



HAL
open science

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

Karim Hammou, Marie Sonnette

► To cite this version:

Karim Hammou, 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 ! La revue des musiques populaires, 2020, 17: 2, pp.99-127. 10.4000/volume.8573 . halshs-03146138

HAL Id: halshs-03146138

<https://shs.hal.science/halshs-03146138v1>

Submitted on 18 Feb 2021

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.

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

Karim Hammou, Chargé de recherche CNRS, Cresppa-CSU

Marie Sonnette, Maitresse de conférences, Université d'Angers, ESO

Remerciements :

Karim Hammou et Marie Sonnette remercient le Département des Études, de la Prospective et des Statistiques (DEPS) du ministère de la Culture, le laboratoire Eso (UMR 6590) et l'UFR l'Esthua Tourisme et Culture de l'Université d'Angers pour l'accueil et le financement des projets de recherche exploités dans cet article.

Nous remercions également Princia Andrianarina (stagiaire) et Caroline Leroux (assistante de recherche), étudiantes accueillies dans le cadre de programmes de formation rémunérés à la recherche, pour leur aide précieuse dans le recueil des données.

Enfin, nous remercions nos collègues Emmanuelle Guittet, Tomas Legon et Severin Guillard pour leur relecture et conseils précieux et avisés sur la dernière version de ce texte.

Résumé :

Les processus de légitimation des champs artistiques est une question classique de la sociologie de la culture largement investie dans les travaux sur la musique. Dans cet article, nous présentons les premiers pas d'une enquête en cours sur la légitimation des musiques rap et hip-hop, en exposant principalement son volet quantitatif. Alors que le genre rap manifestait jusque dans la première moitié des années 2010 des dynamiques de légitimation contradictoires, il semblerait qu'il bénéficie depuis la seconde moitié des années 2010 d'un processus de légitimation inachevé mais significatif.

Pour arriver aux conclusions que nous présentons en fin d'article, nous exposons la construction d'indicateurs de légitimité médiatique (en saisissant l'évolution historique de la présence du rap à la télévision et à la radio) et professionnelle (en observant cette même évolution dans les prix et dispositifs d'accompagnement musicaux) puis nous les comparons aux données dont nous disposons sur l'évolution du marché de la musique enregistrée en France. Nous revenons en détail sur la démarche que nous avons suivie afin d'objectiver les catégorisations en genres musicaux des artistes en France, et de pouvoir opérer des comparaisons entre genre dans les instances de légitimation contemporaine.

Mots clés : rap, hip-hop, légitimation, genres musicaux, méthodologies quantitatives

Summary:

The legitimation of artistic fields is a classic question in sociology of culture which has especially been applied to popular music. In this paper, we present the first steps of an ongoing investigation into the legitimation of rap and hip-hop music, mainly by exposing its quantitative aspect. While the rap genre was caught up until the first half of the 2010s in contradictory dynamics of legitimation, it seems that it has benefited since the second half of the 2010s from a significant if unfinished process of legitimation.

To draw our conclusions, we build several legitimacy indicators in the domain of media (by capturing the historical evolution of the presence of rap on television and radio) and music business (by observing this same evolution in the attribution of grants and awards for emerging of confirmed musicians). We also compare this data to figures on the evolution of the recorded industry market in France. We offer an in-depth exposition of our methodology for defining the categorizations in musical genres of artists in France, which allow us to compare the share of different musical genre in contemporary legitimizing actors.

Keywords: rap, hip-hop, legitimation, music genre, quantitative methods

Marie Sonnette est maitresse de conférences en sociologie à l'Université d'Angers. Après une thèse sur les pratiques d'engagement politique des rappeurs au sein des mouvements sociaux, elle consacre maintenant ses travaux aux processus de légitimation des musiques hip-hop et rap ainsi qu'aux rapports de domination genre, classe, race dans le monde professionnel du rap.

Karim Hammou est chargé de recherche CNRS au Cresppa-CSU (UMR 7217). Auteur du livre Une histoire du rap en France (Le Découverte, 2012), ses recherches actuelles portent sur les logiques de catégorisations musicales, l'exploitation marchande des attributs minoritaires dans les industries culturelles et la socio-histoire des musiques hip-hop.

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

La légitimation des champs artistiques est une question classique de la sociologie de la culture. Depuis les travaux pionniers sur la bande-dessinée (Boltanski, 1975), la littérature (Bourdieu, 1992) ou les politiques culturelles (Dubois, 1993 ; 1999), cette question a fait l'objet d'un investissement particulier en ce qui concerne les mondes musicaux. Lorsqu'un objet musical commence à être considéré pour sa forme esthétique (qualité, innovation, histoire, etc.) et non plus pour ses seules fonctions sociales (divertissement, éducation, contrôle social, etc.), on observe qu'un processus de légitimation a débuté. C'est notamment ce que des travaux sociologiques sur le jazz ont examiné, en analysant les mécanismes qui conduisent à l'obtention de profits de légitimité par une diversité d'acteurs (artistes, publics, critiques, politiques, universitaires, etc.), permettant de voir le genre s'imposer comme forme artistique légitime (Coulangeon, 1999 ; Fabiani, 1986 ; Roueff, 2013).

En 2012, Karim Hammou proposait de décrire la place du genre rap en France en termes « d'(il)légitimité paradoxale » (Hammou, 2012). En effet, sa présence au sein de l'industrie musicale manifestait une normalisation économique et culturelle – tant par le biais de son succès commercial continu que par ses innovations musicales et marchandes influentes – qui contrastait avec un traitement médiatique, juridique et politique stigmatisant (Sonnette, 2013), et les formes persistantes de racisme et d'exotisme qui caractérisent sa présence publique. Depuis 2015, les productions discographiques associées au rap connaissent une forte augmentation. Le genre rap est aussi régulièrement perçu comme une locomotive de l'industrie de la musique, que ce soit par ses bons scores de ventes d'albums physiques ou sa place de premier genre *streamé* sur Internet. Dans ce contexte, les questionnements sur sa légitimation se posent avec acuité. Quarante ans après ses premières apparitions discographiques en France, le genre rap connaît-il un processus de légitimation en tant que forme esthétique ? Est-il toujours aussi souvent convoqué pour sa fonction de porte-parole des banlieues plutôt que comme objet esthétique ? Enfin, les autres genres associés au rap au sein du « hip-hop » (vocable utilisé par les acteurs du genre depuis les années 1990) ou des « musiques urbaines » (terme utilisé de façon croissante par les acteurs de l'industrie du disque depuis le milieu des années 2000), et notamment le RnB, suivent-ils le même chemin ?

Dans cette note de recherche, nous livrons les interrogations méthodologiques que soulève un travail visant à mesurer l'évolution de la légitimation du genre rap et plus largement des musiques hip-hop en France, et nous présentons la construction pas à pas de notre protocole d'enquête. Les premières parties (1, 2 et 3) sont consacrées à la présentation de notre programme de recherche. Dans la dernière partie (4), nous proposons quelques résultats renseignant l'augmentation de la présence des artistes hip-hop des années 1990 aux années 2010 au sein de deux types d'instances de légitimation artistique : les médias audiovisuels et les prix musicaux.

1. Mesurer l'évolution de la légitimité d'un genre musical populaire sans misérabilisme

La stabilisation d'un genre musical passe par la formulation d'un ensemble de conventions artistiques propres, mais aussi par la formation d'instances spécialisées susceptibles de prescrire des classifications esthétiques et des dispositifs d'inculcation (Roueff, 2013 : 157). Dans des termes relevant de la sociologie interactionniste, Karim Hammou a décrit la construction d'un monde professionnel du rap en France, avec ses normes et ses structures, depuis les années 1990 (Hammou, 2012). Après une période de reconfiguration dans les années 2000, durant la crise du disque qui a vu l'affaiblissement des entreprises de production discographique dédiées au rap nées à la fin des années 1990, l'effondrement de la presse rap et la diversification de l'audiovisuel spécialisé, le monde professionnel du rap s'est développé lors de la seconde moitié des années 2010 à l'aide des procédés techniques de production et de diffusion numériques

Cependant, l'existence de modes de consécration interne au monde professionnel du hip-hop ne permet pas de conclure à l'existence d'une légitimité du genre dans l'ensemble du champ culturel (Sonnette, 2016). En effet, l'existence de ce monde social du rap disposant de son écologie propre ne signifie pas que ses procédures d'évaluation soient reconnues au-delà, et notamment au sein des instances les plus légitimes des mondes musicaux. C'est là l'une des difficultés de travailler sur la légitimation d'un genre populaire : reconnaître ses structures, normes et valeurs propres tout en examinant sa (non-)reconnaissance par au sein d'un univers artistique plus large duquel il dépend directement. Durant cette enquête, nous allons donc chercher à comprendre quelle position est occupée par les musiques rap et hip-hop au sein du monde de la musique.

a. Choisir des indicateurs de notoriété et de consécration du genre rap au sein des mondes professionnels de la culture

Nous avons réuni des indicateurs nous permettant d'objectiver les évolutions quantitatives et qualitatives de la réception du genre rap au sein des instances de légitimation artistique en France, des années 1990 aux années 2010. Pour cela, nous avons choisi d'observer deux types de profits symboliques : les profits de notoriété obtenus dans la sphère médiatique *via* des invitations ou des diffusions et les profits de reconnaissance ou de consécration attribués principalement par les pairs et les professionnels du secteur *via* l'obtention de prix musicaux ou de dispositifs d'accompagnements de jeunes artistes.

Notre sélection repose sur plusieurs critères : une durée d'existence suffisante pour permettre une analyse diachronique des années 1990 à nos jours ; un caractère généraliste et un cadrage esthétique¹ permettant de mesurer la place du hip-hop et du rap dans un

¹ Excluant ainsi les journaux télévisés dont l'agenda, justifié par l'actualité sociale et politique (« clashes de rappeurs », procès...) n'est pas de nature à indiquer une quelconque légitimation artistique.

agenda musical ou culturel plus vaste ; une audience et / ou une reconnaissance professionnelle suffisante pour en faire une instance de légitimation significative.

Sur la base de ces critères, du côté de la notoriété médiatique, nous avons choisi deux émissions télévisées – « Taratata » et l'*access* prime-time de Canal+ (d'abord « Nulle part ailleurs » puis « Le grand journal »)² – et un type d'émission de radio – les matinales culturelles de France Inter comme indicateurs de notoriété médiatique. Du côté de la reconnaissance par les pairs et les professionnel·les de la musique, nous avons choisi d'étudier quatre prix musicaux (les Victoires de la musique, les Globes de cristal, les NRJ Music Awards et les MTV Europe Music Awards for Best French act) et deux dispositifs d'accompagnement d'artistes en voie de professionnalisation (le Fair et les Inouïs du Printemps de Bourges).

b. Les matinales culturelles de France Inter : la rhétorique de l'éclectisme éclairé

France Inter est une radio dite « généraliste » du groupe public Radio France. En avril 2019, elle devient « la première radio de France » selon les audiences publiées par l'institut Médiamétrie³ avec plus de six millions d'auditeurs par jour depuis 2017⁴ (6,3 millions en 2019⁵) . Elle est aussi *leader* sur la tranche du « 6h/10H » (la matinale) depuis 15 ans. La directrice de l'antenne Laurence Bloch attribue ce succès à une « grille exigeante et audacieuse » qui allie *Game of Thrones* et Paul Claudel : « C'est cet éclectisme et cette curiosité à 360 degrés qui fait le succès de France Inter⁶ ». La mise en place d'un « éclectisme éclairé » (Coulangeon 2004) dans ses choix de programmation semble ainsi être la stratégie de la chaîne pour rester la radio la plus écoutée par les professions intellectuelles supérieures, les plus diplômé·es et les Parisien·nes⁷, tout en attirant les plus jeunes, combat actuel des anciens dispositifs audiovisuels. Laurence Bloch évoque alors trois plans de travail pour stabiliser et faire progresser une audience jeune : le numérique⁸ (par le biais du podcast), la « musique urbaine » et l'humour⁹. Cette tendance à la programmation plus régulière de « musique urbaine », associée aux cultures juvéniles, est confirmée en entretien par Jocelyn Perotin¹⁰, directeur à la musique de France Inter, qui annonce avoir fait entrer

² Le recueil des données de l'*access* prime-time de Canal+ n'a pas encore débuté.

³ « Audiences : France Inter première radio de France devant RTL », *Le Point*, 18 avril 2019.

⁴ « 6 259 000 auditeurs ont voté France Inter ! », site Internet de *France Inter*, 20 avril 2017.

⁵ « La proximité plutôt que la télé », *Libération*, 27 fév. 1995.

⁶ « Laurence Bloch : "C'est cette curiosité à 360 degrés qui fait le succès de France Inter" », *Libération*, 18 avril 2019.

⁷ Voir le site de l'enquête, édité sous la responsabilité du DEPS. En ligne : <http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/doc/tableau/chap5/V-1-3-Q43.pdf> [consulté le 20 juillet 2020].

⁸ « Le numérique au cœur de la rentrée de France Inter », *Les Echos*, 20 août 2018.

⁹ « Laurence Bloch : "C'est cette curiosité à 360 degrés qui fait le succès de France Inter" », *art. cit.*

¹⁰ Entretien réalisé par téléphone le 22 mars 2019.

Booba, PNL et Damso en *playlist* pour y atteindre une part de 12% de rap afin de rajeunir l'antenne et être moins éloigné de la part de marché qu'occuperait le rap en France¹¹.

Nous appelons les « matinales culturelles » de France Inter la tranche de 9h qui se consacre à une thématique généraliste culturelle. De 1996 à 2019, sept émissions se sont succédées et autant d'animateur-ices-producteur-ices : cette continuité permet de mesurer l'évolution de la part du genre et de son traitement dans cette programmation. Ces émissions ont elles-mêmes bonne presse. En 2019, le producteur de la matinale culturelle « Boomerang », Augustin Trapenard (normalien et agrégé), obtient le prix Philippe Caloni (de la Société française des auteurs multimédias – SCAM) du meilleur *interviewer* de l'année, qui récompense « un(e) journaliste ayant fait preuve de talent et d'éclectisme, en particulier dans l'exercice de l'interview ou de l'entretien¹² » : le profil de l'animateur renforce ainsi la légitimité de l'émission elle-même.

	Début	Fin	Nom	Anim./prod.	Heure de diff.	Durée	Nb. d'émissions
1	1996	1999	Quoi qu'il en soit	Pierre Bouteiller	9h	1h	634
2	1999	2001	Trafic d'influences	Philippe Bertrand	9h	1h	484
3	2001	2004	Tam Tam etc.	Pascale Clark	9h05	55m	633
4	2004	2006	Eclectic	Rebecca Manzoni	9h05	55m	418
5	2006	2010	Esprit critique	Vincent Josse	9h10	20m	1002
	2009	2010			9h35	20m	
	2010	2011			9h10	35m	
	2011	2012			9h10	45m	
	2012	2013			9h10	45m	
6	2011	2012	Comme on nous parle	Pascale Clark	9h10	45m	1039
	2012	2013			9h10	45m	
	2013	2014			9h10	45m	
7	2014	2019	Boomerang	Augustin Trapenard	9h10	30m	1094

Tableau 1 : Description des matinales culturelles de France Inter de 1996 à 2019

Ces sept programmes radiophoniques représentent 5304 émissions (originales et rediffusées), diffusées durant les 23 dernières années, de 1996 à 2019. Si les formats changent, la thématique culturelle reste majoritaire voire exclusive et le mode de l'entretien avec un-e invité-e en est une constante. La diversité thématique joue probablement sur le traitement des artistes invité-es, comme une première écoute exploratoire des émissions l'a suggéré : quand ils sont pris dans une pluralité de traitements, les artistes rap sont moins interrogés sur leur travail artistique que lorsqu'ils sont interrogés au sein d'un format consacré plus exclusivement aux questions artistiques et culturelles. De ce point de vue, un changement qualitatif intervient en 2014 lors de l'apparition de l'émission d'Augustin Trapenard, « Boomerang », qui prend le temps d'une interview de 20 à 30 minutes sur l'actualité artistique et/ou culturelle d'un-e professionnel-le des mondes des arts. La station attribue notamment le succès de l'émission à l'éclectisme des invité-es, de Damso à Héléne Cixous en passant par Amélie Nothomb. Rappelant les analyses faites par Bernard Lahire à

¹¹ « Pourquoi le rap est-il présent dans la programmation musicale de France Inter ? », site Internet de *France Inter*, 5 mars 2019.

¹² « Augustin Trapenard, superstar de l'interview », *L'Express*, 20 fév. 2019.

propos de l'émission « Tout le monde en parle » de Thierry Ardisson (Lahire, 2004), cette hybridation des profils invités indique un brouillage des frontières de la légitimité culturelle par les instances contemporaines de cette légitimation, au profit d'un « éclectisme éclairé » mêlant savant et populaire.

c. « Taratata » : la mise en scène de l'authenticité musicale par la performance *live*

« Taratata » est la principale émission musicale diffusée régulièrement à la télévision tout au long des années 1990 et 2000¹³. Dès sa création, l'émission est produite par « Air Productions », société créée par Nagui pour l'occasion et réalisée par Gérard Pullicino, connu pour ses réalisations de clips et captations de spectacles. Dans la plupart des cas, l'émission est organisée autour d'un-e « invité-e d'honneur » et de multiples autres invité-es, et associe des performances à des interviews d'artistes. L'émission se singularise rapidement par l'enregistrement (et l'exploitation sous forme de compilations discographiques¹⁴) de duos inédits, associant l'interprète original d'une chanson à un-e autre, souvent moins connu-e. Joël July, examinant le cas de Patrick Bruel, parle ainsi de « reprises patrimoniales » (July, 2016).

Rapportée aux autres émissions musicales télévisées au cours de la même période (« Boulevard des clips », « Rapline », « Techno Max », « Métal Express », « Rock Express », « Fax'O », « Fanzine », ou « Rapido » sur M6), « Taratata » affiche une double ambition généraliste et de qualité musicale. La durée de cette émission entièrement consacrée à la musique et son coût (qui sera un motif de son interruption à deux reprises) en témoignent. L'émission reste néanmoins un programme destiné au grand public, avec un ton fréquemment humoristique imprimé par Nagui. Elle s'éloigne des formes les plus légitimes de représentation et de critique de la musique, et est fermement ancrée dans le domaine des musiques populaires de divertissement.

Lors de son introduction, en 1993, « Taratata » renouvelle le format de l'émission de variété, notamment par sa « réalisation très nerveuse comportant de multiples effets visuels [...] mais aussi l'abandon affiché du play-back et la réalisation de duos d'artistes inédits. Nagui revendiquait par là un certain retour à l'authenticité et à des choix artistiques de réalisation, même appuyés par une débauche de technologie » (Garapon, 2003 : 223). Cette revendication d'un surplus d'authenticité musicale se fait en privilégiant les performances sur scène, refusant le *playback*, et retransmettant des émissions enregistrées « dans les conditions du direct ». Inspirée en partie des hiérarchies de valeurs caractéristiques du rock (Auslander, 1998), cette éthique associée à la visée populaire de l'émission des ambitions esthétiques (aussi bien sur le plan de la performance des artistes invités que sur le plan de la

¹³ INA, 2018, « Le Rock, le Rap et les musiques urbaines dans les fonds de l'Inathèque », Guide des sources. En ligne :

http://www.inatheque.fr/medias/inatheque_fr/fonds_audiovisuels/guides_thematiques/Le_rock_le_rap_et_le_s_musiques_urbaines_dans_les_fonds_Ina.pdf [consulté le 20 juillet 2020]

¹⁴ *Duos Taratata*, Barclay, 1995 et *Duos Taratata vol.2*, Virgin, 1996

mise en scène et de la captation) et axiologique (révéler les « vrais » artistes, celles et ceux qui peuvent soutenir l'épreuve du *live*).

Pour les musiques hip-hop, ce parti-pris éthique et esthétique a son importance. Dans les années 1990, il est difficile pour Nagui d'envisager de diffuser de la musique rap alors que celle-ci se joue principalement sur une bande son. Il en informe le rappeur Fabe sur son plateau en 1995, lors d'un échange tendu : « On fait une petite entorse au ton et à l'ambiance de "Taratata" où tout normalement est *live*. On est tolérant : on dit c'est comme ça que le rap se fait sur des K7 DAT, ce qui pour moi est *grosso modo* du *playback orchestre* : on a du mal à le gober. »¹⁵

Lors d'une première période, de 1993 à 1997, l'émission est hebdomadaire et diffusée sur France 2 pour 166 numéros. Alexandra Kazan succède à Nagui dans la présentation de l'émission en 1997. En 1998, aucune émission n'est produite et en 1999, seule deux émissions, qui revêtent le caractère d'émissions spéciales intitulées « Taratata symphoniques ». Lors d'une deuxième période, de 2005 à 2014, « Taratata » est diffusée sur France 4 pour 237 numéros. Comme à la fin de la première période, la chaîne décide à la fin de la saison 2012-2013 d'arrêter l'émission pour des raisons budgétaires. Ce choix, contesté par une pétition des téléspectateurs-trices, n'empêche pas la poursuite de l'émission sur Internet (vente-privee.com obtient la primeur de sa diffusion ainsi que de la vente des places du concert célébrant les 20 ans de l'émission), et d'autres médias (RTL2, Plug RTL, TV5 Monde...). L'année 2015 est une nouvelle fois l'occasion de programmer une émission spéciale (« la 500^e »). Une troisième période, à partir de 2016, voit le retour de l'émission sur France 2, dans un format cette fois mensuel pour 36 numéros¹⁶.

En 1995 et en 2000, Nagui reçoit le Sept d'or de la meilleure émission musicale, et en 2008 il reçoit le Moustique d'or de la meilleure émission musicale et du meilleur animateur. Jean-Philippe Bourdon, chargé des lumières, et Patrice Cramer, chargé de la prise de son, sont chacun récompensés d'un Sept d'or en 1994 et en 1995. Enfin, en 1995, *Le Monde* consacre un article à l'émission, insistant sur le travail de réalisation de Gérard Pullicino, et les enjeux esthétiques de l'émission¹⁷. Les récompenses attribuées par la presse magazine populaire et le traitement accordé par la presse quotidienne nationale d'information positionnent l'émission dans un créneau hybride associant divertissement populaire et valorisation esthétique, dans le contexte d'un genre de référence pour l'émission, le genre rock, lui-même en voie de légitimation (Brandl, 2009).

d. Les prix musicaux et dispositifs d'accompagnement des jeunes artistes comme distinction professionnelle

¹⁵ « Taratata » n°97, France 2, 1^{er} octobre 1995.

¹⁶ Le dernier semestre de 2019, de septembre à décembre, n'a pas encore été recueilli, ce qui explique le plus faible nombre d'émissions pour cette année. Nous observons « Taratata » en tant que programme régulier. Pour cette raison, nous avons fait le choix d'écarter de l'analyse les années où seules des émissions spéciales (qui n'ont ni la même temporalité, ni le même nombre d'invités) ont été produites (1999 et 2015) afin de ne pas fausser notre regard sur l'évolution longitudinale.

¹⁷ « "Taratata", les ingrédients du succès » *Le Monde*, 15 mai 1995.

Les prix et les classements artistiques sont à la fois une manière pour les artistes d'être reconnu-es par leurs pairs, d'être consacré-es en tant que « stars » (Quemin, 2013) mais aussi d'indiquer des « repères tangibles du goût d'une époque » (Ducas, 2010). Ainsi, observer la place des musiques hip-hop au sein de ces prix ou des dispositifs d'accompagnement des jeunes artistes permet de comprendre dans quelle mesure et avec quelle force ils et elles sont reconnu-es par le monde professionnel de la musique.

Les récompenses que nous avons choisi d'étudier ont des caractéristiques différentes : les prix musicaux (Victoires de la musique, MTV EMA, NRJ Music Awards et Globes de cristal) s'attachent à distinguer des artistes ou des œuvres par la remise symbolique d'un trophée. Les dispositifs d'accompagnement d'artistes en voie de développement (Les Inouïs du Printemps de Bourges et le Fair) garantissent quant à eux une rétribution monétaire et un accompagnement professionnel pour les lauréat-es. Dans les deux cas, elles servent à distinguer des artistes qui, aux yeux de la profession, « méritent » un soutien en début de carrière ou une consécration à un moment d'apogée de leur parcours.

Néanmoins, si ces six prix et dispositifs ont été retenus pour leur caractère incontournable au sein des musiques populaires contemporaines, ils n'ont pas tous le même statut. En effet, une grande partie de la légitimité de ces récompenses reposent sur leurs jurys et les processus d'attribution de la première place. Ainsi, le Fair revendique un comité de sélection composé de « professionnels de la filière musicale » tout comme des prix tels que les Globes de cristal, ce qui leur permet d'être moins vulnérables au soupçon d'hétéronomie vis-à-vis des hiérarchies commerciales. En revanche, les NRJ Music Awards ou les MTV EMA, fonctionnent différemment : le public fait le choix des lauréat-es, après une sélection préalable des nommé-es par la structure organisatrice, directement liée au média qui donne son nom aux récompenses (la station de radio NRJ dans le premier cas, la chaîne musicale MTV dans le second). Cette stratégie est une manière d'asseoir la légitimité du choix comme émanant « avant tout du public », tout en étant le résultat d'un premier choix marketing de l'organisateur de l'événement. Les Victoires de la musique paraissent une instance à mi-chemin entre ces deux pôles, et bénéficient d'un ancrage historique au sein des politiques publiques de la culture puisqu'elles sont créées en 1985 en collaboration avec le ministre de la Culture de l'époque, Jack Lang. La connaissance de ces distinctions, entre régime d'opinion experte et régime d'opinion commune (Karpik 2007), permet d'éclairer la présence différenciée des artistes hip-hop en fonction du niveau de légitimité du prix.

2. Une enquête en deux volets : renseigner quantitativement l'évolution de la présence du hip-hop, examiner qualitativement sa réception et son traitement

Afin de pouvoir répondre à notre question de départ concernant le processus de légitimation artistique des genres rap et hip-hop, nous avons cherché à produire des données permettant d'analyser l'évolution de la part de ces genres musicaux au sein des instances de légitimation précédemment listées. Ces données sont ensuite rapportées à un

travail quantitatif parallèle effectué en partenariat avec le Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) du ministère de la Culture sur les chiffres de ventes des enregistrements physiques et numériques fournis par l'institut d'études GfK de 2007 à 2018¹⁸. Cet appariement permet de comparer le poids commercial d'un genre à son poids symbolique.

Le premier volet de l'enquête est quantitatif : il s'agit de relever dans l'ensemble des émissions et prix étudiés le nom des artistes musicaux qui y apparaissent afin de constituer trois bases de données « légitimité » : une base « radio », une base « télévision », une base « prix ». Concernant les matinales culturelles de France Inter, cela représente 5 304 émissions de septembre 1996 à juin 2019 pour lesquelles nous indiquons aussi bien les invité·es en studio que les artistes dont les morceaux sont diffusés durant l'émission¹⁹. Nous avons actuellement réalisé ce travail sur les émissions de septembre 2009 à juin 2019, ce qui représente 1257 artistes musicaux diffusé·es ou invité·es au moins une fois (pour au global 4324 diffusions ou invitations d'artistes musicaux sur cette même période)²⁰. Concernant « Taratata », cela représente 531 émissions de janvier 1993 à juin 2019 pour lesquelles nous indiquons chacun·e des invité·es musicaux²¹. Nous avons produit ce travail pour l'ensemble de la période, ce qui représente 1 345 artistes musicaux diffusé·es ou invité·es au moins une fois (pour au total 2 841 diffusions ou invitations d'artistes musicaux sur cette même période). Enfin, concernant les six prix musicaux et dispositifs d'accompagnement des jeunes artistes, Princia Andrianarina a répertorié toutes les nominations de 1990 à 2019 grâce aux sites internet des prix ou à leur page *Wikipédia*. Cela représente 2223 artistes nommé·es au moins une fois durant cette période (pour au total 4 674 nominations sur la même période). Lorsque nous agrégeons ces trois bases « légitimité », nous obtenons un total de 3 861 artistes présent·es au moins une fois.

¹⁸ Il s'agit du projet de recherche porté par Karim Hammou et Marie Sonnette intitulé « Économie des musiques hip-hop » en réponse à un appel à projet sur « La diversité consommée sur les marchés de la culture » du DEPS pour traiter les données acquises auprès de l'institut d'études GfK.

¹⁹ Ce travail a pu être fait grâce à la base « Hyperbase » de l'INA, au site de France Inter et à l'écoute de quelques émissions quand celles-ci n'étaient pas répertoriées en ligne.

²⁰ Nous continuons le travail sur la période 1996 à 2009 dans un second temps. Concernant les *accés prime-time* de Canal Plus, le travail sera amorcé ensuite.

²¹ Ce travail a pu être fait grâce à la base « Hyperbase » de l'INA, au site de « Taratata » plus complet et aux données de *Wikipédia* pour les quelques émissions manquantes.

	Période traitée	Nombre d'émissions traitées	Effectif d'artistes apparaissant au moins une fois dans les émissions et prix traités	Effectif total d'apparitions dans les émissions et prix traités
Base « radio »	2009 - 2019	2 129	1257	4324
Base « télévision »	1993 - 2018	531	1345	2841
Base « prix »	1990 - 2019	/	2223	4674
Total des trois bases			3861	11 839

Tableau 2 : Effectifs d'artistes et d'émissions déjà traitées sur les trois bases

Nous avons ensuite constitué un répertoire « artistes » qui rassemble les unités artistiques qui apparaissent au moins deux fois dans nos bases « légitimité » (n = 1 281) ainsi que tous les artistes apparaissant au moins une fois dans nos bases « légitimité » et relevant, selon notre expertise, des musiques hip-hop (n = 183). Le répertoire « artistes » rassemble donc 1 464 unités artistiques. Certaines occurrences sont présentes dans plusieurs bases (Benjamin Biolay est invité 10 fois dans « Taratata », passe 55 fois dans les matinales culturelles de France Inter et a obtenu 17 prix), et d'autres pas (Julie Zenatti apparaissent deux fois mais uniquement dans « Taratata », et jamais dans les prix musicaux ni dans les matinales culturelles de France Inter).

Le second volet de l'enquête, encore en projet, sera qualitatif. En écoutant grâce aux archives de l'INA les trois cents émissions radiophoniques (n=53 pour la période 2009-2019, probablement 50% supplémentaire pour la période complète) et télévisées (n=193) où sont invité-es des artistes de musique hip-hop, il s'agira d'examiner l'évolution du traitement du hip-hop à la radio et à la télévision. En effet, la présence ne dit pas tout de la légitimation d'un genre sur une antenne, tant son traitement ou le type d'artistes privilégié peut révéler des mécanismes de hiérarchisation, comme le montre Marion Dalibert à propos du cadrage ethnoracialisé des artistes de rap dans la presse (Dalibert, 2018).

3. Des instances de catégorisation génériques plurielles : comment objectiver le genre musical en sciences sociales ?

En sciences sociales, la classification des genres musicaux relève nécessairement d'un faisceau d'indices. Loin de tout positivisme esthétique qui voudrait que l'analyste définisse le genre à partir de propriétés musicales supposées objectives, il s'agit plutôt de chercher à saisir les définitions du genre opérées par divers acteurs, en regardant par exemple les catégories par lesquelles des objets culturels sont « étiquetés à la production et à la

consommation, puis dans les pratiques des consommateurs » (Parmentier, 1986). L'attribution d'un genre musical renvoie ainsi à des processus sociaux multiples et contestés dans le cadre desquels des propriétés formelles et l'intention de l'artiste interviennent, mais ne sont pas toujours déterminantes (Schaeffer, 1989).

Pour mener ce travail, nous nous sommes focalisé-es sur les 1 464 artistes de notre répertoire « artistes » auxquels nous avons associés des genres musicaux en tenant compte d'une diversité de logique de classification : celle de l'industrie de l'édition phonographique (classification GfK), celle par les publics (classification *Wikipedia*, codée de trois façons différentes) et une classification experte opérée par nos propres soins. Le choix de proposer trois codages différents pour les classifications Wikipédia vient de la nécessité de rendre ces données comparables avec les deux autres classifications. Nous allons préciser ce point ci-dessous.

Dans un premier temps, nous avons pris en compte la classification de l'institut d'études GfK, référence statistique de l'ensemble de l'industrie de la musique enregistrée, qui nous permet d'observer comment les professionnel·les de la musique (éditeurs, producteurs et distributeurs de phonogrammes en premier lieu) catégorisent les produits qu'ils commercialisent.

Dans un deuxième temps, nous avons relevé la classification opérée par les contributeur·trices de *Wikipédia* qui a l'avantage de constituer une folksonomie massive, répertoriant actuellement plus de 80% des artistes prioritaires de notre répertoire « artistes ». Les catégorisations en genre apparaissent dans l'encadré « Informations générales » des pages *Wikipédia*. Elles sont le résultat d'interventions et de débats très diverses venant de contributeur·ices chevronné·es de *Wikipédia*, éventuellement distingué·es sur la plateforme par un rang et des droits d'édition plus importants que d'autres, comme d'amateur·ices d'un·e artiste contribuant ponctuellement à l'encyclopédie, ou de professionnel·les du monde de la musique²².

Les catégorisations opérées par les contributeur·trices sont précieuses mais complexes à manipuler car elles sont peu standardisées et peuvent indiquer jusqu'à une dizaine de genres par artiste avec des déclinaisons très précises (*crossover trash*, *midwest rap*, *shoegaze*, etc.). Nous avons donc réalisé deux recodages différents sur les catégories *Wikipédia*. Le premier consiste en une redistribution de la liste ouverte de genres présente sur chacune des pages de l'encyclopédie vers une classification administrative fermées, celle de l'enquête sur les pratiques culturelles des Français de 2018 du DEPS (PCF2018), qui comporte 12 genres. Ce recodage en une classification multiple a l'avantage de conserver la possibilité d'associer chaque artiste étudié à plusieurs genres musicaux, et offre un paysage d'ensemble plausible de l'espace des musiques populaires contemporaines²³. Néanmoins, la

²² Même si cette pratique est très encadrée et limitée sur *Wikipédia*, des intermédiaires artistiques développent des stratégies pour les contourner et intervenir sur les pages de leur client comme l'a révélé une enquête interne en 2020 : <https://www.binge.audio/comment-wikipedia-lutte-contre-la-com/> [consulté le 20 juillet 2020]

²³ La principale limite à cet objectif réside dans la sur-représentation des genres « rap, hip-hop » et « RnB », dont nous avons inclus les unités artistiques dans notre répertoire y compris lorsqu'elles n'apparaissent

catégorisation GfK est une catégorisation unique. Pour pouvoir confronter ces deux modes de catégorisations (*GfK* et *Wikipédia*), nous avons donc opéré un second recodage, imposant un genre unique à chaque artiste à partir des catégories génériques attribuées sur *Wikipédia*²⁴.

	Classification multiple (PCF2018)	Classification unique
Rap, hip-hop	231	231
RnB	125	71
Soul, funk	N/A	112
Reggae	N/A	28
World	40	31
Musiques traditionnelles	1	1
Musique électronique, techno	159	101
Jazz, blues	124	97
Metal, hard-rock	24	15
Pop, rock	716	354
Chanson, variété	214	96
Opéra	6	3
Musique classique	13	3
Variété internationale	1	0
Autre	41	41
Non-catégorisés dans <i>Wikipédia</i>	280	280
Effectif total d'artistes	N/A	1 464

Tableau 3 : Effectifs des unités artistiques selon le ou les genres musicaux auxquels elles sont associées dans le répertoire « artistes » à partir du recodage du champ ouvert *Wikipédia*

Le tableau 3 fait état des deux recodages du champ ouvert reproduisant l'attribution de genres musicaux par les contributeurs·trices à *Wikipédia*. Dans les deux cas, le recodage est automatisé par le biais de la reconnaissance de chaînes de caractères dans le champ initial. La première colonne du tableau indique les effectifs du premier recodage. 158 unités artistiques de notre répertoire ont ainsi la mention des termes « rap » ou « hip-hop » dans la définition générique produite par les contributeurs·trices à *Wikipédia*.

La seconde colonne du tableau indique les effectifs du second recodage. Ce recodage s'appuie sur la fonction de reconnaissance de chaîne textuel du tableur. Les chaînes de caractères correspondant aux genres étudiés ont été recherchées dans le champ ouvert

qu'une seule fois dans nos bases « légitimité ». La correction de cet effet de construction réduit le nombre d'artistes catégorisés en « rap, hip-hop » d'un tiers, et le nombre d'artistes catégorisés en « RnB » d'un quart.

²⁴ Il est alors apparu nécessaire, au-delà de la nomenclature PCF2018, de rechercher également les termes « soul », « funk » et « reggae », toujours dans la perspective d'un rapprochement avec la nomenclature GfK. En effet, dans cette dernière, ces genres sont isolés comme des sous-genres d'une catégorie « musiques urbaines ».

Wikipédia, avec un ordre de priorité allant du « rap, hip-hop » (chaînes de caractères « rap » ou « « hip hop » ou « hip-hop ») aux « variétés internationales » (recherche sur la chaîne de caractères « international »). Sans qu'il soit possible d'entrer ici dans le détail de la formule algorithmique permettant d'automatiser l'opération, l'ordre des lignes du tableau 3 indique l'ordre de priorité attribué aux différents genres. Cet ordre a été défini, d'une part, en référence à notre problématique de cette recherche focalisées sur les musiques hip-hop, et d'autre part en tenant compte de la porosité présumée plus ou moins grande des genres (la plupart des artistes « métal » étant aussi associé au genre « rock », il était important de prioriser les chaînes de caractères « metal » et « hard rock » sur la chaîne de caractère « rock »). Les données ainsi obtenues ne reflètent pas l'ensemble de l'espace des musiques populaires, mais offrent uniquement une évaluation de la part des musiques hip-hop en son sein. En effet, elle nous a amené à prioriser l'ensemble des unités artistiques qui peuvent être associées, parmi d'autres, à ces genres musicaux.

À titre d'exemple des recodages auxquels ces opérations conduisent, dans *Wikipédia*, un artiste comme Orelsan est associé aux genres « Hip-hop français, rap hardcore, electro-hop, hip-hop alternatif, dirty rap, comedy rap ». Cet intitulé est donc saisi dans les colonnes de notre classification ouverte. Puis, il est automatiquement recodé dans les catégories « rap, hip-hop » et « musique électronique, techno » de notre classification *Wikipédia* multiple. Enfin, grâce aux priorités définies par notre algorithme, il est recodé en une seule catégorie de notre classification *Wikipédia* unique : « Rap, hip-hop ».

Dans un troisième et dernier temps, nous proposons une classification en quatre catégories basées sur notre expertise sociologique. Ce choix de catégorisation s'appuie sur notre connaissance de l'histoire de ces catégories, justifiant le dédoublement de rap et hip-hop mais aussi l'apparition du terme « urbain ». Ce dernier terme, principalement mobilisée par les intermédiaires culturels, est une catégorie incluant notamment mais pas exclusivement les artistes de rap et de RnB²⁵. Notre classification experte identifie plus d'artistes dans les catégories « hip-hop, urbain » (n=416), « rap » (n=230), « RnB » (n=122) que la classification *Wikipédia* unique, notamment grâce à l'introduction de la méta-catégorie urbain et à notre catégorisation multiple.

	Effectifs catégorisés en rap	Effectifs catégorisés en RnB	Effectifs catégorisés en hip-hop /urbain	Effectifs catégorisés en autres
Classification experte	230	122	416	1042

Tableau 4 : catégorisations des artistes traités dans le répertoire « artistes » selon la classification experte

²⁵ Une nouvelle génération de chanteur-ses sont notamment classé-es par les industries culturelles dans la catégorie « pop urbaine » (Angèle, Eddy de Pretto, etc.) sans pour autant appartenir aux genres « rap » ou « RnB ».

Nous synthétisons la façon dont les artistes se définissent stylistiquement et les commentaires publics dont ils font l'objet de la part de journalistes musicaux, de professionnels de l'industrie musicale, des publics, etc. Il s'agit là, fréquemment, d'attributions génériques qui font débat plutôt que consensus entre ces différent-es acteur-ices et qui, de surcroît, peuvent évoluer dans le temps. Nous avons opté pour une attribution générique large – si l'un-e de ces acteur-ices affirme l'appartenance de l'artiste en question au genre rap, nous l'incluons dans cette catégorie. Par exemple, alors que Gims déclare dans certaines interviews récentes : « je ne fais plus trop de rap. On ne me classe plus trop dans cette catégorie-là, et moi non plus [...]. Je suis plus dans de la grande variété, dans de la pop urbaine²⁶ », et que son statut de « chanteur » ou de « rappeur » est débattu par certain-es critiques musicaux²⁷, les débats eux-mêmes signalent une position à la frontière du genre, et des évolutions passées²⁸ et à venir jouant sur cette frontière²⁹. Nous avons ainsi catégorisé cet artiste à la fois comme « rap », comme « RnB » et comme « hip-hop, urbain ».

La complexité du procédé est le résultat de plusieurs mois de discussions et de tentatives d'objectivation des données récoltées. Si l'assignation d'un-e artiste à un genre sera toujours soumise à discussions, le balisage de la procédure en passant par trois sources de catégorisation, déclinées en cinq classifications permet d'interroger, par la suite, la construction des genres musicaux par des acteurs diversifiés des mondes culturels.

4. Premières constatations d'une augmentation du poids économique et des profits de légitimité des genres hip-hop

À l'été 2020, nous disposons donc de trois bases de données dites bases « légitimité » : la base « radio », la base « télévision » et la base « prix ». Nous avons également constitué un répertoire « artistes » apparié avec nos bases « légitimité » qui comporte :

- En ligne, 1464 unités artistiques prioritairement traitées au regard de leur présence dans les bases « légitimité » ;
- En colonne, 74 propriétés permettant d'indiquer les différentes modalités des cinq types de catégorisations génériques expliquées ci-dessus :
 - o classification GfK ;
 - o classification *Wikipédia* ouverte
 - o classification *Wikipédia* multiple, correspondant au champ *Wikipédia* recodé dans la nomenclature PCF2018 ;

²⁶ <https://www.europe1.fr/culture/maitre-gims-ne-fait-plus-de-rap-mais-de-la-grande-variete-2986853> [consulté le 20 juillet 2020]

²⁷ « Maitre Gims est-il plutôt un rappeur ou un chanteur ? », *Melty*, 30 avril 2015.

²⁸ En 2015, il parle du premier volet de son nouveau double album comme étant « à consonance pop, RnB, soul... pour le grand public ». Voir « Maitre Gims : "Chanteur ou rappeur, il n'y a pas de différence" », *Booska-p.com*, 10 août 2015.

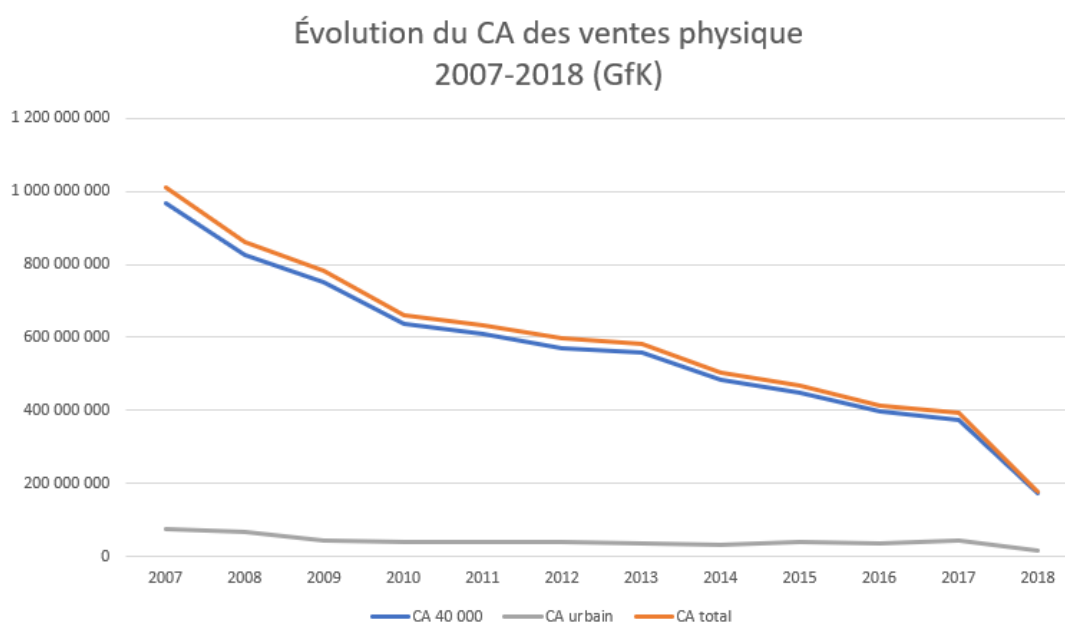
²⁹ Ainsi, il déclare en 2020 : « Je prépare un projet, un album rap, entièrement. 100% Rap. » Voir « GIMS prépare un album 100% rap », site Internet de *Mouv'*, 9 mai 2020.

- classification *Wikipédia* unique, correspondant au champ *Wikipédia* recodé en classification unique ;
- classification experte.

Nous avons également codé le nombre de présences dans les bases « légitimité », le sexe de l'artiste et le caractère francophone ou non de ses œuvres. Les projets d'analyse de ces bases sont nombreux, nous proposons ici seulement les premiers résultats et quelques futures pistes de recherche.

a. Une bonne résistance face à la crise de l'industrie du disque

Comme cela est évoqué régulièrement dans la presse, le hip-hop a le vent en poupe au sein de l'industrie de la musique. Il est le premier genre streamé³⁰, toutes plateformes confondues, et est souvent cité comme un segment de marché prospère³¹. Une première analyse des chiffres GfK de ventes « sortie de caisse », utilisant leur propre classification, permet de voir que même les ventes physiques du hip-hop résistent bien, comparées à l'effondrement du chiffre d'affaires moyen de l'industrie du disque.



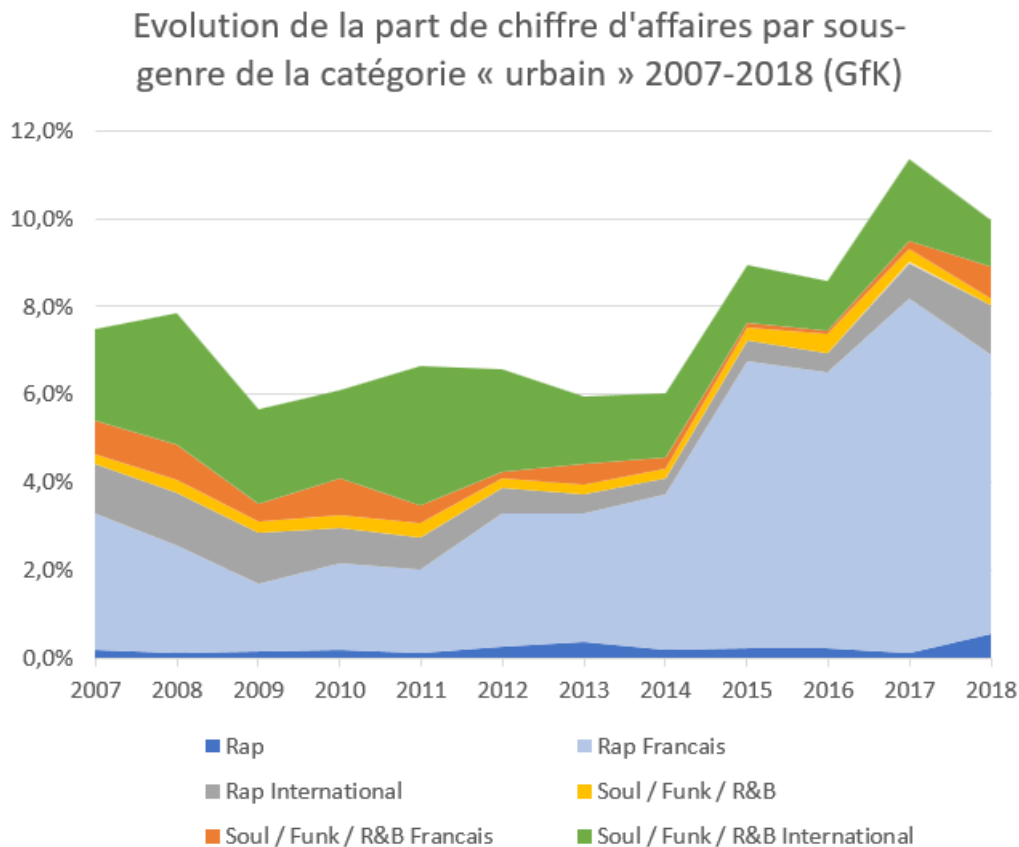
Graphique 1 : Évolution du CA des ventes physiques 2007-2018 selon les données GfK

- Le CA total réunit le chiffre d'affaires de tous les enregistrements physiques vendus sur la période, soit 3 288 752 références.
- Le CA 40 000 réunit le chiffre d'affaires des 40 000 références (EAN) les plus vendues chaque année, pour un total de 7 milliards d'euros environ.
- Le CA urbain réunit le chiffre d'affaires des 176 302 références (EAN) catégorisées comme « urbain » par GfK sur la période, pour un total de 558 millions d'euros environ.

³⁰ « Le rap reste la musique la plus écoutée sur les plateformes de streaming », *Les Echos*, 4 déc. 2018.

³¹ « Le rap sauve-t-il l'industrie musicale ? », émission présentée par Emmanuel Laurentin sur *France Inter* le 25 oct. 2019.

Sur le graphique 1, on observe un décrochage important de l'urbain de 2007 à 2009, où le chiffre d'affaires associé à la musique enregistrée catégorisée par GfK comme relevant de « l'urbain » diminue de 40%. La période qui suit voit une stabilisation des ventes jusqu'en 2017, avec même une augmentation de 2014 à 2017. Cette courbe contraste fortement avec celle du CA total des ventes physiques qui, elles, ne perdent que 20% de leur valeur de 2007 à 2009, mais continue à diminuer ensuite jusqu'à perdre 60% de leur valeur en 2017. En 2018, l'ensemble du marché diminue significativement, mais là encore, la diminution de l'urbain est moins rapide que celle de l'ensemble du marché.



Graphique 2 : Évolution du CA des ventes physiques de « l'urbain » 2007-2018 selon les données et la classification GfK

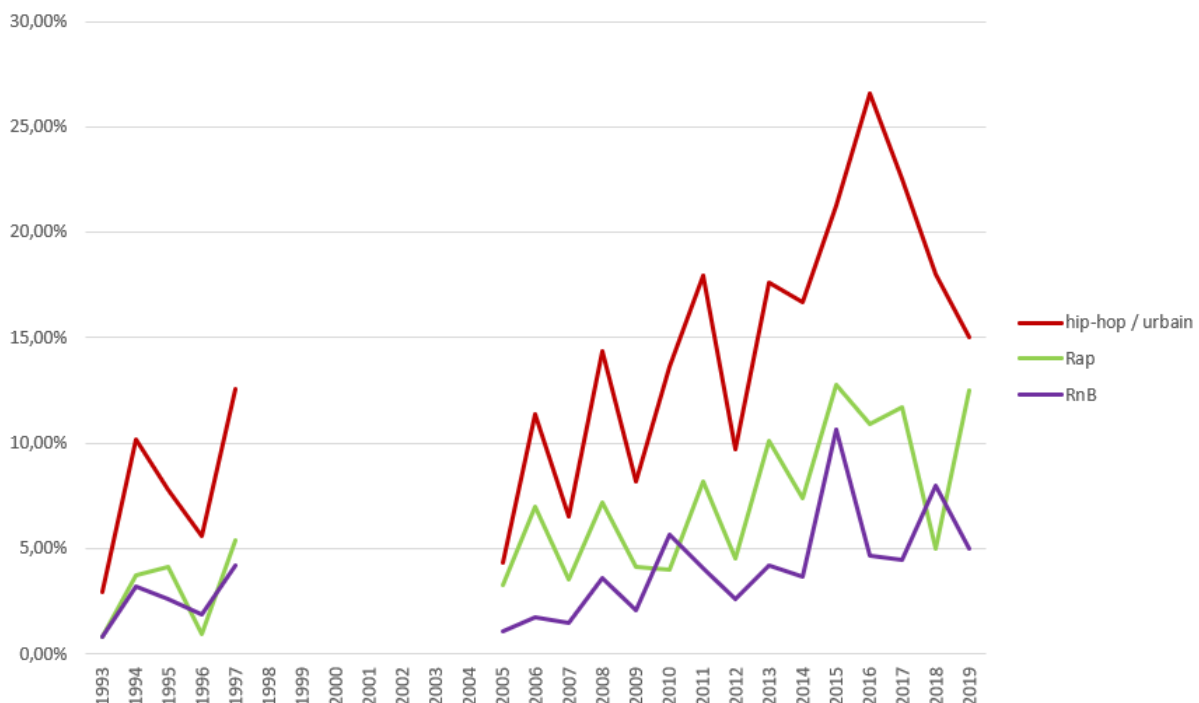
Pour expliquer cette bonne santé économique de l'urbain, un regard sur la composition de cette catégorie permet de s'apercevoir que le maintien puis l'augmentation du chiffre d'affaires est avant tout dû au rap français, alors en pleine expansion dans la seconde moitié des années 2010.

Cette introduction sur le succès marchand du rap français en France permet de cadrer les analyses sur la réception médiatique et professionnelle du genre. Si les publics augmentent et se diversifient, comme nous pourrions certainement l'examiner avec les futurs chiffres de l'enquête PCF2018 du DEPS, notre enquête nous permettra d'observer si l'introduction du genre au sein des structures traditionnelles et légitimes de professionnalisation et de

médiatisation de la musique est à la hauteur de son poids économique. Nous nous interrogerons également sur le caractère dialectique des processus d'évolution de la représentation des genres artistiques : quelle est la place des publics, des professionnels ou des médias dans les processus de légitimation d'un genre musical populaire ? En examinant la constitution d'un champ de la bande dessinée, Luc Boltanski estime que cette évolution est le produit de « la rencontre d'un ensemble de changements relativement indépendants et structurellement homologues qui ont affecté le public, les producteurs [...], le champ intellectuel [...]. » Ces changements « se sont renforcés mutuellement » et sont le produit d'interaction entre « différents agents ou groupes d'agents [...] sans qu'il soit possible, au moins en l'état actuel de l'information, de définir le poids fonctionnel qui revient à chacun des facteurs de ce processus circulaire » (Boltanski, 1975 : 39). C'est seulement en tenant l'ensemble de ces observations que nous serons en capacité de décrire les processus complexes de légitimation des genres musicaux que nous étudions.

b. Des profits de notoriété en augmentation dans les médias généralistes pour certains artistes hip-hop et urbains

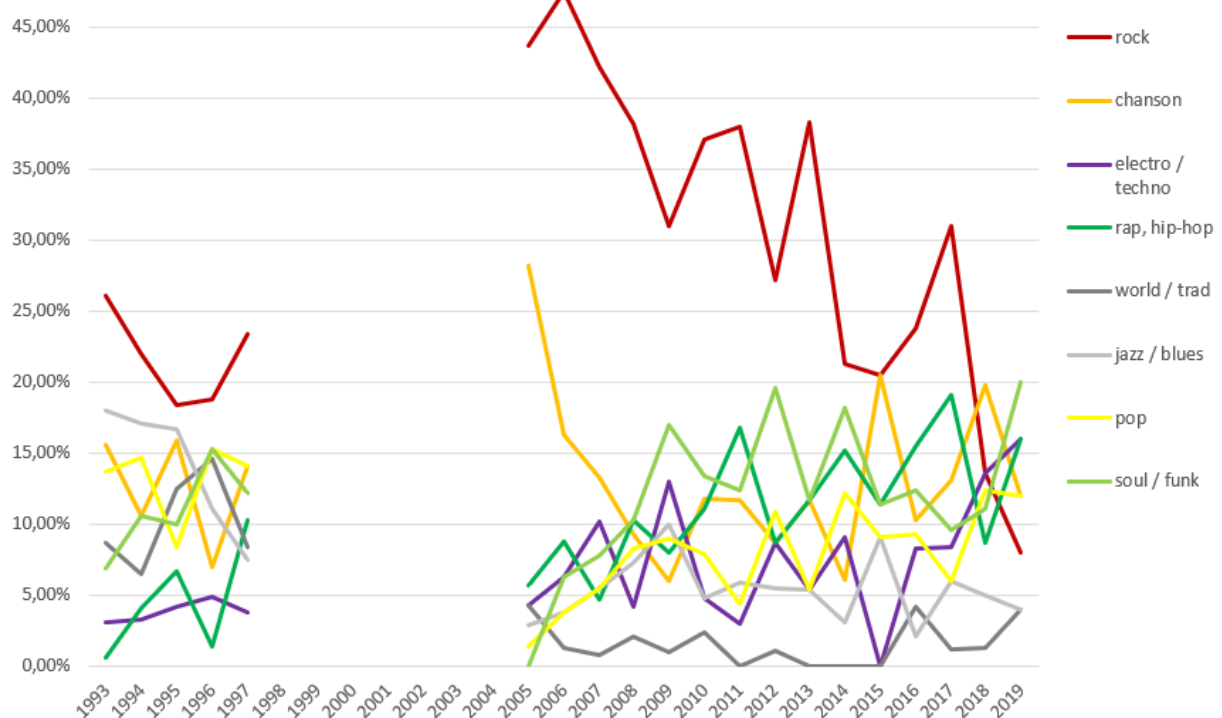
Dans l'émission « Taratata », la part du « rap » et du « hip-hop, urbain » connaît des pics explicables en entrant dans les détails des émissions. Au-delà de ces fortes variations, plusieurs tendances se dégagent.



Graphique 3 : Évolution de la part des genres hip-hop dans « Taratata » selon la classification experte

La première période de l'émission, de 1993 à 1997, se caractérise par une faible présence des artistes rap : moins de 5%. L'année 1997 semble être une exception, ou amorcer une évolution : légèrement plus de 5% des artistes invité-es sont des artistes rap. Cette augmentation est cependant liée à une seule émission, spécialement consacrée au rap, et réunissant 5 des 9 performances d'artistes rap diffusées cette année-là.

Dans la seconde période de l'émission, qui débute en 2005, la part du rap apparaît dans un premier temps toujours aussi faible, oscillant entre 4 et 7%. Mais à partir de 2013, on observe une croissance notable : entre 7 et 13%, malgré une baisse notable en 2018. Cette évolution s'accompagne d'un développement analogue du « RnB » et de la méta-catégorie de l'« urbain ». Les artistes « hip-hop, urbain » représentent ainsi moins de 12% des passages à « Taratata » jusqu'à 2007, entre 10 et 18% de 2008 à 2013, et de 15 à 27% dans la période la plus récente.

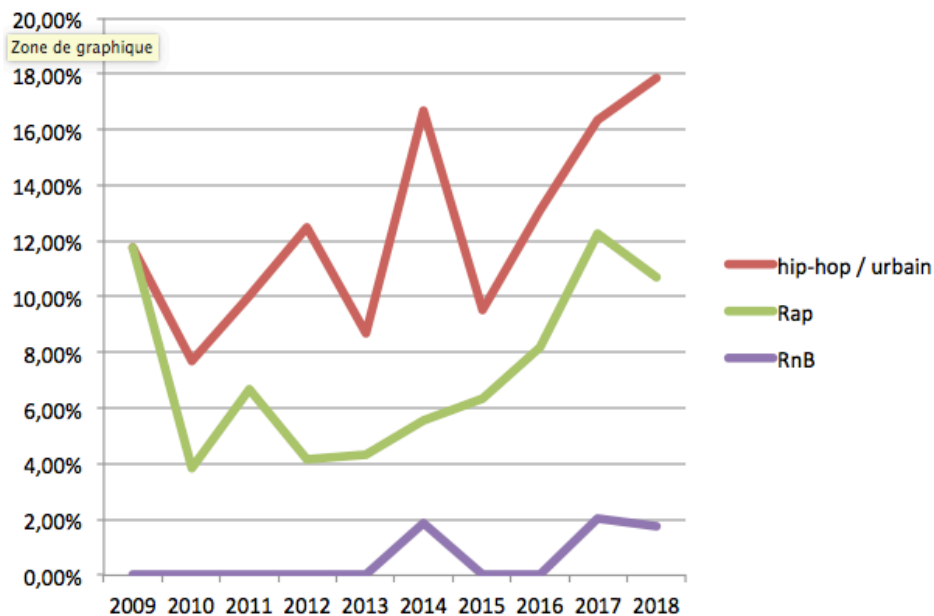


Graphique 4 : Évolution de la part des artistes invité-es dans « Taratata » selon la classification Wikipédia unique

Le graphique 4 expose les genres représentant plus de 4% des invitations sur l'ensemble de la période. Il illustre, au-delà du seul genre « rap », l'éclectisme de la programmation « Taratata » dans la période 1993-1997. L'émission faisait alors la part belle au « rock » et au « jazz, blues », dans une moindre mesure à la « chanson », à la « pop », à la « world », à la « soul, funk » et à la « variété ». Dans la seconde période de l'émission, un recentrage sur les genres du « rock » et de la « chanson » est notable durant les deux premières années, avant qu'une diversification croissante contribue ce que l'émission renoue avec l'éclectisme qui caractérisait sa première période. Néanmoins, les genres qui bénéficient de ce nouvel

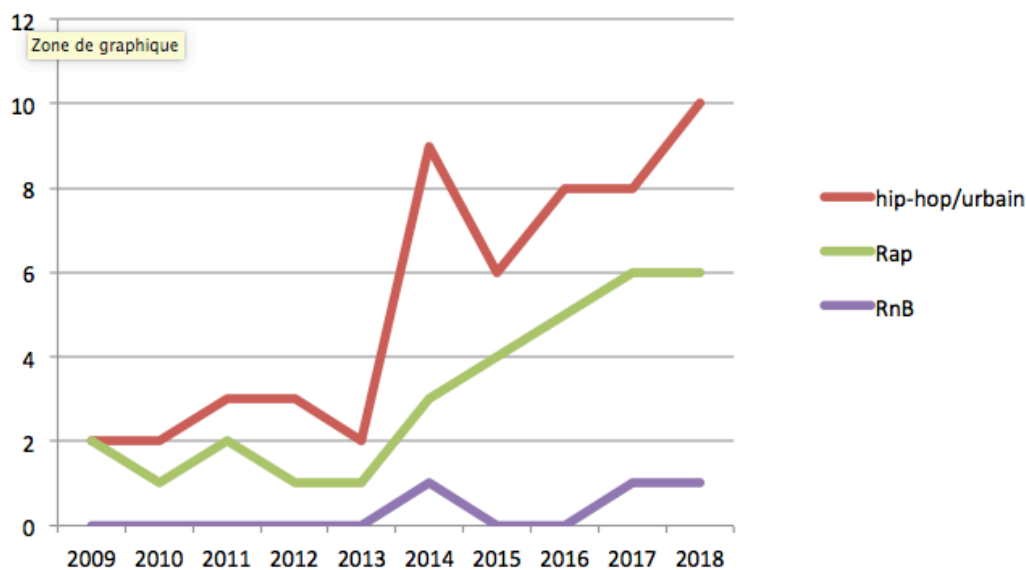
éclectisme ne sont pas les mêmes : le « rock » fléchit de façon significative, le « jazz, blues » et la « world » sont assez peu présents. La « soul, funk » prend une place notable, mais aussi, chose nouvelle, le « rap, hip-hop » et « l'électro ».

Dans les matinales culturelles de France Inter, la part des artistes invité·es de genre « hip-hop, urbain », augmente en suivant une courbe marquée elle aussi par des pics.



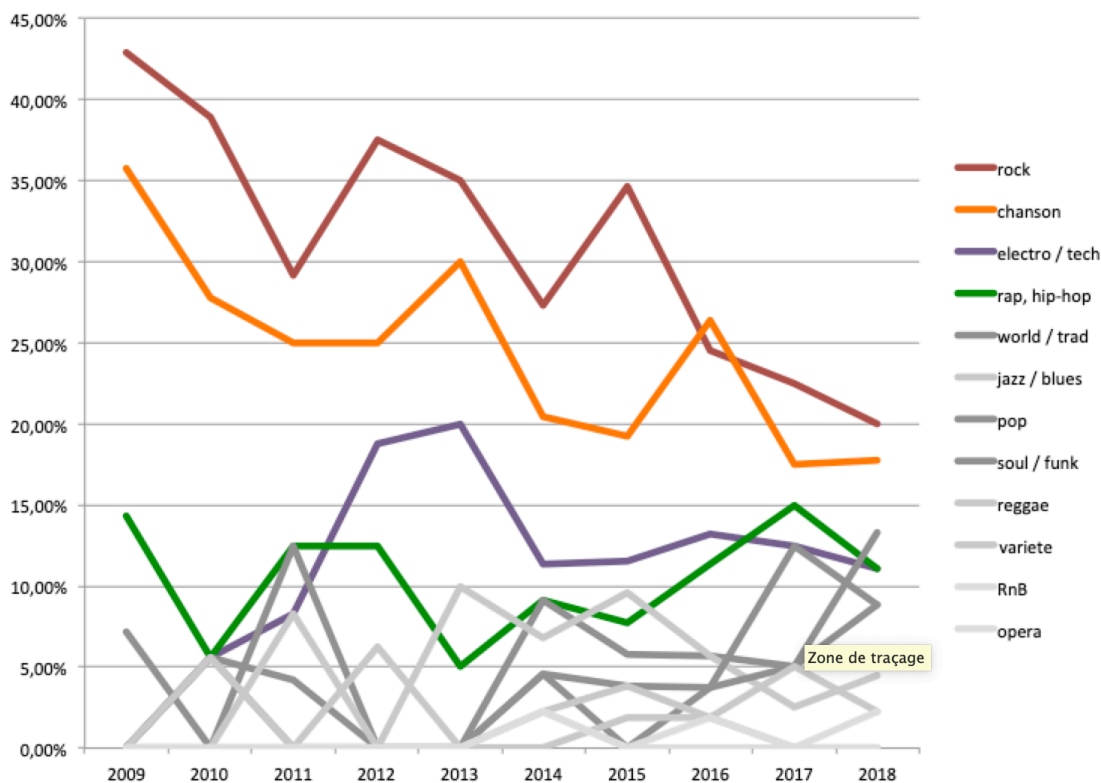
Graphique 5 : Évolution de la part des artistes de genre hip-hop invité·es dans les matinales culturelles de France Inter invitant un musicien selon la classification experte

Si les pics de 2009 et 2012 disent quelque chose de l'intérêt de la production de « Comme on nous parle » pour ces genres, il faut tout de même noter que cela ne traduit pas une explosion du nombre d'invitations. En effet, nous mesurons la part de ces invitations sur le nombre d'invitations de musicien·nes et non sur l'ensemble des invitations. Or durant la période 2009-2014, l'émission « Comme on nous parle » de Pascale Clark consacre une partie de ses numéros à l'actualité sociétale et culturelle large, les musicien·nes ne formant qu'une faible part des invitations totales de personnalités dans l'émission.



Graphique 6 : Évolution des effectifs des artistes de genre hip-hop invité·es dans les matinales culturelles de France Inter selon la classification experte

Le graphique 6 expose en revanche une augmentation presque linéaire des invitations d'artistes rap depuis 2014 et l'arrivée d'Augustin Trapenard aux commandes de l'émission « Boomerang ». Répondant à l'impératif de rajeunissement de la station, le producteur joue le jeu des invitations d'artistes de pop urbaine (Angèle, Aya Nakamura, Eddy de Pretto, etc.) tout en diversifiant progressivement les profils des invités en incluant quelques artistes rap absents des ondes grand public malgré leurs succès commerciaux (Booba, Sofiane, Moha la Squal, Damso, etc.). Il devient ainsi le premier à interviewer Booba dans une émission culturelle de France Inter, fait étonnant quand on connaît la longévité de sa carrière (qui commence en 1994) et sa position consacrée dans le monde professionnel du rap, mais aussi dans la critique musicale généraliste (Hammou 2017). 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 Malik).

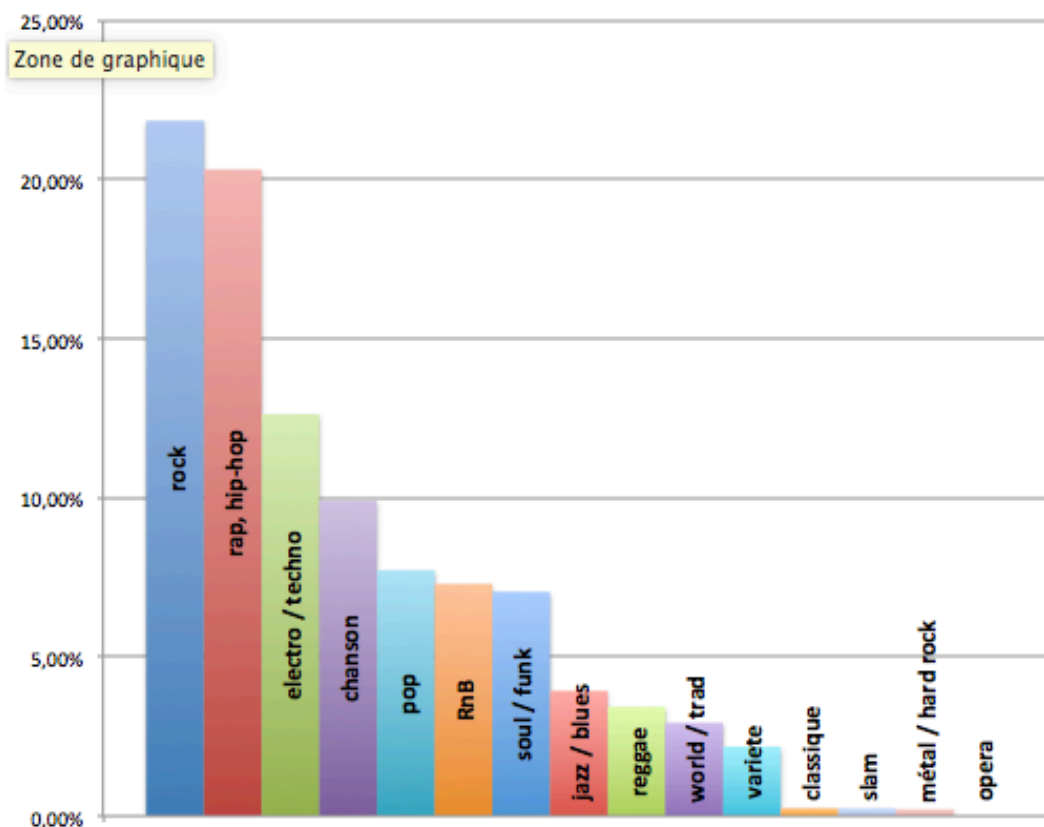


Graphique 7 : Évolution par genre de la part des artistes invité-es dans les matinales culturelles de France Inter selon la classification *Wikipédia* unique

Le graphique 7 met en évidence (en couleur) les genres représentant plus de 10% des invitations sur l'ensemble de la période. La part des invitations d'artistes de deux genres hégémoniques à la fin des années 2000, la « chanson » et le « rock », diminue significativement et progressivement au profit d'une plus grande hétérogénéité des genres invités. Ceux-ci (en gris) se rapportent notamment aux musiques afro-américaines et internationales (« soul, funk », « world-trad ») et au « rap, hip-hop ». On note l'absence totale de deux genres : le « classique » et le « metal, hard-rock ».

c. Hétérogénéité des prix musicaux : régime d'opinion commune vs. régime d'opinion experte

Un premier regard sur la répartition des nominations aux prix répertoriés indique une forte représentation du genre « rap, hip-hop », en deuxième place après le « rock », et une présence non-négligeable du « RnB ».



Graphique 8 : Répartition des nominations aux prix et dispositifs d'accompagnement étudiés selon la classification *Wikipédia* unique

Cependant, cette forte représentation s'explique en partie par la méthodologie privilégiée, et masque l'hétérogénéité des prix étudiés. Dans ses travaux en socio-économie de la littérature, Lucien Karpik expose plusieurs régimes à l'œuvre pour construire la singularité des objets artistiques et donc ceux qui se distingueront au sein de l'hyper-choix proposé par le marché. Pour orienter le jugement des consommateurs, le marché s'appuie sur des dispositifs multiples (le réseau, les appellations, la critique, les classements, les techniques de vente) qui s'organisent au sein de régimes de coordination. Deux d'entre eux nous intéressent pour saisir le rôle joué par les prix musicaux : le régime d'opinion experte permet à des professionnels (critiques, auteurs, etc.) de se voir déléguer la tâche d'indiquer le « meilleur » objet culturel ; le régime d'opinion commune, lui, voit le public déterminer lui-même la position des objets culturels, principalement grâce aux « rangements » de type « best-seller ». Le premier prescrirait une « excellence artistique », à laquelle les publics disposés à croire en la qualité supérieure du jugement de quelques professionnels accordent une grande importance pour déterminer leurs choix ; le second prescrirait une « excellence démocratique », à laquelle des publics sont davantage sensibles, préférant accorder leur confiance au caractère massif – et donc à la popularité – du choix d'un objet artistique (Legon 2019).

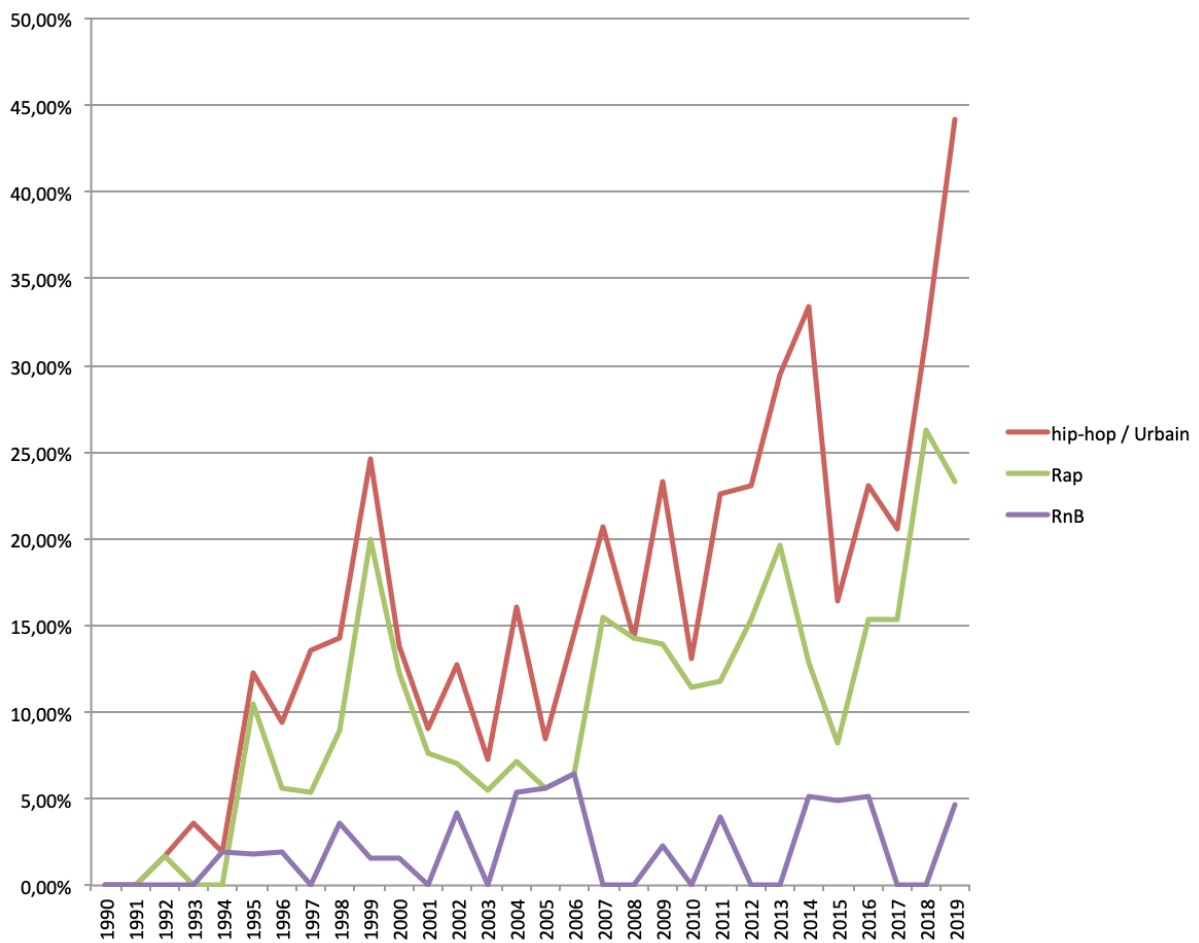
Un premier type de prix, qui nomme de très nombreux·ses artistes issu·es des musiques hip-hop et urbaines, correspond au régime d'opinion commune. Les NRJ MA et les MTV EMA

sont un gage de reconnaissance par le public ainsi que de succès au sein de l'industrie puisque les nominations sont opérées par les médias organisateurs et que le public vote pour les lauréat-es. Logiquement, ils attribuent la part belle aux musiques « hip-hop » et « RnB » qui occupent le haut des classements des ventes et des écoutes musicales juvéniles. Si ces prix revendiquent la représentativité des goûts du plus grand nombre (les NRJ MA affichent sur leur site internet qu'ils sont la « seule remise de prix dont les votes proviennent exclusivement du public » et que cela permet « que les lauréats soient plus que jamais le reflet des goûts du public³² ») et sont donc un indicateur du poids commercial des artistes et de leur réception par les publics, ils n'attribuent que peu de profit de distinction au sens sociologique du terme.

Afin de commencer à travailler sur ces prix, nous nous concentrons plutôt sur le régime d'opinion experte et la production des classements de « l'excellence artistique » – ici les Victoires de la musique – en mettant pour l'instant de côté les dispositifs d'accompagnement³³. L'octroi d'une nomination ou d'un prix par le vote (le plus souvent) des pairs est l'indice de gains de consécration et donc de légitimation au sein des mondes professionnels de la musique. Valeur musicale et valeur marchande ne s'opposent pas, pourrait-on dire en paraphrasant Sylvie Ducas (2010 : 6) : les prix sont des prescripteurs essentiels, qui nomment des artistes qui bénéficient déjà d'un certain succès commercial et renforcent ce dernier.

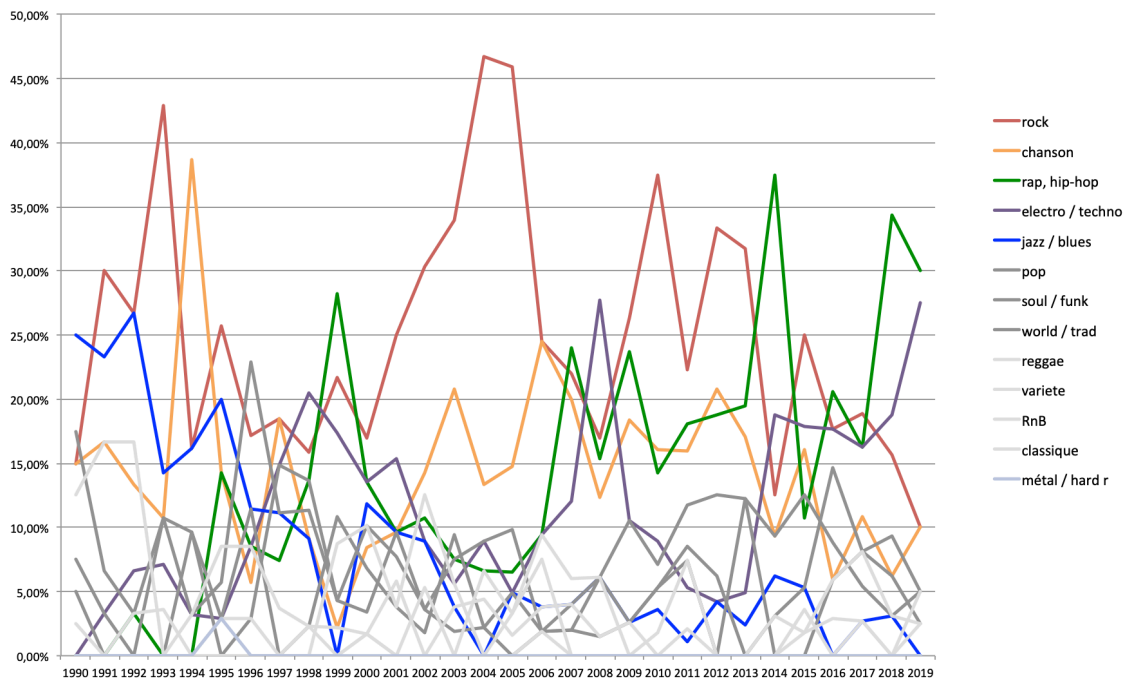
³² « NRJ Music Awards 2019 - Votez pour la révélation francophone de l'année », site Internet de *TF1*, 12 nov. 2019.

³³ En effet, la lecture du graphique 8 doit mentionner un biais : 90% des artistes lauréats des dispositifs d'accompagnement que nous avons recensés (le Fair et les Inouis du Printemps de Bourges) n'ont pas été catégorisés dans notre répertoire « artistes ». Ces musiciens dits « en développement » apparaissent une seule fois dans nos bases de données (à l'occasion de leur sélection dans ces dispositifs d'accompagnement) et se trouvent donc dans notre « longue traîne » des données difficilement traitables : ils n'ont pas de pages *Wikipédia* et nécessiteraient des semaines de travail supplémentaires pour les intégrer. Les données les concernant sont donc pour l'instant peu exploitables, bien qu'elles renseignent les carrières balbutiantes, écourtées, ou marginales des artistes accompagnés.



Graphique 9 : Évolution par genre de la part des artistes nommé-es aux Victoires de la musique selon la classification experte

Le Graphique 9 indique une augmentation par « pics » de la part des musiques « rap » et « hip-hop, urbain » et dans une moindre mesure du « RnB » au sein des artistes nommé-es aux Victoires de la musique. Un premier pic est manifeste en 1999, récompensant les nombreux succès commerciaux des productions discographiques rap de 1998. On observe ensuite une augmentation progressive mais spectaculaire des courbes puisqu'en 2019, les artistes « hip-hop, urbain » représentent 45% des nommé-es. Les artistes qui ne sont pas seulement nommé-es mais aussi lauréat-es sont celles et ceux qui sont affilié-es à cette dernière – Angèle, Eddy de Pretto, Stromae.



Graphique 10 : Évolution par genre de la part des artistes nommés aux Victoires de la musique selon la classification Wikipédia unique

Le graphique 10 met en évidence (en couleur) les genres représentant plus de 7% des nominations aux Victoires de la musique sur l'ensemble de la période. Le cœur des années 2000 est symptomatique de l'hégémonie du « rock » et de la « chanson » au détriment de tous les autres genres. Les vingt années qui suivent sont le théâtre d'une diversification progressive des nominations, avec une tête de classement de plus en plus occupée par le « rap, hip-hop » puis l'« électro, techno », au détriment lors des cinq dernières années du « rock » et de la « chanson ». Sur le long terme, on observe un effondrement progressif du « jazz, blues » depuis les années 1990 et des effectifs presque nuls pour le « classique » et « l'opéra » (qui disposent, comme le jazz, de Victoires spécifiques), le « metal, hard-rock » et le « RnB ». En suivant les logiques de ces graphiques, il semblerait que les musiques « hip-hop, urbaine » et « rap » prennent aux Victoires de la musique une place occupée jusqu'à peu par des musiques populaires plus légitimes comme le rock et postulent donc au titre de genre de premier plan dans les ventes, mais aussi dans les classements du monde professionnel de la musique.

Conclusion : 40 ans plus tard, les musiques hip-hop sont-elles en voie de légitimation en France ?

Près de quarante ans après ses premières apparitions en France et alors que le genre rap a subi des traitements médiatique et politique illégitimant depuis ses débuts, les premières analyses des données de l'enquête indiquent un processus de légitimation inédit. Le premier volet quantitatif de notre étude déterminant des indicateurs de légitimité en désignant des

instances contemporaines de légitimation nous permet d'observer que, pour la première fois, le poids économique dominant du rap dans l'industrie du disque semble s'accompagner d'un traitement médiatique et professionnel favorable dans le champ culturel. Les artistes de rap et de hip-hop sont de plus en plus présent-es dans les médias audiovisuels bien qu'ils y restent marginaux et, surtout, la place qu'ils occupent dans les prix musicaux semble depuis peu prépondérante, sans que nous disposions d'un recul suffisant sur cette évolution pour évaluer sa pérennité. Le renouvellement des mécanismes de la distinction par la valorisation d'un éclectisme éclairé (Coulangeon, 2004), sont à la fois le produit des changements des habitudes de consommation culturelle mais aussi de la transformation des instances de légitimation, n'opposant plus sphère commerciale et sphère savante, mais proposant une hybridation de différents types de cultures populaires, légitimes et moins légitimes (Lahire, 2004). Le travail sur l'objectivation des modes de catégorisation de genre musicaux que nous avons opéré nous a permis de rapporter la place du rap et du hip-hop aux autres genres, et d'examiner l'évolution de ces catégories elles-mêmes, affiliées et/ou se distinguant notamment avec la référence croissante à un « urbain » musical.

Alors que le genre rap était dans sa réception public « plus populaire que jamais » dans les années 2000 (Hammou et Molinero, 2018), la deuxième partie des années 2010 semble marquer un tournant dans sa légitimation que nous n'avons pas fini d'examiner. L'étude sur le temps long de 1990 à 2019 des processus médiatiques, l'exploitation des données de l'ensemble des prix et des dispositifs d'accompagnement, le travail sur la distribution sexuée et la place du répertoire francophone au sein des genres musicaux ainsi que la finalisation qualitative du programme de recherche annoncé permettront d'approfondir ces premiers résultats.

Cependant, nous pouvons déjà observer que si les courbes augmentent dans le sens d'une légitimation, celle-ci est sujette à caution. Premièrement, la consécration de certain-es artistes ne signifie pas mécaniquement la légitimation du genre auquel on peut les rattacher. Si plusieurs d'entre elles et eux bénéficient de succès commerciaux ainsi que profits de reconnaissance dans la sphère médiatique et de consécration dans la sphère professionnelle, elles et ils peuvent être valorisé-es comme exceptions au sein du genre. En analysant la médiatisation par la presse des artistes de rap dans les années 1990, Anthony Pecqueux montrait comment un compliment adressé à un artiste pouvait servir à assigner au genre dont il relève des traits caricaturaux et à illégitimer l'ensemble du genre : « Si le *rapper* concerné est irréprochable, les *rappers* sont souvent blâmables ; le collectif est toujours plus problématique » (Pecqueux, 2000). En 2013, Marie Sonnette observait les mêmes logiques concernant la médiatisation des rappers dits « conscients » censés représenter les « intellos du rap » comme le négatif d'un genre particulièrement idiot (Sonnette, 2013 : 486).

Deuxièmement, même si nous avons choisi des indicateurs nous permettant d'observer des dispositifs de légitimation (en nous focalisation par exemple sur des programmes culturels et non pas sur des journaux télévisés), seule une analyse qualitative des émissions permettra d'évaluer si le cadrage médiatique prend au sérieux le caractère esthétique des œuvres

évoquées. La légitimité d'un genre artistique passe en effet par la reconnaissance de ses fonctions esthétiques, et non une focalisation unique ou principale sur ses enjeux sociaux. Les controverses autour du genre rap sont encore nombreuses, que ce soit à l'occasion de procès de rappeurs, de concerts dans des lieux marqués par une charge symbolique forte³⁴, ou de la place du rap sur France Inter³⁵. Elles rappellent donc encore les formes d'illégitimation et de pénalisation politiques observées depuis les années 2000 (Sonnette 2013).

Enfin, le rôle de la méta-catégorie des « musiques urbaines » dans la légitimation des musiques et des artistes qui lui sont associés est ambivalente. Elle participe à la fois d'une diversification des formes musicales et d'une euphémisation des stigmates qui pèsent sur les genres rap et RnB, sans qu'il soit possible d'écarter l'hypothèse d'une substitution de certains artistes, eux-mêmes plus légitimes, à d'autres. Le développement de l'« urbain » musical interroge ainsi directement les liens entre légitimité artistique des genres musicaux et propriétés sociales (de sexe, de classe, de race, d'âge, etc.) des artistes qui leurs sont associés. Derrière les transformations génériques et leurs effets de légitimation artistique, ce sont bien les formes d'altérisation des biens culturels (Hammou, 2014) qui sont susceptibles d'évoluer.

Les genres rap, hip-hop et urbain, connaissent donc à la fin des années 2010 des formes de légitimation significative : si les courbes et l'analyse quantitative montrent un mouvement inédit et une augmentation de la présence de ces genres dans le champ culturel, le traitement qualitatif de ces données peut permettre de saisir la persistance des traitements disqualifiant, et plus encore la nature des transformations des circuits marchands qui accompagnent cette évolution. C'est à explorer ces pistes de recherche que nous consacrerons nos futurs travaux.

³⁴ Black M à Verdun par exemple, ou Médine dans la salle parisienne du Bataclan. Voir « Médine au Bataclan : l'ordre public contre la démocratie ? », *Mediapart*, 21 juin 2018.

³⁵ « Pourquoi le rap est-il présent dans la programmation musicale de France Inter ? », site Internet de *France Inter*, 5 mars 2019.

Bibliographie

AUSLANDER Philip (1998), « Seeing is believing: Live performance and the discourse of authenticity in rock culture », *Literature and psychology*, vol. 44(4), p. 1-26.

BECKER Howard S (1988), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 379 p.

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

BOURDIEU Pierre (1992), *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 480 p.

BRANDL Emmanuel (2009), *L'ambivalence du rock entre subversion et subvention, une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, Paris, L'Harmattan, 281 p.

COULANGEON Philippe (1999), « Les musiciens de jazz : les chemins de la professionnalisation », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, vol. 36, p. 54-68.

COULANGEON Philippe (2004), « Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie : le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète ? », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n°1, p. 59-85.

DALIBERT Marion (2018), « Les masculinités ethnoracialisées des rappeur·se·s dans la presse », *Mouvements*, vol. 96, n°4, p. 22-28.

DUBOIS Vincent (1993), « Les prémices de la "démocratisation culturelle" : Les intellectuels, l'art et le peuple au tournant du siècle », *Politix*, vol. 24, p. 36-56.

DUBOIS Vincent (1999), *La politique culturelle : Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 383 p.

DUCAS Sylvie (2010), « Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l'auteur ? », *CONTEXTES*, vol.7 [en ligne : consulté le 20 juillet 2020]

FABIANI Jean-Louis (1986) « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France », in MOULIN Raymonde (dir.), *Sociologie de l'Art*, Paris, La Documentation française, p. 231-245.

GARAPON, Paul (2003), « Variétés françaises : le boom de la télé-réalité », *Esprit*, n°293, p.223-230.

GUILLARD Séverin (2016), *Musique, villes et scènes : localisation et production de l'authenticité dans le rap en France et aux États-Unis*, Thèse de géographie soutenue à Paris-Est sous la direction de HANCOCK Claire & MONNET Jérôme, 568 p.

HAMMOU Karim (2012), *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 302 p.

HAMMOU Karim (2014), « Mainstreaming French rap music. Commodification and artistic legitimation of 'othered' cultural goods », *Poetics* vol.59, p. 67-81.

HAMMOU Karim (2017), « Prises et “décrochages” de genre : la réception critique de Diam’s et Booba dans les années 2000 », in BUSCATTO Marie, LEONTSINI Mary & NAUDIER Delphine (dir.), *Du genre dans la critique d'art*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, p.95-108.

HAMMOU Karim & MOLINERO Stéphanie (2018), « Plus populaire que jamais ? Réception et illégitimation culturelle du rap en France (1997-2008) », *Les scènes musicales et leurs publics en France (XVIIIe-XXIe siècles)*, [à paraître.]

JULY Joël (2016), « Les duos des chansons », *Chanson : du collectif à l'intime*, Aix, PUP, p.215-234.

KARPIK Lucien (2007), *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, 373 p.

LAHIRE Bernard (2004), *La culture des individus : Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 777 p.

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

PARMENTIER Patrick (1986), « Les genres et leurs lecteurs », *Revue française de sociologie*, vol.27(3), p.397-430.

PECQUEUX Anthony (2000), « Le rap public : à l'épreuve sérieuse des institutions et nonchalante de ses publics », Mémoire de DEA présenté à l'EHESS.

QUEMIN Alain (2013), *Les stars de l'art contemporain : Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, CNRS Éditions, 457 p.

ROUEFF Olivier (2013), *Jazz, les échelles du plaisir*, Paris, La Dispute, 365 p.

SCHAEFFER Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, 187 p.

SONNETTE Marie (2013), *Des manières critiques de faire du rap : Pratiques artistiques, pratiques politiques. Contribution à une sociologie de l'engagement des artistes*, Thèse de sociologie soutenue à Paris sous la direction de PÉQUIGNOT Bruno & FLEURY Laurent, 756 p.

SONNETTE Marie (2016), « Articuler l'engagement politique et la reconnaissance artistique : conflits et négociations dans les trajectoires professionnelles de rappeurs contestataires », in *Sociologie et sociétés*, vol. 47 (2), p. 163–186.