



**HAL**  
open science

## Quarante ans de rap français

Karim Hammou

► **To cite this version:**

Karim Hammou. Quarante ans de rap français. Hip-Hop en Français. An Exploration of Hip-Hop Culture in the Francophone World., 2020. halshs-02897051v2

**HAL Id: halshs-02897051**

**<https://shs.hal.science/halshs-02897051v2>**

Submitted on 20 Oct 2020

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

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

# Quarante ans de rap français : identités en crescendo

Karim Hammou, Cresppa-CSU, 2020<sup>1</sup>

« La pensée de Négritude, aux écrits d'Aimé Césaire / La langue de Kateb Yacine dépassant celle de Molière / Installant dans les chaumières des mots révolutionnaires / Enrichissant une langue chère à nombreux damnés d'la terre / L'avancée d'Olympe de Gouges, dans une lutte sans récompense / Tous ces êtres dont la réplique remplaça un long silence / Tous ces esprits dont la fronde a embelli l'existence / Leur renommée planétaire aura servi à la France<sup>2</sup> »

## ***Le hip-hop, musique d'initiés tributaire des circulations culturelles de l'Atlantique noir***

Trois dates principales marquent l'ancrage du rap en France : 1979, 1982 et 1984. Distribué fin 1979 en France par la maison de disque Vogue, le 45 tours *Rappers' Delight* du groupe Sugarhill Gang devient un tube de discothèque vendu à près de 600 000 exemplaires. Puis, dès 1982, une poignée de Français résidant à New York dont le journaliste et producteur de disques Bernard Zekri initie la première tournée hip hop en France, le New York City Rap Tour et invite le Rocksteady Crew, Grandmaster DST et Afrika Bambaataa pour une série de performances à Paris, Londres, mais aussi Lyon, Strasbourg et Mulhouse. Enfin, en 1984, le musicien, DJ et animateur radio Sidney lance l'émission hebdomadaire « H.I.P. H.O.P. » sur la première chaîne de télévision du pays. Pendant un an, il fait découvrir les danses hip hop et les musiques qui les accompagnent à un public plus large encore, et massivement composé d'enfants et d'adolescents. Ces événements fondateurs (Bocquet & Pierre-Adolphe 1997) font ainsi résonner le rap et la culture pluridisciplinaire dont il participe en France.

Le contexte politique favorise alors une effervescence culturelle. François Mitterrand, élu président de la République en 1981, met en application sa promesse de libéraliser les ondes radios, jusque là monopole d'Etat. À partir de l'automne 1981, les opportunités de découvrir de nouvelles musiques se démultiplient sur la bande FM. En région parisienne, le musicien et amateur de funk Phil Barney rejoint la station Carbone 14 et rappe à l'antenne, tandis que sur Radio 7 Sidney anime l'émission « Rapper Dapper Snapper » et ses micros ouverts. A Lyon, Marco DSL anime à partir de 1983 l'émission « Rythmes associés » sur Radio Bellevue. A Marseille, Philippe Subrini anime la même année l'émission « Prelude », en référence au label discographique du même nom, à l'antenne de Radio Star. Un jeune amateur de rap, de retour d'un voyage aux Etats-Unis, les rejoint. Il prendra bientôt le pseudonyme d'Akhenaton et fondera le groupe de rap marseillais IAM. Toutes ces émissions diffusent les 45 tours d'artistes new-yorkais dont les innovations marquent une véritable rupture musicale, en introduisant les techniques du *breakbeats*, du *scratching*, du *sampling* ou encore du *human beat boxing*...

La technique de voix caractéristique du rap, ni parlée ni chantée, fait d'abord quelques émules éphémères au cœur même de l'industrie du disque des variétés. Enregistré en 1981, le 45 tours « Chacun fait (c'qui lui plaît) » du groupe Chagrin d'Amour devient le plus important succès commercial de l'année 1982, et suscite de nombreuses imitations. Les interprètes de ces raps en

---

<sup>1</sup> Ce texte est la version française de l'article « Forty Years of French Rap. Identities in Crescendo » publié dans *Hip-Hop en Français. An Exploration of Hip-Hop Culture in the Francophone World*, ed. Alain-Philippe Durand, Rowman and Littlefield, all rights reserved. Je tiens à remercier Emmanuelle Carinos et Emily Schuman pour leurs conseils sur ce texte. On trouvera la discographie de ce texte sur mon blog : <http://surunsonrap.hypotheses.org/4657>

<sup>2</sup> Raqal le Requin & Rocé, « Je chante la France », in Rocé, *Identité en crescendo*, 2006.

français précoces, éloignés de la culture hip hop et plus chanteurs de variété que MCs, ne rappent qu'à l'occasion d'une chanson ou deux. Après la disparition de l'émission « H.I.P. H.O.P. », en 1985, l'industrie du disque française, en pleine restructuration, se détourne de ce qu'elle considère n'être qu'une mode passagère.

Pendant ce temps, la culture hip hop rassemble ses premiers adeptes. Tout au long des années 1980, quelques pionniers, véritables francs-tireurs du goût musical, contribuent à faire comprendre la mutation qui se joue alors dans les musiques afro-américaines. Quelques uns, comme Dee Nasty ou Philippe Subrini sont affiliés à la Zulu Nation, mais l'influence de celle-ci sur la majeure partie des amateurs de hip-hop en France reste limitée. Amateurs de musiques soul, funk et reggae, jusque là tenues en marge de l'industrie du disque et des médias dominants (Sermet 2008), nombre d'entre eux ont l'occasion de se rendre aux Etats-Unis ou à Londres, où ils découvrent les dernières œuvres hip hop du moment. De retour en France, ils les diffusent à l'antenne d'émissions de radio, mais aussi par des lieux de fête dans lesquels les diasporas antillaises et africaines, moteurs des ancrages français de l'Atlantique noir (Gilroy 1993), jouent un rôle de premier plan.

Dans le vaste bassin de population et le carrefour culturel de la région parisienne, la sélection raciste des publics qui prévaut souvent dans les discothèques se traduit par la création de lieux propres pour les minorités visibles, plutôt que par une exclusion pure et simple comme dans la plupart des autres agglomérations (Hammou 2012 : 55). Dès la fin des années 1970, Paris compte ainsi une poignée de DJs connus pour leur programmation de musiques soul et funk, et c'est dans les fêtes qu'ils animent qu'émerge la première scène hip hop en France. DJ Chabin initie des sélections spécifiquement rap à partir de 1983. DJ Dee Nasty, auteur du premier album hip hop en France, *Paname City Rappin'* en 1984, organise en 1986 une dizaine de *free jams* sur un terrain vague du boulevard de La Chapelle, réunissant les premiers MCs, *breakers*, et graffeurs de la capitale. Des rappeurs comme Jhonygo, Destroyman, Lionel D ou Richie, par leur virtuosité verbale, imposent définitivement le français comme langue d'interprétation privilégiée. Une nouvelle vague de rappeurs se retrouve à partir de 1989 à l'antenne de l'émission « Le Deenastyle », animée par Deenasty et Lionel D sur Radio Nova : Saliha, New Generation MC, 93 NTM, Assassin, EJM, Destinée, MC Solaar... À l'orée des années 1990, Paris et sa région nourrissent une véritable scène rap.

Dans les autres villes de France, les scènes musicales locales sont moins spécialisées. Musiciens de reggae, de punk, de new wave ou de rap partagent des lieux de spectacles, des émissions de radio : à Marseille, la salle de concert la Maison Hantée accueille aussi bien du hard rock que les rappeurs de la ville. À Toulouse, les premiers MCs affûtent leurs rimes dans l'émission reggae de Poupa Christopher sur FMR, « Zarmafari », dès 1988, et bientôt la radio organise des après-midi micro-ouvert dans ses locaux. A Lyon, le Cool K, premier café hip-hop de France, ouvre en 1990 en face de Wolnitza, espace culturel où se produisent groupes punks et rockers anarchistes. Les habitués des deux lieux nourrissent des relations qui relèvent autant de la rivalité que de la solidarité – notamment quand des groupes d'extrême droite viennent les affronter. Ces croisements musicaux se reflètent aussi dans la formation des groupes de rap aux styles plus hybrides. Les membres d'IAM, à Marseille, commencent leur carrière au sein du posse raggamuffin Massilia Sound System. A Lyon, quelques B.Boys du Cool K s'associent à des membres de la scène rock alternatif et fondent le groupe punk rap Straight Royeur, dans lequel rappera notamment la future écrivaine Virginie Despentes. A Toulouse, le rappeur et beat-boxeur Ange B fonde un groupe de rap défendant l'identité occitane et la décentralisation, Bouducon Productions, et initie avec le musicologue et militant Claude Sicre le duo musical Fabulous Trobadors.

## **Rap français et « banlieue » : les paradoxes d'une assignation minoritaire**

La diversité de ces configurations musicales est occultée par la médiatisation sans précédent, en 1990-1991, du rap français comme une « expression des banlieues » (Hammou 2012 : 70), un thème pourtant largement absent des œuvres de rap français antérieures. Le rap et ses acteurs sont ainsi situés dans une géographie des peurs sociales liées à de nouvelles classes dangereuses. Cette définition émerge de la rencontre entre une actualité discographique et artistique, marquée par le succès de la compilation *Rapattitude*, des propriétés sociales des figures de proues du mouvement hip-hop, et de l'agenda politique qui marque alors la vie publique française.

La visibilité du rap se nourrit de l'association du genre à divers problèmes sociaux. C'est d'abord celui de la saleté du métro parisien à la fin de années 1980, attribuée au développement du tag. C'est bientôt celui de violences attribuées à des bandes adolescentes, surnommées « bandes de zoulous » par de nombreux médias lorsque ses membres sont composés de Noirs, alimentant la confusion avec le mouvement Zulu lié au hip hop. C'est enfin, en 1990-1991, une vague de révoltes dans des quartiers populaires, liées à la mort d'adolescents dans des interactions avec la police ou des vigiles, comme celle de Thomas Claudio à Vaulx-en-Velin ou d'Aïssa Ihich à Mantes-la-Jolie (Tissot 2007). Les rappeurs français apparaissent à de multiples reprises dans des émissions de grand reportage, des journaux télévisés ou des talk-shows, invités à témoigner, à expliquer, voir à répondre de ces événements.

En outre, ces artistes introduisent sur les plateaux de télévision une nouveauté palpable. Comme Sidney en 1984, qui était alors le premier animateur noir à la télévision française, ce sont ainsi souvent des personnes non-blanches, jeunes et issues de milieu populaire de surcroît, qui trouvent une visibilité publique dans un paysage médiatique alors très peu divers. Ils deviennent ainsi des emblèmes dont les pouvoirs publics eux-mêmes se saisissent, soucieux d'utiliser la culture comme outil d'intégration sociale. Le ministre de la Culture de l'époque, Jack Lang, qui est aussi porte-parole d'un gouvernement qui a fait de la lutte contre l'exclusion l'une de ses priorités affichées, affirme son soutien à la culture hip-hop, au nom de la réhabilitation symbolique de la jeunesse d'origine immigrée (Dubois 2012).

La nouvelle visibilité publique des rappeurs français porte des effets paradoxaux. Ils apparaissent en effet comme les porte-paroles des jeunes de banlieues, le plus souvent à leur corps défendant, lorsqu'ils ne sont pas assimilés aux fauteurs de trouble dont on parle tant. Grandis par leur accès à des médias nationaux, les rappeurs sont en mêmes temps minorisés par leur association à une catégorie stigmatisée de la population, à une altérité intérieure à la société française.

La forme que prend cette altérité mérite d'être explicitée, car elle est caractéristique de la configuration des rapports sociaux de race dans la France du début des années 1990 (De Rudder and al. 2000) et pèse dans les politiques de la race du rap dans la décennie qui suit. Les rappeurs ne sont pas assignés à un groupe ethnique précis – afro-européen comme sa généalogie musicale pourrait y contribuer, ou franco-maghrébin comme la place de la figure de l'Algérien dans l'altérité raciale française pourrait le laisser penser (Shepard 2017). Ils sont plutôt identifiés par la distance qu'on leur prête vis-à-vis du groupe ethnique majoritaire et jamais nommé, le groupe des personnes blanches d'ascendance métropolitaine. Le rap en France est ainsi moins pensé par les médias majoritaires comme la pratique d'une minorité en tant que groupe dont l'existence serait reconnue que comme une pratique d'acteurs sociaux minorisés dont le point commun « n'est pas d'être différents mais d'être subordonnés, d'être construits écarts par rapport à la majorité qui est vue comme universelle et incarnation de la norme » (Guillaumin 1995: 17). Ainsi, journalistes et animateurs de télévision éloignent les rappeurs de la figure traditionnelle du chanteur à laquelle est associée une légitimité artistique, mais aussi de la figure du citoyen ordinaire, implicitement pensé comme blanc, et auquel est associé une légitimité politique pleine et entière au sein de la communauté nationale.

Cette visibilité contribue en même temps à intégrer les rappeurs aux industries culturelles, et à renforcer le soutien public aux pratiques liées au hip-hop. La politique de la ville, récemment mise en place par le gouvernement socialiste, facilite l'organisation de tremplins et de concerts de rap, la mise en place de lieux de répétitions amateur, ou les subventions aux pratiques liées au hip-hop, tout particulièrement dans des quartiers définis comme « prioritaires » (Lafargue de Grangeneuve 2008). Ce faisant, elle redéfinit la géographie de pratiques hip-hop qui s'inscrivait jusque-là plutôt dans les centre-villes des grandes agglomérations que dans leurs communes populaires périphériques.

Parallèlement, les dirigeants des grandes maisons de disques se montrent moins rétifs aux arguments des premiers producteurs et directeurs artistiques en faveur du rap. La captation du potentiel commercial de cette nouvelle scène devient un enjeu dans la concurrence monopolistique que se livrent les majors, chacune pariant sur « son groupe de rap » pour espérer rafler la mise. En outre, cette assignation du rap aux banlieues, mais aussi la stigmatisation médiatique plus large dont les groupes sociaux associés aux banlieues font l'objet, deviennent des thèmes de choix dans les paroles des chansons de rap.

Profitant de cette situation, la majorité de la scène parisienne du *Deenastyle* réalise ses premiers albums en travaillant avec les majors. Les morceaux egotrip ou les saynètes humoristiques côtoient les chroniques sociales critiques, thématissant notamment le mépris vis-à-vis de la jeunesse et le racisme. L'ensemble de la scène rap développe alors un travail poétique et rythmique sur la langue, multipliant figures de style, assonances et allitérations, et s'engageant volontiers dans le registre soutenu. Les compositions musicales mettent quant à elles au premier plan le travail des DJs, souvent membres des groupes, entrecoupant les couplets rappés de scratches et d'extraits samplés puisant au répertoire des musiques africaines-américaines comme à d'autres sources – musique arabe, chanson française... EJM et Ministère AMER se distinguent en publiant les premiers morceaux critiquant explicitement le racisme en tant que système, revendiquant une identité noire en France qui rompt avec la politique de la *colorblindness* française (Mazouz 2017). IAM, quant à eux, affirment leur ancrage marseillais et déploient une critique du centralisme français. Le renouvellement formel et thématique du rap français vient alors tout autant des évolutions du genre rap états-unien, source d'inspiration qui demeure cruciale pour la majeure partie des artistes, que de l'agenda médiatique français, dont les rappeurs s'inspirent très explicitement.

Le pari engagé par les majors du disque aboutit à des résultats commerciaux mitigés. Si Benny B et MC Solaar rencontrent un succès commercial important, si les ventes de IAM et NTM sont bonnes pour un premier album, les premiers albums des autres artistes en major, tels que Lionel D ou Destroy Man, sont des échecs commerciaux. Ces difficultés à transformer des œuvres de rap en produits culturels profitables s'expliquent en partie par le refus de coopération des réseaux radiophoniques nationaux.

En 1994, quatre grands groupes marchands contrôlent l'essentiel des réseaux radiophoniques. Trois d'entre eux disposent d'un réseau musical « jeune » couvrant la majorité du territoire français, et diffusant les titres les plus vendus du moment, à l'image des stations Top-40 états-uniennes : Fun Radio, Skyrock et NRJ. Ces radios présentent principalement des nouveautés, et sont à ce titre les plus susceptibles de promouvoir le rap en français. Pourtant, elles sont alors hostiles à sa diffusion. En quête de tubes mélodiques, dansants, consensuels, les programmeurs de ces radios se refusent à diffuser une musique associée à des problèmes sociaux, et perçue comme une musique des Autres. Le vote en 1994 de la loi Carignon, qui contient un article imposant des quotas de chansons d'expression francophone en radio, tempère bientôt ce rejet. Les radios Top-40 s'ouvrent au rap français, mais l'attente de morceaux festifs et consensuels demeure. De 1994 à 1997, les quelques nouveaux rappeurs signés en major répondent souvent à ces critères : refrains chantés, thèmes consensuels et rythmiques dansantes caractérisent les singles à succès de cette époque, d'Alliance Ethnik à Mellowman, mais aussi le tube d'IAM « Je danse le mia ».

Pourtant, les nouveaux groupes sélectionnés par les majors ne forment pas la majorité de la nouvelle scène rap. À la faveur des premiers succès et de la structuration d'entreprises de spectacles liés au rap, un réseau d'entrepreneurs hip-hop a construit les moyens de produire de nouveaux artistes. Pionniers de cette démarche, le groupe de suisse romande Sens Unik crée le label Unik Record dès 1992. Le DJ et compositeur de MC Solaar initie lui aussi un label, Jimmy Jay Productions, et réalise des compilations réunissant de nouveaux artistes tels que Démocrate D, Ménélik ou Les Sages Poètes de la rue. D'autres labels naissent bientôt dans l'entourage du groupe La Cliqua (Arsenal), Ministère AMER (Secteur Ä) ou IAM (Côté Obscur). Pendant ce temps, DJ Clyde et DJ Cut Killer développent le modèle de la mixtape en France. Ce n'est ainsi pas seulement sur le plan esthétique que ces acteurs du hip-hop s'inspirent des Etats-Unis : ils observent et adaptent également des pratiques marchandes. Ces initiatives mettent fin au quasi monopole que détenaient les majors sur l'offre discographique de rap en 1990-1993.

Le nombre de nouveaux rappeurs explose à la même époque. Nombre d'entre eux sont issus des fractions de la jeunesse populaire masculine précarisées par la crise économique et les réformes introduites par le gouvernement de droite depuis 1993. A l'image de La Cliqua ou des Sages poètes de la rue, ils s'inscrivent dans le sillage d'un imaginaire de la rue en plein développement dans le rap états-unien, mais héritent également de la définition du rap comme expression des banlieues en France, et du soutien privilégié aux pratiques hip-hop dans les quartiers prioritaires de la politique de la ville. Dans ce mouvement, la Zulu Nation, perd encore en influence : elle passe chez certains pour un snobisme de parisiens fascinés par les Etats-Unis, bien loin de la réalité des quartiers populaires français. Après Ministère AMER, Expression Direkt, Mafia K'1 Fry ou Uptown renouvellent le rap français par leur usage de termes argotiques et étrangers. Sous leur plume, la banlieue devient un thème central du rap français, mais pas sous la forme stéréotypée et abstraite qui domine les reportages télévisés. Ces groupes décrivent au contraire l'ordinaire de quartiers populaires de plus en plus marqué par le trafic de drogue, le chômage, et les tensions avec la police.

La presse généraliste popularise alors une opposition entre rap « cool » et rap « hardcore », dramatisant les différences esthétiques entre MC Solaar et NTM, tout en leur donnant une dimension morale. Si NTM fait alors figure de groupe de rap violent par excellence, c'est moins par un agenda politique radical que par sa musique au rythme rapide et son goût pour la provocation (le nom du groupe est l'acronyme de l'insulte « nique ta mère »). MC Solaar se singularise quant à lui par la fréquence de ses jeux de mots qui, combinés à son succès populaire, lui valent bientôt dans les grands médias le statut ambivalent de « poète du rap » – étiquette qui contribue à dénier le caractère poétique du reste de la scène. L'opposition, d'abord artificielle, alimente bientôt les conflits au sein du rap français. Au cœur du débat se trouve l'hégémonie radiophonique de tubes rap festifs et consensuels et les succès commerciaux des groupes qui les réalisent. Face à eux se dresse de façon croissante une génération de rappeurs pour qui le rap doit témoigner d'un monde violent et marqué par l'injustice. Cette position peut se lire comme une forme de renversement de stigmate : l'ambivalence de la médiatisation du rap qui l'assignait aux banlieues et faisait des rappeurs des porte-paroles avant d'être des artistes devient ainsi une composante même de la légitimité de la pratique artistique du rappeur. Mais elle n'oppose pas art et dénonciation. Elle lie les deux dans une mise en scène esthétique de la contestation qui se nourrit notamment des métaphores guerrières (« *war-like metaphors* ») du rap business états-unien (Negus 1999 : 97), et trouve bientôt des relais économiques et médiatiques en France même, commercialisant une « avant-garde oppositionnelle » (Hammou 2016), dans le sillage du film *La Haine* et de la compilation rap du même nom.

### ***L'envers d'une identité nationale qui se durcit***

C'est dans cette dynamique que l'importance du rap en France croît. Du côté des publics, le rap est dès 1997 l'un des genres musicaux écoutés par plus du quart des 15-19 ans. Du côté des artistes, on passe de la publication de deux ou trois albums par an en 1990-1992 à plus d'une soixantaine en 1998, réalisés en majorité par des labels indépendants. Le succès économique du rap est à la mesure

de cette évolution. De quelques centaines de milliers de disques vendus au début de la décennie 1990, on passe à plusieurs millions au début des années 2000. Accélérateur de ces transformations, le réseau radio national Skyrock se distingue à partir de 1997 de ses concurrents en adoptant le slogan « premier sur le rap », et en ouvrant son antenne aux œuvres de l'« *oppositional avant-garde* ». Plusieurs artistes produits par des labels indépendants trouvent ainsi un espace d'exposition radiophonique important. En outre, la station confie des émissions hebdomadaires à plusieurs figures de la scène rap. NTM, IAM, Secteur Å ou encore Cut Killer renforcent ainsi, à la fin des années 1990, leur rôle de *gate-keeper* de la carrière des nouveaux rappeurs. Disposant désormais d'une presse spécialisée relayant leur actualité artistique, d'un réseau radiophonique national diffusant ses disques, et de plusieurs labels indépendants, le rap en France prend peu à peu la forme d'un monde social intégré à l'industrie du disque, et qui manifeste sa cohérence par la généralisation des *featurings* entre ses membres (Hammou 2014).

Le rap français, florissant sur le plan économique, se renouvelle également esthétiquement. Aiguillonnés par les flows de Boot Camp Click, Nas ou Mobb Deep, des groupes comme Fonky Family, Ärsenik ou Time Bomb contribuent à la systématisation de « l'ellipse syllabique » (Pecqueux 2007), i.e. la contraction de syllabes en présence de « e » muet, qui démultiplie les possibilités rythmiques du rap en français, et renforce son effet de réel en le rapprochant du langage parlé ordinaire. Mais les ancrages africains du rap se renforcent également. On les relève dans la pharyngalisation de prononciations, notamment inspirée de la langue arabe chez des artistes comme Freeman ou Rohff. Ils se traduisent aussi par des collaborations musicales avec des artistes de raï (Cheb Khaled, Cheb Mami), d'afrobeat (Salif Keïta) ou de wassoulou music (Oumou Sangaré). Emblématique, l'album éponyme du collectif Bisso Na Bisso publié en 1999 hybride rap et rumba congolaise, invitant des figures comme Koffi Olomide ou Papa Wemba. Succès populaire en France comme dans plusieurs pays d'Afrique, le groupe remporte plusieurs prix aux African Kora Music Awards. Ces artistes ouvrent la voie aux fusions musicales qui donneront naissance, au milieu des années 2000, au « Raï'n'B » porté par les DJ Kore & Scalp et, dix ans plus tard, à l'« afro trap » initié par MHD.

Dès la fin de l'année 1999, certains médias annoncent pourtant la fin de l'« âge d'or » du rap. La multiplication du nombre d'albums conduit à une diminution du succès moyen de chacun d'entre eux – une moyenne qui masque en réalité des succès tout aussi significatifs qu'avant. Mais le début des années 2000 marque la fin de la croissance rapide des ventes de disques de rap français qui marquait la deuxième moitié des années 2000, phénomène qui alimente un sentiment paradoxal de marché en crise, alors qu'il ne s'agit que d'un marché stable. C'est en 2003 que le rap français, comme l'ensemble de l'industrie musicale du pays, est rattrapée par la crise mondiale du disque.

De 2000 à 2011, les ventes annuelles d'albums tous genres confondus baissent de 65%. Les majors rompent alors un nombre record de contrats avec leurs artistes, notamment de rap. Depuis le milieu des années 1990, les majors produisaient environ un quart à un tiers des albums de rap français commercialisés chaque année. En 2004, cette part tombe à 15 %. La crise du disque conduit aussi à un effondrement des investissements marketing des maisons de disques dont la presse spécialisée rap subit de plein fouet les conséquences. À la fin des années 2000, la majeure partie des magazines qui existaient dix ans plus tôt a disparu. La crise frappe également la myriade de labels indépendants spécialisés dans le rap qui sont nés de 1994 à 2001. À la fin des années 2000, les deux tiers de ces sociétés sont en faillite, et le chiffre d'affaires des labels indépendants rap est, comme celui de l'ensemble de l'industrie du disque, divisé par deux.

Si dure que soit la crise de l'industrie du disque, le rap français n'en continue pas moins de vendre un nombre significatif d'albums. Dominant commercialement ce paysage, la rappeuse Diam's publie en 2006 *Dans ma bulle*, album le plus vendu cette année-là dans le pays. Outre ses talents d'écriture et de technicité vocale incontestables, elle porte à un degré rarement égalé jusque là le sens de l'interprétation des paroles, dont nombre de rappeurs s'inspireront. Mais du côté de la majorité des artistes de rap français, la crise du disque réduit les espoirs de réussite commerciale. La parution du titre « J't'emmerde » de MC Jean Gab'1 en 2003 vient expliciter publiquement et

artistiquement des clivages et des rivalités que la croissance du marché du rap avait mis entre parenthèses. Le morceau critique les contradictions supposées des rappeurs en vue, notamment leurs références esthétiques à la rue, que MC Jean Gab'1 considère incohérentes avec leur vécu ou leurs choix musicaux conformistes. Il moque également les prétentions moralisatrices d'artistes revendiquant de façon croissante l'islam comme guide éthique au tournant des années 2000 (Molinero 2011). « J't'emmerde » rencontre un écho considérable dans le monde du rap, que l'on peut mesurer à la dizaine d'artistes qui ont pris la peine de répondre en chanson à leur mise en cause. MC Jean Gab'1 participe d'une multiplication de conflits plus vastes, engageant la plupart des rappeurs hommes ayant un large succès commercial à l'époque comme Booba, Sinik, Rohff, La Fouine....

Ces conflits ne s'inscrivent pas dans un clivage transversal au monde du rap comme celui qui opposait un rap cool et un rap hardcore. Il s'agit plutôt d'une profusion de conflits personnels dans lesquels les normes de la rue et un imaginaire viriliste sont invoqués par les deux parties et dont les enjeux engagent souvent les intérêts économiques directs des protagonistes, qu'il s'agisse de relations de production jugées préjudiciables ou de rivalités commerciales. Autre nouveauté de taille, ces conflits sont médiatisés bien au-delà du monde du rap lui-même. Le rap français est entré depuis la fin des années 1990 dans une logique de *star system* dans laquelle les conflits entre artistes alimentent à la fois la promotion de leurs oeuvres et l'audience des médias qui s'en font les relais. De plus, le développement d'Internet transforme la circulation de l'information sur ces conflits, auparavant plus confinés aux médias spécialisés et aux amateurs du genre. Ces polémiques voient ainsi s'affirmer de nouveaux médias – forums de webzines musicaux, sites Internet adoptant un format de presse numérique à scandale – qui se substituent en partie à la presse spécialisée. La publicité accordée aux conflits au sein du monde du rap culmine en 2007, à l'occasion d'un reportage diffusé dans l'émission *50 minutes inside* sur la première chaîne de télévision française, TF1. Intitulé « La guerre du rap », ce reportage illustre l'étroite interdépendance qui lie l'assignation du rap aux banlieues comme territoires de nouveaux barbares, l'exploitation médiatique et économique de ce genre musical comme bien culturel altérisé, et la rhétorique de la rue dominant le monde du rap français des années 2000.

Ces multiples conflits, placés au coeur de l'attention publique, ont sans doute joué un rôle dans le choix de la direction de Skyrock d'interrompre en 2007 la diffusion des émissions spécialisées contrôlées par des figures du monde du rap. Mais cette évolution renvoie plus largement à une transformation du paysage radiophonique qui affecte l'ensemble des réseaux « jeunes », qui font désormais la part belle à un nouveau genre musical, baptisé « groove », label proche de la catégorie anglo-saxonne de « *contemporary R&B* ». Phénomène notable, le rap français est désormais concurrencé au niveau des ventes comme des diffusions radios par des artistes de rap états-unien. Durant les années 1990, à quelques exceptions près (Snoop Dogg, Coolio, Will Smith, Wu Tang et surtout The Fugees), le rap états-unien reste en France une musique nettement moins populaire que le rap français. A partir du succès international d'Eminem, de nouveaux rappeurs vont rencontrer un large public en France (Dr Dre, 50 Cent, D. Twelve, Puff Daddy, Jay Z, Usher, Akon, The Black Eyed Peas...), jusqu'à représenter un tiers des ventes de disques de rap de 2001 à 2010. Dans le sillage musical et économique du rap, un R&B en français devient également populaire. Au milieu des années 2000, il se vend presque autant de disques de R&B français que de rap français (Matt, Wallen, M. Pokora, Tragédie, Nadiya, Amel Bent, Sheryfa Luna, Vitaa, Shy'm...), et les collaborations entre artistes rap et R&B se généralisent.

Au début des années 2010, les musiques hip-hop, au sens large, sont plus présentes et diverses que jamais. Négligeables au cours de la première moitié des années 1990, les ventes cumulées d'albums de rap et de R&B dépassent les 40 millions d'exemplaires sur la décennie 2000, soit 5 % des ventes totales d'albums en France. D'après les enquêtes du ministère de la Culture, le nombre d'auditeurs réguliers de rap a triplé de 1997 à 2008. Le R&B est désormais le genre préféré des femmes de quinze à trente ans, et le rap le genre préféré des hommes du même âge. La France assiste à une profonde transformation de son paysage musical : la fin de l'hégémonie musicale des variétés, au



profit d'une offre discographique et de goûts musicaux plus segmentés, associant aux variétés et au rock une forte composante musicale issue des musiques africaines-américaines.

Pourtant, le rap demeure étroitement associé au problème public des banlieues. Jack Lang, ministre de la Culture de 1988 à 1993, accordait au hip-hop en général et au rap en particulier une reconnaissance ostentatoire. Ses premiers successeurs, de Jacques Toubon à Catherine Trautmann, ont adopté une position publique plus indifférente. Au milieu des années 1990, des syndicats policiers dénoncent les paroles de certains raps et tentent d'assigner leurs auteurs en justice – souvent en vain. En 1995, un concert de NTM à La Seyne-sur-Mer change la donne. Cette fois, ce ne sont pas des paroles qui sont attaquées en justice, mais des insultes que le groupe prononce face aux policiers présents durant le concert. L'année suivante, le procès de NTM devient une affaire largement médiatisée, et l'occasion d'un débat public sur la violence du rap et la liberté d'expression. Ministres et parlementaires restent toutefois en retrait de ce débat. Les déclarations dans la presse laissent apparaître les différences d'appréciation au sein du gouvernement de droite dirigé par Alain Juppé.

Les syndicats policiers ne sont pas les seuls à estimer que des œuvres de rap, voire le rap français dans son ensemble, sont inacceptables. A l'extrême droite de l'échiquier politique, la popularité du rap auprès de la jeunesse du pays inquiète, d'autant qu'elle s'accompagne plus que jamais de paroles subversives vis-à-vis de leur agenda nationaliste et raciste. Dès la deuxième moitié des années 1990, quelques rappers comme La Rumeur, Fabe ou Yazid mettent en scène une véritable mémoire postcoloniale évoquant la traite négrière, la colonisation, l'histoire de l'immigration et les continuités entre ces situations historiques et le traitement étatique dont les minorités raciales et les classes populaires font l'objet en France (Tevanian 2009). Dans le contexte politique de durcissement de la répression policière, de criminalisation de l'immigration, et de renforcement électoral et médiatique du parti d'extrême droite le Front National, des morceaux collectifs à visée politique explicite voient le jour, comme « 11'30 contre les lois racistes » (1997) ou les compilations hostiles au Front National *Sachons dire non* initiées par Mr R. Le rap français voit ainsi s'affirmer une citoyenneté critique du racisme explicite et de l'extrême droite, mais aussi d'un roman national complaisant et de l'universalisme abstrait dominant la vie publique française. Cette citoyenneté critique, sous des formes plus ou moins insistantes, se retrouve au début des années 2000 dans une part croissante de la scène rap, de Saïan Supa Crew à Casey en passant par KDD, Sefyu ou Psy 4 de la Rime.

L'audience croissante de l'extrême droite auprès d'une fraction de la droite parlementaire conduit à une confrontation directe entre la classe politique française et le rap français, induisant une criminalisation du rap jusqu'aux plus hauts échelons de l'Etat français. Deux procès judiciaires en sont emblématiques : l'affaire La Rumeur et l'affaire Sniper. En avril 2002, entre les deux tours de l'élection présidentielle, La Rumeur publie un magazine promotionnel accompagnant la sortie de son premier album, *L'Ombre sur la mesure*. L'un des membres du groupe, Hamé, signe un article satirique dénonçant la rhétorique de l'insécurité et de la tolérance zéro, la paupérisation des quartiers populaires et les violences et humiliations policières que leurs habitants subissent. L'homme politique de droite Nicolas Sarkozy, alors ministre de l'Intérieur, dépose plainte pour diffamation envers la police nationale. Il devient bientôt président de la République française, en 2007. S'ensuivra un marathon judiciaire sans précédent, l'Etat faisant appel des trois relaxes successives réfutant le bien-fondé de la plainte du ministère. Il faudra donc un quatrième procès pour que Hamé soit définitivement acquitté en juin 2010.

La seconde affaire concerne le groupe Sniper. En 2003, la députée de la majorité UMP Nadine Morano, reprenant des dénonciations portées par des groupuscules d'extrême droite, s'indigne de chansons qui, à ses yeux, « incitent à la haine, à la violence et bafouent les valeurs républicaines de la France ». Nicolas Sarkozy répond, de façon solennelle : « Je déposerai donc plainte contre ces textes racistes et antisémites. » La plainte contre des textes prétendument « racistes et antisémites » de Sniper ne verra jamais le jour. Mais plusieurs mois après cette mise en scène, le ministère de l'Intérieur déposera plainte contre le groupe pour « incitation à blesser et tuer les fonctionnaires de

police et représentants de l'État ». Le groupe fait valoir lors de son procès que la chanson incriminée, « La France », est « un appel à l'aide » et non « un appel au meurtre ». Il est relaxé par le tribunal en 2005.

La même année pourtant, cette croisade morale contre des rappeurs se généralise. La mort de Bouna Traoré et Zyed Benna, deux adolescents fuyant un contrôle de police, provoque à partir d'octobre des émeutes dans toute la France. Pour le député de droite François Grosdidier, le rap français est responsable des émeutes, et il soumet le 14 mars 2006, une proposition de loi dénonçant une quinzaine de rappeurs et visant à « renforcer le contrôle des provocations à la discrimination, à la haine ou à la violence », soutenue par près d'une centaine de députés. Tout au long du quinquennat de Nicolas Sarkozy, de 2007 à 2012, des députés relaient le même souhait. Dans ce climat politique au conservatisme croissant, le rap français offre un espace de valorisation économique et symbolique non dénuée d'exotisme à des artistes appartenant souvent aux minorités racialisées. Il est aussi un moyen pour ces artistes de mettre en scène des politiques du minoritaire et de contester les conceptions homogénéisantes et discriminatoires de l'appartenance à la communauté nationale (Sonnette 2015) qui dominant le débat public.

### **Conclusion : le renouvellement esthétique et commercial réussi du rap français**

A la fin des années 2000, le rap français donne des signes d'essoufflement. Il semble avoir épuisé la veine réaliste de l'imaginaire de la rue introduit au milieu des années 1990. Entre la criminalisation politique du rap, et les clashes entre rappeurs qui dégénèrent, la visibilité médiatique dominante du genre relève à nouveau du fait divers, comme aux premières heures de l'assignation du rap aux banlieues. Dans un débat public de plus en plus racialisés, marqué par la croissance de l'islamophobie, les rappeurs incarnent la figure d'un nouvel ennemi intérieur. Symbole de cette période, des clichés volés de la rappeuse Diam's portant le voile sont publiés par la presse et entraîne une polémique nationale, alors qu'est débattu le projet d'une loi sur l'interdiction du voile intégral dans les lieux publics. Les ventes de disques fléchissent : de 2009 à 2012, moins d'un million d'albums de rap français sont vendus chaque année. Un renouveau artistique et économique intervient bientôt, porté à la fois par une nouvelle génération d'artistes, formés par la scène, de nouvelles techniques vocales, et un usage promotionnel habile d'Internet.

A partir du milieu des années 2000, des festivals musicaux hip-hop et des *open-mics* se développent à travers toute la France 2000. Pionnière, la compétition « Dégaine ton style » dans la ville de banlieue Les Ulis se tient dès 2002. L'édition suivante, portée par le succès du film *8 Mile*, marque les esprits et propulse son vainqueur, Sinik, au rang de star de la scène rap nationale. Dans la seconde moitié des années 2000, d'autres *open-mics* prenant la forme de battles entre MC (Guillard 2014) voient le jour. La compétition End of the weak, initiée à New York en 2000, voit une édition française se développer à partir de 2004. En 2011, c'est la naissance des « Rap Contenders ». Ces *open-mics* exacerbent la valorisation la punchline et le sens de la dérision, dans un imaginaire pornographique de l'injure qui avait déjà une longue histoire (Vettorato 2014). La question de la « street crédibilité » y compte moins que le sens de la répartie et le sang froid. S'y distinguent notamment des membres du collectif L'Entourage, dont Nekfeu, qui devient l'une des figures majeures de la scène rap à partir de 2015.

En 2009, une autre compétition voit le jour, initiée par des organisateurs de festivals hip-hop et des programmateurs de salles de concert qui souhaitent qu'un plus grand nombre de scènes soient ouvertes aux rappeurs. Ils parviennent à institutionnaliser leurs événements à Lyon (festival L'Original), Nantes (festival Hip OpSession) ou Perpignan (festival Ida y Vuelta), et organisent dès lors chaque année la compétition Buzz Booster, qui se déroule par qualification régionale avant une finale nationale. Il contribue à démontrer qu'il n'y a pas du rap qu'à Paris et à Marseille – deux villes qui rejoignent néanmoins bientôt le dispositif via le festival Paris Hip Hop et la salle de

spectacle marseillaise L’Affranchi. Le Buzz Booster offre un coup de projecteur sur les scènes rap locales, et permet à des rappeurs comme Némir de se faire connaître dans toute la France

Le rap français se renouvelle également par le biais de techniques vocales. Popularisé par T Pain puis Lil Wayne, l’usage de l’autotune est adopté par Booba dans l’album *0.9* en 2009. C’est le coup d’envoi d’un décloisonnement entre rap et chant qui devient central aussi bien dans les nouveaux succès commerciaux du rap français au cours des années 2010 que dans sa diversification esthétique. Quatre ans plus tard, ce sont les évolutions stylistiques élaborées sur la scène d’Atlanta et popularisées par Migos qui sont réappropriées en France et aboutissent au succès du rappeur Kaaris et de son premier album, *Or Noir*, en 2013. Qualifié de « trap » en France, ce style de rap s’inspire plutôt de la drill de Chief Kief ou Lil Reese.

Qu’ils mettent au centre de leur technique vocale l’usage de l’autotune (Jul, SCH, Damso, Niska), celui de la technique de voix inspirée de la drill (Lacrim, Gradur, Alonzo), qu’ils mobilisent de nouvelles rythmiques reggaeton (Shay) et afro trap (MHD), ou encore qu’il offre un rap technique fait de punchlines et de flows rapides (Sofiane), tous ces nouveaux artistes manifestent une maîtrise des réseaux sociaux et de l’image dans leur promotion. Les freestyles sur *Youtube* font connaître la Sexion d’Assaut avant les succès en solo de ses membres Maître Gim’s et Black M, une productivité jusque là inconnue dans le rap français permet à Jul de diffuser plusieurs albums par an, PNL frappe l’imagination par une absence quasi complète de communication dans les médias traditionnels et la réalisation de clips spectaculaires ou scénarisés réalisés à l’aide d’un drone. Emerge également un nombre croissant d’artistes qui, avec ou sans autotune, mêlent rap et chant tels que Soprano, Maître Gim’s, Lartiste, Chilla, Marwa Loud.

Les musiques hip hop connaissent de surcroît une diversité thématique qui en fait désormais un genre aux identités musicales plurielles. Les thèmes hip-hop classiques de Demi Portion ou Bigflo & Oli côtoient l’univers gangsta de Booba, Lacrim ou Alonzo, des héritiers réinventant le rap de rue tels que PNL, Fianso ou Kalash Criminel, pendant qu’Orelsan campe l’univers misanthrope et misogyne d’un raté de la classe moyenne. La critique sociale, quant à elle, est toujours présente – qu’elle soit au cœur du répertoire d’artistes comme Lino, Keny Arkana, Médine ou Casey, ou qu’elle se glisse au détour d’un couplet ou d’une punchline comme dans majeure partie de la scène rap, toujours située de façon privilégiée dans l’image contre-culturel d’une jeunesse racisée. A la fin des années 2010, le succès commercial est de nouveau au rendez-vous pour le rap français, et, plus largement, la « pop urbaine » qu’il nourrit, tant la porosité entre rap et chant s’est accrue. Les musiques hip-hop, au sens large, tirent le meilleur parti du développement du streaming musical et multiplie les succès dans les *charts* français, passant d’environ 3% du marché du disque en 2011 à près de 9% en 2017.

## **Bibliographie**

Bocquet, José-Louis and Philippe Pierre-Adolphe. 1997. *Rap ta France*. Paris: Flammarion.

De Rudder Véronique, Christian Poiret and François Vourc’h. 2000. *L’inégalité raciste : l’universalité républicaine à l’épreuve*. Paris: PUF.

Dubois, Vincent. 2012. *La politique culturelle. Genèse d’une catégorie d’intervention publique*. Paris: Belin.

Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.

Guillard, Séverin. 2014. “‘To be in the place’ : les *open mics* comme espaces de légitimation artistique pour les scènes rap à Paris et Atlanta.” *Belgeo* n°3. Online: <http://journals.openedition.org/belgeo/13025>.

Guillaumin, Colette. 1995. *Racism, Sexism, Power and Ideology*. London: Routledge.

- Hammou, Karim. 2012. *Une histoire du rap en France*. Paris: La Découverte.
- Hammou, Karim. 2014. "Between social worlds and local scenes. Patterns of collaboration in francophone rap music." In *Social Networks and Music Worlds*, edited by Nick Crossley and al., 104-121. London: Routledge.
- Hammou, Karim. 2016. "Mainstreaming French rap music. Commodification and artistic legitimation of 'othered' cultural goods." *Poetics* vol. 59, 67-81.
- Larfargue de Grangeneuve, Loïc. 2008. *Politique du hip-hop : Action publique et cultures urbaines*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Mazouz, Sarah. 2017. *La République et ses Autres. Politiques de l'alterite dans la France des années 2000*. Lyon: Ens Lyon.
- Molinero, Stéphanie. 2011. "The meanings of the religious talk in french rap music." In *Popular Music and Religion in Europe*, edited by Thomas Bossius and al.. London: I.B.Taurus.
- Negus, Keith. 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge.
- Pecqueux, Anthony. 2007. *Voix du rap : Essai de sociologie de l'action musicale*. Paris: L'Harmattan.
- Sermet, Vincent. 2008. *Musiques Soul et Funk. La France qui groove des années 1960 à nos jours*. Paris: L'Harmattan.
- Shepard, Todd. 2017. *Sex, France, and Arab Men, 1962-1979*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Sonnette, Marie. 2015. "Des mises en scène du 'nous' contre le 'eux' dans le rap français." *Sociologie de l'Art* vol. 23-24 (1), 153-177.
- Tevanian, Pierre. 2009. "Entretien avec Mohamed Bourokba, dit Hamé, du groupe La Rumeur." *Mouvements* n°57, 120-136.
- Tissot, Sylvie. 2007. *L'Etat et les quartiers. Genèse d'une catégorie de l'action publique*. Paris: Le Seuil.
- Vettorato, Cyril. 2012. "'Ça va être un viol' : Formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap." *Cahiers de littérature orale* n°71. Online : <http://journals.openedition.org/clo/1492>.