renouvellement des élus en milieu rural », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 191-192, n° 1-2, 2012, p. 48-67.

34. J. BOYADJIAN, « Au-delà des nomenclatures de genres », art. cité, p. 121.

formations élitistes, qui expriment en entretien leur dégoût de l'esthétique ou des styles de vie prêtés aux publics de Jul.

L'homologie entre goûts culturels et structure sociale n'est pas la seule façon de saisir la légitimité culturelle d'un genre musical. Ce modèle de légitimité culturelle développé par Bourdieu en 1979 est en effet « perturbé³⁵ » depuis les années 1990 par les travaux sur l'éclectisme des consommations culturelles. Ces derniers indiquent que si les genres savants sont écoutés majoritairement par les classes supérieures, celles-ci écoutent également et significativement les genres populaires³⁶. La distinction ne se joue donc plus – seulement – dans le fait de consommer des objets culturels rares, elle se manifeste aussi dans les modes de consommation des objets culturels populaires et commerciaux. Les modes de consommation distinctifs des classes supérieures décrits ici se définissent à la fois par l'« omnivorisme³⁷ » (les classes supérieures écoutent tout aussi bien des artistes légitimes et des artistes moins légitimes) et par des façons de consommer et de justifier cette consommation (il existe de nombreuses manières d'écouter Damso, par exemple en s'attachant davantage aux paroles ou au flow³⁸, et d'exposer son goût pour cet artiste). Enfin, si une majorité des jeunes interrogés à la fin des années 2010 indiquent écouter du rap, ce ne sont pas les mêmes rappeurs qui sont écoutés selon la classe sociale des enquêtés : il devient alors crucial de distinguer les logiques de légitimation des genres artistiques de celles, différenciées, des artistes appartenant à ces genres artistiques.

35. P. COULANGEON, « La stratification sociale des goûts musicaux », art. cité, p. 4 ; voir aussi Bernard LAHIRE, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

36. Philippe COULANGEON, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte, 2010, p. 57-60.

37. Richard PETERSON, « Understanding audience segmentation: from elite and mass to omnivore and univore », *Poetics*, vol. 21, 1992, p. 243-258.

38. S. MOLINERO, *Les Publics du rap*, op. cit., p. 183.

Une légitimation artistique des musiques hip-hop initiée par le marché

Dans *La Distinction*³⁹, Pierre Bourdieu suggère que les œuvres et les artistes ne sont pas légitimés culturellement par le marché au sens de leur succès économique : un genre populaire (et donc illégitime) est justement un genre qui séduit une grande part du public et qui, parce qu'il est répandu, ne délivre pas de profits de distinction à celui qui le consomme. Dans *Les Règles de l'art*⁴⁰, Bourdieu formule pourtant une autre proposition : celle de voir comment les champs artistiques participent à la création de la valeur des œuvres, et donc à leur légitimation artistique. Ici, il s'agit donc de voir comment l'industrie de la musique a donné aux musiques hip-hop ses premières institutions, dont la construction a été rendue possible par les performances économiques du secteur, permettant aux genres en question de se produire, de se diffuser et de durer. La pérennisation du marché de production et le traitement des prescripteurs en matière de musiques hip-hop agissent progressivement dans le sens d'un mouvement de légitimation artistique, examiné dans cette partie.

Écriture et exploitation marchande d'un « grand récit » du rap français

Émergentes au début des années 1990 dans les industries musicales françaises, perçues comme un phénomène de mode par les professionnels du secteur, les musiques hip-hop s'y sont durablement établies et y ont pris une place croissante. Ce processus s'appuie sur la capacité des acteurs du hip-hop à initier et à faire durer des « lieux propres⁴¹ », c'est-à-dire des structures dédiées au monde du rap et offrant à ses acteurs les moyens d'une autonomie relative, sur la base des opportunités ponctuelles ouvertes par des tiers, en particulier les majors de l'industrie du disque. Cette structuration d'un réseau d'acteurs se pérennise et permet de limiter la « position de faiblesse [des artistes de rap]

39. P. BOURDIEU, *La Distinction*, *op. cit.*

40. P. BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*

41. K. HAMMOU, *Une histoire du rap en France*, *op. cit.*, p. 146.

dans l'industrie du disque⁴² ». Espace social composé de l'archipel de ces lieux propres, le monde professionnel du rap constitue un appui décisif pour la production d'une offre discographique qui échappe en partie au contrôle des majors du disque dès le milieu des années 1990. Ces nouvelles chaînes de coopération aménagent l'exploitation marchande durable des œuvres relevant de ces genres musicaux, et le font d'une nouvelle façon : le rap français, en particulier, ne se voit plus défini comme un bien culturel relevant simplement de l'effet de mode, comme dans les années 1980, ni comme un symptôme de problèmes publics, mais comme une « avant-garde oppositionnelle » alliant posture contestataire et ambition novatrice sur le plan esthétique⁴³. À partir d'un tel cadrage, des acteurs des industries musicales mettent en place des logiques de catalogue (le label Hostile au sein de Virgin Music/EMI, notamment), pariant sur des avant-gardes artistiques susceptibles de rencontrer un succès commercial à moyen terme. Ces acteurs ont la particularité de s'appuyer sur l'expertise esthétique et marchande de ce qui émerge alors comme un monde social du rap français, et plus particulièrement sur certains de ses artistes entrepreneurs. C'est notamment par ces chaînes de coopération que le RnB français se développe à son tour dans les industries musicales françaises (voir introduction).

Vingt ans plus tard, et malgré de grands renouvellements, un tel maillage de lieux propres perdure⁴⁴ (voir chapitre III). Cette pérennisation est la première condition pour que des logiques de légitimation puissent émerger. Elle permet en effet le jeu croisé du renouvellement artistique lié au vieillissement d'avant-gardes successives, mais aussi de l'exploitation des œuvres du passé – opérations cruciales pour la patrimonialisation dans le domaine de la musique enregistrée. Ainsi, comme pour la littérature, la patrimonialisation musicale s'opère par le biais d'instances nombreuses

42. *Ibid.*, p. 143-145.

43. K. HAMMOU, « Mainstreaming French rap music », art. cité.

44. Par exemple, toute une kyrielle de labels d'artistes (Din Records, 92i Records, QLF Records, etc.), mais aussi des labels appartenant aux majors du disque et produisant du rap avec à leur tête des directeurs artistiques spécialisés (Def Jam France ou Affranchis Music chez Universal, Wati B chez Sony Music ou le pôle urbain de chez Polydor).

et centralisées⁴⁵, dont un nombre significatif suit des logiques en partie marchandes. Dès le milieu des années 2000, des producteurs musicaux mobilisent ainsi une logique patrimoniale : qu'ils soient issus du rap ou qu'ils aient construit des étapes clés de leur carrière grâce au rap, ils multiplient les best of d'artistes et les rééditions, mais aussi la célébration de leurs propres catalogues, à l'image du label Hostile qui publie dès 2004 un DVD intitulé « Hostile Hip Hop Anthologie » et qui fête en 2012 les vingt ans de la compilation *Rapattitude* avec un livre illustré accompagné d'un triple CD⁴⁶.

Dans les années 2010, ces initiatives participent à la construction d'un « grand récit⁴⁷ » du rap français dont l'une des pierres d'angle est un discours sur un « âge d'or », généralement situé dans la seconde moitié des années 1990, qui fait l'objet de multiples célébrations. Emblématique de ces logiques, la tournée « L'âge d'or du rap français » réunit en 2016 et 2017 une trentaine d'artistes rap (Ménélik, Passi, Busta Flex, Oxmo Puccino, etc.), ragga (Nèg' Marrons, Nuttea) et RnB (K-Reen, Matt Houston, etc.) ayant rencontré le succès entre les années 1990 et le début des années 2000. Initiée par Valérie Atlan, productrice d'événements musicaux et ancienne rédactrice en chef du magazine hip-hop *Radikal*, la tournée comprend une dizaine de dates et donne lieu à la publication d'un double album⁴⁸.

Ce processus de patrimonialisation, initié depuis le monde social du rap français, l'excède progressivement. On assiste ainsi à la multiplication de reprises de « classiques » du genre à destination du grand public, pratique jusque-là cantonnée au monde du rap et demeurée confidentielle⁴⁹. Popularisées notamment par des émissions de télécrochet comme « Star Academy », ces

45. Marcela SCIBIORSKA, Mathilde LABBÉ et David MARTENS, « Patrimonialisations de la littérature. Institutions, médiations, instrumentalisations », *Culture & musées*, n° 38, 2021, p. 12.

46. Collectif, *Rapattitude*, Hostile Records/EMI, 2012.

47. Jacques CHEYRONNAUD, « Le genre artistique comme théorisation. La mise en genre du music-hall », dans Emmanuel PEDLER et Jacques CHEYRONNAUD (dir.), *Théories ordinaires*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2013, p. 171-190.

48. Collectif, *L'âge d'or du rap français*, Warner Music France, 2017.

49. Voir Karim HAMMOU, « Patrimonialisation d'un genre musical (1) », *Sur un son rap*, 17 janvier 2010 [en ligne].

reprises conduisent à la création de nouveaux morceaux, comme « Angela » de Hatik en 2019, reprise du titre du groupe Saïan Supa Crew⁵⁰ (1999), ou « Du mal à te dire⁵¹ » de Dinos et Damso en 2020, à partir du titre RnB « J'ai des choses à te dire » de Pearl (2003). Enfin, dernièrement, la production d'un film de fiction sur l'histoire du groupe NTM⁵² ou celle d'une série télévisée mettant en scène de nombreux acteurs du monde du rap⁵³ inscrivent davantage l'histoire du rap et de certains de ses acteurs dans la généalogie des figures d'artistes populaires patrimoniaux français.

La pérennisation des musiques hip-hop au sein des industries musicales et la patrimonialisation croissante de certaines de leurs œuvres et artistes par les structures de production, de promotion et de diffusion (discours sur les classiques, best of, rééditions, production de l'histoire du rap, etc.) produisent ainsi un nouveau cadrage de la vente de ces musiques, qui, associé à la diversité des publics, joue dans le sens de leur légitimation artistique.

La prescription comme légitimation : présence des musiques hip-hop au sein des prix musicaux et des médias culturels

L'examen systématique de certaines instances de consécration culturelle de la musique populaire en France, en l'occurrence les prix musicaux et les programmes culturels généralistes audio-visuels, permet de saisir la trajectoire de légitimation artistique des musiques hip-hop⁵⁴. En effet, le travail d'intermédiation des

50. Saïan Supa Crew, « Angela », *KLR*, Virgin/EMI, 1999 ; Hatik, « Angela », *Chaise pliante*, Lou Wood, 2019.

51. Pearl, « J'ai des choses à te dire », *Caramel & chocolat*, Sony, 2003 ; Dinos feat. Damso, « Du mal à te dire », *Stamina*, Universal Music, 2020.

52. Audrey ESTROUGO, *Suprémes*, Nord-Ouest Films, Artémis Productions, Sony, 2021.

53. La série *Validé* de Franck Gastambide, produite et diffusée par Canal + en 2020 et 2021.

54. Cette partie s'appuie sur les données produites dans le cadre d'une enquête dont la méthodologie a été exposée dans Karim HAMMOU et Marie SONNETTE, « Mesurer les processus d'(il)légitimation des musiques hip-hop en France. Méthodologie et premiers résultats d'une recherche en cours sur la période 1990-2019 », *Volume!*, vol. 17, n° 2, 2020, p. 99-127.

prescripteurs produit une hiérarchie de l'offre musicale, essentielle pour les processus de légitimation⁵⁵.

Dès le milieu des années 1990, plusieurs prix remis à des musiciens et à des compositeurs de musiques hip-hop participent à leur reconnaissance par les pairs, avant que des catégories de récompense spécifiquement dédiées à ces musiques ne voient le jour. Deux types de régime d'opinion⁵⁶ encadrent ces prix : un régime d'opinion experte, qui voit des professionnels indiquer et prescrire le « meilleur » objet culturel selon une « excellence artistique » ; un régime d'opinion commune, qui voit le public déterminer par sa consommation ou son vote un « rangement » des œuvres et prescrire ainsi une « excellence démocratique⁵⁷ ». Les Victoires de la musique notamment participent à une certification experte des œuvres, promue par le vote des pairs.

Initiées par des producteurs audiovisuels et par le ministre de la Culture Jack Lang, réunissant un jury composé de professionnels du secteur musical (producteurs discographiques, producteurs de spectacles, auteurs, compositeurs, interprètes, etc.) et diffusées sur une chaîne publique depuis leur création en 1985, les Victoires de la musique sont une cérémonie située à l'interface du marché et des politiques publiques, qui consacre le travail des artistes au sein de l'industrie musicale. Les prix sont alors des prescripteurs essentiels : en récompensant des artistes qui bénéficient déjà d'un certain succès commercial, ils renforcent ce dernier⁵⁸. Alors que les musiques hip-hop sont déjà très présentes dans le cadre des prix relevant de l'« expertise démocratique » grâce au vote du public (NRJ Music Awards ou MTV Music Awards notamment), le renforcement significatif de leur présence au sein des Victoires

55. Wenceslas LIZÉ, Delphine NAUDIER et Séverine SOFIO, « Introduction », dans Wenceslas LIZÉ, Delphine NAUDIER et Séverine SOFIO (dir.), *Les Stratégies de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2014, p. i-xvii.

56. Lucien KARPIK, *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007.

57. Tomas LEGON, « Comprendre la confiance accordée aux différents prescripteurs musicaux "professionnels". Le cas du public lycéen », dans Irina KIRCHBERG et Alexandre ROBERT (dir.), *Bourdieu et la musique*, Paris, Delatour, 2019, p. 63-77.

58. Sylvie DUCAS, « Prix littéraires en France. Consécration ou désacralisation de l'auteur? », *ConTEXTE*, vol. 7, 2010, p. 6 [en ligne].

de la musique est exemplaire de l’ancrage croissant de la position des artistes hip-hop au sein de la profession⁵⁹.

Au début des années 1990, les médias télévisuels généralistes comme la presse quotidienne nationale accordent aux musiques hip-hop, alors résumées au rap, un traitement particulièrement dévalorisant du point de vue de la légitimité artistique en les situant entre l’effet de mode et le symptôme de problèmes sociaux stigmatisants⁶⁰. Durant les années qui suivent, les cadrages se diversifient et accordent une reconnaissance à certains artistes, mais souvent en les valorisant par contraste avec l’ensemble du rap⁶¹ ou en réservant l’appréciation esthétique aux disciplines non musicales du hip-hop⁶². La dernière décennie est marquée par certaines transformations : les enjeux de rajeunissement de l’audience et de pérennisation de la position incontournable des principaux médias culturels généralistes passent parfois par l’ouverture de l’antenne aux musiques hip-hop. Jocelyn Perrotin, directeur de la musique de France Inter, affirme avoir fait entrer le rap dans la playlist de sa chaîne pour rajeunir l’antenne et se rapprocher de la part de marché occupée par le genre en France⁶³. Dans les matinales culturelles de France Inter, l’hybridation des profils des invités témoigne d’un brouillage des frontières de la culture légitime dominante⁶⁴ par les instances contemporaines de cette légitimation, au profit d’un « éclectisme éclairé⁶⁵ » mêlant savant et populaire. Le producteur de l’émission « Boomerang », Augustin Trapenard, invite quelques artistes de rap absents des ondes du service public malgré leur succès commercial (Booba, Sofiane, Moha La Squale, Damso, etc.) :

59. Les artistes hip-hop représentent jusqu’à 45 % des artistes nommés aux Victoires de la musique en 2019 : K. HAMMOU et M. SONNETTE, « Mesurer les processus d’(il) légitimation des musiques hip-hop en France », art. cité.

60. K. HAMMOU, *Une histoire du rap en France*, *op. cit.*, p. 70-90.

61. Anthony PEQUEUX, *Le Rap public : à l’épreuve sérieuse des institutions et nonchalante de ses publics. Contribution à une socio-anthropologie du rap*, mémoire de DEA en sciences sociales, EHESS, Marseille, 2000.

62. Roberta SHAPIRO, « L’émergence d’une critique artistique. La danse hip-hop », *Sociologie de l’art - OPuS*, n° 3, 2004, p. 26.

63. Entretien réalisé par Marie Sonnette le 22 mars 2019.

64. B. LAHIRE, *La Culture des individus*, *op. cit.*, p. 135.

65. P. COULANGEON, « La stratification sociale des goûts musicaux », art. cité, p. 17.

Plus que l'augmentation des invitations, c'est leur diversification qui est intéressante, tant les matinales culturelles de France Inter se sont concentrées essentiellement pendant les années 2000 sur cinq artistes ou groupes de rap (MC Solaar, IAM, NTM, Oxmo Puccino, Abd al Malik⁶⁶).

Désormais, et sans abolir tout effet de sélection, les principaux prix ainsi que les médias prescripteurs diversifient les artistes des musiques hip-hop qu'ils valorisent artistiquement.

Le renforcement de la présence des artistes hip-hop au sein des instances de consécration de la musique populaire en France, associée à la diversité et à la massification des publics ainsi qu'à la pérennisation de ses conditions de production, suggère un processus de légitimation artistique des musiques hip-hop enclenché par le marché⁶⁷. Cependant, cela n'indique ni que ce processus est achevé ni qu'il est définitif. La consécration de certains artistes ne signifie pas la légitimation du genre hip-hop dans son ensemble : certains peuvent être valorisés en tant qu'exceptions au sein de leur genre musical, et la mise en scène de cette exceptionnalité peut devenir prétexte à la dévalorisation du genre⁶⁸. Surtout, des distinctions inter- et intra-genre viennent démontrer que des formes de hiérarchisation sociale, liées aux appartéances de classe et de genre des publics ainsi qu'aux assignations raciales des producteurs, perdurent dans l'écoute des musiques hip-hop malgré la diversité de leur consommation.

En regardant dans le détail, on s'aperçoit que la métacatégorie des « musiques urbaines » permet une légitimation ambivalente de l'ensemble des genres associés (voir introduction). Cette dernière « participe à la fois [à une] diversification des formes musicales et [à une] euphémisation des stigmates qui pèsent sur les genres rap et RnB, sans qu'il soit possible d'écartier l'hypothèse d'une substitution de certains artistes, eux-mêmes plus légitimes, à d'autres. [...] Derrière les transformations génériques et leurs effets de légitimation artistique, ce sont bien les formes d'altérisation des biens

66. K. HAMMOU et M. SONNETTE, « Mesurer les processus d'(il)légitimation des musiques hip-hop en France », art. cité.

67. *Ibid.*

68. A. PECQUEUX, *Le Rap public, op. cit.*

culturels qui sont susceptibles d'évoluer⁶⁹. » Si le genre rap gagne en légitimité, ce n'est pas le cas du RnB, qui se voit dévalorisé par l'image sociale de son public, réputé être composé de jeunes femmes des classes populaires (voir chapitre iv). La légitimation d'un genre ne peut pas uniquement être rapportée à l'homologie entre la morphologie des classes sociales de ses publics et leur position hiérarchique ; l'homologie entre la domination de genre des publics réputés féminins et la domination du genre musical est également une variable à prendre en compte⁷⁰. La conversion de la différence de sexe en hiérarchie artistique dans le monde du rap a déjà été notée concernant la comparaison de réception critique et esthétique des artistes Booba et Diams, qui valorise une supposée « autonomie artistique » du premier face à une « popularité mainstream » de la seconde⁷¹.

Enfin, la présence du rap dans le paysage culturel français ne le prémunît pas contre la persistance des processus d'altérisation de la majorité de ses producteurs. Dans son enquête sur le traitement du rap par la presse généraliste de 2000 à 2018, Marion Dalibert indique que la représentation médiatique des rappeurs est avant tout associée à l'ethnicité, à la racialisation et à la classe sociale, dévalorisant les rappeurs non blancs, alors dissociés d'un « Nous » occidental, au profit de certains rappeurs blancs, valorisés au détriment du genre musical⁷². Ces logiques de racialisation participent à un certain nombre de processus persistants d'illégitimation du rap depuis trente ans. Ces processus sont particulièrement atypiques si on les compare à ceux concernant d'autres genres musicaux plus anciens (jazz, rock, etc.) : ils

69. K. HAMMOU et M. SONNETTE, « Mesurer les processus d'(il)légitimation des musiques hip-hop en France », art. cité.

70. Viviane ALBENGA, « Le genre de “la distinction” : la construction réciproque du genre, de la classe et de la légitimité littéraire dans les pratiques collectives de lecture », *Sociétés & représentations*, n° 24, 2007, p. 161-176 ; Camille Noûs, Nicolas ROBETTE et Olivier ROUEFF, « La structure multidimensionnelle des goûts », *Biens symboliques / Symbolic Goods*, n° 8, 2021 [en ligne].

71. Karim HAMMOU, « Prises et “décrochages” de genre : la réception critique de Diam's et Booba dans les années 2000 », dans Marie BUSCATTO, Marie LEONTSINI et Delphine NAUDIER (dir.), *Du genre dans la critique d'art / Gender in Art Criticism*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2017, p. 95-107.

72. Marion DALIBERT, « Les masculinités ethnoracialisées des rappeur-se-s dans la presse », *Mouvements*, n° 96, 2018, p. 22-28.

pourraient s'expliquer « par [la] localisation sociale [du rap] au cœur de rapports sociaux postcoloniaux⁷³ ».

Ainsi, le marché s'est saisi de cette altérisation, puisque certains producteurs discographiques ont poursuivi une stratégie marchande qui définit le rap français comme une « musique de la rue », en produisant un « marketing de la marge⁷⁴ ». La naissance d'un segment professionnel racialisé au cœur de l'industrie de la musique (voir chapitre III) associe donc un mouvement de pérennisation marchande de la production des musiques hip-hop à un ancrage dans un imaginaire « exotisant » (voir introduction) de la production culturelle française, ce qui engendre un processus de légitimation instable. Favorisées par l'altérisation des acteurs des musiques hip-hop et de leurs productions, les controverses autour du genre rap sont encore nombreuses et rappellent les formes d'illégitimation politique et de pénalisation juridique qui s'exacerbent dans les années 2000⁷⁵. Les parties suivantes exposent comment ces traitements politiques, médiatiques et judiciaires des musiques hip-hop perpétuent leur illégitimation dans un contexte économique et culturel qui leur est pourtant favorable.

Institutionnalisation des musiques hip-hop : une légitimation ambivalente par les pouvoirs publics

Les politiques publiques en faveur des pratiques artistiques liées à l'émergence de la culture hip-hop (voir introduction) œuvrent dans des sens concurrents à des moments différents de leur histoire. Elles se déploient selon deux principales tendances historiques : dans un premier temps (années 1980 et 1990), prise en charge par les politiques sociales des artistes hip-hop, perçus comme un outil dans un objectif de prévention de la délinquance et d'encadrement de la jeunesse populaire ; dans un second temps (dès la fin des années 1990), soutien plus explicite des politiques culturelles aux créations hip-hop, intégrées aux dispositifs

73. K. HAMMOU et S. MOLINERO, « Plus populaire que jamais? », art. cité.

74. K. HAMMOU, « Mainstreaming French rap music », art. cité.

75. K. HAMMOU, *Une histoire du rap en France*, op. cit. ; M. SONNETTE, *Des manières critiques de faire du rap*, op. cit.

traditionnels relevant de leurs prérogatives. C'est ce parcours du traitement de la culture hip-hop, et plus particulièrement du genre rap, par les politiques publiques qui sont l'objet de cette partie. Ici, le terme « culture hip-hop » désigne une diversité de pratiques artistiques, en particulier la danse⁷⁶, le graffiti⁷⁷ et les musiques, qui ont connues une institutionnalisation commune, au moins dans un premier temps. Le passage d'une institutionnalisation en demi-teinte des cultures hip-hop par les politiques sociales et les politiques de la ville à une intégration de leurs pratiques par les politiques publiques de la culture occupe une place de premier plan dans la compréhension des processus de légitimation. En effet, si les premières renforcent l'illégitimation de ces créations et créateurs, reconnus avant tout pour leurs usages éducatifs, préventifs et occupationnels – consolidant ainsi leur assignation à la jeunesse populaire des banlieues –, les secondes amorcent une reconnaissance de leurs compétences esthétiques et deviennent un « vecteur de légitimation⁷⁸ », bien que les objectifs sociaux ne disparaissent pas des actions culturelles⁷⁹.

La prise en charge précoce du hip-hop par les politiques sociales et les politiques de la ville

Dès le début des années 1990, le nouveau gouvernement socialiste du second mandat de François Mitterrand se saisit du hip-hop comme d'un instrument d'action en faveur de la jeunesse⁸⁰. Au cœur de la première vague de décentralisation, les acteurs des politiques locales portent les objectifs sociaux et culturels du gouvernement et financent des programmes destinés

76. Sylvia FAURE et Marie-Carmen GARCIA, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris, La Dispute, 2005 ; Roberta SHAPIRO, « Du smurf au ballet : l'invention de la danse hip-hop », dans Nathalie HEINICH et Roberta SHAPIRO (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012, p. 171-192.

77. Vincent DUBOIS, « Action culturelle/action sociale. Les limites d'une frontière », *Revue française des affaires sociales*, n° 2, 1994, p. 27-42 ; Julie VASLIN, *Gouverner les graffiti*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2021.

78. Vincent DUBOIS, « Légitimation », *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse, 2001, p. 366-368.

79. V. DUBOIS, « Action culturelle/action sociale », art. cité.

80. K. HAMMOU, *Une histoire du rap en France*, op. cit.

à occuper les temps de loisir de la jeunesse populaire : ateliers d'écriture et ouverture de salles de répétition ou de studios d'enregistrement sont proposés au sein des quartiers pris en charge par les politiques de la ville. Alors que les cultures hip-hop sont présentes au cœur des centres-villes dans les années 1980, avec des points de ralliement officieux pour leurs pratiquants – la gare de Lyon-Part-Dieu à Lyon, la station de métro Vieux-Port – Hôtel de ville à Marseille, le quartier des Halles et l'esplanade du Trocadéro à Paris –, le tournant répressif des politiques publiques dans les années 1990 pousse ces pratiques artistiques, visibles dans l'espace public, vers les marges urbaines. On assiste à la « constitution de la visibilité de la jeunesse racisée en problème d'ordre public⁸¹ », et les discours politiques évoquent les bagarres, le vandalisme ou encore les affrontements entre bandes rivales ou groupes politiques pour justifier l'éviction des jeunes pratiquants hip-hop des centres-villes. Comme le relève Loïc Lafargue de Grangeneuve, le hip-hop est tout à la fois un problème et une solution : un problème public nécessitant de contrôler les pratiquants et leur occupation de l'espace public ; une solution offrant aux politiques sociales des leviers pour juguler cette partie de la jeunesse perçue comme déviant⁸². Les premiers acteurs publics à soutenir les pratiques du hip-hop sont donc des professionnels de l'éducation spécialisée ou de l'animation socioculturelle⁸³, qui œuvrent avec les financements de l'action sociale, voire avec ceux de la prévention de la délinquance⁸⁴. Si l'essor local du hip-hop s'appuie sur l'institutionnalisation des politiques de la ville dans les années 1990⁸⁵ et maintient « une partie [de ses] acteurs [...] dans une précarité durable » en faisant « obstacle à leur passage vers les politiques culturelles classiques⁸⁶ », il est aussi l'œuvre d'acteurs de terrain devenus des intermédiaires culturels du champ des politiques sociales, engagés dans le développement de ces disciplines artistiques. C'est notamment le cas en « banlieue

81. *Ibid.*

82. Loïc LAFARGUE DE GRANGENEUVE, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2008, p. 13.

83. *Ibid.*

84. K. HAMMOU, *Une histoire du rap en France*, *op. cit.*

85. L. LAFARGUE DE GRANGENEUVE, *Politique du hip-hop*, *op. cit.*, p. 23.

86. *Ibid.*, p. 61.

rouge », au sein de laquelle le soutien des politiques sociales ancre durablement le genre rap⁸⁷.

Dans le même temps, la reconnaissance artistique des cultures hip-hop à un haut niveau de l'État progresse, et les déclarations ostentatoires du ministre de la Culture Jack Lang – « Cette culture, moi j'y crois⁸⁸ » – participent à la politique de réhabilitation des cultures populaires opérée par son ministère depuis les années 1980 :

L'un des traits saillants de la politique ministérielle des « années Lang » a ainsi consisté en des stratégies visant à la reconnaissance de formes culturelles dominées [...] qui étaient jusque-là exclues des soutiens publics mais aussi du cercle de la légitimité culturelle⁸⁹.

Cependant, malgré des objectifs affichés de démocratie culturelle, les soutiens effectifs restent très marginaux, puisque les services culturels déconcentrés de l'État en région – les Drac – ne consacrent pas plus de 3 % de leur budget aux cultures populaires durant les années Lang⁹⁰. Lors de la seconde moitié des années 1990, certains équipements culturels centraux amorcent un accueil des cultures hip-hop en leur sein, contribuant à faire émerger la notion d'« urbain » en France (voir introduction), à l'instar de l'établissement public du parc et de la Grande Halle de la Villette, qui crée en 1996, sous la tutelle du ministère de la Culture, les Rencontres nationales de danses urbaines – qui deviennent en 1997 les Rencontres des cultures urbaines. Si les promoteurs de l'événement mènent un projet d'ampleur indubitablement lié à un processus de reconnaissance artistique du hip-hop, ils restent largement influencés par les enjeux sociaux assignés à ces pratiques culturelles :

Ce nouveau projet était atypique pour un établissement culturel implanté dans une grande capitale culturelle, mais juste limitrophe avec la banlieue la plus urbanisée, la plus problématique : le 93. Le projet se résume à travailler sur les liens art/culture/société : à partir

87. P. CLECH, « Une légitimation non linéaire du rap en banlieue rouge depuis 1990 », art. cité.

88. VSD, automne 1990, cité par K. HAMMOU, *Une histoire du rap en France*, op. cit.

89. V. DUBOIS, « Légitimation », art. cité.

90. Cité par L. LAFARGUE DE GRANGENEUVE, *Politique du hip-hop*, op. cit., p. 100.

de ce moment-là, c'était assez évident que nous allions travailler sur les cultures urbaines⁹¹.

Ces premières incursions au sein des institutions culturelles françaises mobilisent des professionnels qui produisent pour la première fois une grammaire esthétique des cultures hip-hop, attachées aux codes savants de la reconnaissance de la valeur artistique. La sélection des œuvres qui seront diffusées, financées ou promues est opérée par référence aux normes des disciplines légitimes⁹². Néanmoins, ces premières reconnaissances par l'institution concernent essentiellement la danse hip-hop et le graffiti, la musique rap pénétrant peu ces espaces dans les années 1990.

L'entrée tardive des musiques hip-hop dans le giron des politiques culturelles

Les années 2000 marquent une nouvelle ère du traitement des cultures hip-hop par les politiques culturelles. En 2006, le ministère de la Culture de Renaud Donnedieu de Vabres commande un rapport sur les cultures urbaines suite aux journées « Rue » qui se sont tenues au Grand Palais à Paris en octobre. Dans une lettre de mission, il demande à un groupe de personnalités de proposer des objectifs afin de favoriser « l'organisation de nouveaux événements mettant en scène les différentes formes de cultures urbaines dans les lieux culturels et les monuments emblématiques du patrimoine » pour que « s'engage durablement le processus de reconnaissance des cultures urbaines ». Chaque Drac nomme alors un référent « cultures urbaines » afin de recenser les acteurs des cultures hip-hop de son territoire. Dans le rapport « Mission cultures urbaines » rendu en 2007, trois principales propositions sont énoncées : mettre en place un réseau national d'experts permettant aux administrations de la culture de se doter « d'une capacité d'expertise » pour la sélection des projets présentés, car « l'excellence [...] doit être privilégiée » ; ouvrir davantage les institutions culturelles « au-delà des manifestations ponctuelles » en

91. Entretien avec Philippe Mourrat, chef de projet de ces rencontres, réalisé par Marie Sonnette en octobre 2005.

92. L. LAFARGUE DE GRANGENEUVE, *Politique du hip-hop*, op. cit., p. 102 ; R. SHAPIRO, « Du smurf au ballet », art. cité.

intégrant les cultures urbaines aux programmations courantes ; faciliter l'accès aux financements publics et privés.

La reconnaissance des politiques publiques de la culture à un niveau national est concomitante d'une reconnaissance par les collectivités territoriales, qui amorcent des politiques culturelles en faveur des musiques hip-hop. Dans les années 2000, la représentation de ces musiques est portée par des entreprises ou des associations locales financées par les services culturels des mairies et/ou par le ministère de la Culture, notamment dans le cadre d'événements ponctuels, comme des festivals dédiés dans des grandes villes⁹³. Tel Paris Hip Hop, créé en 2006, ces festivals promeuvent les scènes locales tout en valorisant l'image de leur ville à une échelle internationale⁹⁴. D'autres associations fortement territorialisées intègrent les musiques hip-hop au sein d'actions programmant plus largement des « musiques actuelles ». Zebrock en Seine-Saint-Denis et Sons d'hiver dans le Val-de-Marne « inscrivent le rap dans un champ artistique plus large⁹⁵ ». Elles œuvrent à la légitimation culturelle du genre aussi bien par la patrimonialisation – c'est le cas de Zebrock, qui cherche à « faire entrer le rap dans le répertoire de la chanson populaire » par le biais de ses programmes d'éducation artistique au collège – que par l'électisme croissant de la création artistique – comme Sons d'hiver, « qui encourage de nouvelles explorations musicales incluant le rap et les rappeurs⁹⁶ ».

La dernière décennie voit cette dynamique de reconnaissance progressive par les politiques publiques de la culture se poursuivre. Les années 2010 se caractérisent au niveau national par une prise en charge des musiques hip-hop au titre des « musiques actuelles » (aussi bien de la part de l'Irma que du CNM ou de la Direction générale de la création artistique du ministère de la Culture) et au niveau local par des politiques municipales

93. Vincent BECQUET, « Acquérir une légitimité. Défiance et promotion du Flow par les musiciens lillois du rap », *Volume!*, vol 17, n° 2, 2020, p. 150.

94. Séverin GUILLARD, *Musique, villes et scènes. Localisation et production de l'authenticité dans le rap en France et aux États-Unis*, thèse de géographie, université Paris-Est Créteil, 2016, p. 423.

95. P. CLECH, « Une légitimation non linéaire du rap en banlieue rouge depuis 1990 », art. cité, p. 144.

96. *Ibid.*

volontaristes. Nationalement, le soutien du ministère aux acteurs des musiques hip-hop permet la structuration d'un réseau à la croisée des milieux artistiques, de l'industrie de la musique et des milieux institutionnels, tel le Buzz Booster, un dispositif d'accompagnement d'artistes hip-hop sélectionnés par un concours régional, puis national, soutenu aussi bien par l'État (le ministère de la Culture et certaines Drac notamment) et les collectivités territoriales (des villes, des Régions ou des départements) que par les professionnels du monde de la musique (la radio Mouv', les producteurs de spectacles Yuma Prod) ou de nombreuses scènes de musiques actuelles (Smac). Localement, « c'est à l'échelle des villes qu'un troisième temps des politiques publiques du rap émerge : celui des équipements⁹⁷ ». Trois grandes municipalités proposent le financement de lieux dédiés aux musiques et aux cultures hip-hop : Lille, qui crée Le Flow en 2014 ; Paris, qui crée La Place en 2016 ; et Marseille, qui envisage l'ouverture d'une « Maison du hip-hop » après la première édition d'un festival en 2021⁹⁸. L'émergence de ces lieux nourrit toutefois des « conflits d'authenticité⁹⁹ » qui opposent des acteurs du hip-hop aux acteurs politiques à l'origine des projets, les premiers faisant part de leur inquiétude de voir ce genre musical dénaturé par une intégration aux institutions publiques et de perdre des financements associatifs au profit unique de l'équipement.

En quatre décennies, les musiques hip-hop ont fait l'objet d'une institutionnalisation progressive. Dans un premier temps prises en charge au seul motif de leur utilité sociale et politique, elles ont néanmoins bénéficié, de la part des politiques de la ville, d'une partie des appuis nécessaires à leur persistance. Une reconnaissance artistique et esthétique semblable à celle accordée à d'autres genres musicaux populaires contemporains est plus tardive, mais manifeste depuis les années 2010, comme en témoignent l'intégration des musiques hip-hop dans la programmation de certaines grandes institutions (expositions « Hip hop : du Bronx aux rues arabes » à l'Institut du monde arabe en 2015

97. V. BECQUET, « Acquérir une légitimité », art. cité, p. 150.

98. <https://www.lamarseillaise.fr/culture/une-maison-du-hip-hop-en-gestation-a-marseille-KB5333268>, consulté le 15/12/2021.

99. S. GUILLARD, *Musique, villes et scènes*, *op. cit.*, p. 419-481.

Le Flow à Lille: un équipement culturel pour le hip-hop

Vincent BECQUET*

À Lille, Le Flow – Centre eurorégional des cultures urbaines – est inauguré en octobre 2014. C'est le premier équipement municipal dédié aux pratiques du hip-hop en France, bien que son placement dans la catégorie floue des « cultures urbaines » (voir introduction) relève d'une ambiguïté de sens¹. Sa création s'inscrit dans un processus de mise en action publique locale de ce mouvement culturel à l'œuvre depuis trente ans, processus jalonné par des temps forts qui marquent l'évolution de l'intérêt des pouvoirs publics locaux pour les esthétiques du hip-hop.

La fin des années 1990 est marquée par de nombreuses créations d'associations spécialisées dans la promotion des différentes pratiques liées au hip-hop², qui deviennent les référents des pouvoirs publics. Sur cette base d'opérateurs identifiés, une cellule « Cultures urbaines » est créée au sein du service « Animation, jeunesse et sports » de la mairie de Lille en 2001. En 2007, les financements dédiés aux cultures urbaines sont transférés au pôle culture, dans un souci de reconnaissance culturelle. Les « cultures urbaines » deviennent un département à part entière au sein du pôle culture. Un rappeur local est nommé à sa direction, avec le statut de « chargé de mission des cultures urbaines ».

Les associations liées aux cultures urbaines ont ainsi, dès 2007, un interlocuteur attitré à la mairie de Lille et des possibilités de financement pour le développement de leurs projets. Ce département est mobilisé par le tissu associatif local pour exprimer des revendications et faire valoir l'importance des pratiques du hip-hop dans la vie culturelle locale. Manque d'accompagnement, difficulté d'accès aux salles de diffusion, permanence de stigmates, reconnaissance incomplète des qualités artistiques des acteurs: ces différents griefs construisent une demande sociale que les pouvoirs publics municipaux interprètent comme un besoin d'équipement.

Sept années s'écoulent entre l'annonce d'une maison du hip-hop en 2007 et sa réalisation en 2014. Pendant cette période, des réunions de consultation informent les acteurs concernés par le projet. Les participants, constitués ou non en associations, sont des représentants de la scène hip-hop locale. Certains d'entre eux se sont projetés dans la

* Vincent Becquet est doctorant en sciences politiques à l'université de Lille et rattaché au Ceraps (UMR 8026).

1. Claire CALOGIROU, « Réflexions autour des cultures urbaines », *Journal des anthropologues*, n° 102-103, 2005, p. 263-282.

2. L. LAFARGUE DE GRANGENEUVE, *Politique du hip-hop*, op. cit.

gestion du lieu (afin d'y trouver un emploi durable) ou dans la possibilité d'y installer leur association (afin d'y trouver un siège). Mais la mairie opte pour un fonctionnement en régie directe dont les modalités juridiques imposent que seuls les titulaires d'un concours de la fonction publique puissent y trouver un poste pérenne. Faute d'un tel statut, les acteurs hip-hop engagés à différents postes au sein de l'équipement ne le sont jamais plus de quelques mois. Dans les premières années de fonctionnement, leur présence précaire dans l'organigramme alimente un sentiment de dépossession vis-à-vis d'un lieu qu'ils estiment leur être dédié.

Trois axes de travail balisent alors les missions du Flow³. Le premier s'articule autour de la formation et de l'accompagnement à la professionnalisation des acteurs du hip-hop. Le deuxième vise la mise en réseau de ces acteurs et la constitution du lieu comme relais institutionnel. Le troisième est de promouvoir les différentes disciplines du hip-hop par la diffusion de spectacles, de concerts et d'expositions. Le Flow s'étend sur plus de 2 500 m² répartis sur cinq niveaux. Chaque discipline artistique y dispose d'un espace propre.

Pour la musique, Le Flow offre des services aux effets contrastés. Trois studios de répétition sont proposés en location. Leur accès est conditionné par l'inscription des usagers dans des structures légales, car le fonctionnement en régie directe implique l'aval systématique du service culturel de la municipalité. Le manque d'adéquation entre le temps court dans lequel s'organisent les sessions de répétition des musiciens hip-hop et le temps plus long de validation administrative de l'accès aux espaces participe à un phénomène de désaffection des studios. Après une année de négociations, le directeur de l'équipement obtient le droit de signer lui-même les conventions qui permettent aux usagers d'accéder aux studios, réduisant le temps de la procédure.

Le Flow propose également aux différentes associations hip-hop un dispositif de prestations gratuites pour l'organisation de concerts : prêt de la salle de spectacles, service de sécurité, service technique et nettoyage des espaces. Les recettes du bar et de la billetterie sont reversées à l'association, qui n'a à sa charge que le défraiement et le cachet de l'artiste. À Lille, seul Le Flow propose une offre aussi avantageuse aux acteurs du hip-hop, qui se dirigent logiquement vers cette structure.

Cette institutionnalisation des musiques hip-hop à Lille aboutit ainsi à une concentration des ressources publiques locales (financières et spatiales), qui donne une place de choix au Flow, au risque d'en faire un guichet unique freinant l'existence d'autres lieux et d'en conditionner l'accès aux subsides municipaux. Ainsi, pour le rappeur Ismaël Metis :

3. Dossier de presse pour la présentation du Centre eurorégional des cultures urbaines de la ville de Lille, 2010.

L'argent, il aurait fallu le mettre dans les assos qui sont en place. [...] Je préfère avoir dix interlocuteurs qu'un seul⁴.

Ces propos entrent alors en résonance avec ceux de Marion Gautier, adjointe déléguée à la culture de la mairie de Lille quand elle indique :

Dans les priorités politiques de la ville de Lille, y a la volonté d'accompagner la création, les projets associatifs, etc. Y a aussi le fait de faire vivre ses équipements. Moi, je ne peux pas avoir des équipements dans lesquels il ne se passe rien [...]. Donc dans les subventions, un des axes forts, c'est le fait d'avoir un certain nombre d'actions [...], et notamment avec Le Flow⁵.

L'ouverture de l'équipement peut se lire comme une opération de substitution à des structures associatives d'une structure municipale en ce sens qu'elle concrétise physiquement, sur le temps long et au-delà de ses seuls destinataires présumés, la place qu'entend occuper la mairie dans les affaires locales du hip-hop.

4. Entretien réalisé par Vincent Becquet le 02/11/2015.

5. Entretien réalisé par Vincent Becquet le 21/07/2016.

ou « Hip-Hop 360 » à la Philharmonie de Paris en 2021-2022) ou la création de plusieurs établissements municipaux ou para-municipaux directement consacrés à l'ensemble des disciplines du hip-hop.

Médiatisation politique, judiciarisation et patrimonialisation : les mémoires vives du rap

Les producteurs de normes et de valeurs culturelles issus du secteur public (personnel politique, administrations publiques nationale et territoriales, établissements culturels, universités, etc.) interviennent dans le processus de légitimation des musiques hip-hop tout au long de leur histoire sur le territoire français. Si l'on observe que durant les années 2010, les acteurs publics offrent une place restreinte, mais croissante aux acteurs des musiques hip-hop au sein de leurs institutions, jouant ainsi un rôle important dans la patrimonialisation et l'institutionnalisation

de ces musiques, cela n'a pas toujours été le cas. Surtout, dans une dynamique de construction de frontières distinctives intra-génre, la reconnaissance et la normalisation de certains artistes par les institutions publiques peuvent s'accompagner, dans le même temps, de la stigmatisation de certains de leurs pairs.

La construction politique de l'image sociale des musiques hip-hop ainsi que les processus de patrimonialisation par des instances de conservation de leur mémoire sont autant de lieux d'élaboration de l'(il)légitimité de ces musiques, observés dans cette partie.

Intervention de la classe politique et pénalisation du rap

Depuis les années 1990, la visibilité croissante du genre rap en France s'accompagne de réactions d'opposition, voire de coercition de la part d'une partie de la classe politique. Sous l'impulsion de militants politiques ou associatifs, généralement classés à droite ou à l'extrême-droite, des acteurs de la vie politique et/ou des membres du Parlement ou du gouvernement mènent des controverses régulières, qui débouchent parfois sur des procès et sur une pénalisation juridique de rappeurs. Cette histoire longue de l'illégitimation politique et juridique du genre musical rap commence en 1995 avec des dépôts de plainte contre les groupes NTM et Ministère AMER. Le premier est condamné d'abord à de la prison ferme en première instance en 1996, puis avec sursis en appel en 1997, face à des syndicats de police pour des propos tenus sur la scène d'un concert pour SOS Racisme à la Seyne-sur-Mer en 1995. Le second est condamné à une amende en 1997 face au ministère de l'Intérieur pour des prises de parole médiatiques accompagnant son titre « Sacrifice de poulets¹⁰⁰ ». La récurrence de l'affrontement entre rap et police, dans les œuvres ou au tribunal, marque les trois décennies suivantes d'existence du genre rap¹⁰¹.

100. M. SONNETTE, *Des manières critiques de faire du rap*, op. cit., p. 505-509.

101. Emmanuelle CARINOS, « "Fuck le 17!" Rap français et forces de l'ordre », dans Arnaud MONTAS (dir.), *Droit(s) et hip-hop*, Paris, Mare & Martin, 2020, p. 105-122.

Depuis, les affaires judiciaires se suivent et touchent des rappeurs célèbres comme peu connus. À partir des années 2000, la trajectoire de la dénonciation politique suit un nouveau chemin : d'abord alertés par une campagne médiatique de l'extrême-droite (le Bloc identitaire, l'Agrif ou le Front national principalement), des membres de la droite parlementaire et/ou gouvernementale s'emparent du sujet, font annuler des concerts et conduisent parfois des rappeurs devant les tribunaux¹⁰² (Sniper, Monsieur R, Zone d'Expression Populaire, etc.). Des députés (de droite le plus souvent) se saisissent de façon croissante, dans les années 2000 et 2010, de la tribune offerte par « les questions au gouvernement » pour accuser le rap ou certains rappeurs de « menacer l'État et le peuple français¹⁰³ », allant jusqu'à demander l'interdiction de certaines œuvres. Souvent, c'est la disqualification du public supposé du rap qui se joue dans ces attaques : il ne s'agit pas de s'en prendre uniquement aux artistes, mais à leurs auditeurs présumés, associés à la jeunesse populaire et racisée des banlieues. Ceux-ci seraient à la fois moins capables d'intelligence et inaptes à l'interprétation des usages symboliques des paroles et des gestes artistiques. Ils seraient surtout prêts à passer à l'acte, c'est-à-dire à faire usage de violence, à l'écoute d'une chanson¹⁰⁴.

L'histoire de la pénalisation politique du rap correspond à l'« audience croissante d'une croisade morale nationaliste¹⁰⁵ ». En prenant comme cibles le rap et les rappeurs, des responsables politiques nourrissent une « panique morale¹⁰⁶ », c'est-à-dire une réaction disproportionnée, et cherchent à provoquer une indignation collective face à des pratiques considérées comme menaçantes pour les valeurs et les intérêts d'une société. De fait, les controverses suivent l'agenda politique : des responsables politiques instrumentalisent les œuvres de rappeurs pour dénoncer l'existence d'un clivage racialisé menaçant la République

102. M. SONNETTE, *Des manières critiques de faire du rap*, op. cit., p. 510-528.

103. K. HAMMOU, *Une histoire du rap en France*, op. cit.

104. M. SONNETTE, *Des manières critiques de faire du rap*, op. cit., p. 537-544.

105. K. HAMMOU, *Une histoire du rap en France*, op. cit.

106. Stanley COHEN, *Folk Devils and Moral Panics*, Londres, MacGibbon & Kee, 1972.

française¹⁰⁷. En ce sens, ils justifient des politiques publiques et des débats législatifs : c'est le cas en 2005 dans un contexte marqué par les « émeutes des banlieues », ou en 2021 autour du vote de la loi dite sur « les séparatismes ». Dans le premier cas, le député UMP François Grosdidier, accompagné de deux cent un parlementaires, demande au ministère de la Justice de porter plainte contre sept groupes de rap au motif que « le message de violence de ces rappeurs reçu par des jeunes déracinés, déculturés, peut légitimer chez eux l'incivilité, au pire le terrorisme¹⁰⁸ ». Cette adresse, suivie de questions aux gouvernements, conduit le député à déposer en mars 2006 une proposition de loi « tendant à renforcer le contrôle des provocations à la discrimination, à la haine ou à la violence¹⁰⁹ », qui s'appuie dans ses motifs sur les œuvres d'une dizaine de rappeurs et de groupes de rap. Le texte propose de modifier la loi sur la liberté de la presse pour que ni la qualité d'œuvre artistique ni le fait d'appartenir à un groupe minoritaire n'empêchent les qualifications de « provocation à la discrimination ». Dans le second cas, la députée LREM Aurore Bergé, interviewée le 18 février 2021¹¹⁰, se réfère à une séance du séminaire étudiant « La plume et le bitume » (École nationale supérieure) de 2017, à laquelle le rappeur Médine était invité pour présenter ses œuvres¹¹¹. Cette conférence permet à la députée de justifier les propos de la ministre de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, Frédérique Vidal, sur l'« islamо-gauchisme » qui « gangrènerait » l'université. Ne manquant pas de rappeler que le ministère de l'Intérieur fait « son travail » concernant « la lutte contre l'islamisme », Aurore Bergé fait ainsi référence à Médine,

107. Marie SONNETTE, « Médine et Youssoupha dans l'actualité. Comment le rap fait parler les politiques », *The Conversation*, 18 juin 2021 (<https://theconversation.com/medine-et-youssoupha-dans-lactualite-comment-le-rap-fait-parler-les-politiques-163022>, consulté le 15/10/21).

108. https://www.lemonde.fr/societe/article/2005/11/24/des-parlementaires-reclament-des-poursuites-contre-des-rappeurs_713789_3224.html, consulté le 10/11/21.

109. <https://www.assemblee-nationale.fr/12/propositions/pion2957.asp>, consulté le 10/11/21.

110. <https://www.lci.fr/politique/coronavirus-covid-19-pandemie-reouverture-des-lieux-culturels-sur-lci-aurore-berge-pointe-l-exces-de-demagogie-des-elus-locaux-2178677.html>, consulté le 10/11/21.

111. <https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=3114>, consulté le 10/11/21.

qualifié de « rappeur islamiste », pour justifier une intervention de l’État sur des questions relatives à l’islam et à ses pratiquants. Le rappeur, réfutant les qualificatifs et les propos qui lui ont été attribués, porte plainte en retour pour diffamation¹¹².

Depuis les années 2010, les réseaux sociaux, et particulièrement Twitter, permettent de relayer rapidement auprès des médias traditionnels des questions portées par des militants d’organisations politiques ou par des « leaders d’opinion¹¹³ ». Les déclarations politiques relayées par des centaines de comptes Twitter trouvent ainsi un relais médiatique vers des décisions pouvant avoir des conséquences sur la carrière de certains artistes. En 2016, après des tweets du maire de Béziers Robert Ménard et de Marion Maréchal-Le Pen (Front national), Black M voit son concert pour le centenaire de la Première Guerre mondiale annulé par la mairie de Verdun. En 2018, c’est aussi par l’intermédiaire de Twitter que Marine Le Pen (Front national) et Laurent Wauquiez (LR) demandent l’interdiction des concerts de Médine au Bataclan, annulation soutenue par Gérard Colomb, alors ministre de l’Intérieur, et actée par l’équipe du rappeur suite à des menaces de manifestations. Dans un contexte français de banalisation des discours identifiant les personnes racisées à des « racailles » ou à des « terroristes » hostiles à la communauté civique¹¹⁴, les artistes de rap, érigés en emblèmes de ce nouvel ennemi intérieur, offrent des cibles de choix à des personnalités politiques défendant un agenda politique conservateur ou réactionnaire. Que ce soit sous la forme d’un attrait pour son « exotisme » ou d’un rejet diabolisant les groupes minoritaires dont il est érigé en emblème, le rap possède toujours, dans les années 2010, le statut de « bien culturel altisé¹¹⁵ ».

Instruments de l’illégitimation politique du rap, ces controverses et ces procès ont une place essentielle dans l’étude des

112. <https://www.lci.fr/culture/le-rappeur-medine-porte-plainte-contre-la-deputee-lrem-aurore-berge-2179158.html>, consulté le 10/11/21.

113. Julien BOYADJIAN, « Twitter, un nouveau “baromètre de l’opinion publique” ? », *Participations*, n° 8, 2014, p. 55-74.

114. Pascal DURAND et Sarah SINDACO (dir), *Le Discours « néo-réactionnaire »*, Paris, CNRS Éditions, 2015 ; Caroline GUIBET-LAFAYE, « Radicalisation : de l’adversaire à l’ennemi », *Regards sociologiques*, n° 53-54, 2019, p. 169-192.

115. K. HAMMOU, « Mainstreaming French rap music », art. cité.

processus de reconnaissance de la pratique musicale en France. Récemment, des juristes se sont emparés du sujet pour comprendre le comportement des juges face à de telles plaintes¹¹⁶. Si les relaxes sont fréquentes en appel¹¹⁷, elles ne sont pas majoritaires et restent rares en première instance¹¹⁸. Ce qui a été décrit comme un « bouclier juridique¹¹⁹ » lié à la spécificité d'une esthétique de la violence¹²⁰ au sein du genre rap (les tribunaux utilisant le style artistique du rap comme une circonstance atténuante) se révèle finalement souvent être une circonstance aggravante¹²¹. Les rappeurs se voient reprocher des discours exogènes à leurs œuvres et subissent le soupçon de délinquance populaire de la part des juges, qui dépasse de loin le traitement de leurs pratiques artistiques¹²². À l'inverse, le « droit à la fiction » est un enjeu central des procès du rappeur Orelsan, qui obtient deux relaxes grâce à des débats juridiques autour de la « liberté de création » : tout en bénéficiant des soutiens acquis au rap, Orelsan profite de la mise à distance des signifiants sociaux associés à ce genre musical. En effet, Orelsan est blanc et issu de la petite bourgeoisie culturelle d'une ville moyenne normande, contrairement aux rappeurs dont les procès ont été décrits jusqu'ici, et sa mise en cause (la mise en parole de violences conjugales) « n'épouse pas l'agenda des croisades morales contre un ennemi intérieur des banlieues¹²³ ».

116. A. MONTAS (dir.), *Droit(s) et hip-hop*, op. cit.

117. Gildas ROUSSEL, « L'emprise du droit pénal sur le hip-hop », dans A. MONTAS (dir.), *Droit(s) et hip-hop*, op. cit., p. 45-63.

118. E. CARINOS, « “Fuck le 17!” », art. cité, p. 108-109.

119. Anna ARZOUMANOV, « Le style peut-il être un bouclier juridique? Réflexions sur l'argument du style dans les procès contemporains », *Romanic Review*, vol. 109, 2019, p. 31-52.

120. Karim HAMMOU, « La vérité au risque de la violence. Remarques sur la stylistique du rap en français », dans Claudine Moïse (dir.), *La Violence verbale. Espaces politiques et médiatiques*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 203-222.

121. E. CARINOS, « “Fuck le 17!” », art. cité, p. 114-118.

122. Emmanuelle CARINOS VASQUEZ, « Le rap au prétoire. Luttes politico-judiciaires autour de deux clips (Jo le Phéno et Nick Conrad) », *Biens symboliques / Symbolic Goods*, n° 9, 2022, à paraître.

123. Karim HAMMOU, « Du web au prétoire. Comment l'affaire Orelsan est devenue une question de droit », dans A. MONTAS (dir.), *Droit(s) et hip-hop*, op. cit., p. 83-104.

Patrimonialisation : le rôle du monde académique et de la critique musicale

Les acteurs du monde académique participent eux aussi aux processus de légitimation. Dans le cas du jazz, Jean-Louis Fabiani observe comment sa critique esthétique universitaire « a largement contribué à constituer les conditions sociales de son écoute ». Pour lui, « la sanctification par le discours savant est un des éléments principaux de la légitimation culturelle du jazz¹²⁴ ». Concernant les musiques hip-hop, nous observons une lente appropriation savante de la critique du rap et de son analyse par les mondes universitaire, éditorial et journalistique. Celle-ci contribue à la patrimonialisation par la constitution d'une mémoire de ce genre musical, mais aussi à sa légitimation culturelle et artistique par la reconnaissance de ses attributs esthétiques et professionnels dans les années 2000 et 2010.

Suivant un parcours semblable à celui de la prise en charge du hip-hop par les politiques publiques, le rap apparaît tôt dans des publications universitaires, mais traitant de problématiques fermement chevillées à sa perception publique dans les années 1990 : les banlieues, la jeunesse populaire et leurs expressions politiques¹²⁵. Dans les années 2000 apparaissent les premières publications scientifiques qui considèrent les acteurs du genre rap en France comme des acteurs d'un monde professionnel artistique et leurs œuvres comme des biens symboliques ayant des caractéristiques esthétiques¹²⁶. Concernant le RnB, les études sont encore quasi inexistantes en France¹²⁷. Les nouveaux entrants dans ce monde académique se diversifient à la fin des années 2000 et permettent dès la fin des années 2010 de proposer aux jeunes aspirants des directions de mémoires ou de thèses expertes sur

124. J.-L. FABIANI « Carrières improvisées », art. cité.

125. Emmanuelle CARINOS et Karim HAMMOU, « Conçues pour durer », dans Emmanuelle CARINOS et Karim HAMMOU (dir.), *Perspectives esthétiques sur les musiques hip-hop*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2020, p. 5-19.

126. E. CARINOS et K. HAMMOU (dir.), *Perspectives esthétiques sur les musiques hip-hop*, op. cit.

127. Pour une exception, voir Karima RAMDANI, « *Bitch et beurette : quand féminité rime avec liberté. Représentation du corps féminin noir et maghrébin dans le rap et le RnB* », *Volume!*, vol. 8, n° 2, 2012, p. 13-39.

des sujets variés. Colloques¹²⁸, séminaires¹²⁹ et journées d'étude¹³⁰ accompagnent les publications universitaires collectives qui fleurissent alors et participent à la mise en réseau de chercheurs¹³¹ qui produisent un nouveau champ des *hip-hop studies* en France. Tous les objets étudiés à l'université ne sont ou ne deviennent pas des objets légitimes, mais les angles d'étude peuvent fournir des appropriations savantes de leurs usages. Le développement de ces études ces dernières années doit beaucoup à quelques amateurs universitaires du genre, engagés dans des carrières de chercheurs permettant le développement de ces travaux. Si certains financements obtenus ou certaines titularisations de ces profils dans la recherche publique marquent une reconnaissance académique du rap comme objet de recherche, l'ambiguïté du rapport à la présence de rappeurs dans un cadre universitaire demeure, comme l'attestent encore une fois les réactions politiques lors de l'invitation de certains artistes dans un cadre académique¹³².

Les universitaires ne sont pas les seuls à travailler sur la mémoire du genre rap en France. Tout un ensemble d'intermédiaires culturels contribue plus largement à cette patrimonialisation des musiques hip-hop. La presse spécialisée et ses critiques musicaux produisent dès le milieu des années 1990 un discours de consécration dont certains webzines musicaux prendront le relais dans les années 2000 (Abcdr du Son et Booska-p par exemple). Certains journalistes formés dans cette presse spécialisée trouvent peu à peu une place au sein de titres de la presse généraliste (*Libération*, *Le Monde*, *Les Inrockuptibles*, etc.) ou s'appuient sur le monde de l'édition pour produire des biographies d'artistes et des

128. Colloque « Conqués pour durer. Perspectives francophones sur les musiques hip-hop » en février 2017 à la Maison des métallos à Paris ; colloque « Pédagogies hip-hop » en mars 2018 à l'université Paris-Nanterre ; colloque « Cultures hip-hop. Crédit, légitimation, patrimonialisation ? » en janvier 2022 à la Philharmonie de Paris ; etc.

129. Notamment le séminaire d'élèves de l'ENS « La plume et le bitume » au campus d'Ulm, de 2015 à 2017, et le séminaire « *Fight the Power. Musiques hip-hop et rapports sociaux de pouvoir* » du laboratoire Cresppa-CSU depuis 2019.

130. La journée d'étude « *Sex Sells, Blackness too ?* » en 2010 à l'université Paris 8.

131. Le réseau H-Herc, liste de diffusion sur le hip-hop dans l'enseignement, la recherche et la culture.

132. M. SONNETTE, « Médine et Youssoupha dans l'actualité », art. cité.

anthologies¹³³. Des éditeurs généralistes (notamment Le Mot et le Reste, Faces cachées) ou spécialisés (De Brazza Éditions) nourrissent la mémoire et la patrimonialisation des musiques hip-hop en France à partir des années 2010¹³⁴. Dans la période récente, des éditeurs jeunesse proposent même des livres de comptines ou des supports d'éveil aux musiques hip-hop aux côtés des plus conventionnels volumes sur la musique classique ou le jazz¹³⁵. Le rap devient ainsi un genre musical auquel les enfants peuvent être initiés dans le cadre de la socialisation familiale, avec une transmission savante d'un capital culturel cultivé.

Conclusion : légitimé comme jamais ?

Les traitements politiques et institutionnels des musiques hip-hop ont été, à leurs débuts, des facteurs d'illégitimation culturelle. En relayant et en instrumentalisant l'association entre rap français et problèmes publics – délinquance, racisme, banlieues –, ils ont nourri une image du rap comme expression de révolte plutôt que comme forme artistique. Cependant, malgré la persistance notable de discours politiques stigmatisant le rap pour justifier un agenda politique conservateur et répressif, un certain nombre d'acteurs du secteur public contribuent aujourd'hui à la légitimation culturelle des musiques hip-hop. Quarante ans après leur arrivée en France, ces musiques font maintenant l'objet de prises en charge par des politiques culturelles, et non plus par les seules politiques sociales ou de prévention de la délinquance, tandis qu'un discours savant à leur égard prend au sérieux leur dimension esthétique. Ces années d'institutionnalisation des politiques à destination du hip-hop dans les collectivités locales ont également permis la formation de professionnels des musiques hip-hop au cœur de l'action publique. La constitution de « lieux propres », tels que des salles de diffusion artistique dédiées à

133. On peut citer le travail éditorial de l'équipe de l'Abcd'r du Son, qui publie en 2019 un panorama du rap en France : Abcd'r du Son, *L'obsession rap. Classiques et instantanés du rap français*, Paris, Marabout, 2019 ; mais aussi les ouvrages et anthologie de Sylvain Bertot, Olivier Cachin et Mehdi Maïzi.

134. E. CARINOS et K. HAMMOU, « Conçues pour durer », art. cité.

135. Aurélie GUILLEREX, *Mes premiers airs de hip-hop*, Paris, Gründ, 2017 ; Magali LE HUCHE, *Paco et le hip-hop*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2019.

ces formes musicales, est ainsi un signe fort de pérennisation des musiques hip-hop en France, permettant leur légitimation. Néanmoins, elle révèle aussi la faible part réservée aux musiques hip-hop au sein des programmations et des équipements généralistes, ainsi que l'inachèvement de leur intégration au reste du monde de la culture. En ce sens, légitimation et institutionnalisation ne vont pas forcément de pair. L'institutionnalisation, en tant que pérennisation d'une pratique artistique, est une étape nécessaire, car elle fournit des espaces qui « durent », permet le déploiement de la pratique et la constitution d'un patrimoine. Mais c'est une étape insuffisante pour la légitimation culturelle, qui exige la valorisation esthétique de la pratique musicale par les mondes de la culture.

Dans ce chapitre, l'analyse des différents acteurs engagés dans les processus de légitimation montre que s'ils jouent parfois à contre-courant les uns des autres, ils transforment la perception sociale des musiques hip-hop à l'aube des années 2020. La période contemporaine est marquée par un processus de légitimation inédit des musiques hip-hop en France, et du genre rap en particulier, d'abord perceptible par la massification et la diversité de leurs publics, puis par leur plus forte présence au sein des instances culturelles (médias culturels généralistes, prix, organismes professionnels, etc.). Ces évolutions n'effacent pas leur criminalisation politique liée aux traitements des populations « à problème » dans le cadre d'une « situation postcoloniale¹³⁶ ». Elles indiquent cependant que la légitimation n'est pas un mouvement linéaire et homogène, mais le produit de processus concurrents qui voient des capitaux – positifs et négatifs – s'accumuler, attribués par certains acteurs sans pour autant que d'autres en reconnaissent la valeur. À la question « Les musiques hip-hop sont-elles légitimes ? », on ne peut que répondre : elles le sont plus en 2022 que dans les années 1980 ou 2000, et elles occupent désormais une place plus haute dans la hiérarchie culturelle française. Pour autant, aucune dynamique significative suggérant une esthétisation telle que l'on puisse parler d'un passage du « populaire »

136. Abdellali HAJJAT, « Immigration et héritage colonial », dans Marie POINSOT et Serge WEBER (dir.), *Migrations et mutations dans la société française. État des savoirs*, Paris, La Découverte, 2014, p. 257-265.

au « savant » n'est observable. En entrant au niveau individuel, du côté des parcours des créateurs, on peut aussi observer que les artistes ne bénéficient pas tous de la même reconnaissance sociale et que si certains profitent d'une légitimation culturelle par les institutions publiques – plutôt des artistes dotés de capitaux scolaires leur permettant d'intégrer les codes des politiques publiques et de capter des ressources publiques –, d'autres bénéficient de la consécration par le marché – plutôt des artistes populaires à succès. Seuls quelques rares profils – les moins soumis aux signifiants sociaux négatifs attachés aux musiques hip-hop – arrivent à combiner ces deux sources de reconnaissance. Ainsi, l'examen des processus de légitimation des musiques hip-hop ne doit pas cacher la complexité des dynamiques de reconnaissance des artistes attachés à ces pratiques.

Enfin, tous les indices réunis sous forme de données historiques et statistiques dans cet ouvrage signalent le tournant que les musiques hip-hop connaissent depuis la seconde moitié des années 2010. Il est impossible de dire si les logiques de reconnaissance seront renforcées dans les prochaines années ou si l'intérêt pour ces musiques est susceptible de décliner. Néanmoins, le processus de patrimonialisation des musiques hip-hop, pour l'instant focalisé sur les années 1980 et 1990, n'en est qu'à ses débuts. En outre, les contrastes de perception et de traitement des différents artistes, déjà largement documentés, suggèrent que les musiques hip-hop sont désormais associées à des représentations sociales variées. Le rap peut encore nourrir peurs et fantasmes, être au cœur de formes d'illégitimation artistique, culturelle ou politique, mais à elles seules, les étiquettes « rap » ou « hip-hop » paraissent bénéficier d'une valeur sociale plus versatile que jamais.